

Présentation

Le motif, en cinéma, n'a pas de véritable définition. Nous aurions été bien en peine d'en donner une *a priori*, stricte, rigoureuse, indiscutable. Nous ne l'avons donc pas fait. À notre grande surprise, aucun des auteurs sollicités dans ce livre ne nous a demandé cette définition avant de se mettre au travail. Chacun avait donc en tête une idée de ce que ce mot évoquait ou signifiait pour lui. Imposer à tous une définition préalable aurait fermé le champ du possible des résonances de ce mot pour chacun.

Nous avons fait le choix de laisser flotter le concept de motif, et d'adopter une approche plus phénoménologique. Après tout, jamais André Bazin n'a éprouvé le besoin de définir ce qu'il entend par « ontologie » alors que l'usage qu'il fait de ce mot n'est pas celui qu'ont pu en faire les philosophes avant lui. Pour nous, lecteurs, la fréquentation de ses textes permet de dessiner, d'usage en usage qu'il y fait de ce mot, le sens personnel qui s'en dégage.

Ce choix a pour mérite d'être plus ouvert aux trouvailles, aux rencontres, de permettre à chacun de « partir des images » qui lui viennent en tête et non de chercher après coup les exemples les plus productifs pour soutenir une idée préalable sur tel ou tel motif visuel. La possibilité que nous avons ouverte aux auteurs de ces textes de choisir eux-mêmes des captures de films allait dans le même sens d'une pensée pragmatique, qui partirait des objets pour aller vers les idées.

En peinture le mot « motif » est devenu d'usage courant à un moment de l'histoire de cet art où les peintres ont commencé à sortir de leurs ateliers pour aller peindre « sur le motif ». Dans ce sens-là le motif est un morceau du monde (un paysage, par exemple) que le peintre a élu et devant lequel il a planté son chevalet. Mais entrent aussi en jeu, dans le choix de ce morceau du réel, les outils de création spécifiques qui sont ceux de l'artiste et ses tropismes plus personnels. Car on pourrait dire du motif ce que Proust écrit de nos « impressions » dans *Le temps retrouvé*, qu'il a deux côtés : un côté qui vient de la chose vue, un côté qui vient de l'intérieur de nous-même.

L'impureté de la notion de « motif » au cinéma tient précisément à cette triple nature : du côté du monde, de la réalité ; du côté de son

traitement cinématographique, de la spécificité du cinéma ; et du côté plus intime de ce qui fait la singularité d'un auteur.

L'invention d'une nouvelle façon de peindre est souvent passée par l'élection nécessaire de nouveaux motifs. Le fauvisme s'invente devant le motif du clocher de Collioure qu'Henri Matisse et André Derain peignent côte à côte avec acharnement pendant un été fébrile. Claude Monet a besoin des nymphéas de son jardin pour accomplir l'Impressionnisme. La Nouvelle Vague, en sortant des studios, a filmé sans relâche le motif des rues, des jardins, des cafés et des brasseries ordinaires du Paris des années 1960.

Le cinéma a toujours fait la part belle à des motifs visuels qui ont des affinités avec son langage et ses dispositifs spécifiques : la fenêtre, la nuque, l'escalier, le miroir, le duel, l'ombre, le corps qui tombe, la cicatrice, la destruction du décor, le labyrinthe, et beaucoup d'autres que ce livre déploie.

Certains de ces motifs de cinéma fonctionnent comme un agencement visuel où le spectateur peut retrouver, émotionnellement, même s'il ne la connaît pas, quelque chose de son origine picturale. En utilisant ce dispositif de mise en scène, le cinéaste établit avec son public une forme de confiance : il postule qu'il saura éprouver et comprendre cette forme expressive comme un moment d'intensité spécifique dans l'enchaînement temporel du film. Le spectateur sait « lire », même sans culture picturale, le sens complexe d'une femme à la fenêtre, d'une composition en *pietà*, ou d'un cavalier qui s'éloigne vers l'horizon. Le cinéma permet de réactiver, de renouveler, grâce à sa dimension narrative, certains motifs qui appartenaient avant lui à une tradition iconographique.

La fenêtre, par exemple, a été un motif récurrent de l'art occidental depuis la *veduta* de la Renaissance avant de devenir un motif spécifique et privilégié de cinéma. André Bazin, en analysant la double postulation du cadre-cadre et du cadre-cache au cinéma, a explicité l'attraction du cinéma pour le motif fenêtre.

Les peintres ont toujours peint majoritairement leurs personnages de face. Peu de personnages de dos dans l'histoire de peinture classique, malgré quelques exceptions troublantes. Le dos de la tête, la nuque, est devenu dès l'origine un motif visuel de prédilection du cinéma, du simple fait que chaque fois qu'un cinéaste suit un personnage, la caméra

filme sa nuque. Et dans le champ contrechamp avec amorce, la nuque est mécaniquement en avant-plan dans le cadre. Mais certains auteurs seulement en ont fait un motif plus personnel, sinon plus pervers. Chez Hitchcock elle devient un motif obsessionnel, relève du vertige psychique. Et Rossellini en fait un principe même de son cinéma le jour où il dit à Ingrid Bergman, sur l'île de Stromboli : « Marche devant moi, comme ça je te suis dans ton déplacement avec ma caméra et je filme le monde tel que tu le traverses. »

Certains peintres se définissent par les motifs de prédilection qui les hantent, auxquels ils ne cessent de revenir. La piscine, qui n'existait pas avant lui en peinture, est devenue le motif central de David Hockney. Morandi a consacré sa vie d'artiste à peindre des agencements de bouteilles et de pots. L'œuvre entière de Balthus se réduit à quelques motifs sur lesquels il a travaillé obsessionnellement toute sa vie : la jeune fille, le chat, le canapé, la table, le paysage à travers la fenêtre. Et même lorsque sa vue devient trop mauvaise pour peindre, il continue à approcher addictivement ces mêmes motifs avec un appareil photo Polaroid : son désir de motif a survécu à sa capacité physique de peindre. La montagne Sainte Victoire est indissociable de l'art de Cézanne. Après sa mort, de nombreux peintres ont même fait le voyage à Aix pour essayer de comprendre, à travers la réalité matérielle de ce motif, l'essence même de sa peinture. Depuis plus de trente ans, Godard filme la lisière de l'eau du lac et de la terre, près de chez lui, comme motif inspirant et comme réminiscence de son enfance. Des cinéastes iront-ils un jour se promener au bord du lac, à Rolle, pour attraper quelque chose du geste de cinéma qui est le sien ?

Au cinéma, comme en peinture, certains motifs visuels portent l'accent obsessionnel et singulier qu'un cinéaste leur a imprimé, et deviennent consubstantiels à leur poétique : les mains chez Bresson, les insectes chez Buñuel, le chemin qui serpente chez Kiarostami, une femme qui déambule chez Akerman, les longs manteaux qui claquent au vent chez Leone, la grande maison chez Oliveira, le sous-bois chez Straub-Huillet, les eaux stagnantes ou suintantes chez Tarkovski.

Mais au cinéma, contrairement à la peinture – où les motifs qui entrent dans sa toile sont nécessairement choisis un par un par le peintre – chaque film brasse des milliers de motifs inertes, résiduels, purs reflets de réel. Pour que l'arbre devienne motif visuel de cinéma, il ne suffit pas qu'il fasse banalement partie du paysage, dans l'arrière-plan. Le nuage qui traverse par hasard le ciel de ce jour de tournage n'est pas un motif s'il n'est pas travaillé et constitué comme tel par un cinéaste et s'il n'exerce pas sur lui une attraction créative visible dans le traitement qu'il en fait.

Prenons l'exemple de la chevelure féminine. Toutes les femmes, dans les films comme dans la vie, ont des cheveux. La chevelure est, de ce fait, un motif « passif » permanent de tout le cinéma. Tous les cinéastes ont donc filmé des cheveux de femmes, mais seuls une poignée d'entre eux les

ont constitués en motif personnel. D'abord parce que la chevelure féminine leur a permis de jouer avec les matériaux spécifiques de l'art du cinéma : la plasticité de la forme, la couleur, le mouvement, la lumière... Mais surtout parce que ces cinéastes de la chevelure – Hitchcock, Buñuel, Godard, Bergman et quelques autres – se sont sentis directement concernés, pour des raisons parfois intimes, ou obscures, et ont éprouvé le besoin d'en faire un foyer personnel obsédant, poignant, de leur geste de création.

Si l'on remplace « images » par « motifs visuels », dans les phrases qui suivent de Julien Gracq, elles expriment parfaitement ce qui se joue entre un cinéaste et ses motifs moteurs et obsédants :

« L'accent obsessionnel qui se pose pour eux, et qui revient, sur certaines images ou certains mouvements, très simples presque toujours (ce qui leur permet de réapparaître sous mille déguisements, en éveillant toujours le même timbre). Ces images alors lèvent une espèce d'émotion singulière, une lueur d'apparition, elles sont douées d'un très grand pouvoir d'ébranlement. On les devine de loin, avant même qu'elles aient pris forme, à l'émotion confuse qui se réveille rien qu'à leur pressentiment. »

Le pouvoir d'ébranlement dont parle Gracq est celui qui met la création en mouvement, la secousse qui pousse le cinéaste à céder à l'attraction de ce motif qui l'émeut, motif très simple souvent, qu'il lui appartient d'explorer.

Ce motif qu'il a choisi – ou qui l'a choisi – permet au cinéaste de se confronter dans la durée à son « idée de cinéma », comme Giacometti le faisait en sculpture avec ses hommes qui marchent ou Bonnard avec Marthe dans leur salle de bain du Cannet. Le motif sur lequel les cinéastes reviennent sans cesse est souvent celui qui leur offre le plus de résistance et leur permet de chercher et de travailler la singularité qui est la leur dans un art qu'ils partagent avec tant d'autres cinéastes.

On peut suivre ainsi l'évolution de la quête cinématographique de Terrence Malick, l'invention de son cinéma, à travers la façon dont il n'a cessé de s'attaquer, dans tous ses films, depuis *Badlands* (1973), au même motif obsédant des « fragments de nature », que ce soit dans un film de guerre, un film contemplatif, ou un film mystique. C'est en se remettant au travail sur ce même motif, à chaque nouveau film, qu'il mesure l'avancée de sa recherche en cinéma. Cesare Pavese, dans l'introduction de ses *Dialogues avec Leuco*, faisait l'éloge de cette méthode du retour tenace et durable au même motif : « Le moyen le plus sûr – et le plus rapide – de nous étonner est de fixer toujours sur le même objet un regard imperturbable. Un beau moment cet objet nous semblera – par miracle – n'avoir encore jamais été vu. »

Certains motifs visuels sont récurrents à travers toute l'histoire du cinéma, indépendamment des choix personnels des cinéastes, car ils portent en eux un ample potentiel à la fois scénographique et narratif. Le cinéma, en effet, est un art visuel, donc plastique et contemplatif, mais en même temps un art du récit. Certains motifs de cinéma, qui sont souvent des sites scénographiques, ont une grande puissance « racontante ». Ils induisent en même temps des situations scénariques et offrent des virtualités fortes de découpage, de points de vue et de filmage. Le labyrinthe, la balançoire, l'escalier, le face-à-face élèves-maître dans la salle de classe, le paysage vu de la voiture, mais encore beaucoup d'autres, présents ou non dans ce livre, en font partie.

Prenons le cas de l'escalier. C'est d'abord un élément fonctionnel banal de la construction de toutes les maisons à étages. À un autre niveau, plus esthétique, il est devenu parfois un élément de création autonome dans l'art de l'architecture, détaché de sa fonction utilitaire première pour devenir œuvre en soi. Le cinéma, pour sa part, va s'en emparer pour en faire un très large usage, universel. Il a toujours été un site privilégié pour susciter des situations de cinéma : présentoir d'une figure en majesté pour l'admirateur qui reste au niveau inférieur ; site d'observation pour celui qui regarde d'en haut une scène dont il est exclu ; lieu des chutes mortelles quand un personnage y pousse un autre dans le vide ; lieu de suspense pour celui qui en gravit une à une les marches ; site urbain des combats, des fusillades, des attaques violentes, etc. Mais ce n'est pas seulement pour ces raisons narratives que l'escalier a connu un tel destin de cinéma. C'est aussi un site à fort potentiel de mise en scène qui permet au cinéaste de travailler ses axes et ses points de vue, optiques et sonores, entre le haut et le bas, d'induire l'identification de son spectateur. Bref l'escalier semble avoir été fait pour y poser des figures et une caméra, avant même que le cinéma n'existe.

Les motifs analysés dans ce livre ont des affinités profondes avec le récit cinématographique. Ils sont de ce fait universels, pluriels, ambigus, ce qui a incité les grands cinéastes à les adopter, les transformer et les réinterpréter. Ils stimulent de ce fait à une approche comparative qui peut être très fructueuse. Comment Jean Renoir, Nicholas Ray, Fellini et Bergman filment-ils une femme à la balançoire ? Comment Hitchcock, Rohmer, Buñuel, Vertov, Oliveira, Kiarostami, Rossellini, Chris Marker, ont-ils peint avec leur caméra un personnage qui dort ou qui se réveille ? C'est l'un des intérêts majeurs de cette collection de textes d'établir des liens et des ponts entre des cinéastes que rien parfois ne rapproche, sinon qu'ils ont été confrontés au même motif et que la façon dont ils l'ont travaillé permet de cerner leurs singularités, leurs obsessions, leur système esthétique, leur morale de création. Dis-moi comment tu filmes un arbre, ou une montagne, et je te dirai quel cinéaste tu es...

Le mot « motif », étymologiquement, vient du verbe latin « *movere* », mouvoir. Il signifie : « qui a la propriété de mouvoir, qui donne le

mouvement ». « Motif » et « moteur » (comme on le dit sur un plateau pour lancer la caméra) ont la même origine. Le mot a pris aussi le sens de « cause d'action », comme dans l'expression « le motif du crime ». Au cinéma, ces textes en font la preuve, le motif peut être aussi cause de désir de création.

Le motif de cinéma a une grande agilité à se mouvoir : migrer d'un film à l'autre, d'un cinéaste à l'autre, d'une époque à une autre, d'un art à un autre. Mais ce que ces textes nous disent, c'est qu'il est parfois la cause, pour un cinéaste, de sa mise en mouvement de création. Le motif visuel est tout le contraire d'une notion inerte, c'est un concept dynamique, qui permet de traverser et de relier des niveaux d'analyse considérés d'ordinaire comme hétérogènes, d'interroger peut-être autrement le cinéma.

Puisse ce livre, écrit à « deux pays », comme on dit d'un morceau de musique qu'il est joué « à quatre mains », susciter l'émergence d'une vraie théorie du motif en cinéma.

Jordi Balló et Alain Bergala