

# **ENS Louis-Lumière**

7 allée du promontoire, BP 22 93161 Noisy le Grand Cedex  
Téléphone (33) 01 48 15 40 10 Fax (33) 01 43 05 63 44

Mémoire de fin d'études et de recherche

Section Cinéma, promotion 2007 / 2010

**Date de soutenance** : jeudi 9 décembre 2010

## **Écriture et perception de la contrainte artistique volontaire au cinéma : Existence et pertinence d'un Cinéma P*O*tentiel**

Olivier KLUYSKENS

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique (PPM) intitulée : *Lipophora*

Directeur de mémoire : Benoît TURQUETY

Coordonateur des mémoires : Benoît TURQUETY

Coordonateur de la partie pratique (PPM) : Michel COTERET

«Ce qui importe, c'est de prendre quelque chose de tout à fait arbitraire, d'artificiel et de la pratiquer pendant un temps assez long : tout à coup on finit par découvrir des diamants dans ce monceau d'artifices. »

— François Le Lionnais

## Résumé

Ce mémoire dresse un panorama, non exhaustif mais en tout cas inédit, d'œuvres cinématographiques de formes et formats divers, dont on estime que les éléments structurants ont un rapport proche ou moins proche des principes de l'Ouvroir de littérature potentielle (Oulipo). Cette étude se centre autour de la notion de contrainte artistique volontaire, contrainte de structure qu'un artiste s'impose de son plein gré, en dehors des considérations de contraintes extérieures et non maîtrisables, comme les contraintes économiques ou de production. Cette contrainte est ici à avoir dans son pur aspect formel, pour son côté arbitraire, dénué de toute idéologie. L'étude s'articule autour des deux aspects de cette contrainte : la contrainte comme moteur d'écriture, du point de vue des créateurs, et sur la perception qu'en aura le spectateur, en poursuivant une réflexion sur la compréhensibilité de la contrainte par ce dernier, et si celle-ci tisse un lien de complicité entre le spectateur et l'auteur, apportant une seconde lecture à l'œuvre par le biais de l'autoréférence. S'il s'agit bien de films qui sont ici analysés, elle traverse à la fois les champs du cinéma et de la littérature, recourant à des analogies entre des œuvres filmiques et littéraires existantes, indépendamment de l'attestation d'une influence réciproque de l'une sur l'autre. L'analyse se construit sur quatre grands axes : la figure palindromique au cinéma, le long-métrage plan-séquence, le cinéma des membres de l'Oulipo et la spécificité du cinéma structurel, au cours desquels sont développées des notions sur la contrainte artistique volontaire qui ont pour ambition se s'appliquer à l'ensemble du champ du « cinéma potentiel ».

## Abstract

This thesis presents an overview - not exhaustive but in any case unpublished - to cinematographic works of various forms and formats in which the structural elements are more or less closely related to the principles of 'Ouvroir de littérature potential' (Oulipo), a group of mainly french writers that promotes constrained writing. This overview may not be exhaustive but was never done before as far as we know. This study focuses on the concept of a voluntary artistic constraint, constraints of a structural nature, which the filmmaker imposes on his own accord, apart from the external and uncontrollable compulsions, such as economic and production-related limitations. This voluntary constraint is supposed to be purely formal, arbitrary, structural and non-ideological. The study focuses on two aspects of this constraint: the constraint used by the filmmaker as a source of inspiration for his work, and the constraint as a roleplay between the creator and the audience, on how the audience perceive, detect and understand it. In this second aspect we ask ourselves if a complicity link is created between the filmmaker and the audience through the film, bringing a second meaning through self-reference. Although this is mainly about films that are analysed here, we will frequently cross both the fields of literature and cinematographic works, independent of the declaration of a reciprocal influence of one over the other. This study is build on four major lines: the palindromic structure in movies, the *plan-séquence (long take)* in feature film, the cinematographic works by the members of Oulipo and the structural film movement, where particular aspects of artistic self constraints are developed and can be extended to the whole « potential cinema » field.

# Sommaire

## I. L'Ouvroir de littérature potentielle et définition de l'étude : notion de contrainte artistique volontaire

1. Définition par l'histoire
2. Clés théoriques de l'Oulipo
3. Cadre de l'étude

## II. L'Oucipo

## III. Le Dogme95, un cinéma à contraintes ?

## IV. La figure palindromique au cinéma

1. Le court-métrage palindrome
  - Le palindrome naturaliste et les formes anacycliques : cas de *Happy Ending* et *Tout à l'envers*
  - Le film palindrome artificialiste et les formes analogues
2. Cas du long-métrage : *Palindromes* et *Les Amants du cercle polaire*

## V. Le long-métrage plan-séquence : trois approches différentes

1. *La Corde* d'Alfred Hitchcock ou le découpage dans le plan
2. *L'Arche russe* d'Alexandr Sokurov ou le pouvoir de l'autoréférence
3. *Berlin 10/90* de Robert Kramer ou le refus honnête de la contrainte

## VI. Le cinéma des Oulipiens : l'adaptation de la contrainte littéraire

1. *Anemic Cinema*, premier film oucipien ?
2. Georges Perec et Bernard Queysane

## VII. Contrainte-prétexte contre contrainte-finalité : cas du cinéma abstrait

1. La Théorie métrique de Peter Kubelka
2. La question de la finalité

## VIII. *Lipophora*, une expérience de cinéma à contrainte

## IX. Filmographie

## X. Bibliographie

## ANNEXES

- Découpage de *Tout à l'envers*
- Éléments de découpage de *Happy Ending*
- Trois plans issus de *Les Amants du cercle polaire*

# I. L'Ouvroir de littérature potentielle et définition de l'étude : notion de contrainte artistique volontaire.

## I.1 Définition par l'histoire

En 1960, Raymond Queneau est un écrivain reconnu. Apprécié par la critique depuis les années 1940, membre de l'Académie Goncourt, directeur de la prestigieuse collection « La Pléiade » chez Gallimard, il occupe une place enviable dans le milieu littéraire français. Le succès l'année précédente de son dernier roman, *Zazie dans le métro*, lui assure en sus une renommée populaire, porté par l'attrance de son « néo-français », qui vise à réconcilier les langues écrite et parlée et la part de poétique qui se mêle dans sa prose loufouque et innovante. Au cours d'un colloque qui lui est consacré, il fonde avec François Le Lionnais, mathématicien spécialisé notamment dans la vulgarisation scientifique et grand amateur de littérature, le Séminaire de littérature expérimental (Selitex) qui se propose de travailler la littérature selon certaines structures mathématiques<sup>1</sup>, réunissant aussi bien écrivains que mathématiciens. Au cours de la troisième réunion, le Selitex est rebaptisé « Ouvroir de littérature potentielle », connu sous sa forme raccourcie « Oulipo »<sup>2</sup>. Le mot désuet « ouvroir » fait référence à des activités manuelles, artisanales, et met l'accent sur une conception de l'écrivain humble, besogneux, à l'opposé du mythe du créateur frappé quasi-divinement par l'inspiration. L'Oulipo est placé sous l'égide du Collège de 'Pataphysique<sup>3</sup> dont les membres s'apprécient réciproquement aussi bien pour leur côté ludique que leur loufoquerie. L'Oulipo publie ses premiers manifestes et travaux, souvent sous le pseudonyme collectif du groupe. En 1961, Queneau publie *Cent Mille Milliards de poèmes*, fruit de ses premières recherches. Il s'agit d'un ensemble de dix sonnets dont chaque vers peut être remplacé par le vers de la même position de n'importe quel autre sonnet, l'ensemble étant grammaticalement et prosodiquement compatible. Cet exemple de poésie combinatoire permet, comme le suggère son titre, de lire *potentiellement*  $10^{14}$ , soit cent mille milliards, de poèmes. Le groupe élargit sa recherche à toute littérature écrite sous une structure bien définie et posée *a priori*, structures vues comme différentes « contraintes artistiques volontaires » qui donnera l'expression de « littérature à contrainte ». L'ouvroir distingue deux grands courants de sa recherche, la recherche analytique qui étudie les œuvres sous contrainte, et la recherche synthétique, fruit de leurs propres travaux. En 1967, l'arrivée de Georges Perec donne un nouvel élan à

---

1 Lui-même amateur de mathématiques, Queneau est également l'auteur d'une publication scientifique sur un type de suites entières, suites nommées postérieurement suites quenelliennes.

2 Jean Lescure, « Petite Histoire de l'Oulipo » in Oulipo, *La Littérature potentielle*, Gallimard, 1973, réédition folio essais 1988, pp. 24-35.

3 Inspiré par l'œuvre d'Alfred Jarry, la 'Pataphysique, sous des airs d'un sérieux absolu et au moyen d'un langage ridiculement pompeux, tourne en dérision les mouvements artistiques ou philosophiques de leurs contemporains. Cette proximité est à mettre en perspective avec la malheureuse expérience de Queneau au sein du groupe surréaliste, qu'il quitte en 1930, reprochant à André Breton son autoritarisme et la prétention qu'il attribuait au mouvement.

l'Oulipo ; il y présentera le plus long palindrome<sup>4</sup> français et publie en 1969 *La Disparition*, roman entièrement dépourvu de la lettre « e »<sup>5</sup>, puis *Les Revenentes*, récit n'utilisant que cette lettre comme voyelle<sup>6</sup>. L'Oulipo continue de s'élargir, y compris avec des écrivains de langue maternelle non française<sup>7</sup>, ses membres ne pouvant quitter le groupe, même après leur mort<sup>8</sup>. En 2010, le groupe compte 37 membres, est toujours actif, publie ses recherches sous les fascicules de *La Bibliothèque Oulipienne*, et se réunit une fois par mois pour une lecture en public lors des « Jeudis de l'Oulipo ».

## I.2 Clés théoriques sur l'Oulipo

L'Oulipo se fonde sur un postulat : toute forme de littérature est soumise à ses contraintes de forme inhérente à son type. Ainsi, le roman utilisera la prose, sera divisé en chapitres ; la poésie, à la versification (rime, mesure, rythme). L'idée formulée à la naissance de l'Oulipo, c'est d'inventer de nouvelles contraintes - ou d'en remettre certaines au goût du jour<sup>9</sup> - afin de développer *potentiellement* de nouvelles littératures<sup>10</sup>. Il invente ainsi la notion de « contrainte artistique volontaire », contrainte de structure qu'un artiste s'impose de son plein gré. Cette contrainte est ici à avoir dans son pur aspect formel, pour son côté arbitraire, dénué de toute idéologie. En aucun sens l'Oulipo n'affirme que toute littérature *doit* écrire selon telle ou telle contrainte, parce que cela correspondrait à la « vraie littérature ». L'usage de contraintes *atypiques* force l'écriture dans une direction peu ou pas encore explorée, et donc *a priori* débarrassée des clichés. Cependant, ce n'est pas la performance technique qui est *in fine* recherchée<sup>11</sup>, mais bien la qualité littéraire intrinsèque de l'œuvre, et la démarche oulipienne ne garantit pas que l'écriture sous contraintes artistiques volontaires aboutisse automatiquement sur un texte de grande émotion. Ce n'est qu'un outil pour l'écrivain, pas un dogme<sup>12</sup>. En ce sens, l'Oulipo réfute l'appellation de « mouvement littéraire<sup>13</sup> », et

---

4 Pour une définition de ce terme, voir « La figure palindromique au cinéma » ci-dessous

5 Contrainte désignée sous le terme « lipogramme ».

6 Contrainte désignée sous le terme « monovocalisme ».

7 L'Allemand Oskar Pastior, l'Italien Italo Calvino, les Américains Harry Mathews et Daniel Levin Becker, les Britanniques Ian Monk et Stanley Chapman et l'Australien Ross Chambers, certains possédant le titre de « correspondant étranger ».

8 Ils sont juste « excusés des réunions pour cause de décès ». Selon les statuts de l'Oulipo, il existe un unique moyen de sortir du groupe : se suicider en présence de tous les autres membres et devant huissier. Cependant, certains membres ont été très peu participatifs, comme Marcel Duchamp, ou encore ont décidé de ne plus participer aux travaux de l'Oulipo comme Michèle Métail.

9 Telles que le palindrome ou le lipogramme, dont Perec a reconstitué un bref historique.

10 François Le Lionnais, « La Lipo : le premier Manifeste », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, Folio essais, pp.16-17.

11 Toute contrainte n'est pas d'une grande difficulté technique : certaines ne sont pas plus difficiles dans la forme que l'exécution d'un sonnet, d'autres comme le S+7 sont purement mécaniques.

12 Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, Le Castor Astral, 2006, pp.13-16. On pourra se référer à cet ouvrage pour une synthèse des écrits théoriques de et sur l'Oulipo.

13 Oulipo, « Note de l'éditeur », *La Littérature potentielle*, Gallimard, 1973, rééd. Folio essais, 2003. Cette note reprend les propos d'un Oulipien non identifié lors d'une conférence à l'Institut Henri

y préfère le terme d' « atelier ». Certaines contraintes sont plutôt transparentes pour le lecteur, comme le lipogramme<sup>14</sup>, pouvant produire un jeu entre le lecteur et le créateur, d'autres sont beaucoup plus difficilement décelables si elles ne sont pas révélées<sup>15</sup>, l'usage de la contrainte étant ici plus à voir comme un moteur d'inspiration, narrative comme stylistique, pour l'écrivain. Si son œuvre est réussie, le lecteur y trouvera son plaisir, sans forcément prêter attention à la démarche créative de l'auteur.

### I.3 Cadre de l'étude

L'objet de ce mémoire est d'étudier la possibilité d'adapter les principes de l'Oulipo, en premier lieu la notion de contrainte artistique volontaire, au cinéma, à travers l'analyse de films qui emploient un élément de structure qui correspond à notre définition de la contrainte artistique volontaire, que les auteurs de ces films se réclament explicitement de l'Oulipo ou non. L'élaboration d'un corpus de ce genre, s'il n'est pas exhaustif mais tout de même signifiant, est en soi un travail qui, à notre connaissance, n'avait pas encore été entrepris ou assez peu approfondi. Ce corpus nous amène à étudier en majorité des courts-métrages, mais on peut trouver certains exemples dans le long-métrage distribué et exploité. Nous nous placerons ici principalement dans le cadre du cinéma de fiction, mais nous ne pouvons faire l'impasse sur le « cinéma abstrait<sup>16</sup> », en particulier chez les réalisateurs du Cinéma structurel.

## II. L'Oucipo

À la suite de la création de l'Oulipo en 1960 et de son succès, Queneau et Le Lionnais développèrent l'idée d'étendre ses principes à d'autres arts. Ainsi, de nouveaux « ouvroirs » furent créés, toujours sous le patronnage du Collège de 'Pataphysique et coordonné en premier lieu par Le Lionnais. Le premier, l'OuLipoPo pour « **Ouv**roir de **Littérature policière potentielle** » reste dans le domaine de l'écrit et est fondé en 1973. Un an plus tard, l'Oucipo, concernant le cinéma (**Ouv**roir de **Cinéma Potentiel**) apparaît<sup>17</sup>. Traditionnellement, on utilise l'acronyme Ou-X-Po pour désigner l'ensemble de ces ouvroirs dérivés, X étant remplaçable par les premières lettres de l'activité décrite.

---

Poincaré.

14 Encore qu'une critique littéraire est restée célèbre pour n'avoir pas vu la contrainte de *La Disparition* lors de sa parution, malgré les nombreuses références dans le texte.

15 Par exemple le rondeau

16 Notion qui recoupe ici plusieurs expressions parfois employées dans le même dessein comme « cinéma expérimental » ou encore « cinéma underground ».

17 Alain Zalmanski, *Ou-X-Po*, [[http://www.fatrazie.com/Ou\\_X\\_Po.htm](http://www.fatrazie.com/Ou_X_Po.htm)]. Alain Zalmanski est membre du Collège de 'Pataphysique, membre de la liste Oulipo, et auteur du site « Fatrazie », l'un des premiers créés sur le sujet et considéré par beaucoup comme l'une des références majeures dans la webographie.

En 2010, les Ouxpo recensés par le Collège sont, par ordre d'apparition : l'Oulipo<sup>18</sup>, l'OuLipoPo, l'OuCiPo, l'OuPeinPo (peinture), l'OuMuPo (musique), l'OuTraPo (tragicomédie / théâtre), l'OuBaPo (bande-dessinée, peut être l'ouvroir le plus actif autre que l'Oulipo), l'OuHisPo (histoire), l'OuPhoPo (photographie), l'OuArchPo (architecture) et l'OuPolPot<sup>19</sup>(politique). De nombreux autres groupes ont repris la dénomination des Ouxpo, toutefois sans le patronnage du Collège de 'Pataphysique, dans des domaines aussi variés que la cuisine, le jardinage ou les jeux vidéos, dont nombre d'entre eux restés à l'état de projet.

L'Oucipo est créé le 7 octobre 1974 par Le Lionnais, également cofondateur de l'Oucipo. Son activité dans les premiers temps est cependant sujette à caution, puisqu'aucune source à notre connaissance ne mentionne des objets filmiques produits à cette période dans le cadre de l'Oucipo. Il est probable que cette fondation ait été avant tout « de principe » mais qu'aucun cinéaste n'ait véritablement pris le sujet à bras le corps. Le Lionnais, ingénieur et mathématicien de formation, avait certes des goûts hétéroclites, mais peut-être qu'une certaine méconnaissance des processus de fabrication d'un film, ainsi que ses multiples activités<sup>20</sup>, l'ont probablement freiné dans ses intentions de création de l'Oucipo. Il reste également à déterminer s'il était disposé à de telles intentions ou si la fondation de l'Oucipo n'était qu'un appât à cinéastes n'ayant jamais vraiment pris. Par ailleurs, les moyens de production, notamment économiques, ne sont pas les mêmes en cinéma et en littérature, rendant plus compliqués de premières expérimentations.

L'Oucipo connaît une seconde naissance à sa « refondation » en 1997, sous le nom complet légèrement différemment d' « Ouvroir de Cinématographie<sup>21</sup> Potentielle ». Il compte comme membres<sup>22</sup>, souvent sous pseudonymes, Valéry Faidherbe, Gila, Rita Khrouf, Sioçnarf Drarig<sup>23</sup> et Fatima ben ben Rien. Cependant, ce nouvel Oucipo semble peu actif à ce jour, a laissé peu de traces de ses travaux précédents et n'a publié aucun essai théorique. En revanche, il s'est manifesté à plusieurs reprises lors de performances en public, incluant deux réunions rassemblant divers Ouxpo le 10 mai 1999 au Centre Georges Pompidou et le 22 janvier 2005<sup>24</sup>, ainsi qu'une participation à

---

18 Formellement, l'Oulipo est aussi un Ouxpo. Cependant, il est rarement entendu lorsqu'on évoque « un Ouxpo » ou « les Ouxpo ».

19 Pour les besoins du calembour, un « t » a été rajouté en fin de mot.

20 Auteur de livres de vulgarisation scientifique et animateur de l'émission *La Science en marche* sur la radio France Culture, Le Lionnais a également publié six livres sur le jeu d'échecs et deux sur la peinture.

21 Afin de garder un nom d'activité féminin.

22 Alain Zalmanski, « Ou-X-Po », [[http://www.fatrazie.com/Ou\\_X\\_Po.htm#OuCiPo](http://www.fatrazie.com/Ou_X_Po.htm#OuCiPo)], consulté le 26 mai 2010.

23 Donne « Girard François » s'il l'on lit les lettres de droite à gauche (anacycle)

24 Création en public d'une installation vidéo reprenant les éléments mêmes de la réunion inter-ouvroirs, élaborée à l'issue de celle-ci.



un Jeudi de l'Oulipo en 2000<sup>25</sup>. Cet intérêt pour la performance publique est peut-être à mettre au crédit de Valéry Faidherbe, artiste vidéaste, diplômé de l'INSAS<sup>26</sup>, dont l'œuvre se concentre sur la mise en place d'installation interactive ayant recours en grande partie à la vidéo<sup>27</sup>. Si l'activité de l'ouvroir reste en deça de la production de l'Oulipo voire même de l'Oubapo, l'Oucipo s'est naturellement essayé à la création d'objets filmiques dans un cadre plus traditionnel, cependant très peu diffusés. Réalisés avec peu de moyens, ces courts-métrages lorgnent clairement vers l'expérimental et restent loin du cadre du long-métrage de fiction destiné à l'exploitation. Le court-métrage *Madam, I'm Adam : dyslexique et bégayant*, palindrome d'un peu moins de 4 minutes, se pose clairement dans le cinéma de l'absurde, ce qui a pour effet dans ce cas particulier de diluer l'effet de la contrainte : la narration a moins de codes à respecter pour sa compréhension.

Un autre de ces exercices, dont le seul titre que nous pouvons attribuer est le carton descriptif en début de film *Une technique théâtrale: le changement de décor à vue*, propose en un seul plan deux courtes séquences différentes sur deux minutes: l'une met en scène la fin d'un repas un soir, entre un jeune homme et une femme plus âgée; l'autre se déroule au petit matin, le jeune homme assoupi à la table, une bouteille de vin posée devant lui, puis réveillé par la femme qui semble venir de se réveiller. S'interdisant une coupe entre les deux plans, le film nous montre l'intervention des accessoiristes pour réarranger les éléments de décors mais également déplacer les comédiens (la femme passe hors champ à la fin de la première « séquence »), le changement de coiffure et une évolution des effets lumière du soir vers la nuit puis le jour. Pendant cette phase, que l'on pourrait qualifier de « raccord in », la caméra, devant portée, change de position jusqu'à son emplacement final, fixe. Tous les sons directs sont conservés, y compris de l'équipe technique. Le titre comme la présence imposante des accessoiristes nous fait définir la contrainte comme « obligation de montrer le changement de décor », à l'instar ce qui est parfois à voir au théâtre<sup>28</sup>. Sans ces deux éléments, on pourrait interpréter la contrainte de film comme un « plan deux séquences ». Cette piste est également à explorer en essayant de masquer hors du champ<sup>29</sup> les changements de décors dans un même lieu via l'élaboration de mouvements caméra savamment orchestrés.

Cette contrainte sur le décor fait écho aux vingt premières minutes du film *Presents*<sup>30</sup> de Michael Snow, réalisateur canadien emblématique du mouvement

---

25 Colas Ricard, « L'Oucipo », [<http://www.cineastes.net/cineastes/oucipo.html>], consulté le 26 mai 2010.

26 Valéry Faidherbe, « Valéry Faidherbe », Échange de regards, [[http://regards.surletoit.com/index.php?voir=valery\\_faidherbe](http://regards.surletoit.com/index.php?voir=valery_faidherbe)], consulté le 26 mai 2010.

27 Dont une installation en 2006 à la « Nuit Blanche » organisée par la Ville de Paris.

28 Évidemment dû uniquement dans ce cas à l'impossibilité de découpage, encore que certains jeux de lumière peuvent y remédier.

29 ou hors du visible, et de l'audible.

30 Michael Snow, *Presents*, Canada, 1981, 94 min.

structuraliste dont l'œuvre se concentre sur le mouvement caméra. Snow met ici un dispositif assez simple : caméra fixe, mais décor en mouvement dans un plan séquence. Le décor est composé de deux pièces d'un appartement, une chambre et un salon, monté sur un système roulant permettant de réaliser un travelling<sup>31</sup>, non pas à la caméra, mais bien au décor. Le jeu d'acteur doit compenser le mouvement du décor en faisant mime de marcher, en réalité à contre-sens, pour rester visible dans le champ, donnant l'illusion d'un suivi de caméra. L'histoire est a priori banale: une femme se réveille, se lève et s'habille, on sonne à sa porte, un amant lui apporte des fleurs, puis suivent une série d'actions anodines justifiant les déplacements des personnages. Cette histoire est transcendée par les effets dissonnants induits par la contrainte, comme le balancement voir la chute des accessoires pendant le plan, et l'entrée bord cadre – accidentel ou intentionnel – à plusieurs reprises du dispositif roulant et de ses machinistes, provoquant une expérience tout autant comique que terriblement innovante. Si Michael Snow ne se réclame à notre connaissance d'aucune affiliation avec l'Oulipo ou l'Oucipo, il nous donne ici à voir, dans un cadre fictionnel, un vrai moment de cinéma potentiel, où une contrainte formelle a priori génère à la fois un produit de qualité et un vrai ton au film inextricablement lié à celle-ci. Cependant, la violence des mouvements comme la dénonciation du dispositif s'accroissent et Snow abandonne en fin de séquence la narration pour se concentrer uniquement sur sa thématique du « mouvement caméra ». Ayant protégé celle-ci d'un caisson transparent et résistant, le réalisateur fait foncer le décor sur la caméra, détruisant petit à petit ce dernier, et malgré la connaissance très claire qu'a le spectateur sur le dispositif, il est très difficile de ne pas ressentir par mémoire et habitude l'impression visuelle d'une caméra qui fonce sur le décor.

La démarche, dans la pure tradition structuraliste, est assez claire si l'on veut se référer aux propos de l'auteur : « Presents met l'accent sur l'artificialité (l'artifice) de la mise en scène “théâtrale” du cinéma [...] le film *est* les principes auxquels il fait référence, en action<sup>32</sup> ». On retrouve ici une adhésion forte et certainement inconsciente au Premier Principe de Roubaud, selon lequel « Un texte écrit par cette contrainte parle de cette contrainte<sup>33</sup> ».

---

31 « avant » en début de film, puis principalement « latéral ».

32 Michael Snow, « Présentation de Presents » (2001) pp. 193-195, in *Des écrits 1958-2001*, 2d. Centre Pompidou / Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2002, 205 p.

33 Jacques Roubaud, « Deux Principes parfois respectés par les Oulipiens » in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Folio essais, 2003, p. 90.

### III. Le Dogme95, un cinéma à contraintes?

« J'aimerais d'abord dire que tout ce qu'on a dit ou écrit sur moi est faux. »  
Lars von Trier<sup>34</sup>

« À la question : qu'a apporté Lars von Trier (cinéaste) au cinéma ? il faut répondre : la contrainte. Qu'est-ce qui fait que ses films sont si bons ? la contrainte. Pourquoi ses premiers films sont-ils si mauvais, limite pas visibles ? la contrainte. Encore une fois ou trois : la contrainte la contrainte. »

Alice de Oña, *Dits ou écrits sur Lars von Trier*<sup>35</sup>

#### Une origine révolutionnaire

Il est parfois dit ou écrit que les cinéastes du Dogme95, mouvement cinématographique auquel on associe les signataires du manifeste du même nom, et en premier lieu Lars von Trier, serait les plus proches représentants, du moins actuels, d'une forme d'Oucipo. En effet, nous avons en apparence un collectif de cinéastes qui font profession de foi de ne tourner que sous certaines contraintes. Cependant, le Dogme 95 ne satisfait pas à notre définition de la contrainte artistique volontaire; en effet, les contraintes édictées par le Dogme convergent toutes dans une esthétique définie en amont, une certaine idée de « comment doit être le cinéma »<sup>36</sup> comme antithèse du cinéma commercial à gros budget<sup>37</sup>. En ce sens, ce sont des contraintes idéologiques<sup>38</sup> qui priment sur l'arbitrarité et la potentialité des styles de la contrainte artistique volontaire.

---

34 Citation extraite du documentaire *Tranceformer : A Portrait of Lars von Trier* de Stig Björkman et Fredrik von Krusenstjerna, Suède/Danemark, 1997, 54 min.

35 Dans son travail, Alice de Oña utilise la précédente citation de Lars von Trier également mise en exergue, qui a probablement inspiré son titre

36 Voir notamment Rickard Kelly, *The Name of this Book is Dogme95*, Faber and Faber, 2000, 230 p.

37 Thomas Vinterberg à propos de la rédaction du Dogme avec Lars von Trier :

« 'It was easy', Vinterberg had confessed of that fateful meeting. 'We asked ourselves what we most hated about film today, and the we drew up a list banning it all. It took half an hour and it was great laugh' » Kelly, p.6

38 Dans le sens le plus politique du terme. Selon une interview en 2000 de Peter Aalbæk Jensen, directeur de Zentropa, maison de production des films du Dogme, la production est organisée au plus près possible de principe d'inspiration communiste et anarchiste. Peter Aalbæk Jensen, « It's a political movement », entretien avec Richard Kelly, op. cité, pp. 82-90.

## **Le manifeste du Dogme95**

### Vœu de chasteté

Je jure de me soumettre aux règles qui suivent telles qu'édictees et approuvées par Dogme 95

1. Le tournage doit être fait sur place. Les accessoires et décors ne doivent pas être amenés (si on a besoin d'un accessoire particulier pour l'histoire, choisir un endroit où cet accessoire est présent).
2. Le son ne doit jamais être réalisé à part des images, et inversement (aucune musique ne doit être utilisée à moins qu'elle ne soit jouée pendant que la scène est filmée).
3. La caméra doit être portée à la main. Tout mouvement, ou non-mouvement possible avec la main est autorisé. (Le film ne doit pas se dérouler là où la caméra se trouve; le tournage doit se faire là où le film se déroule).
4. Le film doit être en couleurs. Un éclairage spécial n'est pas acceptable. (S'il n'y a pas assez de lumière, la scène doit être coupée, ou une simple lampe attachée à la caméra).
5. Tout traitement optique ou filtre est interdit.
6. Le film ne doit pas contenir d'action de façon superficielle. (Les meurtres, les armes, etc. ne doivent pas apparaître).
7. Les détournements temporels et géographiques sont interdits. (C'est-à-dire que le film se déroule ici et maintenant).
8. Les films de genre ne sont pas acceptables.
9. Le format de la pellicule doit être le format Academy 35mm.
10. Le réalisateur ne doit pas être crédité.

De plus je jure en tant que réalisateur de m'abstenir de tout goût personnel. Je ne suis plus un artiste. Je jure de m'abstenir de créer une « oeuvre », car je vois l'instant comme plus important que la totalité. Mon but suprême est faire sortir la vérité de mes personnages et de mes scènes. Je jure de faire cela par tous les moyens disponibles et au prix de mon bon goût et de toute considération esthétique.

Et ainsi je fais mon Vœu de Chasteté

Copenhague, Lundi 13 Mars 1995  
Au nom du Dogme 95  
Lars Von Trier, Thomas Vinterberg »

## Breaking the rules

Il apparaît de plus que, puisque le principe idéologique gouverne la création de leur œuvres, ces règles seront transgressées alègrement si le propos le demande<sup>39</sup>. Les auteurs du manifeste n'ont jamais rejeté l'aspect provocateur et potache<sup>40</sup> de leur annonce.

Lors du tournage des *Idiots*<sup>41</sup> et de *Festen*<sup>42</sup>, ces règles sont à peu près tenues, à une première exception près : compte tenu des conditions de production, le format DV de tournage fut adopté à l'encontre de la règle n°9<sup>43</sup>, même si le film fut tiré au final en 35 mm. Le dispositif de tournage adopté par Trier pour *Les Idiots* était, en dehors son adaptabilité parfaite à une petite production, avant tout un moyen de redonner une place aux acteurs, et en particulier à leur collaboration dans l'écriture du film<sup>44</sup>. Pour *Festen*, une fenêtre a été borniolée pour des besoins d'éclairage, ce qui constitue une infraction à la règle 4. De même, Vinterberg a avoué être embêté par la règle n°8<sup>45</sup>, qu'il a partiellement transgressée en introduisant un fantôme dans le récit. La règle n°10, quant à elle, s'est progressivement éteinte.

Il est toutefois intéressant de constater comment l'annonce d'un « cinéma à règles (théoriquement) strictes » a popularisé les films des promoteurs du Dogme, même lorsque ceux-ci s'en sont franchement éloignés (comme *Dogville* ou *Dancer in the Dark* chez Lars Von Trier). Ce manifeste ne doit pas être pris au pied de la lettre mais plutôt dans son aspect provocateur, dans son positionnement contre le cinéma de masse, là où l'idée d'un cinéma potentiel n'« édicte » aucune règle qui lui interdit le cinéma de masse.

---

39 Richard Raskin (dir.), « Aspects of Dogma », *p.o.v. A Danish Journal of Film Studies* n°10, Institut for Informations- og Medievidenskab Aarhus Universitet, 2005. (POV)

40 « *During a debate on Dogma which was arranged by the London Film Festival, questions were constantly being asked about the impact of the rules upon almost every aspect of filmmaking. At a certain point Thomas Vinterberg felt inclined to put an end to the arguing and said something like: 'I'll tell you what Dogma is about. It is about that the five of us met one evening every week for almost a year with the one purpose of discussing what our films were all about. That was the wonderful thing – we talked our films into existence'.* » Mads Egmont Christensen, *Dogma and Marketing*, in POV pp. 101-110.

41 Lars von Trier, *Les Idiots (Idioterne)*, Danemark / Suède / France / Pays-Bas / Italie, 1998, 117 min.

42 Thomas Vinterberg, *Festen*, Danemark / Suède, 1998, 105 min.

43 « *The DV camera is, strictly speaking, a breach of the Dogma manifesto, as rule number 8 dictates the use of Academy 35mm as a format. For economic reasons, Vinterberg and Lars von Trier were forced to record their movies on video.* » Claus Christensen, *The Celebration of Rules*, traduction de Orla Vigsø, POV pp. 89-100.

44 Jan Oxholm and Jakob Isak Nielsen, « *The ultimate Dogma film. An interview with Jens Albinus and Louise Hassing on Dogma 2 – The Idiots* », POV pp. 11-34.

45 « *I thought a lot about this genre Rule. And I found it is a bad Rule, actually. Because it's very difficult to avoid genre.* » Thomas Vinterberg, « *A spit in the eye of Danish tradition* », Kelly, p. 117.

## IV. La figure palindromique au cinéma

### IV.1 Le court-métrage palindrome

De toutes les formes travaillées par l'Oulipo, le palindrome est à la fois l'un des plus anciens et des plus populaires dépassant largement le cadre du groupe et sa langue. Un palindrome, sous-entendu palindrome de lettres, est un texte dont l'ordre des lettres reste inchangé si l'on le lit de gauche à droite ou de droite à gauche, comme « Nier est effet serein<sup>46</sup> ». Le palindrome littéraire est une contrainte ardue, en particulier en français<sup>47</sup>, quand il tente de dépasser un certain nombre de lettres et le sens peut en pâtir, ou donner une certaine liberté poétique. L'Oulipo a défini la parité d'un palindrome : lorsque le nombre de lettres est pair, on parle de palindrome pair, comme « Élu par cette crapule », et lorsqu'il est impair, de palindrome impair, comme « Ésope reste ici et se repose ». Dans ce cas, on appellera la lettre centrale, isolée, pivot du palindrome.

Du fait de la relative grande diffusion de cette contrainte, il n'est pas étonnant que cette forme ait été à plusieurs reprises utilisées au cinéma, que les réalisateurs aient ou non connaissance des travaux de l'Oulipo. Ce dernier a systématisé le principe de palindrome et établi un classement selon diverses unités littéraires : palindromes de phrases, mots, syllabes, lettres. C'est cette dernière forme qui est à la fois la plus dure et la plus usitée, et celle productive de plus de textes de qualité. De la même manière, on peut envisager différents niveaux de palindromes cinématographiques : palindrome de séquences, plans, images (ou photogrammes). C'est le palindrome d'images qui semble à la fois le plus évident à décerner par le spectateur, peut-être le plus difficile également à concevoir, et celui dont on trouve le plus d'exemples, en particulier dans le court-métrage. La prise choisie de chaque plan, d'un palindrome d'image sera donc répété au moins une fois<sup>48</sup>, et une de ses occurrences devra donc être montée dans le sens contraire du tournage<sup>49</sup>. Le cinéaste palindromiste devra donc élaborer son découpage minutieusement pour chaque plan ait une signification quel que soit le sens dans lequel il est monté. Ceci implique l'écriture coinjointe du scénario et du découpage, voire, comme les cas que nous détaillons ci-dessous, un scénario écrit en fonction des idées de découpage, lui-même soumis à la contrainte initiale.

---

46 Stéphane Susana.

47 Du fait principalement des « e » muets et de certains digrammes ou trigrammes fréquents comme « ch », « qu », « au » ou « ion », peu reproductibles dans le sens contraire.

48 Plus précisément, il y aura toujours un nombre pair d'occurrence pour chaque plan.

49 La nécessité, si l'on s'impose de respecter scrupuleusement cette contrainte, de monter chaque *prise* sélectionnée à deux reprises, c'est-à-dire chaque photogramme monté, pose un problème technique dans la fabrication d'un palindrome selon la chaîne dite « traditionnelle » (tournage et exploitation en pellicule, sans aucune étape vidéo et/ou numérique autres qu'un éventuel montage virtuel) en particulier dans l'élaboration d'un montage négatif d'après les négatifs de tournage, qui eux, ne comportent les photogrammes qu'une seule fois.

On peut distinguer deux traitements différents de la forme palindromique au cinéma : un premier traitement, que l'on pourrait appeler « naturaliste », tente d'effacer au maximum l'artificialité de la prise de vues en marche arrière, un second au contraire, « artificialiste » lorgnera les effets spectaculaires dans cette artificialité. On trouvera dans la première catégorie un travail particulier sur le jeu d'acteurs de décomposition de mouvement pour les rendre les plus naturels dans les deux sens de lecture. Par exemple, on donnera et reprendra un objet (une bague dans *Happy Ending*<sup>50</sup>, une pomme dans *Madam, I'm Adam*<sup>51</sup>, une tasse de café dans *Mona sa damon*) ou tout autre type d'action naturellement palindrome. En revanche, certaines actions courantes posent de sérieux problèmes, la plus évidente étant la marche. En conséquence, le réalisateur de films palindromes recourra dans son découpage à des actions figées (les personnages se déplacent rarement dans *Happy Ending*, donnant l'impression d'une mafia toujours présente, observatrice, et un personnage principal complètement bloqué dans ses mouvements par l'organisation), ou l'on imaginera une situation justifiant une marche à reculons (le prisonnier de *Ce palindrome : drôle impasse*<sup>52</sup>, un revolver braqué devant lui, recule).

### **Le palindrome naturaliste et les formes anacycliques : cas de *Happy Ending* et *Tout à l'envers***

Parmi les courts-métrages palindromes, *Happy Ending* est l'un des plus longs (14 minutes) et d'une remarquable tenue. Film américain de Marc Masciandaro de 2005, il s'agit d'un palindrome strict d'images. La bande son n'est pas palindrome, mais les trois paires de dialogues, très courts, le sont, aussi bien phonétiques que lexicaux<sup>53</sup> : « *Name no one man* », « *God damn mad dog* » et « *I did, did I ?*<sup>54</sup> ». Les deux moitiés du film sont relativement distinguées bien que présentées en un ensemble uni : dans la première, un jeune homme, Otto<sup>55</sup>, gisant sur le bitume, est recueilli par un homme (Mr X), bien

50 *Happy Ending* de Marc Masciandaro. USA, 2005, 14 min.

51 Oucipo, *Madam, I'm Adam*. France, date inconnue, 3 min 50.

52 *Ce palindrome : drôle impasse* de Olivier Kluyskens. France, 2008, 4 min.

Ce film dont je suis l'auteur est un palindrome d'images mais la bande son n'est pas conçue pour être lue à l'envers. Tourné en Super 16 mm au sein de l'école Louis-Lumière, uniquement en marche avant, chaque plan comportait des prises où l'action était jouée dans un sens puis dans l'autre. Au montage, j'ai sélectionné les prises en les visionnant dans les deux sens, indifféremment du sens de l'action au tournage. Ce choix effectué, il ne restait plus qu'à inverser en post-production la moitié du film.

53 Figure plus fréquente en anglais qu'en français, en raison principalement de la quasi absence de « e » muets.

54 Cette ligne de dialogue, dite à un interlocuteur téléphonique, est précédée (dans la première partie du film) et suivie (dans la deuxième partie) par l'interjection « *Oh!* », adressée dans le premier cas à un personnage dans la scène, la deuxième fois à son interlocuteur au téléphone.

55 Bien que jamais nommé, c'est sous ce prénom que le personnage est désigné au générique. Les

habillé et entouré d'hommes de main intimidants. M. X le prend sous son aile, et facilite une rencontre avec la jeune et belle Anna, proposant même à Otto de lui offrir la bague qu'il porte au doigt. L'affaire se conclut, mais M. X se ravise et décide de pourchasser Otto, pour conquérir à son tour la jeune fille. Otto fuit mais est rapidement rattrapé par les hommes de main. Mr X lui reprend la bague, puis le ramène dans la même impasse où il l'a trouvé, lui fait subir un passage à tabac par ses hommes avant de l'abandonner, gisant sur le bitume.

Masciandaro a résolu le problème du cinéaste palindromiste par l'élaboration de mouvements de jeux naturalistes, des gestes lents et décomposés, mais surtout grâce au montage et à l'expression induite des mouvements caméras. Les personnages sont en effet très statiques à l'intérieur des plans : ils restent toujours en position à l'intérieur d'un plan, chaque déplacement est suggéré par ellipses entre les séquences, mais aussi à l'intérieur même des séquences. Par exemple, à la fin du film, l'action peut être décrite ainsi : une voiture s'arrête dans une impasse ; les hommes de main descendent, forcent le jeune homme à faire de même, le mollestent, le laissent choir au milieu du bitume, retournent dans leur véhicule et repartent – sans qu'un personnage n'ait effectué plus d'un pas, tout est décrit par micro ellipses<sup>56</sup>. De même, Masciandaro s'autorise une course poursuite sans faire courir ni marcher ses personnages : elle débute avec un long travelling filé<sup>57</sup> sur un mur qui finit sur le visage de l'acteur, inquiet, qui vient de se retourner. Pensant avoir semé son poursuivant, alors qu'il amorce un mouvement en avant, il remarque devant lui un autre sbire, qui l'attend patiemment. Il amorce un mouvement en arrière. À la suite d'un raccord en fondu, on le trouve dans une autre ruelle, jettant un autre coup d'œil derrière lui, puis s'engouffrant à travers un grillage troué. Il se retrouve nez à nez avec un chien qui lui bloque le passage, puis avec un homme de main, qui entre dans le champ via un panoramique.

Ces effets renforcent l'impression d'impuissance du jeune homme, qui, où qu'il aille, se retrouve sous surveillance étroite d'un des hommes de mains de l'organisation. Toujours sur place, statiques, ils semblent avoir toujours un coup d'avance grâce à leur réseau. Cette atmosphère oppressante découle d'une astuce de mise en scène induite par la forme palindromique. *Happy Ending* choisit, dans sa voie naturaliste, de s'interdire des déplacements grand-guignolesques (comme l'abus de marche à reculons) et transforme cette contrainte en élément de style du film. Ce choix est à mettre en perspective avec par exemple *Ce palindrome, drôle impasse*, où les déplacements du personnage sont lisibles dans les deux sens de lecture, comme la montée / descente par une échelle, ou dans une justification par l'intrigue du sens non naturel, comme lorsque le prisonnier recule les mains levées car on le sait braqué par une arme.

---

réalisateurs de palindromes aiment bien les prénoms palindromes.

56 voir découpage en annexe, plans 11 à 6.

57 dynamisant le plan.



Si les personnages de *Happy Ending* restent statiques, ce n'est pas le cas de la caméra. Ici les nombreux mouvements de caméra sont utilisés non pas à des fins de suivi, mais en exploitant la puissance expressive qu'ils peuvent dégager. Ainsi, à plusieurs reprises dans la première partie du film, des travellings avant nous invitent à découvrir une scène, et surtout à rentrer dans les émotions du personnage en train d'être secouru, à nous faire ressentir la bienveillance dont il est soudainement l'objet. À l'inverse, dans les mêmes plans réutilisés dans la seconde moitié du film, les travellings devenus ici arrières nous font progressivement quitter ces personnages, contribuant à des sentiments d'abandon, de résignation ou de fatalité. On peut citer le plan 6<sup>58</sup>, où Otto gît sur le bitume, sans raison connue au début du film (travelling avant zénithal, on est invité à découvrir son histoire), après son passage à tabac en séquence de fin (en travelling arrière, on le quitte ayant perdu sa fiancée, la bague, peut-être quelques côtes, voire sa conscience).

Le montage est beaucoup construit en petites ellipses, parfois appuyées d'un fondu enchaîné. Outre le fait de résoudre le problème des déplacements des personnages comme vu précédemment, elles contribuent à cette atmosphère pesante où les jeunes personnages sont confrontés en permanence à la puissance du chef mafieux. Le montage contribue également à éviter les redondances des plans utilisés deux fois en leur donnant une signification différente grâce à la mémoire du spectateur des plans immédiatement précédents. Ainsi, peu avant la séquence pivot du palindrome (Otto se rend chez Anna, ils s'embrassent sur le palier de sa porte), Otto la rencontre au bureau d'accueil où elle travaille et lui remet discrètement un papier ; la fin du plan part de la main d'Otto pour aller chercher son visage souriant. Dans son lit, Otto regarde fixement le papier, en contre-champ Anna dans son propre lit regarde rêveuse au plafond. Puis Otto se rend chez Anna le papier à la main, où l'on comprend qu'elle y a noté son adresse. Après le pivot du palindrome, on retrouve le plan d'Anna rêveuse dans son lit, puis Otto dans une position similaire<sup>59</sup>. Si dans la première partie du film le montage nous faisait rester plutôt dans la tête d'Otto rêvant d'Anna, le phénomène inverse ici se produit. Mais la séquence suivante, au bureau, peut être interprétée toujours comme un souvenir d'Anna, en raccord avec un panoramique haut-bas descriptif sur le visage puis la main d'Otto. C'est ici une rupture intéressante de ce qui est traditionnellement envisagé dans le film palindrome, et un bon exemple de ses potentialités : le réalisateur n'essaie pas non seulement de créer un plan qui puisse avoir deux actions et deux significations différentes selon son sens de lecture (et son placement dans le montage), mais aussi dans un mode de réalité différent : une action descriptive, nécessaire à l'intrigue dans un sens est un souvenir dans l'autre, et l'objet de l'attention (le papier dans le sens premier du film) s'est radicalement déplacé.

---

58 Se référer à l'annexe.

59 L'unité de ces deux plans est assurée non seulement par la lumière et la composition, mais aussi par un mouvement similaire de caméra (travelling avant avant le pivot du palindrome, arrière après ce pivot).

Cet effet brillant n'est malheureusement reproduit qu'une fois dans *Happy Ending*, qui touche peut-être là à sa limite : les deux moitiés du film sont presque séparables l'une de l'autre, les deux motivations antagonistes du mafieux créent la confusion, à se demander s'il s'agit bien du même personnage. On peut se demander ce que donnerait *Happy Ending* présenté sous forme de deux films distincts, s'ils seraient tout autant compréhensibles. La forme du palindrome est parfois mal comprise, assimilée à un mot qui a une *autre signification* lu à l'envers. Par exemple : « résuma » donne à l'envers « amuser ». Un oulipophile averti parlera lui, de couple d'anacycle, d'anacyclique ou de boustrophédon<sup>60</sup>. Évidemment, tout couple d'anacycles mis bout à bout forme un palindrome<sup>61</sup>, encore faut-il que celui-ci ait un sens, et tout palindrome est son propre anacycle.

C'est ce type de forme qu'a choisi Raúl Ruiz pour composer un « double court-métrage », *Tout à l'envers* en 1980. Parfois incorrectement annoncé palindrome<sup>62</sup>, il s'agit d'un film de 19 plans pour une durée de 2 minutes, qui, lu dans un sens (que nous appellerons « A »), raconte l'histoire banale d'un homme réveillé au petit matin par son épouse. Tandis que celle-ci continue sa cuisine, le mari s'habille, enlace sa femme et part travailler. Présenté dans le sens contraire (« B »), un homme rentre chez lui ; sa femme profite d'une embrassade pour le poignarder à l'abdomen avec son couteau de cuisine. L'homme agonise et meurt en tombant dans son lit, au coucher de soleil. La bande son est composée, pour le sens A, d'une musique au début du film, d'un peu de bruitage (le réveil qui sonne) et des effets directs conservés, même si ceux-ci sont retranscrits « à l'envers ». Le sens « B » conserve les directs (dont les dialogues enfin compréhensibles) et ajoute un musique inquiétante après le meurtre. Le film a été diffusé au sein de l'émission « Télétests », animée par Claude Villers, sur FR3 en 1980, sous l'épisode nommé « L'Image en silence ». Dans une démarche didactique, le film est présenté à des invités tout d'abord dans le sens A en muet, puis, à la suite de discussions sur ce que raconte l'histoire, le sens A sonore, puis le sens B sonore.

La première chose frappante est la grande disparité de l'histoire entre les deux sens. Ruiz réussit sans effets spectaculaires à mettre en scène dans le sens B la mort d'un homme avec un plan<sup>63</sup> où l'arme est très masquée, la femme plantant son couteau dans l'abdomen de son compagnon lors d'une embrassade, à l'aide surtout de divers implants de ce couteau dans les plans précédents, et d'une nature morte à l'allure innocente<sup>64</sup> représentant un poisson à la tête tranchée sur le plan de travail. Cette nature morte sera

---

60 Le boustrophédon est un type d'écriture où l'on écrit une ligne de droite à gauche, puis la ligne suivante de gauche à droite.

61 Nécessairement pair, c'est-à-dire sans lettre-pivot isolée au milieu.

62 Charles Tesson, « Le palindrome cinématographique de Raúl Ruiz » in *Cahiers du Cinéma* n°345.

63 Plan 10, se référer au découpage en annexe.

64 plan B-3.

reprise en fin de film<sup>65</sup> et donnera sens au plan précédemment cité. L'ordre du montage inversé (sens A) rend anodins, au mieux un peu intrigants, ces mêmes plans, tout en conservant une totale crédibilité, même si l'intrigue est beaucoup plus molle. Le jeu d'acteur, lent et décomposé, participe à cette cohérence et certaines parties d'actions invisibles dans le sens A prennent une toute autre signification dans le sens B (dans le sens A, avant d'embrasser sa femme, l'acteur avance rapidement mais imperceptiblement sa tête vers sa compagne, mouvement de recul brusque dans le sens B qui concourt à nous faire comprendre la situation<sup>66</sup>). Seuls les dialogues révèlent la supercherie, bien que les invités de « Télétests » pensent qu'ils parlent une langue germanique. Le visionnage des trois versions terminé, Claude Villers leur demande quel est le vrai film, la « vraie histoire » : ils répondent unanimement la version du sens B. Ce point pourrait être sujet à débat, tant le sens A est cohérent et forme indubitablement un film à part entière : tout plan est justifié, à l'exception peut-être du premier plan de poisson mort, qui, tout capital qu'il est pour le sens B, reste intrigant malgré son temps très court. On considèrera plutôt *Tout à l'envers* comme un couple d'anaclyse de films, un boustrophédon cinématographique que vous pouvez regarder à l'infini sur un magnétoscope où les deux sens de lecture sont disponibles, sans jamais avoir à rembobiner votre bande.

## **Le film palindrome artificialiste et les formes analogues**

Les plans tenants du traitement artificialiste du palindrome jouent sur la distortion du déplacement, quitte à y intégrer une certaine poésie. Un bon exemple est *Palindrome : a film without direction*, court-métrage d'école palindrome de 10 minutes, réalisé par David Melito à l'Ithaca College en 1992. Si la narration nécessite probablement plusieurs visionnages pour être totalement assimilée<sup>67</sup>, le film s'inscrit néanmoins dans un pur cadre fictionnel, à travers la journée du personnage principal confronté à des événements surnaturels. Le film de David Melito est l'un des rares courts-métrages de fiction à être totalement palindrome, y compris dans le son, le générique et même les mentions légales.

La première partie du film semble avoir été intégralement montée à l'envers, à l'exception d'une scène de chorale où un jet de mouchoir nous indique le sens de tournage du plan, ainsi que peut-être du plan de chute dans la neige<sup>68</sup>. Le film joue avec une certaine fraîcheur sur l'artificialité des mouvements à l'envers sans verser dans la surabondance de spectaculaire, privilégiant une certaine poésie, comme le plan où son personnage s'avance dans la neige, les traces de ses pas présentes devant lui s'effaçant après son passage.

---

65 plan B-14.

66 plan A-9 / B-11.

67 le film est soutenu par le *Senior Experimental Award*.

68 Même si un doute subsiste.

La bande son, totalement palindrome, est plus complexe dans sa construction, mélange d'éléments lus à l'envers et à l'endroit à l'intérieur de mêmes plans. Le personnage entend des voix dans une langue étrange dans la première moitié de film, voix qui sera une banale émission de radio ou une *voice over* en deuxième partie. Une foule semble prononcer des messages satanistes dans un cimetière, messages qui s'avèreront mots d'amour. D'autres personnages écoutent longuement ce qui pourrait être un professeur de théâtre sans comprendre un traître mot de son message ; inversement, celui-ci ne comprend pas ses élèves. On assiste ici à un exemple d'astuce qu'un metteur en scène peut générer pour contourner sa contrainte, qu'il transforme en son avantage en un élément signifiant de son film : l'incommunicabilité de deux personnes, nous faisant partager alternativement, c'est-à-dire à chaque portion du palindrome, le point de vue de chacune d'entre elles. L'effet de la voix retournée est ici utilisée à fins expressives plus que naturalistes et sert un propos qui va au-delà du « bricolage ». Dans la scène du cimetière, un texte lu est prononcé à l'envers au tournage, mais malheureusement ce n'est pas un palindrome phonétique.

Les effets artificialistes sont également prisés dans le clip vidéo, comme dans « Sugar Water »<sup>69</sup> de Michel Gondry. Il s'agit d'un plan-séquence qui suit successivement les deux chanteuses du groupe. Le clip est présenté en split screen, la partie gauche de l'image décrit le plan en marche avant, la partie droite en marche arrière et inversée horizontalement (comme à travers un miroir). Les actions sont souvent similaires entre les deux parties d'image et remarquablement synchrones. De plus, Gondry utilise la figure du split screen pour recomposer un texte dans l'ensemble de l'image à deux reprises (« Sugar Water » vers 15 secondes depuis le début/avant la fin et « You killed me » au centre à 2 minutes). Le clip donne à voir successivement dans la partie droite de l'image, un renversement « à l'envers » de sucre en poudre dans les cheveux, un chat qui saute à reculons dans un trou du mur, la prise d'une enveloppe dans une boîte à lettres, une vitre brisée qui se recompose et renvoie un ballon, un écoulement d'eau à l'envers dans la douche et des lettres qui s'affichent en passant un chiffon sur une vitre, chacune de ses actions aura son contrepoint en sens naturel dans la partie gauche<sup>70</sup>. Le clip ne correspond à la définition du palindrome, mais le jeu sur la figure du miroir à travers le split-screen, le renversement de l'image (*flipover*), les actions jouées à l'envers et surtout la synchronicité des actions similaires peut être définie comme une forme analogue au palindrome dans un langage purement filmique.

« The Scientist »<sup>71</sup> de James Thraves, clip présenté intégralement en marche arrière à l'image reprend quelques éléments du palindromiste artificialiste, en accumulant les effets rendus spectaculaires par la marche arrière (accident de voiture, partie de basket-ball, sauts, jets d'objets), en contraste avec la synchronisation

---

69 Video-clip « *Sugar Water* » de Cibo Matto, réalisé par Michel Gondry. USA, 4 min.

70 L'écoulement de sucre et d'eau étant les seuls deux éléments clairement différenciés, en écho au titre de la chanson.

71 Video-clip « *The Scientist* » de Coldplay, réalisé par Jamie Thraves. 4 min 30.

(compensée) des lèvres sur les paroles. La même configuration est adoptée pour le clip « Drop » du groupe The Pharcyde, réalisé par Spike Jonze en 1995, où l'on pense avoir affaire à des breakdancers talentueux jusqu'à la révélation du tournage à l'envers n'est dévoilée progressivement par des effets physiques de plus en plus impossibles. Si les personnages s'avancent continuellement dans la rue, les éventuelles démarches non naturelles sont ici masquées par la danse, d'une manière naturaliste en quelque sorte.

## IV.2 Cas du long-métrage : le palindrome comme métaphore

### *Palindromes*

Il n'est peut-être pas imprudent d'affirmer qu'à ce jour, le film palindrome n'a jamais franchi le passage au long-métrage distribué. Cependant, certains ont partiellement intégré cette structure à leur film, sans être un film à contrainte forte, respectée méticuleusement comme Perec l'a fait avec le lipogramme et son roman *La Disparition*. Le long-métrage *Palindromes*<sup>72</sup> de Todd Solondz<sup>73</sup> n'en est pas vraiment un, en tout cas pas un palindrome de photogrammes, comme pourrait le suggérer son titre. Il met en scène Aviva, adolescente fille unique d'une famille juive américaine de classe moyenne, n'a qu'un désir depuis son plus jeune âge : avoir des enfants. Obtenant sa grossesse depuis longtemps désirée à la suite d'une performance sexuelle misérable du fils d'un couple d'amis de la famille (Judah, qui se fera appeler Otto par la suite), ses parents décident de l'avorter contre son gré. L'opération tourne mal, Aviva ne pourra plus avoir d'enfants. Elle décide de fuguer, rencontre un jeune homme qui veut la ramener chez elle (Mark Wiener), puis Bob (qui selon les circonstances se fait appeler sous les pseudonymes de Joe ou Earl), un chauffeur routier avec qui elle a une relation sexuelle avant que celui-ci ne l'abandonne. Aviva trouve refuge dans la famille Sunshine, fervents chrétiens qui recueillent chez eux une collection d'enfants dont l'ensemble des problèmes vire à la caricature (manchot, épileptique, albinos aveugle orpheline de sa mère droguée, etc.). Le père de la famille Sunshine est en contact avec Bob/Earl, et le charge d'assassiner un médecin pratiquant l'avortement, celui même qui s'est occupé d'Aviva. Celle-ci fuit la famille Sunshine et suit Bob ; ils commettent l'assassinat, tuant également une des enfants du médecin. Réfugiés dans un motel, ils sont encerclés par la police qui finit par descendre Bob. De retour dans sa famille, Aviva rencontre à l'occasion d'une fête organisée pour son retour Mark Wiener pour qui, bien qu'athée convaincu, le destin de chacun est inscrit dès la naissance, et toute personne, quelque soit sa volonté de fuir sa condition, se verra de retour au point de départ. Aviva retrouve Judah/Otto avec qui elle a une nouvelle fois une relation sexuelle, toujours dans l'espoir d'une maternité future.

---

72 Todd Solondz, *Palindromes*, USA, 2004, 105 min.

73 Les obsédés de la littérature potentielle souriront au monovocalisme de son nom.

Outre les sujets provocateurs abordés dans le film (sexe et maternité chez les mineurs, pédophilie, avortement<sup>74</sup>), la particularité du film est d'utiliser pour le rôle principal, Aviva, huit comédiens différents<sup>75</sup>, d'âge, de corpulence, de couleur de peau et même de sexe<sup>76</sup> variés, dont l'ordre d'apparition à l'écran suit un schéma palindromique. Cependant, cette structure est déséquilibrée, puisque le pivot du palindrome se situe à 1 heure et 28 minutes, soit à 85% de la durée totale du film. La structure du film repose sur un prologue et neuf parties annoncées par cartons (« Dawn », « Judah », « Henry », « Henrietta », « Huckleberry », « Mama Sunshine », « Bob », « Mark » et « Aviva ») ; pour les huit premières parties, le personnage d'Aviva est interprété par une actrice ou un acteur différent. Au cours de la neuvième partie, d'une quinzaine de minutes, se succèdent en ordre inverse de leur apparition précédente les différents comédiens, toujours pour le rôle d'Aviva.

En dégagant très succinctement une structure narrative, notamment dans ses pérégrinations (la maison familiale, une fugue avec Bob, un séjour chez les Sunshine, une fugue avec Bob, la maison familiale), on peut légitimement se demander si le film de Solondz n'explorerait pas une forme de palindrome décrite plus haut, non d'images (ou photogrammes), mais de plans, séquences ou parties, en relation avec l'ordre d'apparition des interprètes du rôle d'Aviva. Ce dernier point étant comme nous l'avons vu réparti de manière très déséquilibrée, il n'accompagne pas une structure palindromique plus globale, un guide de structure duquel Solondz ne s'écarterait pas. Rien dans l'agencement des plans ne nous permet plus de dégager une structure de la sorte. Certaines séquences sont plus explicitement à mettre l'une en regard de l'autre sans qu'elles soient précisément placées en portion de palindrome, comme la relation sexuelle avec Judah/Otto en début de film qui trouve son double en fin. En revanche, la figure palindromique permet à Solondz d'opposer, à deux instants à peu près symétriques dans la structure du film, deux points de vue radicaux sur un sujet moral (l'avortement)<sup>77</sup> : la mort du fœtus d'Aviva, avortée contre son gré, est à mettre en regard du meurtre du médecin pratiquant l'avortement. En effet, si l'utilisation du palindrome comme pure contrainte formelle est difficile à démontrer – et sans les quelques références explicites ou clins d'œil du film (le titre, le nom des personnages Aviva<sup>78</sup>, Otto et Bob, le numéro des chambres de motel 303 et 11), le spectateur pourrait

74 Sujet sur lequel la population américaine est particulièrement divisée.

75 Principe non exclusif à *Palindromes*, qu'on peut retrouver dans *I'm Not There* de Todd Haynes.

76 Le rôle est tenu pour la courte séquence de déambulation « Huckleberry » par le comédien Will Denton, ici très androgyne.

77 sans prendre lui-même explicitement parti, ou du moins en le feignant.

78 Au cours de la partie « Henrietta » Mark Wiener révèle à Aviva la particularité de son nom (à 27 min 30s) :

« *You know your name's a palindrome?*

- *What's that?*

tout à fait en faire abstraction et suivre néanmoins l'intrigue et le style – il sert ici comme métaphore du message du film, comme les deux sens de lecture qu'on peut avoir d'un problème moral<sup>79</sup>, et de la vision fataliste de la vie délivrée par Solondz *via* son personnage Mark Wiener. Solondz puise indubitablement dans la forme palindromique une forte inspiration pour construire son film, et qu'il y a une analogie centrale et efficace entre cette forme comme élément de structure du film – plus dans le récit que le découpage<sup>80</sup> – et le fond de son sujet, il en saupoudre son film plus qu'il applique comme une contrainte dure, arbitraire, fondamentalement oucypienne dans son écriture, ou *avant* son écriture – scénaristique ou filmique. Il est à noter que la structure palindromique semble assez peu frappante chez les spectateurs même avertis, comme peut en témoigner lecture de critiques du film, n'évoquant que le nom des personnages, mais se concentrant sur le mal-être dégagé par les thèmes abordés du film et les différentes interprétations d'Aviva — en particulier celle de Sharon Wilkins, actrice adulte noire à la corpulence imposante.

### « *Le palindrome a-t-il un sens ?* » ou : *Le palindrome est-il un cercle polaire ?*

En 2005, Cécile de Bary publie dans *Formules*, la revue des littératures à contraintes<sup>81</sup>, une étude traçant le parallèle entre l'intelligibilité du « Grand Palindrome<sup>82</sup> » et d'autres textes de Georges Perec et les figures narratives et

---

- *A word. Spelled backwards and forwards it stays the same. Never changes. Like "Anna". Or "Ulu". Or "Sums are not set as a test on Erasmus".* »

79 « *Is Solondz saying it doesn't matter which side of the issue we enter from, it's all the same and we'll wind up when we started?* », Roger Erbert, *Roger Ebert's Movie Yearbook 2006*, Andrews McMeel Publishing, 2005, p.518.

80 Il y a, au moins à un moment dans le film, deux séquences miroirs l'une de l'autre dans leur découpage : dans le même décor, la chambre d'Aviva, un dialogue entre celle-ci et sa mère finissant par une embrassade, à la tonalité singulièrement différente (l'une dans la tendresse d'une petite fille expliquant qu'elle voudra plein d'enfants – « Dawn », l'autre dans la lourdeur d'une adolescente décidée coûte que coûte à garder son enfant malgré l'opposition de sa mère – « Henry », découpée de façon extrêmement similaire en suite de champs / contre-champs auxquels suivent un plan demi-ensemble de conclusion, les comédiens centrés, de profil. Malheureusement pour l'amateur d'Oucipo intéressé à l'application stricte du palindrome, ces deux séquences ne se situent pas de part et d'autre du pivot du palindrome.

81 Cécile De Bary, « *Le palindrome a-t-il un sens ?* », *Formules*, éd. Noesis, 2005, pp. 49-58

82 En 1969, Georges Perec écrit au Moulin d'Andé un long palindrome de 5566 lettres (6372 caractères) dont les critiques pointait l'hermétisme du sens, doutant même de la possibilité qu'un sens ait été donné à ce texte. Voici deux extraits de début et fin du texte :

« Trace l'inégal palindrome. Neige. Bagatelle, dira Hercule. Le brut repentir, cet écrit né Perec. L'arc lu pèse trop, lis à vice-versa. Perte. Cerise d'une vérité banale, le Malstrom

[...]

Morts : l'Âme, l'Élan abêti, revenu. Désire ce trépas rêvé : Ci va ! S'il porte, sépulcral, ce repentir, cet écrit ne perturbe le lucre : Haridelle, ta gabegie ne mord ni la plage ni l'écart. »

structurelles du film *Les Amants du cercle polaire*<sup>83</sup> du cinéaste espagnol Julio Medem. Ce dernier, au nom prédestiné, livre ici une fiction poétique aux atouts formels évidents, où la place de la figure du palindrome tient, à l'instar de *Palindromes* de Todd Solondz, une place prépondérante dans la thématique sans constituer une contrainte forte de structure comme dans les courts-métrages précédemment cités.

*Les Amants du cercle polaire* parcourt la vie de Otto et Ana, qui tombent amoureux mutuellement l'un de l'autre dès la jeune enfance, se rapprochent à la suite d'un « hasard » provoqué par les jeunes enfants (le père d'Otto, divorcé, s'installe avec la mère d'Ana), partagent à l'adolescence leur première expérience amoureuse en secret (leurs parents respectifs les considérant comme frère et sœur), avant de s'éloigner lors d'un passage difficile à l'âge adulte noirci par des décès familiaux (la mère d'Otto, ce dernier développant des pulsions suicidaires). S'étant fait la promesse de finir leurs jours ensemble à l'intérieur du cercle polaire, ils finiront par se retrouver en Finlande avant un final tragique.

Les événements du film sont narrés en double successivement du point de vue de chacun des deux protagonistes principaux, séquences annoncées par des cartons portant le nom du personnage<sup>84</sup>. Le film repose également sur la description de coïncidences, de « petits hasards de la vie » qui rapprochent et éloignent les personnages, en développant un réseau habile de suites logiques pour justifier ses coïncidences sans désenchanter le monde du film de Medem.

La première chose qui interpelle l'amateur de palindromes est le nom des personnages, référence explicite jusque dans les dialogues du film : Otto et Ana, deux prénoms typiquement palindromes que nous avons déjà croisés lors de cette étude. Il est ici intéressant de voir comment la narration justifie le fait qu'un petit garçon des années 1960 en Espagne peut porter un prénom désuet allemand, en ouvrant une histoire parallèle : le grand-père d'Otto, à la suite du bombardement de Guernica, trouve coincé en haut d'un arbre de la forêt jouxtant son village un parachutiste de la Luftwaffe. Par humanité, il décide d'aider le pilote en détresse, qui se révèle s'appeler Otto et partage sa dernière cigarette avec lui avant de reprendre la route. Plus tard dans le film, on apprendra que ce pilote choisit la désertion et s'enfuit avec une jeune espagnole en Finlande, où il achète une petite cabane juste à l'intérieur du cercle polaire. Des années plus tard, c'est dans cette cabane que Ana, fuyant les désordres de sa vie suite à sa rupture avec son amant Otto, vient se ressourcer. Ana a eu connaissance de cette cabane par le nouveau compagnon de sa mère, qui s'avère être le fils d'Otto le pilote, à la suite

---

Des auteurs comme Marc Laprand (« Ce repère, Perec », *Poésie*, 2002, n°94) ont donné une interprétation de ce texte, pendant longtemps considéré comme le record du plus long palindrome en français. *Sorel Eros*, un palindrome de Jacques Perry-Salkow et Frédéric Schmitter, en recherche de publication, compte 10001 lettres.

83 Julio Medem, *Les Amants du cercle polaire* (« *Los amantes del círculo polar* »), Espagne/France, 1998, 112 min.

84 Coïncidence amusante avec le film de Todd Solondz même s'il est difficile d'en extrapoler une influence ou un sens plus profond. De même, les personnages sont joués chacun par trois comédiens aux différents stades de leur vie, procédé toutefois « normal » ou « réaliste » en comparaison du dispositif inventé par Solondz.



d'une conversation où elle exprima le désir de se réfugier à l'intérieur du cercle polaire, conformément à son rêve partagé avec son ex-amant Otto. Ce dernier, après des années de séparation, est devenu pilote de frêt aérien suite à la fascination qu'il nourrit pour l'histoire de son prénom singulier. Ayant retrouvé la trace d'Ana, il la rejoint en sautant en parachute au-dessus de sa cabane finlandaise, et se retrouve coincé de longues heures en haut d'un arbre avant d'être délivré par un Finlandais.

Nous entrons ici dans le domaine de l'hypothèse, mais on peut s'interroger si cette histoire rocambolesque mais plausible dans l'univers du film n'a pas comme source le simple besoin de justifier le prénom palindromique de son personnage<sup>85</sup>. Si le choix d'un prénom n'est pas ici *stricto sensu* une contrainte formelle, on ne peut s'empêcher de penser que Medem, également seul scénariste crédité, ait eu besoin de développer une histoire « originale » ayant comme point d'appui cet élément fondamental qu'il ne pouvait pas changer. Cette démarche est à mettre en analogie avec celle de l'écrivain oulipien ou simplement amateur de littérature potentielle qui se lance dans la création d'un texte à contrainte forte, en particulier lorsqu'elle ne permet l'usage d'un ensemble très restrictif de mots. Permettez-moi de recourir à une expérience personnelle à des fins d'illustration. Il m'est arrivé un jour de vouloir écrire un texte dont toutes les voyelles seraient accentuées<sup>86</sup>. Sans me poser la question de l'histoire, j'ai recensé, principalement à l'aide d'un dictionnaire et d'un Bescherelle, une liste de mots ne comportant que des voyelles accentuées. J'ai regroupé et choisi certains de ces mots selon quelques thèmes qui me paraissaient communs, les ai assemblés grammaticalement en essayant de produire une relative cohérence de sens. Il n'existe pas de règles ou de statuts de l'Oulipo établissant que la LiPo doit être écrite selon cette démarche, que l'on se garde de qualifier comme « strictement oulipienne », mais on touche peut-être ici à ce que Perec voulait signifier lorsqu'il disait qu'il se méfiait de l'inspiration, préférant l'idée d'une littérature écrite *avec les petites mains*, et la notion

---

85 Les prénoms palindromiques masculins occidentaux sont très rares, comme en témoignent encore la prépondérance de ce prénom allemand dans des films palindromiques ou palindromophiles espagnols, français et américains.

86 Lés àccènts

Un vieil ami m'a raconté une drôle d'histoire sur un ancien camarade de classe, Néré Brû. Je suis des plus perplexes. Je doute fortement que...

... Néré Brû, prévôt béké né à Brühl, déjà très hâlé bébé, gîté à côté d'Hédé, vînt hâté à Séné, vît pépé Brû, déjà très âgé, très mûr, très dégénéré, décédé brûlé, étété à l'évêché - décès très célébré, fêté, à Séné – fêlé, dérégulé, hébété, Néré pâlit, fléchît, gîtât, chût, bût, s'éméchât à l'éthéré xérés – l'âge fût fût ébréché – chômat, détrôné, rôdât, végétât, dépérît, vît Âmâl, frémît, s'éprît d'Âmâl, régénéré, frôlât Âmâl, zélé, tâtât, devêtât Âmâl, péchât à l'évêché.

Brühl : ville de Nordrhein-Westfalen, Allemagne

Hédé : commune d'Ille-et-Villaine

Séné : commune du Morbihan

Publié sur la liste oulipo le 14 février 2006

d'*ouvroir* (atelier) appuie cette idée manuelle, « besogneuse » de l'écriture de textes. S'étant essayé à l'écriture de scénarios, Perec reprend cette idée de construction de récit :

« Dans un scénario classique, on part d'une "idée" centrale, simple, résumable en quelques lignes, que l'on étoffe ensuite au moyen de scènes appropriées. Ici, au contraire, c'est à partir du jeu sur les éléments qui découlent de la contrainte initiale que peut se construire une histoire<sup>87</sup> »

Des conversations avec des écrivains de texte à contraintes confirment une démarche similaire, dont une trace peut être entendue dans le documentaire *Oulipotes*<sup>88</sup> par Nicolas Graner :

« Si on me demande d'écrire un texte poétique comme ça, j'en suis bien incapable. Par contre si on me demande de chercher le mot de cinq lettres, en trois syllabes, qui commence par machin et qui finit par truc, je sais qu'il n'y en a qu'un, celui-là je le trouverai »

Au risque de se répéter, il est difficile de dire si Medem poursuit une méthode aussi absolutiste pour l'élaboration de ses films, si l'on considère les éléments qui peuvent nous permettre d'en juger, même si des prémices se font sentir comme ci-dessus. On peut toutefois citer le cinéaste parlant de sa démarche créative :

« Tout d'abord, j'extrais la matière première, cette image rêvée ou cette atmosphère qui me séduit, et ensuite je soumetts tout le matériel à la discipline du discours. Je pars de rêves ou d'émotions qui sont pour moi très exaltants<sup>89</sup>. »

Cécile De Bary rappelle dans son analyse :

« Pour comparer pleinement [les textes de Perec<sup>90</sup>] et *Les Amants du cercle polaire*, il convient d'envisager une différence essentielle [...] : sauf exception, les contraintes perecquiennes portent sur des textes, alors que Medem est un cinéaste.<sup>91</sup> »

En effet, selon cette interprétation, les textes de Perec, sont en premier lieu un *discours sur la contrainte*, même si ce discours est habilement mêlé d'éléments

87 cité par Christian Jacaud, *Anthologie du cinéma invisible*, Arte éditions/Jean-Michel Place, 1995, p.469

88 Documentaire réalisé au sein de l'école Louis-Lumière dont je suis le réalisateur, traçant le portrait de trois écrivains de littérature à contrainte.

89 C. Heredero, *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza, 1999, p. 563, cité in Marie-Soledad Rodriguez (éd.), *Le Cinéma de Julio Medem*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009, p.18

90 En l'occurrence le « Grand Palindrome », *W ou le Souvenir d'enfance* et *La Disparition*.

91 op. cité, p. 55

narratifs analogues (*La Disparition* parle d'une malédiction, qui devient ici « maldiction », qui frappe tout personnage réalisant que son univers est exempt de la lettre « e »), et que certaines études pointent un rapport psychologique avec les péripéties de la vie de l'auteur (le « e » manquant désignerait « eux », les parents que Perec, né en 1936, a perdus en 1940 et 1943). Il ne s'agit évidemment pas de décrire ces œuvres comme valables uniquement pour leur performance technique, critique souvent mise en avant à la publication de *La Disparition*, à laquelle Perec a répondu avec *Les Revenentes*, long récit monovocalique en « e » qui, comme l'annonce son titre mal orthographié, respecte scrupuleusement la contrainte que s'impose l'auteur, au risque de s'affranchir de quelques règles de la langue française.

Medem, lui, utilise la métaphore palindromique au service d'une histoire, sans chercher à atteindre le film palindrome, mais ne se privant pas de l'utiliser également comme outil thématique dans sa structure, se reposant sur deux objets géométriques, la symétrie (« en miroir<sup>92</sup> ») et la figure du cercle.

Le film débute par une version raccourcie de l'avant-dernière séquence du film. La narration progressant, on observe une certaine symétrie entre deux éléments (Otto et Ana) semblables mais éloignés à deux pôles, de masculinité/féminité (la question qui hante Otto enfant est « Est-ce que les filles pensent comme les garçons? ») qui se rapprochent petit à petit jusqu'à ne former qu'un couple à l'adolescence. Cependant, cette symétrie, dont le point de contact n'intervient pas au milieu du film, connaît des retours en marche arrière, tant dans la narration (Otto, à la suite de la mort de sa mère, s'enfuit) que dans la symbolique : à deux moments distincts du film, les personnages, refusant la mort d'un de leur parent en pensant qu'il suffit de « courir en arrière » pour faire rebrousser le temps<sup>93</sup>. Deux autres événements s'inscrivent de la même manière en symétrie dans le film : en voiture, passager de son père, Otto évite de peu une collision avec un bus. En réaction, il baffe son père. Ana, passagère de sa mère, évite de peu une collision avec un bus. En réaction, la mère d'Ana baffe le chauffeur de bus. Au milieu<sup>94</sup> du film, une séquence met en scène Ana et Otto, séparés depuis peu, se dirigeants tous

92 « L'ensemble obéit [...] à plusieurs lois de symétrie, qui mettent en relation les sections du récit par des systèmes de complémentarité et regard en miroir »

Elisa Costa Villaverde, « Répétition, identité et réflexivité dans *La ardilla roja* et *Los amantes del círculo polar* » in Rodriguez, op. cité, p.43.

Il reste une étrangeté dans cette analyse, où le mot palindrome n'apparaît nulle part, ni même la nature palindromique du nom des deux personnages principaux, pourtant explicite dans le film, alors qu'elle interprète le personnage principal de *La ardilla roja*, Jote, comme double de l'auteur Julio Medem du fait que leurs prénoms partagent la même initiale .

93 « Peut-on courir en arrière, toute une vie ? » Pour Ana enfant, refusant la mort de son père, il suffit de ne pas le dire, de ne pas arriver jusqu'à ces mots tragiques, et repartir en arrière pour que cela ne soit pas arrivé. « Sèche tes yeux, Papa n'est pas mort » dit-elle à sa mère.

Otto témoigne de la même attitude. Il se rend chez sa mère, étrangement absente, la maison délaissée. Il refuse de poursuivre ses recherches, de franchir la porte de la cuisine (plan palindrome d'ouverture / fermeture de porte) où il entraperçoit de la nourriture en train de pourrir, rebrousse chemin, pour ne pas affronter la mort de mère qu'il pressent mais refuse d'accepter.

94 de la durée de projection

deux vers le centre de la place principale de Madrid. Cette séquence est découpée en une alternance de plans symétriques, Ana arrivant par la gauche de l'image, Otto par la droite, puis par un plan large composé très symétriquement sur la fontaine centrale, en travelling avant, des deux personnages semblant se rejoindre<sup>95</sup>. Mais un événement anodin (l'achat d'un journal) empêche la rencontre, les deux personnages continuant de s'ignorer à leur dépens alors qu'ils ont rejoint la même terrasse de café. Cette séquence possède les fondements d'une séquence palindrome de plans, par son montage alterné comme la symétrie de sa composition, sans pousser le principe jusqu'au bout. De même, une autre séquence intervenant plus tôt dans le film, mettant en scène la première fois où Otto, adolescent, rejoint Ana dans sa chambre, contient les prémices d'une séquence palindrome. En voici le découpage :

1. PRT Otto entre par la fenêtre, la caméra finit sur Ana	22 PRT Otto sort par la fenêtre
2 PRP Contre-champ Otto	
3 PRP Contre-champ sur Ana (cf 1) puis main Otto allume la lampe de chevet (boule à neige)	21 PRP cf 3 Otto éteint la lampe de chevet
4 PRP Otto cf 2	
5 PRP Ana cf 1	
6 PRP cf 2 → GP Otto se rapproche d'Ana	
7 PRP Ana cf 1, Otto en amorce lui carresse la joue	
8 GP Otto cf 6 « Ana, je suis là »	
9 PRP Ana cf 1, Otto en amorce	
10 GP Otto cf 6 « Ana »	
11 PRP Ana cf 1, Otto en amorce, Ana se retourne, Otto sort du champ	
12 GP → PRP Otto recule	20 PRP cf 12 Otto recule
13 PRP Ana cf 11, on découvre son épaule nue	19 PRP Anna cf 11, Otto lui remet un message dans la main
14 PRP Otto cf 12	18 PRP cf 12 Otto
15 PA la main d'Otto soulève la couverture. Ana, de dos, est nue	17 PA cf 15 Otto remet la couverture sur Ana
16 PRP Otto cf 12 souffle sous le coup de l'émotion	

La correspondance des cadres entre les première et deuxième moitié de séquence est troublante, seules la durée et une alternance de champs et contre-champs entre les plans 4 et 11 viennent briser ce qui serait une belle symétrie. Si l'on reste encore une fois dans

<sup>95</sup> Voir annexe III

le cadre d'une pure hypothèse, il n'est pas interdit de penser que cette séquence a été pensée en palindrome de cadres, aux actions résolument symétriques centrées sur l'émotion d'Otto. Peut-être que le découpage initial a été pensé en ce sens, mais que Medem, sur le plateau ou lors du montage, a sacrifié le formalisme au profit de la fluidité de l'action et de l'émotion de la scène.

*Les Amants du cercle polaire* n'est pas un film palindrome, mais la « présence obsédante de la répétition [et de la réflexivité] », selon les mots d'Elisa Costa Villaverde<sup>96</sup>, en font un objet filmique formaliste qui utilise la forme palindromique aux niveaux, narratif, structurel et symbolique, sans chercher un carcan de structure typiquement oucipien. Pour Cécile De Bary, si « le palindrome est ici un thème non structurant » et « le travail formel est mis au service du sens » dans le film de Medem, « ce qui pourrait être considéré comme une incohérence formelle, même relative, n'empêche donc pas une grande élaboration symbolique, à l'inverse semble-t-il du texte de Perec, dont les incohérences sémantiques s'opposent à une cohérence formelle absolue. ».

Si la symétrie est un élément prépondérant dans le film de Medem, le cercle en est la figure géométrique obsédante. Outre sa mention dès le titre, on le retrouve à intervalles réguliers dans des éléments de dialogues (« Il est bon que les vies fassent plusieurs cercles. Mais la mienne, ma vie, a fait une seule fois le tour » dit Otto en voix-off au début et fin de film, « La vie doit avoir ses cycles »), de composition (cercle de l'iris « Dans les yeux d'Ana », hublot du crematorium lors la mort de la mère d'Otto), de thématique (cercle polaire, cercle familial)<sup>97</sup>. Nous avons vu dans les exemples précédents de *Tout à l'envers* et *Happy Ending* que la forme palindromique peut parfois être incorrectement assimilée à la figure du cercle malgré une proximité qu'on ne peut pas nier avec la forme du boustrophédon (ou anacyclique). *Les Amants du cercle polaire* mélange habilement les deux structures : l'une que l'on peut représenter par un chemin délimité par deux pôles opposés, que ses créatures parcourent par un jeu d'attraction/répulsion, et l'autre définissant un cercle fermé<sup>98</sup> où l'on finit toujours par revenir à son point de départ. Et quoi de mieux pour désigner cette fusion paradoxale que l'expression « cercle polaire » ?

Il n'existe à notre connaissance aucun film n'ayant osé une contrainte de structure palindromique forte (palindrome de plans ou d'images/photogrammes par exemple) dans le cadre du long-métrage produit à des fins d'exploitation commerciale. Les conditions et moyens de productions engagés rendent certainement le projet

---

96 Villaverde, op. cité, p. 42

97 De Barry, op. cité, p.56

98 « [Les Amants du cercle polaire] met en scène un univers fermé, construit à partir de plans rapprochés qui ne dévoilent presque rien du monde extérieur, car ce monde est ignoré par Otto et Ana, centrés sur leur propre histoire » Marie-Soledad Rodriguez, op. cité, p.18.

économiquement plus périlleux, mais sont à prendre également en considération plusieurs facteurs esthétiques : le travail monumental de préparation du découpage, le risque que les mouvements de comédie imaginés sur le papier s'avèrent bancals une fois confrontés au jeu des acteurs sur le plateau et le couperet du montage – dernière opération, cruciale, d'écriture voire de réécriture du film, qui prend une dimension toute particulière dans le cas d'un film à contraintes fortes<sup>99</sup>, comme l'a peut-être démontré l'analyse ci-dessus de la séquence des *Amants du cercle polaire*. Peut-être qu'une première nous viendra du cinéma d'animation, où, outre la question de la totale maîtrise des mouvements des personnages, le montage est ici encore plus une question-clé en préparation, la configuration de tournage imposant des storyboards et animatiques extrêmement précis qui préfigure d'un montage quasi-définitif.

---

<sup>99</sup> Si l'on me permet encore une anecdote personnelle, j'ai eu des échanges intéressants avec la monteuse de mon film de fin d'études *Lipophora*, court-métrage dont la contrainte consistait à ne jamais monter un seul plan tourné à « cadence normale » (25 i/s en marche avant) – je reviens sur cette expérience plus loin dans ce document. Devant l'impossibilité de monter certains plans « à l'endroit », alors qu'ils auraient fait passer plus facilement un ou deux raccords de mouvement, j'ai eu le droit à certaines répliques cocasses de ma monteuse, amusée mais contrariée, comme « Ça aussi, c'est interdit par ta religion ? » ou « On peut être musulman et manger une fois du cochon ».

## V. Le long-métrage plan-séquence

### V.1 *La Corde*, le découpage dans le plan-séquence

*La Corde*<sup>100</sup> est un film américain d'Alfred Hitchcock, sorti en 1948, avec notamment John Dall, Fanley Granger et James Stewart. *La Corde* est adapté d'une pièce de Patrick Hamilton, et met en scène le meurtre supposé parfait d'un jeune homme par deux de ses anciens camarades d'université, juste avant que ces derniers donnent une réception dans leur appartement, leur procurant le parfait alibi. *La Corde* traite également de manière sous-jacente d'homosexualité. *La Corde* est le premier film produit par Alfred Hitchcock lui-même. *La Corde* ne fait pas partie des films d'Hitchcock les plus appréciés par la critique, que ce soit à sa sortie ou dans des temps plus récents, mais obtint un succès commercial suffisant pour que Hitchcock continue son aventure dans la production. *La Corde* est son premier film en Technicolor.

*La Corde* est surtout plus réputé pour donner l'*illusion* d'être tourné en un seul plan-séquence. L'action de la pièce de Patrick Hamilton ayant place en temps réel pendant ses représentations, Hitchcock, lorsqu'il décida de l'adapter, releva le challenge de transposer ce principe au cinéma<sup>101</sup>. Le format de tournage en 35 mm ne permettant pas d'assurer une prise de vues de plus de 10 minutes, soit un magasin de 300 mètres, le réalisateur dut imaginer un système complexe qui permettait de rendre les coupes pas ou peu perceptibles – nous revenons plus tard sur ce point.

#### Un dispositif imposant

Tout d'abord, Hitchcock et ses techniciens durent imaginer un système complexe pour orchestrer la chorégraphie d'une prise de 950 pieds<sup>102</sup>. Deux décors étaient construits, l'un pour les répétitions, l'autre pour le tournage<sup>103</sup>, précédant deux semaines de répétition, sans pratiquement de doublure de comédiens. Pour chaque plan, trois prises au minimum et 6 au maximum étaient prévues. La caméra technicolor montée sur

---

100 Alfred Hitchcock, *La Corde*, USA, 1948, 80 min

101 Dans son célèbre entretien avec François Truffaut: « La pièce se jouait dans le même temps que l'action, c'était continu, du lever de rideau baissé, et je me suis demandé : Comment est-ce que je peux techniquement filmer cela dans une démarche similaire. »

*Hitchcock Truffaut* édition définitive, Gallimard, 1993, p.149

102 Sauf mention contraire, toutes ces données sont extraites de Alfred Hitchcock, *My Most Exciting Picture*, Popular Photography, November 1948, repris dans Sidney Gottlieb (éd.), *Hitchcock on Hitchcock*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.

103 Eric Rohmer et Claude Chabrol, *Hitchcock*, Editions Universitaires, coll. « Classiques du cinéma », 1957, 180 p.

grue et dolly, d'un poids de 2,7 tonnes, devait exécuter 25 à 30 mouvements par plan. Les accessoiristes bougeaient les meubles et les remettaient à leur place pendant les prises, de même que certaines feuilles de décor. Le chef machiniste a perdu 12 livres sur le tournage de 18 jours. Hitchcock fit modifier son optique 35 mm pour réduire la distance minimale de mise au point et pouvoir filmer à l'intérieur d'un chapeau. Le tournage étant évidemment sonore, tout ceci devait se passer sans le moindre bruit troublant la prise de son. Tous les mouvements caméras reposaient sur des indications microscopiques au sol et des gestes silencieux de communication prédéterminés. Des nuages en verre tenus par des ficelles étaient déplacés entre les prises. L'équipe son comprenait 6 personnes, dont 4 perchmen qui s'ajoutaient à des micros fixés en hauteur hors champ.

Afin de recréer l'ambiance lumineuse changeante sur la découverte représentant la ville à la nuit tombante, l'équipe construisit une découverte sur cyclorama de 111 m<sup>2</sup>, avec 8000 lampes tungstène de 25 à 150W, 200 néons et 150 transformateurs, alimentés par 800 m de câbles transportant 126 kW de lumière, commandé par une console à 47 contrôles. La lumière de référence est élaborée d'après des photos prises toutes les 5 min pendant 1h45, analysées par les techniciens de Technicolor.

Le directeur de la photographie quitta le plateau au bout de 5 jours, Hitchcock lui reprochant sa mauvaise gestion des couleurs et une esthétique « type carte postale ». Selon le réalisateur, il reprit lui-même ce poste en collaboration avec le chef électricien et le superviseur Technicolor. Hitchcock fit des retakes des premiers jours, utilisant les marques au sol toujours disponibles.

Hitchcock ne regardait pas l'action pendant les prises.

## La question des coupes

Afin de donner l'illusion d'une seule prise de vues, l'idée première était de monter les raccords sur un élément obstruant totalement le champ, typiquement le dos d'un costume noir d'un acteur<sup>104</sup>. Cependant, Hitchcock ne faisait pas confiance aux projectionnistes pour respecter l'intégrité de son film au photogramme près<sup>105</sup>, ces derniers ayant pour habitude lorsque les photogrammes de début et fin de bobines ou leurs perforations sont abîmés de raboter de quelques images les bobines, de même que les projections se faisant généralement à deux projecteurs, la synchronisation du projectionniste devait être parfaite. Il se méfiait également des variations photochimiques entre deux bobines des copies de série pouvant révéler un changement de noir. Une bobine de projection ayant une longueur maximum de 600 mètres, soit le double d'une bobine de tournage, Hitchcock opta pour deux types de raccords : des raccords « invisibles » entre deux bobines de tournage mais à l'intérieur d'une même

104 La même idée fut reprise pour *Frenzy* (1972), où un plan supposé continu fut tourné en intérieur en studio et en extérieur en décor naturel : un personnage passe en premier plan avec un gros sac.

105 Rohmer et Chabrol, op. cité, p.94



bobine de projection, et des raccords « visibles » (coupes franches) entre les bobines de projection, soit environ toutes les 20 minutes. Les copies 35 mm de *La Corde* (80 minutes) comportent *in fine* 5 bobines de projections correspondant à 10 bobines de tournage. Concernant les raccords, nous empruntons ici le précieux dépouillement de Laurent Bourdon<sup>106</sup> :

«

1. Un raccord invisible à 10 min du début :
  - Fin 1<sup>ère</sup> bobine : Gros plan sur le dos de John Dall.
  - Début 2<sup>ème</sup> bobine : Gros plan sur le dos de John Dall.
2. Un raccord visible à 18 min du début :
  - Fin 2<sup>ème</sup> bobine : PRP sur Douglas Dick
  - Début 3<sup>ème</sup> bobine : PRP sur John Dall et Farley Granger de dos.
3. Un raccord invisible à 25 min du début :
  - Fin 3<sup>ème</sup> bobine : Gros plan sur le dos de Douglas Dick.
  - Début 4<sup>ème</sup> bobine : Gros plan sur le dos de Douglas Dick
4. Un raccord visible à 32 min du début :
  - Fin 4<sup>ème</sup> bobine : PRP sur Farley Granger.
  - Début 4<sup>ème</sup> bobine : PRP sur James Stewart.
5. Un raccord invisible à 41 min du début :
  - Fin 5<sup>ème</sup> bobine : GP sur le dos de John Dall.
  - Début 6<sup>ème</sup> bobine : GP sur le dos de John Dall.
6. Un raccord visible à 49 min du début :
  - Fin 6<sup>ème</sup> bobine : PRT sur Farley Granger, James Stewart et John Dall.
  - Début 7<sup>ème</sup> bobine : PRT sur Edith Evanson.
7. Un raccord invisible à 56 min du début :
  - Fin 7<sup>ème</sup> bobine : GP sur le dos de John Dall.
  - Début 8<sup>ème</sup> bobine : GP sur le dos de John Dall.
8. Un raccord visible à 66 min du début :
  - Fin 8<sup>ème</sup> bobine : GP sur la poche de John Dall, dans laquelle il cache un revolver.
  - Début 9<sup>ème</sup> bobine : PRP sur James Stewart.
9. Un raccord invisible à 71 min du début :
  - Fin 9<sup>ème</sup> bobine : GP sur le couvercle du coffre soulevé par James Stewart.
  - Début 10<sup>ème</sup> bobine : GP sur le couvercle du coffre soulevé par James Stewart. »

Soit au final 5 raccords invisibles et 4 raccords visibles.

## Découper *La Corde*

Il peut paraître étrange de parler de découpage dans un plan-séquence. Pourtant, le choix d'un film en plan-séquence, ou plutôt en 5 plan-séquences (tournés en 10 plans) est en soi un choix de découpage. D'une part, la grande légèreté<sup>107</sup> (à l'image !) de la

---

106 Laurent Bourdon, *Dictionnaire Hitchcock*, Larousse, coll. « In extenso », 2008, 1051 p.

Entrée « Idée reçue à propos du plan unique de la Corde »

107 « *the continuous flow of action meant the eye was occupied constantly. And the elimination of the conventional*

caméra permet de camoufler quasiment les 4 raccords visibles, si bien que nombre de spectateurs ne remarquent pas ces coupes, entretenant l'illusion d'un « film plan-séquence ». Cette immersion permet de faire entrer le spectateur comme *acteur* de la soirée, bien qu'il ne puisse révéler le secret qu'il partage avec les meurtriers. L'entretien de cette continuité est bien sûr un enjeu du film<sup>108</sup>, ce qui a séduit Hitchcock lorsqu'il a décidé d'adopter ce dispositif pour adapter la pièce. D'autre part, nous sommes bien loin du cliché du « théâtre filmé » : comme nous l'avons vu, la caméra est loin d'être statique. Toute la machinerie permet de déployer la caméra dans le décor et auprès des personnages, de leurs émotions. Malgré son dispositif unique, le découpage de *La Corde* repose sur des bases très classiques chez Hitchcock. Les valeurs de cadre varient selon l'émotion de l'instant du plan. Par exemple, lors de la scène du meurtre, Hitchcock ouvre sur un plan intense en gros plan sur l'assassinat, puis le cadre s'élargit en plan américain celui-ci accompli. Lorsque Philipp (Farley Granger) réalise l'acte dans lequel il s'est fait entraîner, le cadre resserre sur lui en plan rapproché taille, pour un dernier examen de conscience étouffé avec conviction par son compagnon Brandon (John Dall). Ce dernier étant arrivé à ses fins, il peut relâcher un peu la tension, la caméra élargit une nouvelle fois en plan demi-ensemble.

Le réalisateur ne nie pas cette méthode de travailler, mais témoigne une étrange amertume dans son entretien avec Truffaut :

« À présent, quand j'y réfléchis, je me rends compte que c'était complètement idiot parce que je rompais avec toutes mes traditions et je reniais mes théories sur le morcellement du film et des possibilités du montage pour raconter visuellement une histoire. Cependant, j'ai tourné ce film à la façon dont il était monté d'avance; les mouvements de caméra et les mouvements des acteurs reconstituaient exactement ma façon de découper, c'est-à-dire que je maintenais le principe du changement de proportions des images par rapport à l'importance émotionnelle des moments donnés<sup>109</sup>. »

Et même plus loin :

« *Rope* est une expérience pardonnable<sup>110</sup> »

Ces propos tranchent avec l'enthousiasme dont faisait part le réalisateur durant la campagne promotionnelle<sup>111</sup> à la sortie du film, des propos certes d'autant plus à tempérer qu'il était encore plus investi dans le film en sa qualité de producteur. Cependant, l'expérience semblait alors lui plaire, puisqu'il envisageait un tournage en

---

*shifting camera excites the audience by making the picture flow smoother and faster »*

Peter Wollen, « *Rope* : Three Hypotheses » in Richard Allen et S. Ishii Gonzalès, *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, British Film Institute, 1999 rééd 2003, p.81

108 « *The audience must never be conscious of [the technique tricks]. If an audience became aware that the camera was performing miracles, the end itself will be defeated »*

Wollen, op. cité, p.78

109 *Hitchcock Truffaut*, p. 150

110 *Hitchcock Truffaut*, p. 153

111 Voir *My Most Exciting Picture*

longs plans-séquences pour son prochain projet, *Les Amants du Capricorne*<sup>112</sup>. Peut-être que Hitchcock exagère ses regrets pour s'adapter à son célèbre interviewer. Il est vrai que les critiques des Cahiers du cinéma ont accueillis plutôt froidement *La Corde*, estimant que l'énormité du dispositif technique mis en jeu a pris le pas sur les considérations artistiques<sup>113</sup>

Il n'est toutefois pas dans notre propos de vouloir sonder l'esprit du « maître » et déterminer avec précision ce qu'il pensait réellement de son film. On ne peut pas dire que le choix des plans-séquences pour ce film a un effet nul sur le découpage, que « de toutes façons, il n'a fait juste que du Hitchcock ». Outre le sentiment d'immersion évoquée plus haut, la contrainte permet de reconsidérer la présence des éléments signifiants à l'image en évitant une certaine lourdeur. Ainsi, ce coffre contenant le cadavre, que le cynisme de Brandon pousse même à utiliser comme buffet pour ses invités, trône de manière inquiétante tout au long du film, d'une manière beaucoup plus harmonieuse et « naturelle » qu'un rappel continu d'inserts ou de changements d'axes pourrait faire. Dans la continuité de l'action, du jeu d'acteur, ce cercueil est présent dans la composition, au coin de l'œil ou dans un hors-champ souple car continu, là où sa présence serait *trop signifiante* si des raccords cut obligeaient notre œil à analyser chaque nouveau plan.

Peut-on pour autant considérer *La Corde* comme un film pleinement oucypien ? Reprenons les bases théoriques de la littérature à contrainte. Celle-ci, sous ses aspects potaches, propose d'explorer de nouvelles contraintes artistiques volontaires, ou de remettre au goût du jour des anciennes encore peu explorées. Rappelons également que selon l'Oulipo, toute littérature, et l'on extrapolera à toute œuvre de création dans le pur esprit d'élargissement aux Ouxpo qui nous anime, est par définition contrainte, la recherche de « nouvelles ou rares » contraintes est un moyen d'emprunter des chemins encore peu balisés, et ainsi de se prémunir des clichés – ce terme pouvant être compris sans connotation péjorative – par définition présent sur les « chemins trop empruntés ». Dans le cas de *La Corde*, il y a indubitablement utilisation d'une contrainte artistique volontaire (la volonté de réaliser un long-métrage plan-séquence dans la limite des conditions techniques disponibles), cependant cette contrainte n'a pas empêché son créateur de se reposer sur son système habituel, aussi efficace soit-il. Quelles que soient

---

112 Dan Auiler, *Hitchcock's Notebooks : An Authorized and Illustrated Look Inside the Creative Mind of Alfred Hitchcock*, Spike, 1999, p.210 & 464

113 « Certes ce film est l'un des plus “formels” de notre cinéaste, mais encore ne convient-il pas d'assimiler la dite forme au seul art de ménager l'intérêt dramatique, de se tirer avec le maximum d'aisance d'une donnée paradoxale. »

Rohmer et Chabrol, op. cité, p.97

« Pour [André Bazin], le film d'Hitchcock n'avait de révolutionnaire que l'apparence. Pourquoi s'interdire toute coupure à la prise de vues pour, en fin de compte, reconstituer le découpage classique? “Cette mise en scène par travelling continu, qui n'est qu'une perpétuelle succession de recadrages, est tout autre chose que le 'plan fixe' de Welles ou de Wyler, qui parvient à intégrer dans un seul cadre plusieurs moments d'un montage virtuel”. »

*Ibid*, p. 98

les réserves que l'on peut émettre sur la virulence de ses propos, les regrets exprimés par son créateur témoignent d'un échec de la contrainte à l'avoir amené sur des sentiers nouveaux. Peut-être que la contrainte n'était pas assez forte. Peut-être que le créateur était trop fort et a réussi à faire plier cette contrainte malgré tout.

## V.2 *L'Arche russe*

En 2001, le réalisateur russe Alexandr<sup>114</sup> Sokurov dispose, au contraire d'Hitchcock, de moyens techniques permettant une prise de vues de la durée d'un long-métrage, en vidéo numérique. Avec *L'Arche russe*<sup>115</sup>, Sokurov réalise un long-métrage plan-séquence, intégralement filmé en une prise au steadicam par son opérateur Tilman Büttner<sup>116</sup>. La prise de vues eu lieu dans le somptueux décor du Palais de l'Hermitage de Saint-Petersburg, mis à disposition pour l'occasion et dont la direction est un des nombreux co-producteurs du film, en une journée<sup>117</sup>, après des semaines de répétitions. Le film est la quatrième prise et la seule complète, les trois premières ayant été interrompues pour des problèmes techniques.

La caméra est ici subjective, d'un « narrateur » dont on entend les commentaires dits par Sokurov lui-même<sup>118</sup>, mais dont on ne sait que peu de choses, si ce n'est qu'il appartient à la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle et qu'il ne semble pouvoir interagir avec la quasi-totalité des autres personnages du lieux. Au début du film, il fait la rencontre<sup>119</sup> d'un autre « fantôme », le marquis de Custine<sup>120</sup>, diplomate et écrivain français du XIX<sup>ème</sup> siècle, célèbre, en particulier dans la patrie de Sokurov, pour ses critiques peu élogieuses de la Russie du tsar Nicolas 1<sup>er</sup>. Le « narrateur-caméra », dont le regard flottant<sup>121</sup> et peu assuré est interprété par le steadicam, entreprend une déambulation dans le palais, mi-guidé par Custine<sup>122</sup>, où chaque salle s'inscrit dans une époque différente comprise entre les XVIII et XX<sup>ème</sup> siècles. Ainsi, au milieu de centaines de figurants en costume d'époques, le narrateur comme le spectateur rencontre

---

114 Parmi les nombreuses manières de transcrire en alphabet latin ce prénom, nous choisissons cette forme pour des raisons arbitraires purement esthétiques. Accessoirement, c'est la transcription la plus fidèle du cyrillique.

115 Alexandr Sokurov, *L'Arche russe* (« *Russkij kovcheg* »), Russie/Allemagne, 2002, 99 minutes

116 La performance inédite de ce dernier lui valu une nomination aux European Film Academy, que Sokurov lui demanda de refuser, au motif que le film n'était qu'un tout et qu'on ne pouvait pas récompenser une *partie* de celui-ci, en l'occurrence technique.

117 Le 23 décembre 2001

118 Kriss Ravetto-Biagioli, « Floating on the borders of Europe : Sokurov's *Russian Ark* », *Film Quarterly*, Volume 59, automne 2005, p.18

119 La seule personne avec qui il semble avoir une conversion, avec un acteur et un médecin contemporain

120 Désigné au générique comme « L'étranger »

121 Ravetto-Biagioli, op. cité

122 Ce dernier étant capable d'interagir avec les autres personnages

successivement Catherine II, Pouchkine ou encore Pierre le Grand, figures historiques sur lesquelles Custine ne manque pas de délivrer un commentaire acide<sup>123</sup>, provoquant le sentiment nationaliste du narrateur. Dans de nombreuses salles sont exposés des tableaux, collections regroupés au fil du temps par les tsars, qui donnent lieu à Custine de discourir sur l'art et les rapports conflictuels artistiques et politiques entre la Russie et l'« Occident »<sup>124</sup>.

*L'Arche Russe* est indéniablement imbriqué dans sa contrainte. Le plan unique implique un découpage en séquences comme le palais est découpé en salles<sup>125</sup>. L'arche, à comprendre également comme « pièce maîtresse d'un pont<sup>126</sup> » sert de passerelle entre des époques et événements historiques distincts réunis dans une même temporalité grâce au dispositif de plan-séquence. Mais dans un même temps, selon Bruno Dietsch, « la continuité du plan-séquence échoue à recoudre la blessure de l'histoire. Il est alors significatif au plus haut point que les seules extases véritables dans *L'Arche russe* soient des images de fuite, telles celles des petites filles qui se sauvent en courant ou celle de l'impératrice qui s'enfuit sous la neige<sup>127</sup>. » Le film discourt également sur sa propre contrainte, un jeu autoréférentiel<sup>128</sup> comme le propose Dragan Kujundzic<sup>129</sup>

Le rôle des tableaux tient une place prépondérante, Sokurov n'hésitant pas à aller chercher quelques toiles en plein cadre au milieu d'une « séquence » pour marquer une pause dans la scène. Ces tableaux prennent par instants des rôles d'acteurs, comme la séquence d'intimidation<sup>130</sup> d'un jeune homme par le marquis, qui le coince dans un coin d'une salle du musée entre les apôtres Pierre et Paul de Le Greco et une énorme nature

---

123 Sur les actes tyranniques des dirigeants comme sur les supposés médiocres qualités littéraires de Pouchkine, ce dernier étant réputé intraduisible.

124 Les collections regorgent de toiles italiennes, espagnoles ou flamandes, que Custine apprécie particulièrement. Malgré ses moqueries sur l'art russe qu'il accuse de plagiaire – il tente de ridiculiser dans un premier temps le compositeur Glinka – il porte un intérêt certain au faste tsariste, aux costumes, aux ornements de la vaisselle.

125 « Dans *L'Arche russe*, le principe de montage intervient lors du passage d'une pièce à l'autre, d'une période historique à une autre.. »  
Diane Arnaud, *Le Cinéma de Sokurov : Figures d'enfermement*, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2006, p.55

126 Freddy Buache, Préface de Bruno Dietsch, *Alexandre Sokurov, L'Âge d'Homme*, 2005

127 Bruno Dietsch, op. cité, p.32

128 L'autoréférence, que l'on pourrait définir comme « un propos qui parle de lui-même » ou dans une variante « un propos qui énonce sa structure-même », ultime fusion de la forme et du contenu, est une figure récurrente dans l'Oulipo, ce dès le Premier Principe de Roubaud en passant par nombreux textes de Perec – « trace l'inégal palindrome » dans le Grand Palindrome, « la disparition d'un rond pas tout à fait clos finissant par un trait horizontal » dans La Disparition. Un des spécialistes contemporains est Eric Angelini, qui a notamment livré ce très pur :  
« cinq c, cinq i, cinq n, cinq q ».

129 « L'association visuelle initiale entre le titre du film et le nom du musée qui a financé le tournage double le cadre avant même la première scène, introduisant d'emblée un jeu autoréférentiel d'une grande profondeur. »

Dragan Kujundzic, « Après "l'après" : le Mal d'arche-ive d'Alexander Sokourov », *Labyrinthe*, 2004

130 À 36 minutes du début

morte de viande pendue à un croc de boucher comme ses sbires.

La caméra-regard nous propose une immersion encore plus forte que dans *La Corde*, l'« interiorité » chère à Sokurov<sup>131</sup>. On peut toutefois remarquer qu'elle abandonne un instant sa subjectivité pour nous entraîner, dans l'antépunultienne séquence du film, point d'apothose d'un bal à la veille de la révolution rouge<sup>132</sup>, pour offrir un véritable ballet au milieu des danseurs et des musiciens, le commentateur Sokurov muet, et offre par la même occasion une collection saisissante de visages. Il est intéressant dans ce passage de voir les comédiens et figurants devant continuer à jouer pendant 10 bonnes minutes ininterrompues, ne sachant jamais s'ils vont entrer dans le champ de la caméra ou non.

### V.3 *Berlin 10/90*, ou le refus honnête du jeu

*Berlin 10/90* est une œuvre de commande réalisée par Robert Kramer en 1990 et diffusée pour la première fois en 1991. La commande vient de la chaîne Arte, pour le cadre de sa série « Live », dirigée par Philippe Gandrieux. Elle demande à une dizaine de cinéastes de lui livrer un film plan-séquence, tourné en vidéo, d'une heure. Robert Kramer accepte. Installé à Berlin en pleine période de réunification allemande, Kramer commence à tourner dans la ville, mais ne va jamais jusqu'au bout de son idée.

« J'ai essayé de nombreux points de vue et aucun ne me donnait satisfaction. Les choses n'ont commencé à évoluer que quand j'ai compris que je n'accordais pas une attention excessive aux grands événements contemporains ; et que je n'étais pas pris dans leur mouvement, je ne dansais pas sur leur musique. Au contraire, c'est plutôt qu'ils m'arrivaient à moi, ils étaient écrits sur moi, alors que j'étais irrésistiblement attiré dans le passé, jusque dans les années trente et quarante, dans les années nazies qui reproduisent de manière si visible juste derrière les cris et les flashes quotidiens d'images qui viennent de tous les journaux et les télévisions du monde<sup>133</sup> »

Kramer livre alors *Berlin 10/90*, tourné le 25 octobre 1990 entre 15h15 et 16h15<sup>134</sup>, que l'on pourrait décrire brièvement comme suit :

Le film s'ouvre sur un mur vide dans une salle de bains, puis au bout d'un moment, la

---

131 Freddy Buache, op. cité

132 Kujundzic

133 Bernard Eisenschitz, *Point de départ : Entretien avec Robert Kramer*, L'institut de l'image Aix-en-Provence, 2001.

134 Eisenschitz, op. cité

caméra effectue un panoramique sur un téléviseur où sont montés des fragments d'images de ces précédentes tentatives de tournage. Le réalisateur, en voix-off, les commente et fait part de la lourde charge mémorielle qu'il ressent en étant dans cette ville, sa relation personnelle avec la Shoah. La caméra effectue un autre panoramique vers un autre mur devant lequel une chaise vide est posée. Le réalisateur, le crâne rasé et vêtu d'un simple caleçon, entre dans le champ et s'installe sur la chaise, frontalement à la caméra, et poursuit son discours sur la Shoah par son profond dégoût du plan séquence :

« En filmant hier au Gropius Bau, à la Gestapo, au Reichstag, je suis revenu à une méthode confortable, intéressante, juste. Elle correspond à ma vision, par fragments et mène d'un fragments à l'autre par association, à la fois par hasard et parce qu'on est là sur le moment, sous cet angle de vision, etc. La découverte de ces pièces, la tension entre elles - comme des mots dans une phrase, des phrases s'opposant, des idées s'entrechoquant - correspond aussi à la découverte d'un lieu et d'un sentiment. Une autre raison : presque comme une histoire, un fragment d'histoire, un fait dans la mosaïque des faits. Il est important dans tout ça que les plans ne soient pas un plan, un sentiment, idée, respiration, évènement fluide, mais plusieurs pièces réunies par volonté. C'est en les rassemblant qu'il y a violence. Et l'obligation de vivre ça d'un bout à l'autre, vous, l'observateur. Ces bonds sont nécessaires. Rien à faire. Peut-être que le temps est continu mais nous le brisons en une explosion de particules bondissant entre intérieur et extérieur. Je déteste dissimuler tout ça. Je déteste cette fausse fluidité. Cette illusion de "ça se produit", "ça coule"<sup>135</sup> »

Robert Kramer fait de la question du plan-séquence, une voie radicalement opposée à sa manière de créer, une affaire de morale. Pour autant, il choisit de respecter scrupuleusement le cahiers des charges de la contrainte pour manifester son dégoût de celle-ci. L'Oucipien aurait pu être amusé de l'« astuce » du prémontage dans le téléviseur pour contourner la contrainte, mais pour Kramer celui-ci a une justification propre au film, la télévision fait partie du monde, de la réalité qu'il filme, elle fait partie de l'unité

---

135 « Filming yesterday, at the Gropius Bau, Gestapo, Reichstag, I returned to a way of work that felt comfortable, interesting, right. It corresponds to the way I see, in fragments, in pieces, that frequently lead from one piece to another by association, both by chance and by being ther at that moment, at that angle of vision, etc. The discovery of the pieces and the tension between them - like words in a sentence, like a sentence against one another, like all ideas colliding - correspond also to a discover of a place and a feeling. And another reason : almost like a story, or part of a story, a fragment of a story, a fact in the mosaic of facts. It is important in all this that the shots were not one shot, one feeling, idea, breath, fluid happening, but many pieces brought together by will. It is by bringing them together that the violence has done. And the obligation to put it to live it through also, you, the watcher. These are leaps that have to be made. There's no way out. Time is like this. Or rather perhaps time is continuous, but break it through we make it this explosion of particles or leaps bouncing between inside and outside. I hate [hiding] this all together. I hate this false fluidity. This apperance of "it's happening", "it's flowing", or "I just happened to be there". »  
À partir de la 40<sup>ème</sup> minute. Traduction personnelle.

de temps, d'action et de lieu du film, il n'y voit aucun aspect ludique. De plus, la perspective de « tricher », comme lui ont reproché amicalement ses confrères réalisateurs du programme, ne l'effrayait pas<sup>136</sup>. Kramer avait également prévu une musique pour le film, que son compositeur a enregistré à distance à l'instant même de la prise de vues, selon un système convenus entre eux de synchronisation. Arte refusa toutefois l'ajout de cette musique au film, contrevenant pour elle au cahier des charges (pas d'éléments rajoutés, pas de mixage). Si le tournage s'est déroulé selon un « véritable sentiment d'improvisation », cela s'inscrivait dans un processus réfléchi, du prémontage<sup>137</sup> à la coordination des actions pendant le film défini par un certain nombre de repères sonores<sup>138</sup>.

Nous avons parlé plus haut de la démarche créative particulière de l'écrivain de littératures à contraintes, non pas exclusive à celle-ci mais poussé ici à un échelon supérieur, consistant à tisser son récit en fonction des éléments *disponibles* par la contrainte artistique volontaire. Pour ces trois exemples le longs-métrages plans-séquences, il est difficile d'affirmer qu'une démarche similaire ait été respectée. En revanche, nous avons vu des dispositifs de tournage uniques qui constitue une composante non négligeable de l'originalité de la démarche créatrice dans la cadre d'un cinéma à contraintes artistiques volontaires. Nous avons affaire à travers ces trois exemples indubitablement à des films construit d'après cette contrainte, à des fins naturalistes pour reprendre notre terme, où celle-ci permet d'emprunter à divers degrés une esthétique nouvelle, sans qu'on puisse identifier ces films comme se revendiquant d'un quelconque héritage oulipien, et encore moins de ses racines pataphysiciennes. Pour le cas de Kramer, c'est encore plus ambigu, puisqu'il respecte le « cahier des charges » de la cav pour mieux la mépriser et lui exprimer son dégoût, dégoût renforcé par sa juxtaposition au thème de la Shoah<sup>139</sup>. Si il a respecté d'une certaine manière le cahiers des charges de la contrainte artistique, celle-ci s'est révélée *a posteriori* fort peu « volontaire », et il est évident que sa vision en contradiction avec l'esprit et la démarche ludique promue par l'Oulipo nous empêche de lui coller une étiquette d'oucipien qu'il ne réclame probablement pas.

---

136 Eisenschitz, op. cité

137 « l'équivalent de ce que les musiciens appellent un click track, pour donner le beat »

« J'ai rassemblé des morceaux des plans séquences que j'avais commencés et interrompus au bout de dix minutes, parce que je m'ennuyais. Je les ai montés dans un certain ordre et j'ai décidé que ce serait mon guide pour une improvisation d'une heure, où je souffrirais avec le temps : moi et la caméra dans cet espace clos. »

Eisenschitz, op. cité

138 Kramer ne voyait pas le téléviseur pendant le tournage

139 Notons que ce n'est pas une première fois que le thème de la Shoah est concomittant de la contrainte artistique volontaire – voir *W ou le Souvenir d'enfance* de Georges Perec.



## VI. Le cinéma des Oulipiens

### VI.1 *Anémic Cinéma*, premier film oulipien?

*Anémic Cinéma*<sup>140</sup> est un court film abstrait réalisé en 1926 par Marcel Duchamp, membre de l'Oulipo depuis 1962, signé sous son pseudonyme de Rose Sélavy. Le film est composé d'une succession de plans de rotoreliefs en mouvement, objets créés par Duchamp. Les rotoreliefs sont des disques représentant divers types de spirales à des fins d'illusion optique, recréant une impression de relief. Sur certains des rotoreliefs du film, Duchamp a inscrit une courte maxime jouant sur les sonorités des mots comme un calembour absurde<sup>141</sup>.

*Anémic Cinéma*, unique film de Duchamp l'Oulipien, peut-il pourtant être considéré comme le premier film oulipien, 34 ans avant la création de l'Oulipo? Pour répondre par l'affirmative, il conviendrait de définir la contrainte artistique volontaire de ce film, ce à quoi nous échouons. *Anémic Cinéma* tient plus du mouvement dadaïste ou surréaliste, et est conçu avant tout comme un enregistrement des rotoreliefs du plasticien, qui préexistaient au film. Un enregistrement qui exploite les potentialités de l'image animée, certes, mais dans une recherche beaucoup moins avancée que les œuvres de Stan Brakhage par exemple. Dans un entretien avec Pierre Cabanne en 1966<sup>142</sup>, Duchamp refuse une qualification de « cinéaste » parce qu'il a réalisé ce film, poussant même la provocation en affirmant « [qu'il ne croit] pas au cinéma comme moyen d'expression<sup>143</sup>. »

« Le cinéma m'a surtout amusé pour son côté optique. Au lieu de fabriquer une machine qui tourne comme j'avais fait à New York, je me suis dit : pourquoi ne pas tourner un film? Ce serait beaucoup plus simple. Ça ne m'intéressait pas

---

140 Marcel Duchamp, *Anémic Cinema* ou *Anémic Cinéma*, France, 1926, 7 minutes.

141 « Bains de gros thé pour grains de beauté sans trop de bengué.

L'enfant qui tête est un souffleur de chair chaude et n'aime pas le chou-fleur de serre-chaude.

Si je te donne un sou me donneras-tu une paire de ciseaux?

On demande des moustiques domestiques (demi-stock) pour la cure d'azote sur la côte d'azur.

Inceste ou passion à coups trop de famille, à coups trop tirés.

Esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis.

Avez-vous déjà mis la moëlle de l'épée dans le poêle de l'aimée?

Parmi nos articles de quinquillerie par essence, nous recommandans le robinet qui s'arrête de couloir quand on ne l'écoute pas.

L'aspirant habite Javel et moi j'avais l'habite en spirale. »

142 Marcel Duchamp : *Entretien avec Pierre Cabanne*, Somogy, 1995. Entretiens de 1966

143 op. cité, p.129

pour faire du cinéma en tant que tel, c'était un moyen plus pratique d'arriver à mes résultats optiques. Aux gens qui me disent : vous avez fait du cinéma, je réponds : non, je n'ai pas fait de cinéma, c'était une façon commode – je m'en rends compte maintenant – d'arriver à ce que je voulais<sup>144</sup>. »

De plus, si les sympathies de Duchamp envers l'Oulipo et sa loufoquerie, héritage de la 'Pataphysique, sont réelles, le plasticien n'en demeure pas moins le moins actif des Oulipiens, puisqu'il n'a jamais publié un texte officiellement sous l'égide de l'ouvroir, pas plus qu'il se manifestait aux réunions de l'Oulipo. En parcourant les archives de l'Ouvroir, Marcel Bénabou, « Secrétaire définitivement provisoire » du groupe depuis 1970 et historien dans le civil, a établi que Duchamp a quasiment violé la seule règle qui interdit d'entrer dans l'Oulipo (« il ne faut jamais manifester son envie d'en faire partie »), en faisant suggérer fortement par un ami commun son intérêt d'entrer dans l'ouvroir. Duchamp étant excusé des réunions pour cause de décès depuis 1968, il n'a pas pu faire valoir ses arguments de défense.

## VIII.2 Georges Perec et Bernard Queysanne

La cinéphilie de Georges Perec transparait dans ses textes, et il aurait été étonnant qu'il ne tente pas une expérience cinématographique, si possible à contrainte<sup>145</sup>. Le projet le plus abouti, et dans lequel Perec est le plus impliqué, est *Un homme qui dort*<sup>146</sup>, un film de Bernard Queysanne et Georges Perec, mis en scène par Queysanne et sur un texte de Perec<sup>147</sup>, adapté de son propre récit du même nom<sup>148</sup>. Dans ce court roman<sup>149</sup>, un jeune étudiant en sociologie décide de renoncer à la vie, non pas en se suicidant, mais en abandonnant toute interaction avec le monde qui l'entoure, renonçant à ses études, à ses relations avec ses amis et sa famille, à toute ambition, ne faisant que subvenir à ses besoins les plus simples (manger et dormir) et errant tel un fantôme dans Paris ou reclus dans sa minuscule chambre sous les toits, cherchant uniquement à tuer le temps. L'originalité formelle de ce livre est l'utilisation de la deuxième personne du singulier comme mode de narration :

---

144 *ibid*, p.84

145 Pour un panorama exhaustif des rapports de Perec avec le cinéma, en amateur comme en collaborateur, se référer à *Le Cinématographe*, Travaux réunis et présentés par Cécile De Bary, Cahiers Georges Perec n°9, éditions Le Castor astral, 2006. Dans notre étude, nous nous concentrons uniquement sur quelques expériences clés et significatives en rapport avec la contrainte artistique volontaire.

146 Bernard Queysanne et Georges Perec, *Un homme qui dort*, France, 1974, 93 minutes

147 Conformément à la présentation du générique

148 Georges Perec, *Un homme qui dort*, Denoël, 1967.

149 144 pages dans l'édition de poche

« Tu n'as guère vécu, et pourtant, tout est déjà dit, déjà fini. Tu n'as que vingt-cinq ans, mais ta route est toute tracée. Les rôles sont prêts, les étiquettes : du pot de ta première enfance au fauteuil de tes vieux jours, tous les sièges sont là et attendent leur tour. Tes aventures sont si bien décrits que la révolte la plus violente ne ferait sourciller personne. Tu auras beau descendre dans la rue et envoyer dinguer les chapeaux des gens, couvrir ta tête d'immondices, aller nu-pieds, publier des manifestes, tirer des coups de revolver au passage d'un quelconque usurpateur, rien n'y fera : ton lit est déjà fait dans le dortoir de l'asile, ton couvert est mis à la table des poètes maudits<sup>150</sup>. »

Le projet initial du film était de monter des images sur le texte intégral, mais celui-ci se trouvant trop long à la lecture (2h30), les auteurs retirèrent un chapitre sur deux, les chapitres « réflexifs », Perec refusant de réécrire le texte<sup>151</sup>. Le principe fut conservé selon cette adaptation, et le film montre à l'image les actions du personnage principal, ainsi que de nombreuses scènes de la vie courante des habitants de la ville et de nombreux inserts, fidèles à la précision de la description chez l'écrivain, sur lesquelles est montée la lecture du texte choisi, par Ludmila Mikaël. Les actions de l'image et du son ne se chevauchent qu'à de rares instants, entrant plutôt en résonance l'une envers l'autre. Parfois, le texte se substitue aux effets sonores diégétiques que l'on attendrait. Par exemple, sur le passage « [Un ami] va gravir les six étages qui mènent à ta chambre. Tu reconnaîtras son pas dans l'escalier. Tu le laisseras frapper à ta porte, attendre, frapper encore, un peu plus fort, chercher au-dessus du chambranle la clé que souvent tu laissais [...], attendre encore, frapper faiblement, t'appeler à voix basse, hésiter, et redescendre, lourdement. », la caméra démarre en plan large sur le personnage, quasi amorphe sur son lit, effectue un panoramique vers la porte, puis passe en gros plan sur le verrou (« frapper à ta porte, attendre, frapper encore... ») de la porte sur lequel elle s'attarde. L'impression d'entendre les sons directs de l'action est lourde, pesante, alors que le montage son ne contient que la lecture du texte et les ambiances.

Un autre principe structurel régit le film, celui-là directement relié à la notion de contrainte artistique volontaire. La structure du film était en effet pensée en sextine<sup>152</sup> mais le respect absolu de cette contrainte n'a pas survécu au montage, car elle contrevenait à la force de la dramaturgie, ce que Perec avait du mal à accepter<sup>153</sup>. Si la

---

150 Georges Perec, *Un homme qui dort*, Folio, 1991, pp.43-44.

151 Cécile de Bary, *Propos amicaux : Entretien avec Bernard Queysanne*, Le Cinématographe, Cahiers Georges Perec n°9, éditions Le Castor astral, 2006, p.116.

152 Voir le chapitre sur Peter Kubelka pour une définition de ce terme

153

« [Cécile de Bary :] Parlons maintenant des relations texte-image. Vous avez cherché à mettre en place des décalages...

– [Bernard Queysanne:] Non, ça s'est fait tout seul, du fait de l'application de la sextine. Sauf que parfois, ça ne marchait pas. C'est pour ça qu'on a pas pu vraiment l'appliquer. C'est une chose que Georges ne comprenait pas, que ça puisse ne pas marcher. Ça l'énevrait. Je l'ai laissé un jour ou deux au montage, plusieurs fois, pour qu'il le constate de lui-même. Malgré tout, il en est resté quelque chose dans le film : quelque chose de répétitif, de récursif, avec des variations, puisque chaque

contrainte n'a pas pu aller au bout, elle reste très présente dans le découpage. Tout d'abord, le film est constitué d'une phase introductive – la « partie zéro » – et de six parties. Pendant le tournage, la question de la sextine guidait le réalisateur, ce qui l'incitait à trouver six points de vue différents pour chaque action ou chaque objet<sup>154</sup>. La répétition de ses actions ou objets selon six points de vue différents caractérisent fortement le montage final, qui fait agir les images entre elles en résonance, comme l'image le fait avec le son.

Malgré tout, peut-on considérer cela comme un échec de la contrainte? Certes elle n'a pu aller jusqu'au bout, mais le dispositif, le processus créatif qui a guidé la réalisation de ce film est clairement dirigé par cette contrainte, pour un résultat final, un montage final profondément original dans son esthétique. On pourra dire que *Un homme qui dort* n'est pas un film pleinement oucypien dans sa forme, mais l'est en revanche totalement dans son but.

Un homme qui dort n'est pas la seule collaboration de Perec et Queysanne. Ce dernier a réalisé un film de commande pour la télévision, un court documentaire sur Flaubert dans le cadre d'une mini-série, *Gustave Flaubert, le travail de l'écrivain*. Encore une fois, la question du cinéma potentiel s'est posée :

« Dans un homme qui dort, on avait déjà voulu en faire une [une sextine]. Or, la dramaturgie étant très forte, elle l'a emporté sur la construction. Aucune sextine ou contrainte formelle n'a fonctionné. On a donc dû abandonner, mais on avait une revanche à prendre... Et quand ensuite j'ai reçu la commande du Flaubert, j'ai demandé à Perec un texte, mais il n'en avait pas envie, il était occupé. Je lui ai dit : tu m'écris un texte, une simple dictée et moi j'en fait une sextine. Alors là, il a dit oui, pour voir. La sextine, c'était possible si l'enjeu dramatique était faible, alors que pour Un homme qui dort, l'enjeu était terrible<sup>155</sup>. »

Dans un cadre moins lourd que le long-métrage de fiction, Queysanne a finalement réussi à plier la contrainte au langage cinématographique. Perec, de son côté, a développé d'autres projets cinématographiques basés sur la contrainte artistique

---

« action » avait été filmée plusieurs fois dans des styles différents. »  
op. cité, p.118

154

« Ce qui guidait mon travail, par contre, c'était l'idée de sextine. Moi, qui étais le technicien de l'affaire, je me disais : à chaque fois qu'on filme un interrupteur, il faut faire six plans différents. Donc ça m'a amené à réaliser une mise en scène avec six regards différents sur chaque action : un regard neutre, un regard dramatique, un regard d'épouvante, etc.»

Bernard Queysanne, op. cité, p.120

155 Queysanne, op. cité, p.110

littéraire, sans qu'aucun n'ait pu passer le stade du tournage<sup>156</sup>. L'un des projets les plus signifiants dans ce qui nous concerne est le projet de long-métrage de fiction *Signe particulier : néant*. Pour ce film, l'Oulipien s'est posé la question de l'adaptation du lipogramme au langage cinématographique. Recherchant quelle était l'*unité syntaxique* la plus présente de ce langage, à l'instar de la lettre « e » dans la langue française, Perec est arrivé à la conclusion qu'il s'agissait du plan d'un visage. Il envisage alors un film où l'on ne distinguerait à aucun moment le visage des comédiens. Perec liste alors une suite de 68 situations justifiées où cette contrainte serait respectée sans nuire à l'esthétique du film et la cohérence de l'histoire : un bal masqué, une opération chirurgicale, une salle de jeux avec une lampe cachant les visages ou encore un tampon « censuré » violemment appliqué sur l'image<sup>157</sup>. Si le projet de *Signe particulier : néant* s'arrêta à ce stade, il eut des suites à deux reprises. Catherine Binet, compagne de Perec, réalise en 1980 le long-métrage *Les Jeux de la comtesse Dolingen de Gratz*<sup>158</sup> où le comédien principal n'est montré que de dos pendant une partie du film. Des années plus tard, un jeune cinéaste, Didier Philippe, réalise *La Dissimulation*<sup>159</sup>, court-métrage vidéo de 3 minutes 30 reprenant le principe de *Signe particulier : néant*. Le visage du comédien unique est tour à tour masqué par des éléments de décor (un réveil, des lampes, une porte de placard dans lequel il fouille, une bibliothèque, une reproduction de Matisse), des accessoires de jeu ou des costumes (il lit un livre allongé sur un lit – en *top shot*, s'essuie les cheveux avec une serviette, se débat avec un pull qu'il enfle, finit une assiette de soupe en la portant à sa bouche, examine à travers une loupe qui ne laisse voir que son œil grossi ou une paire de jumelles), plongé dans l'obscurité ou tout simplement hors cadre. Le film est entrecoupé d'images d'archives (photographies, peinture) représentant des personnes dont le visage est également masqué par des objets plus ou moins insolites. Un récit lipogrammatique en « e », en voix-off, illustre les images de la seconde partie du film.

Également inspiré par Perec, Cédric Defert réalisa *Si par un soir d'été une polonaise*, un court-métrage construit selon une structure analogue à la *Vie mode d'emploi*, dans le cadre de son travail de fin d'études de l'école Louis-Lumière<sup>160</sup>

Perec reste l'Oulipien qui a le plus approché les questions de l'adaptation de la contrainte à la grammaire cinématographique, mais d'autres Oulipiens ont eu un rapport étroit au cinéma, sans dépasser toutefois le domaine de l'écrit. Raymond Queneau collabora à de nombreux projets de cinéma, finalisés ou non<sup>161</sup>, principalement comme auteur adapté (*Zazie dans le métro*), scénariste ou dialoguiste (dont plusieurs

156 Mireille Ribière, Cinéma : Les projets inaboutis de Georges Perec in *Le Cinématographe*, pp. 151-171

157 Ribière, op. cité, pp. 160-161

158 Catherine Binet, *Les Jeux de la comtesse Dolingen de Gratz*, France, 1980, 114 minutes.

159 On reconnaît ici l'hommage à *La Disparition*

160 Mémoire « Pour une forme ludique de la contrainte au cinéma », 2001, dir. Gérard Leblanc.

161 Voir Jacques Baudou (dir.), *Raymond Queneau et le cinéma*, Cahiers de la Maison de la culture André Malraux / Les Amis de Valentin Bru, 1980.

collaborations avec René Clément), ou encore comme comédien de petits rôles. Très récemment, l'Oulipien Frédéric Forte a coréalisé avec Jean-Claude Guidicelli un documentaire sur l'Oulipo, *L'Oulipo mode d'emploi*.

## VII. Contrainte-prétexte contre contrainte-finalité : cas du cinéma abstrait

Dans le second manifeste de l'Oulipo, François Le Lionnais écrit :

« La très grande majorité des œuvres OuLiPiennes qui ont vu le jour jusqu'ici se place dans une perspective SYNTAXIQUE structurEliste<sup>162</sup> (je prie le lecteur de ne pas confondre ce dernier vocable – imaginé à l'intention de ce Manifeste – avec structurAlisme, terme que plusieurs d'entre-nous considèrent avec circonspection). »

Il est intéressant de voir comment le terme anglais « *structural film* » inventé par P. Adams Sitney a été traduit en français par « film structurel<sup>163</sup> » pour décrire tout un pan du cinéma d'avant-garde du milieu des années 1950 au années 1970, en très grande majorité abstrait<sup>164</sup>, qui place la structure comme principe premier de recherche, et qui comprend entre autres les films de Michael Snow, Peter Kubelka ou encore Hollis Frampton. Au-delà de l'analogie des termes, nous étudierons si ce courant cinématographique peut être considéré comme un pendant cinématographique de l'Oulipo.

### VII.1 Kubelka et la théorie du cinéma métrique

Peter Kubelka est un cinéaste autrichien né en 1934, auteur de moins d'une dizaine de films principalement de format court. Travaillant entre autres sur le rythme (très accentué dans son cas), Kubelka aboutit à une « théorie du cinéma métrique » qui propose certains principes de structure pour créer un cinéma selon des bases harmoniques en analogie à la musique ou à l'architecture. Le cinéaste considère que le montage n'intervient pas entre les plans, mais bien entre les photogrammes. Ainsi, par exemple, un plan continu (plan-séquence) est en soi déjà un montage de divers éléments (chaque photogramme) produisant l'illusion du mouvement, « montage » produit à

---

162 Typographie d'origine

163 P. Adams Sitney, *Le Film structurel*, Cahiers de Paris Experimental n°23, Paris Experimental, 2006, 40 p.

164 Plusieurs termes recourent cette idée de cinéma, qu'on peut qualifier d'avant-garde ou expérimental, en général pour se distinguer du cinéma commercial. Ici nous n'établirons pas de frontière hermétique entre ces différentes conceptions, tout aussi artistiques qu'économiques, de ce que « doit être le cinéma », mais nous qualifierons les films étudiés dans cette partie de « cinéma abstrait », puisque c'est une caractéristique qui semble les réunir avec le minimum d'équivoque possible, et nous y consacrons un chapitre séparé puisque le cadre de notre étude s'inscrit principalement dans le cinéma fictionnel. Nous nous garderons d'établir une équivalence de ces termes, tout comme certaines affirmations comme « tout cinéma abstrait est expérimental », « le cinéma d'avant-garde est abstrait », etc, ainsi que toutes les combinaisons de phrases possibles à partir de ces trois termes.

l'intérieur de l'appareil de prise de vues. En explorant cette voie, Kubelka reprend le contrôle de ce montage, ou découpage, en travaillant précisément au photogramme près, qu'il organise selon une rythmique précise héritée de ses dispositions musicales.

Trois de ces films forment le cœur de sa théorie du cinéma métrique : *Adebar*, *Schwechachter* et *Arnulf Rainer*<sup>165</sup>.

### ***Adebar*, mode d'emploi**

Kubelka applique avec *Adebar*, « premier film métrique<sup>166</sup> », sa théorie de construction de la structure de son film selon des unités mathématiques, à la manière des harmonies musicales. Kubelka procède en se fixant quelques contraintes de structure arbitraires, ses « lois », d'où il déduit un certain nombre d'autres principe de structure. Tout d'abord, il choisit comme unité de base une durée d'un plan de 26 photogrammes, et travaille uniquement à partir de ce nombre, sa moitié (13 photogrammes) ou son double (52 photogrammes). Puis il décide que la bande son sera constitué par la répétition d'une musique pygmée avec un seul motif, d'une durée d'exactly 26 photogrammes, soit 1,08 s<sup>167</sup>. Il définit le thème de son film, la réconciliation. À partir de ce dernier élément, il lui apparaît que le film doit tourner autour de 3 danseurs qui se rencontrent par intermittence. La fréquence de leurs rencontres et la combinaison de leur apparition à l'écran (plans à 1, 2 ou 3 personnages) découle des règles ci-dessus<sup>168</sup>. Il organise de plus ces rencontres selon une forme ouroborique<sup>169</sup> à 5 plan-éléments : 1 rencontre 2, 2

---

165 Cette partie se fonde majoritairement sur deux textes réunis dans l'ouvrage de Christian Lebrat *Peter Kubelka*, Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'Avant-Garde », 1990. Le premier texte, « La Théorie du cinéma métrique », est repris de P. Adams Sitney, « The Theory of Metrical Film » in *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism* (New York University Press, Anthology Film Archive Series 3. Traduit de l'anglais par Christian Lebrat. Il s'agit d'une transcription « d'une série de conférences sur *Adebar*, *Schwechachter* et *Arnulf Rainer* données par Peter Kubelka à la New York University en 1974-75 sous le titre "l'Essence du cinéma". Les extraits ont été sélectionnés par P. Adams Sitney qui a essayé de préserver l'allure fondamentale du langage et du style de présentation de Kubelka dans une prose lisible et cohérente. ». Le second texte est de Stefano Masi, « Peter Kubelka, sculpteur du temps » qui détaille avec précision les procédés de création des trois films ici cités.

166 Stefano Masi, op. cité, p. 104

167 À 24 i/s, 26/24 s = 1,0833... s

168 « Par exemple, j'avais deux danseurs en silhouette. Puis ils font un mouvement de danse; la femme disparaît et l'homme reste seul. À la fin, j'avais ces trois étapes: le départ, un développement et l'arrivée. Je tirai la première image 26 fois pour créer un élément statique au départ. L'élément suivant était toute une chaîne d'événements (la disparition d'une des figures) et le dernier élément était une multiplication de la dernière image, également pour une longueur de 26 photogrammes. Un autre cas était un peu différent: l'élément en mouvement avait 52 photogrammes, un élément double, et la fin 26 photogrammes. ». Peter Kubelka, op. cité, p.69.

169 L'ourobore est la figure du « cercle sans fin », du serpent qui se mord la queue. Le terme pris pour une contrainte littéraire, est un type particulier de palindrome qui est lisible sur un cercle. Exemple : « Cerise d'été je te désire ». Le « C » initial ne satisfait pas le palindrome, mais s'il on démarre la



rencontre 3, 3 rencontre 4, 4 rencontre 5, puis 5 rencontre 1. Ceci constitue sa première « strophe », comme il l'appelle. Il applique le même principe pour sa seconde strophe, mais en opérant une permutation<sup>170</sup> qui permet de définir six nouveaux couples inédits. Il ajoute à ses lois une alternance strictement des images positives et négatives, et de faire en sorte que chaque millimètre ou centimètre carré de l'écran ait reçu exactement la même quantité de lumière pour la projection. Il rend celle-ci possible tout simplement en s'assurant que chaque photogramme est projeté par paire de négatif / positif, en les répartissant selon une structure palindromique (de plans).

*In fine*, ces lois répartissent les éléments de structure de la façon suivante<sup>171</sup>:

- 8 plans différents
- 3 durées différentes de plans : 13, 26 ou 52 photogrammes
- 2 variantes par plan : négative et positive
- 16 groupes de plans, de 104 (4x26) photogrammes, subdivisé en 2 sous-groupes
- 8 sous-groupes « réguliers » composés de 4 plans de même longueur (26 photogrammes chacun)
- 8 sous-groupes dont la durée des plans est répartie selon un de ces 4 ordres : (52 26 13 13), (13 13 26 52), (26 52 13 13), (13 13 52 26). Comme le fait remarquer Stefano Masi, même en considérant la règle supplémentaire d'imposer les durées 52, 26 et 13 à deux reprises et consécutifs, le nombre de combinaisons possible n'est pas réalisé<sup>172</sup>.

L'harmonie précise de cette partition subira toutefois des aléas techniques au développement ou au tirage, qui fera sauter quelques photogrammes. Ainsi, la structure d'Adebar assure en théorie une longueur de 1664<sup>173</sup> photogrammes, et le film n'en fait que 1662. Ayant pris conscience de ces « destructions de laboratoire » selon ses propres termes, Kubelka décide de les laisser en l'état afin de « témoigner de la faillibilité de l'homme<sup>174</sup> ».

Il est clair que le réalisateur ne demande pas ici au spectateur de suivre

---

lecture du texte de droite à gauche en partant de ce « C », et que l'on considère ce texte inscrit sur le périmètre d'un cercle, on relit la même phrase.

170 D'ordre 5, donc.

171 Stefano Masi, op. cité, p.108

172 Nombre de combinaison de triplets ordonnés de 3 éléments distincts parmi {52, 26, (13,13)} = 3! = 3x2x1 = 6. Il manque les « triplets » (52 13 13 26) et (26 13 13 52). Si l'on considère encore une règle supplémentaire (« le couple (13 13) doit être en début ou fin de chaque sous-groupe »), on arrive enfin à une exhaustivité de la combinatoire, mais rien n'indique une telle intention chez Kubelka.

173 Soit 16 x 104 photogrammes.

174 Stefano Masi, op. cité, pp. 112-113.

l'élaboration de ses contraintes de structures ; la question de la lisibilité ne se pose pas ici, la contrainte est uniquement un moyen au créateur d'arriver à ses fins. En l'occurrence, toute l'hyper structuration d'*Adebar* comme d'autres films de Kubelka doit servir l'harmonie de l'œuvre. Tout comme on ne demandera pas à l'auditeur d'une symphonie<sup>175</sup> de se représenter mentalement sa partition, on proposera au spectateur des films de Kubelka une expérience sensorielle plus qu'intellectuelle : la petite chimie qui a abouti à la construction du film n'a pas à être spécialement prise en compte, selon les souhaits de Kubelka, lors du visionnage.

### ***Schwechachter et Arnulf Rainer***

*Schwechachter* est une publicité commandée en 1957 à Kubelka par une grande marque de bière autrichienne du même nom. Après d'interminables discussions entre la brasserie et le cinéaste qui révèle de profondes divergences artistiques entre les deux parties, Kubelka, également sous extrême pression financière, accepte les conditions de son client — du moins pour le tournage. La brasserie loue à hauts frais un palace autrichien, y apporte quantité de bouteilles de sa bière et engage comme comédiennes plusieurs jeunes filles ravissantes pour renforcer l'attraction de son produit. Kubelka doit fournir ses propres moyens de prise de vues, emprunte une caméra scientifique des années 1930 à manivelle et sans viseur<sup>176</sup> et achète 60 mètres de pellicule 16 mm, tout ce que ses finances lui permettent. Les représentants de la marque mettent en scène leurs idées, Kubelka passe rapidement ses 60 mètres, soit 2 minutes de rushes, puis continue de tourner à vide pendant 5 à 6 heures. À la fin de la journée tout le monde semble ravi du travail fourni par le cinéaste autrichien. Ce dernier est atterré par le résultat après le développement. Il décide alors de pousser à l'extrême le principe de la publicité, où chaque seconde compte. La commande est un film d'une minute, soit 1440 photogrammes. Il sélectionne douze plans (une bière, une femme qui boit, etc.) de longueur variables mais toujours diviseur de 1440, puis monte pour chacun des plans une bande de 1440 photogrammes constituée de la répétition en série du plan. Il aligne les bandes l'une au-dessus de l'autre, puis organise ses coupes lors qu'elles coïncident entre deux plans<sup>177</sup>, effectuant un premier montage par superposition, puis répète l'opération jusqu'à épuisement, auquel il rajoute une organisation précise de moments de noir. Au final, le film est constitué d'alternance d'images et de « non images », et la durée des plans suit une série géométrique de raison 2<sup>n</sup> : 1 noir/1 image, 2 noirs/2 images, 4

175 La référence à la musique est très présente dans les explications de la théorie du cinéma métrique.

Les valeurs fondamentales d'harmonie et de rythme chez Kubelka dépassent le cadre du cinéma, ce serait le point-clé de toute œuvre artistique ; de même, Kubelka fait appel à l'architecture pour démontrer l'importance de cette harmonie selon des rapports numériques précis et, fin cuisinier, montre le même souci dans la gastronomie.

176 Qu'il présente à la production comme un appareil de pointe spécialement loué pour ce type de publicité, ce qui impressionne grandement ses commanditaires.

177 Par exemple, si un plan dure 200 photogrammes et un autre 300, il fera une première coupe au bout 600 photogrammes ( $2 \times 300 = 3 \times 200$ ). Ces valeurs sont prises à titre uniquement illustratif.

noirs/4images, etc. jusqu'à 32 (2<sup>5</sup>), réparti selon l'ordre suivant<sup>178</sup> :

16 8 4 2 1 2 4 8 16 32 16 8 4 2 1 2 4 8

Le montage de la publicité est très artisanal, sans table de montage, les bandes posées à plat dans le salon de Kubelka et dure plus d'un an. Tout comme pour Adebar, quelques destructions de laboratoire viennent bousculer la mécanique de son système.

*Schwechachter* ne satisfait pas son commanditaire, pour des raisons que l'on peut imaginer, et ne sera jamais diffusé comme publicité mais connaîtra les honneurs de projections prestigieuses en cinémathèques et sera l'objet d'analyse poussée par des théoriciens du cinéma.

Après *Schwechachter*, Kubelka accepte une autre commande, le portrait filmique d'un ami peintre reconnu par la critique, Arnulf Rainer. L'artiste laisse une grande liberté à Kubelka mais lui demande deux éléments : que le film soit en couleurs et qu'on le voit travailler. Kubelka commence à tourner quelques plans documentaires mais très vite s'ennuie et a l'impression qu'il refera *Schwechachter*. Il jette toutes ses prises de vues<sup>179</sup> puis s'engage dans un projet ambitieux d'expérience sensorielle, de faire selon ses propres mots « le tonnerre et les éclairs 24 fois par seconde<sup>180</sup> » et « rechercher l'extase cinématographique<sup>181</sup> ». dans le sens étymologique « être hors de soi », c'est-à-dire échapper au rythme de la vie imposée par la nature, et créer son propre rythme, sous contrôle.

Il compose le film avec quatre bandes : une amorce transparente, une noire et deux bandes de son magnétique : une muette et une de son continu (un son blanc, qui comprend toutes les fréquences).

Le reste de la composition est beaucoup plus laissée à son intuition de l'harmonie<sup>182</sup>, un travail de deux années. Le montage est effectué à partir des éléments positifs et le résultat final est filmé avec une caméra d'animation.

Il en résulte un film, « partition de lumière et d'obscurité » selon Stefano Masi, composé d'une succession de flashes lumineux et de noirs, sur une bande sonore de silences et sons blancs non pas synchronisée sur ses alternances mais harmonisée avec elles. Pour mieux faire valoir l'expérience sensorielle qu'il propose, Kubelka organisera des projections avec une mise au point décalée de l'objectif afin de rendre flou les bords du cadre, diffusant le son très fort, et ira même jusqu'à présenter son œuvre en exposant directement la pellicule sur un mur à la manière d'un tableau. Selon le cinéaste, un

---

178 Stefano Masi, op. cité.

179 Stefano Masi et Antonio Fiore, « Il suono, l'immagine e l'articolazione », entretien avec Peter Kubelka paru dans *Cinemasessanta 123* (Rome, septembre-octobre 1978), p. 11.

180 « La Théorie du cinéma métrique », op. cité, p. 80.

181 p. 83.

182 « Entretien avec Christian Lebrat à Paris le dimanche 5 juin 1988 » in Christian Lebrat, *Peter Kubelka*, Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'Avant-Garde », 1990, p.34

avantage de son film et de sa précision métrique est son caractère pérenne, puisque tout le monde peut le reproduire selon le « script ». Il se propose même de graver son script sur du granit pour maximiser la durée de vie du support, jusqu'à 200 000 ans.

L'aboutissement de ce cycle sur le cinéma métrique le fait s'affranchir à la fois de l'appareil de tournage<sup>183</sup> et de la réalisation (son film est totalement pérenne, puisque reproductible à l'infini selon sa partition). On peut considérer que dans le cas qui nous intéresse, le film le plus oucypien de Kubelka est certainement Adebar : les plans sont conçus en fonction de la contrainte et il reste l'envie de jouer avec celle-ci, de la contourner pour exprimer un propos défini par avance. Ou s'il n'est le « plus oucypien », il serait celui qui se rapproche le plus des démarches combinatoires de Queneau ou Perec, et la complexité d'Adebar nous rappelle l'extrême sophistication du dispositif de contraintes mise en place par Perec pour *La Vie, mode d'emploi*<sup>184</sup>. Arnulf Rainer prend une voie différente, peut-être plus éloignée de l'Oucipo, avec la mécanisation et l'automatisation du processus de création, paradoxalement couplée à une grande liberté laissée à la structure, laissée à l'appréciation de sa sensibilité musicale. Mais on pourrait rapprocher cette œuvre du travail de l'Oulipien allemand Oskar Pastior<sup>185</sup> notamment de ses mini-sextines<sup>186</sup>, qui ne s'inscrivent pas dans une certaine idée de détourner la

---

183 En dehors du procédé final

184 Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, *Cahier des charges de la Vie mode d'emploi*. Zulma/CNRS. collection « Manuscrits », 1993.

185 Seul membre allemand du groupe, Oskar Pastior est né à Hermannstadt en 1934 dans la minorité germanique de Roumanie. Il publie d'abord des poésies en roumain, puis passe en Allemagne de l'Ouest et commence à publier en allemand, en sus de traductions d'auteurs roumains. Il intègre l'Oulipo en 1992, relativement tard dans sa carrière d'écrivain, coïncidant avec la parution d'un livre commun avec Georges Perec *La Clôture / Okular ist eng oder Fortunas Kiel* (Plasma, Berlin, 1992). Cet ouvrage bilingue propose des variations anagrammatiques d'après les 12 lettres les plus fréquentes en français (ESARTULINOC) et dans sa transposition en allemand (ESARTULINOK). Pastior meurt le 4 octobre 2006, alors en pleine rédaction de son discours d'acceptation du prestigieux prix littéraire Georg Büchner Preis.

186 Oskar Pastior, « *Sestinenformulate* » : *Mondengraphike und Minisestinen*, La Bibliothèque Oulipienne n°126, 2003. La sextine est une forme poétique établie au XIIe siècle par le troubadour Arnaut Daniel, composée de six [sizains](#), dont les mots en fin de vers restent les mêmes, mais répartis selon un ordre différent jusqu'à épuisement de la combinatoire : mathématiquement parlant, il s'agit d'une [permutation](#) d'ordre 6. L'Oulipo s'est emparé du concept et l'a généralisé à d'autres nombres, créant la contrainte de *quenine* en référence à Queneau. Introduit à la sextine par l'Oulipien américain Harry Mathews, Pastior a poussé le concept plus loin en permutant les syllabes, en se laissant une grande licence poétique sur le sens au profit de la musicalité du texte. Un exemple :

**miniaturmontagetour**

miniaturmontage  
gemitaniamontur  
turgemon miniata  
taternia ! gemimon  
monta mitur – genia  
niamon getatur mi  
miniage

contrainte et d'utiliser le support de celle-ci pour une narration et un style fluide, mais bien dans une recherche de musicalité de mots, abandonnant fréquemment la syntaxe et parfois l'existence même d'attestation de ces mots dans un dictionnaire de référence.

## VII.2 La question de la finalité

Les cinéastes du cinéma structurel attachent par définition une importance capitale à la forme, comme nous l'avons vu avec Kubelka et Michael Snow notamment. Nous pouvons citer également le travail d'Hollis Frampton, qui avec *Zornes Lemma*<sup>187</sup>, reposant sur le lemme mathématique de Kuratowski–Zorn, *Artificial Light*<sup>188</sup> ou encore *Palindrome*<sup>189</sup> livre des objets formels qui existent par leur structure, et uniquement pour leur structure. C'est là où ils se différencient malgré tout d'un cinéma oucypien, qui utilise la contrainte pour aboutir à un objet suffisant à lui-même, qui même si le jeu du discours sur la contrainte est très encouragé par l'attrait de l'autoréférence, ne doit pas nécessiter la connaissance du dispositif de création. On pourra dire que la contrainte est un prétexte pour un cinéma oucypien, tandis qu'elle constitue la finalité du cinéma structurel.

---

(notons que Pastior n'utilise pas les majuscules pour ses minisextines, alors que celles-ci sont obligatoires pour les substantifs en allemand)

187 Hollis Frampton, *Zornes Lemma*, USA, 1970, 60 min.

188 Hollis Frampton, *Artificial Light*, USA, 1969, 25 min.

189 Hollis Frampton, *Palindrome*, USA, 1969, 22 min.

## VIII. *Lipophora*, une expérience de cinéma à contrainte

Dans le cadre de ce travail de fin d'études au sein de l'école Louis-Lumière, il m'a été demandé d'illustrer ma réflexion sur le sujet de la contrainte artistique volontaire au cinéma par une partie pratique. J'ai choisi avec assez peu de surprises de réaliser un court-métrage de fiction construit selon une contrainte artistique volontaire. M'étant déjà frotté à la réalisation d'un court-métrage palindromique, il m'est apparu intéressant d'explorer une nouvelle contrainte, si possible inédite. M'inspirant des réflexions de Georges Perec sur l'adaptation de la forme du lipogramme à la grammaire cinématographique, j'ai cherché une unité de base de cette grammaire, voire une unité « syntaxique », qui mènerait « malgré moi » à un changement profondément du processus de création et de l'esthétique d'un film par rapport à une démarche classique. Étant intéressé par l'utilisation d'un paramètre technique en cohérence avec ma formation, j'ai décidé de me priver de l'usage de la cadence de prise de vues standard, soit 24 ou 25 images par seconde (i/s) en marche avant. Ainsi, je ne pouvais réaliser des prises de vues à des vitesses inférieures ou égales à 12 i/s (effet d'accélééré) ou supérieures ou égales à 32 i/s (effet de ralenti), ou bien la cadence nominale de 25 i/s en marche arrière (effet de temps qui s'écoule à rebours). J'ai nommé cette contrainte « lipophora », qui est aussi le titre du film, par analogie avec le lipogramme, construit sur les racines grecques « *leipen* » (enlever, laisser) et « *phora* » (vitesse).

J'ai commencé par recenser certains types de plans où des effets de ce type seraient justifiés aussi bien esthétiquement que narrativement. L'idée n'était pas de produire un film uniquement avec des plans à effets accéléré, ralenti ou marche arrière, mais également, selon les situations, de « tricher » la mise en scène pour se rapprocher d'un rendu final classique, par exemple en demandant aux comédiens de ralentir leur jeu lors d'une prise à faible vitesse, et de l'accélérer lors d'une prise de vues à grande vitesse, voire de jouer la désynchronisation de deux temporalités au sein d'un même plan, jonglant entre les deux approches artificialiste et naturalistes de la contrainte. De même, j'ai essayé au travers de cette méthode de penser des plans où la contrainte se retourne en avantage, par exemple s'il l'on veut à la fin d'un plan un cadre très précis (ou un point compliqué) et difficile à mettre en place, un tournage en marche arrière peut nous permettre de le réaliser.

À partir de ces plans clés, j'ai tissé une petite histoire, puis finalisé le découpage en essayant que chaque plan soit justifié d'une manière ou d'une autre de ces effets. Le tournage a duré 3 jours, en extérieur et en Super 16<sup>190</sup>, sans prise de son<sup>191</sup>, sans retour

190 La caméra utilisée, une Aaton XTR, ne proposait pas techniquement de marche arrière, mais la post-production numérique me permettait d'inverser l'ordre des photogrammes de ces plans. Pour le résultat final tout comme la démarche, la différence est invisible.

191 La question de la synchronicité du son ici était un problème important, j'ai trouvé malgré tout certaines solutions techniques en théorie mais que mes moyens limités ainsi que l'échéance du tournage n'ont pas pu concrétiser. Cependant, dans sa version « sonore », le film ne comportait qu'un ou deux dialogues qui ne me satisfaisaient pas et que je n'ai pas eu de mal à retirer.

vidéo ni par conséquent enregistrement des prises sur support vidéo pendant le tournage.

Tout comme mon expérience précédente avec le palindrome l'avait démontrée, l'un des enjeux était d'estimer le rendu final à l'image du jeu des comédiens, en étroite collaboration dans le processus. Ceci s'est révélé plutôt réussi à l'exception d'un plan : dans un plan très large tourné à 6 i/s, la comédienne devait traverser le cadre en marchant, tout en compensant la vitesse de prise de vues, donc avec un fort ralentissement des mouvements dans le jeu. L'intérêt de ce plan était de rendre à l'image les actions de mes personnages les plus naturalistes possibles tandis que des nuages défilaient en vitesse accélérée dans le ciel. Malheureusement, j'ai mal géré la décomposition des mouvements à une telle compensation de vitesse, la démarche paraissant claudiquante, et j'ai dû couper une bonne partie du plan. J'ai dû faire également deux autres opérations « douloureuses » au montage sur des plans-clés. L'un, un long plan-séquence, devait se terminer en très gros plan sur la main d'un acteur qui enfila d'un premier coup un fil dans le chas d'une aiguille. Tourné à l'envers, cela permettait au comédien de simplement retirer le fil déjà enfilé dans le chas, tandis que l'assistante caméra pouvait régler son point en début de prise. Pour des questions de narration et de raccords, j'ai conservé l'action mais coupé ce plan séquence en plusieurs segments. Je n'ai pas perdu l'effet, mais le plan est un peu moins spectaculaire que prévu. Dernier point : le film devait se terminer sur un plan où les deux comédiens marchent dans le sable vers l'horizon, les traces de leurs pas s'effaçant derrière eux dès que leurs pieds quittent le sable. Tourné à l'envers, je n'ai pas su trouvé le décor qui correspondait à mes attentes, et qui permettait le cadre optimum, si bien que l'effet était peu lisible. J'ai supprimé ce plan du montage.

Malgré ces accrocs, le film n'a pas souffert d'une impossibilité de montage et reste très fidèle au découpage prévu. Ma crainte de devoir composer avec des effets involontairement comiques (effet « Benny Hill » de l'accélééré) ou pompeux (ralentis trop marqués par leur grandiloquence) ne s'est pas matérialisée à mon goût. *Lipophora* ne révolutionne pas l'esthétique du cinéma, mais la démarche particulière d'écriture, la force de la contrainte, m'a certainement mieux permis de développer mon inspiration sur le découpage que si j'avais procédé de manière plus classique (en partant d'un scénario pour aller vers le découpage) selon mes capacités.

Reste la question de la lisibilité de cette contrainte. Il est difficile d'en juger par soi-même, cependant j'estime qu'on ne peut pas voir le film sans à un moment, se poser la question du processus « étrange » de la fabrication. Le spectateur non-technicien aura certainement du mal à identifier clairement la contrainte, et peut-être est-il dur de déceler *un* principe général qui régit ces petits effets qu'on distingue, ce « quelque chose qui cloche », mais j'ai la satisfaction, peut-être injustifiée, d'une part de ne pas avoir produit un film à contraintes où celle-ci est invisible, et d'autre part qu'il n'est pas totalement dépourvu d'originalité. En revanche, *Lipophora* ne propose pas de discours fort sur sa contrainte, l'autoréférence en est quasiment absente.

Merci à Benoît Turquety et Florent Fajole pour leurs précieuses orientations dans le cadre des recherches de ce mémoire.

Merci à Élisabeth et Maurice Chamontin, Gilles Esposito-Farese, Dominique de Ribbentrop, Nicolas Graner et tous mes amis de la liste oulipo.

Merci à Diane et Armande Cosse-Brissac, Christian Sourd, Valérie et M. Barral pour la mise à disposition du site de tournage de ma partie pratique, leur disponibilité et leur gentillesse.

Merci à l'équipe du tournage de *Lipophora* pour s'être généreusement lancée dans cette aventure.

Merci à Benjamin Godard et Guilhem Touzery pour leur soutien précieux lors de l'établissement de cette étude.

Herzlichen Dank an Christina.



# Filmographie

## Films à structure palindromique ou anacyclique

- SOLONDZ Todd, *Palindromes*, USA, 2004, 110 min.
- MEDEM Julio, *Les Amants du cercle polaire*, Espagne, 1998, 112 min.
- MELITO, David A, *Palindrome : « a film without direction »*, USA, 1993, 10 min.  
[<http://fr.youtube.com/watch?v=hYiU2RukBh4>]
- RUIZ Raul, *Tout à l'envers*, France, issu de l'émission « Télétests », FR3, 1980, 2 x 2 min.
- MASCIANDARO Marc, *Happy Ending*, USA, 16 min.
- *Monada sa Damon*, 1 min., [<http://www.youtube.com/watch?v=winWoi17CgE>]
- KLUYSKENS Olivier, *Ce palindrome, drôle impasse*, France, 2008, 4 min.

## Longs métrages plan-séquence

- HITCHCOCK Alfred, *La Corde*, USA, 1948, 80 min.
- SOKUROV Alexandr, *L'Arche russe*, Russie, 2002, 99 min.
- KRAMER Robert, *Berlin 10/90*, France, 1991, 63 min.

## Films structuralistes

- SNOW Michael, *Presents*, Canada, 1981, 94 min.
- KUBELKA Peter, *Schwechater*, Autriche, 1958, 1 min.
- KUBELKA Peter, *Adebar*, Autriche, 1957, 2 min.
- KUBELKA Peter, *Arnulf Rainer*, Autriche, 1960, 7 min.
- FRAMPTON Hollis, *Artificial Light*, USA, 1969, 25 min.
- FRAMPTON Hollis, *Zornes Lemma*, USA, 1970, 60 min.

## Autres contraintes

- DEFERT Cédric, *Si par un soir d'été une polonaise*, France, 2001, 10 min.
- QUEYSANNE Bernard, *Le Travail de l'écrivain : Gustave Flaubert*, France, 1975, 6 min.
- PHILIPPE Didier, *La Dissimulation*, 4 min.  
[[http://www.dailymotion.com/video/xigkz\\_la-dissimulation\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/xigkz_la-dissimulation_shortfilms)]

## Contraintes inabouties

- QUEYSANNE Bernard et PEREC Georges, *Un homme qui dort*, France, 1974, 93 min.

# Bibliographie

## Cinéma

### Dogme

- KELLY Richard, *The Name of this Book is Dogme95*, Faber and Faber, 2000, 230 p.
- RASKIN Richard, *Aspects of Dogma*, p.o.v. A Danish Journal of Film Studies n°10, Institut for Informations- og Medievidenskab Aarhus Universitet, 2005.

### Palindrome

- TESSON Charles « Le palindrome cinématographique de Raoul Ruiz » in *Cahiers du Cinéma* 345
- ERBERT Roger, *Roger Erbert's Movie Yearbook 2006*, Andrew McMeel Publishing, 2005
- DE BARY Cécile, « Le palindrome a-t-il un sens ? » in *Formules / Revue des littératures à contraintes* n°9 « Recherches visuelles en littérature », Paris, Noesis, 2005.
- JACAUD Christian, *Anthologie du cinéma invisible*, Arte éditions/Jean-Michel Place, 1995
- RODRIGUEZ Maria-Soledad (dir.), *Le Cinéma de Julio Medem*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, 216 p.

### Plan-séquence

- *Hitchcock Truffaut édition définitive*, Gallimard, 1993
- HITCHCOCK Alfred, *My Most Exciting Picture*, Popular Photography, Novembre 1948
- ROHMER Eric et CHABROL Claude, *Hitchcock*, Editions Universitaires, coll. « Classiques du cinéma », 1957
- BOURDON Laurent, *Dictionnaire Hitchcock*, Larousse, coll. « In extenso », 2008, 1051 p.
- ALLEN Richard et GONZALES S. Ishii, *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, British Film Institute, 1999 rééd 2003
- AUILER Dan, *Hitchcock's Notebooks : An Authorized and Illustrated Look Inside the Creative Mind of Alfred Hitchcock*, Spike, 1999
- RAVETTO-BIAGIOLI Kriss, « Floating on the borders of Europe : Sokurov's Russian Ark », *Film Quarterly*, Volume 59, automne 2005
- ARNAUD Diane, *Le Cinéma de Sokurov : Figures d'enfermement*, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2006
- KUJUNDZIC Dragan, *Après l'« Après », le mal d'arche-ive de Sokurov*, Le Bel aujourd'hui : déclin, décadences, apocalypses.
- EISENSCHITZ Bernard, *Point de départ : Entretien avec Robert Kramer*, L'institut de l'image Aix-en Provence, 2001.

## Oulipiens et cinéma

- *Marcel Duchamp : Entretien avec Pierre Cabanne*, Somogy, 1995. Entretiens de 1966
- DE BARY Cécile (travaux réunis et présentés par), « Le Cinématographe », *Cahiers Georges Perec*, Le Castor Astral, Bordeaux, 2006, 317 p.
- DEFERT Cédric, *Pour une forme ludique de contrainte au cinéma*, Mémoire sous la direction de Gérard Leblanc, 2001

## Cinéma structurel

- SITNEY P. Adams, *Le Film structurel*, Paris Expérimental, 2006.
- NOGUEZ Dominique, *Une renaissance du cinéma : le cinéma « underground » américain*, Paris Expérimental, 2002, 379 p.
- FIIHMAN G. « L'Hypothèse d'un Ouvroir de cinéma potentiel » in *Pour un cinéma comparé : Influences et Répétitions*, Cinémathèque française, 1996
- LEBRAT Christian (dir.), Peter Kubelka, Paris Expérimental, 2010.

## Partie pratique

- ROUGET Gilbert, Une expérience de cinéma synchrone au ralenti, *L'Homme*, 1971, vol. 2, n°2, pp. 113-117

## Oulipo

- OULIPO, *La Littérature potentielle*, Gallimard, 1973, rééd. Folio essais, 2003, 308 p.
- OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, 1981, rééd. Folio essais, 432 p.
- OULIPO, *Abrégé de littérature potentielle*, Mille et une nuits, 2003, 62 p.
- PEREC Georges, *La Disparition*, Denoël, 1969, rééd. Gallimard coll. «L'Imaginaire», 2006.
- PEREC Georges, *Un homme qui dort*, Denoël, 1967, rééd. Folio, 1991, 143 p.
- PEREC Georges, *La Vie mode d'emploi*, Hachette, 1978.
- PEREC Georges, HARTJE Hans, MAGNÉ Bernard, NEEFS Jacques, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, CNRS Éditions, 1993.
- QUENEAU Raymond, *Exercices de style*, Gallimard, 1947, rééd Folio, 1998, 158 p.
- QUENEAU Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, 1961.
- LE TELLIER Hervé, *Esthétique de l'Oulipo*, Le Castor Astral, 2006, 327 p
- LAPRAND Marc, « Ce repère, Perec », *Poésie*, 2002, n°94