

Il existe une multitude d'expressions autour du septième art. **Peter Szendy**<sup>1</sup>,

philosophe et musicologue, s'est penché sur l'expression idiomatique "faire son cinéma", en la reliant notamment à la psychanalyse, histoire de revenir aux origines et à la technicité de ce média populaire, loin des clichés...

## Tout l'art de faire

cinéma

### Il y a deux modèles historiques de cinéma : le modèle documentaire et le modèle usine à rêves

**Sandra :** Selon moi, il y a deux sortes de cinémas. Celui qui reste fidèle à la réalité, qui traite de faits réels. C'est notamment celui des frères Dardenne ou de Ken Loach. Les histoires n'ont peut-être pas été vécues mais elles s'inspirent ou collent à la réalité. Puis, il y a un autre cinéma qui tient du fantasme, de l'imaginaire, de la féerie. Il renvoie au rêve dans son sens strict : c'est-à-dire à la matiè-

re décalée, souvent décousue, que nous produisons en dormant. Le cinéaste qui, pour moi, représente le plus ce cinéma-là, c'est David Lynch. Quasiment tous ses films, à l'exception d'*Une histoire vraie*, semblent tout droit sortis de nos rêves et cauchemars. Cependant, ils portent des messages, comportent un tas de symboles qui nous amènent à réfléchir tout autant que le cinéma réaliste.

Le cinéma se situe dans cette zone grise entre le cinéma réel des Lumières et celui plus fantasmagorique de Méliès

© JIBAROFOTO

**Le décryptage de Peter Szendy :** Sandra distingue les deux modèles historiques du cinéma. D'un côté, il y a les frères Lumière qui filment des sortes de petites scènes du quotidien. La caméra est mise devant le réel et

enregistre ce qui se passe. C'est le modèle documentaire. De l'autre côté, il y a Georges Méliès qui fait des "trucs". C'est lui qui a introduit le mot "trucage" dans le lexique du cinéma. C'est le modèle de l'usine à rêves.



“J’aime à penser que le cinéma se situe dans cette zone grise entre le cinéma réel des Lumières et celui plus fantasmagorique de Méliès. Il y a toujours du rêve dans le réel. Et à l’inverse, du réel dans l’onirique.”  
Peter Szendy

David Lynch se placerait plutôt du côté du cinéma en tant que fabrication d’un imaginaire de rêves et de cauchemars. Sandra met l’accent sur son film *Une histoire vraie*, qu’elle dit être une exception dans l’œuvre du cinéaste. Ce film raconte l’histoire émouvante d’un homme qui tra-

verse les États-Unis sur une tondeuse à gazon pour rejoindre son frère mourant. Il ne s’y passe pas grand-chose et pourtant s’y dégage une atmosphère de rêve qui vient s’accrocher à cette simple réalité. Et cela contredit d’une manière très délicate le titre du film.

## Une des fonctions du cinéma est de nous donner à voir ce que nous voyons sans le remarquer

**Delphine :** Aller au cinéma me fait regarder la vie autrement, me sensibilise à ce qui m’entoure. En effet, la caméra nous montre toujours ce que notre regard, limité dans ses capacités, nous empêche de voir. Un gros plan sur les mimiques d’une bouche alors que celui qui les fait est loin de la vue de celui qui le regarde, un zoom sur les pas dans la rue

d’une personne qui marche derrière une autre alors que la personne ne perçoit que le son des pas et pas la manière dont ils sont exécutés. J’ai remarqué que lorsque je quitte une salle de cinéma, mes sens sont en éveil. Mes yeux ont besoin de tout voir, de tout scruter, même les petits détails. C’est la même chose pour mes oreilles : elles sont à l’affût du moindre son.

**Le décryptage de Peter Szendy :** Ce que dit Delphine est au fond ce que j’essaie d’expliquer dans mon livre *Faire son cinéma* à propos de l’expression “l’inconscient optique” que le philosophe allemand Walter Benjamin a introduite dans un texte très célèbre *L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*<sup>2</sup>. L’inconscient optique, c’est le fait que nous voyons des choses sans savoir que nous les voyons. Par exemple, cela peut être un détail dans la manière

re dont quelqu’un marche. Nous le voyons mais, comme cela va trop vite, nous ne nous en rendons pas compte. C’est exactement ce que Delphine raconte lorsqu’elle parle de gros plan sur les mimiques d’une bouche. C’est visible car la personne est devant nous mais c’est comme si nous n’avions pas le temps ou l’attention suffisante pour le remarquer. Une des fonctions du cinéma est de nous faire remarquer des choses que nous voyons sans vraiment les voir.

## J’aime à penser que le cinéma se situe dans la zone grise entre le réel et l’onirique

**Fémi-9 :** Pourquoi cet intérêt pour l’expression idiomatique “faire son cinéma” ?

**Peter Szendy :** Dans mon travail, j’aime bien partir d’expressions cou-

rantes qui sont des réservoirs d’idées accumulées. Ce sont des archives collectives qui gardent beaucoup de pensées. “Faire son cinéma” veut dire que le cinéma est opposé à la réalité. C’est une sorte de mise en scène. Il y aurait



d'un côté le réel et de l'autre le cinéma. D'une part, des personnes à l'attitude naturelle et de l'autre des gens qui exagèrent, font leur cinéma. C'est une idée reçue. Mais cette expression a aussi une dimension étonnante, logée dans l'adjectif possessif "son". Pourquoi "son cinéma" ? Comment le cinéma pourrait-il être le mien ? Qu'est-ce que ça veut dire s'approprier le cinéma ? Y a-t-il une différence entre ma vie et le cinéma ? L'adjectif possessif ouvre toute une série de questions.

**Fémi-9 :** Dans votre essai, vous faites référence à la chanson de Nougaro *Le Cinéma*. Celui que le chanteur se fait tient plus du fantasme que de l'action. L'onirique, l'imaginaire n'est-ce pas justement le propre du cinéma ?

**Peter Szendy :** Certainement. D'ailleurs, l'expression "usine à rêves" est le nom de la société de production fondée par Spielberg, "DreamWorks". L'onirique et l'imaginaire sont peut-être le propre d'un modèle ou d'une idée du cinéma associés à Georges Méliès, comme nous l'avons évoqué avec le témoignage de Sandra. Le modèle des frères Lumière, lui, ne répond pas à cela. C'est une caméra posée qui filme le monde tel qu'il est, sans trucage. J'aime à penser que le cinéma se situe dans cette zone grise entre le cinéma réel des Lumière et celui plus fantasmagorique de Méliès. Il y a toujours du rêve dans le réel. Et à l'inverse, du réel dans l'onirique.

**Fémi-9 :** Vous faites le lien entre le cinéma et la psychanalyse. Freud, père

de cette discipline, pensait que le cinéma n'était pas le moyen approprié pour communiquer sur les idées psychanalytiques. Qu'en dites-vous ?

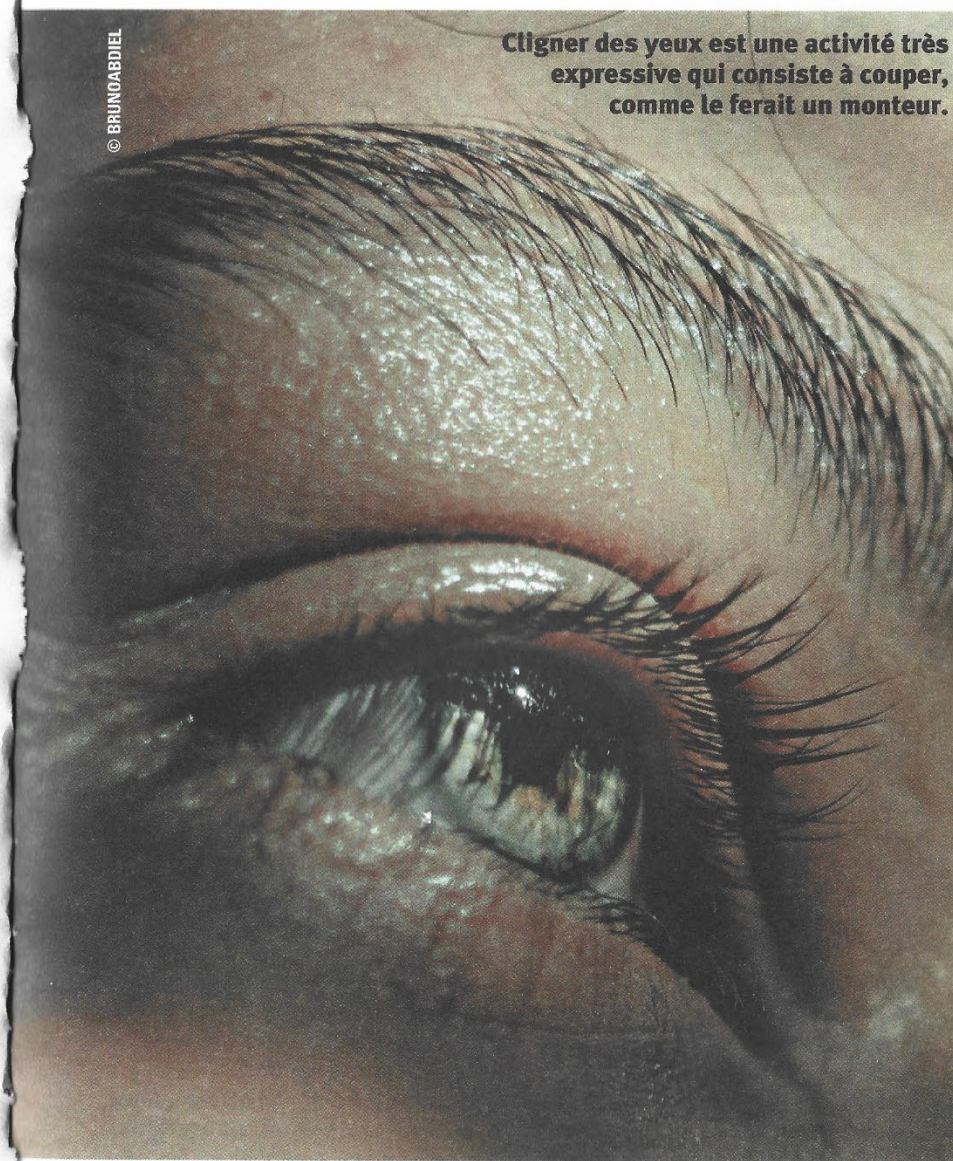
**Peter Szendy :** Le cinéma et la psychanalyse sont nés la même année, en 1895, et c'est tout de même incroyable. Quand le cinéma a voulu raconter ce qu'était la psychanalyse et lui rendre hommage à travers un film, *Les Mystères de l'âme*, réalisé par Georg Wilhelm Pabst, Freud était absolument contre. Il disait que ce serait une bêtise. Il n'aimait pas trop le cinéma. Nous avons des preuves de cela dans sa correspondance. En 1907, en vacances à Rome, il avait écrit une lettre à sa famille restée en Autriche. Il y disait déjà que le cinéma n'était qu'une chose pour de grands enfants. En résumé, que ce n'était pas sérieux. Cela laisserait presque à penser qu'il y a une concurrence entre le cinéma et la psychanalyse. Qu'il y ait un autre accès à l'inconscient, c'est ce qui dérangeait peut-être Freud. Sans doute faut-il y voir le symptôme d'une jalousie, d'une méfiance chez lui.

**Fémi-9 :** En parlant de psychanalystes, ils ont occupé une place de choix sur grand et petit écrans. Pourquoi ?

**Peter Szendy :** Mon impression est qu'il n'y a pas tellement de films avec des psychanalystes. En tout cas, bien moins qu'avec des détectives, des enquêteurs. Souvent, surtout aux États-Unis, le psy apparaît sous les traits d'un profiler, criminologue qui étudie le profil des tueurs.

© BRUNO ABDEL

Cligner des yeux est une activité très expressive qui consiste à couper, comme le ferait un monteur.



Dans les séries, la figure du psychanalyste est peut-être plus présente... *En thérapie* et *Les Soprano* en sont l'illustration. La forme et la durée de la série permettent un autre développement des personnages.

Son côté épisodique livré chaque semaine fait de surcroît penser à la temporalité de la psychanalyse. Au fil des séances hebdomadaires, l'évolution du personnage comme du sujet psychanalysé s'accomplit.





**La musique n'est jamais essentielle mais est toujours trop essentielle. C'est un supplément aux images, donc nous pourrions idéalement nous en passer.**

© T MIROSHNICHENKO

**Fémi-9 :** Vous écrivez que par les clignements de nos yeux nous sommes tous des monteurs. C'est-à-dire ?

**Peter Szendy :** Je me réfère à une figure historique, très importante dans le cinéma, Walter Murch, monteur notamment de Francis Ford Coppola pour toute une série de films. Il fut tout d'abord monteur son, puis monteur image dans des films comme *Conversation secrète* ou *Apocalypse now*. Collaborateur essentiel de ces chefs-d'œuvre,

il n'en demeure pas moins inconnu comparé au réalisateur. Il a cependant écrit un magnifique livre, *En un clin d'œil*<sup>3</sup>, qui m'a tant appris. Selon lui, pour que le montage fonctionne, il faut que les points de coupe correspondent aux moments où le personnage à l'écran ou le spectateur, aurait cligné des yeux. Walter Murch explique que cela ne vaut pas seulement pour le montage au cinéma. Cela marche également comme cela dans la vie. Il prend l'exemple d'une conversation face à face : pendant que

Les petites conférences  
**Peter Szendy**  
Faire son cinéma



l'un parle, l'autre cligne des yeux à un certain rythme. Ces clignements changent en fonction de ce qui est dit et de l'attention portée à la conversation, de l'humeur, des émotions... Les clignements

des yeux sont comme des signes de ponctuation pour ce que nous voyons et nous entendons. Cligner des yeux est une activité très expressive qui consiste à couper, comme le ferait un monteur. Pendant une fraction de seconde, nous ne regardons pas et il est possible qu'au moment où nous rouvrons les yeux, notre regard se soit déplacé. Une autre séquence commence alors. C'est en ce sens que nous nous faisons notre cinéma.

**Fémi-9 :** En tant que musicologue pensez-vous que la musique soit essentielle pour faire un film ?

**Peter Szendy :** La musique n'est jamais essentielle mais est toujours trop essentielle. C'est un supplément aux images, donc nous pourrions idéalement nous en passer. Certains prétendent qu'un film avec de belles séquences devrait se suffire sans cette espèce de liant qui va envelopper le spectateur dans une atmosphère émotionnelle. La musique est souvent considérée comme une addition. Elle vient après-coup. Elle est donc dispensable. Mais elle a aussi une telle et belle puissance sur les images qu'elle demeure vraiment primordiale. Elle apporte du sens, une texture émotionnelle à l'ima-

ge et cela fonctionne toujours. Des séquences sont devenues complètement indissociables de la musique. La première qui me vient à l'esprit est *2001, l'odyssée de l'espace* de Kubrick. Sans la musique de Strauss ou de Ligeti, cela n'aurait plus cette magie.

**Fémi-9 :** Le français regorge d'expressions idiomatiques. Laquelle pourrait vous amener à d'autres réflexions philosophiques ?

**Peter Szendy :** J'ai utilisé l'expression "prêter l'oreille" pour un autre texte publié chez Bayard<sup>4</sup>. Je me suis intéressé ainsi à l'histoire de l'écoute. J'ai écrit d'autres livres sur cette thématique par ailleurs. Cela veut dire quoi prêter l'oreille ? La prêter à qui ? Est-ce qu'elle est récupérée à la fin ? Ce qui est en jeu n'est pas seulement l'auditeur et ce qui est entendu mais aussi l'autre qui écoute avec nous. Une autre expression me guide dans un travail en cours sur la respiration. Il s'agit de *À bout de souffle*, qui est par ailleurs le titre d'un magnifique film de Godard. Dans son sens littéral, cette expression questionne sur ce qu'est le bout. La limite ? Le dernier souffle du moribond ? C'est mystérieux et cela m'intrigue. Ce que j'aime en fait dans ces expressions, c'est qu'elles posent plus de questions qu'elles n'apportent de réponses.

Propos recueillis par Patricia Guipponi

1/ Auteur de *Faire son cinéma*, Éditions Bayard, 72 pages, 12,90 euros.

2/ *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Éditions Payot, 7 euros.

3/ *En un clin d'œil : passé, présent et futur du montage*, Éditions Capricci, 15 euros.

4/ Peter Szendy, *Prêter l'oreille : petite conférence sur l'écoute*, Éditions Bayard, 12,90 euros.