
Figures du Figural Pour une pensée visuelle de l'image

Auteur : Médard, Charles

Promoteur(s) : Monvoisin, Frédéric

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en information et communication

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/24997>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

Figures du Figural
Pour une pensée visuelle de l'image

Mémoire présenté par Médard Charles en vue de
l'obtention du grade de Master en Information et
communication

Année académique 2024/2025

Je remercie mon promoteur, Monsieur Monvoisin, de m'avoir ouvert au Figural.

Merci à Andréas, Ornella, Roland, Xavier et mon père.

« Est-ce d'ailleurs un concept au sens général du terme ou plutôt un fort activateur de pensée et de création, par ailleurs ancré loin dans la tradition ?¹ »

¹ François Aubral, Dominique Chateau, *Figure, Figural*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 7.

INTRODUCTION

Que rend un film anxieux ? En dehors des acteurs qui y jouent l'anxiété, excepté le décor qui s'y réfère, si l'on fait fi de tout ce qui touche de manière directe à l'angoisse ? C'est cette épineuse question qui a amorcé l'étude exposée sous la page que vous lisez. Au départ, cette interrogation naissait d'une intuition personnelle, presque instinctive : face à certaines images cinématographiques, une force résiduelle persistait, une énergie qui échappait aux grilles d'interprétation habituelles. Ni le symbole, ni la narration, ni les signes manifestes ne suffisaient à expliquer cette présence troublante, cette vibration qui imprègne le spectateur sans se laisser réduire à un sens décodable. C'est en creusant cette faille que la réflexion s'est ouverte sur le Figural : une dimension du visible qui excède la représentation et le discours, révélant une puissance entre chien et loup, une épaisseur sensible qui revoit l'organisation des repères représentatifs et restitue à la perception sa vitalité première. Cette découverte n'était pas un aboutissement, mais le point de départ d'une reconfiguration de l'œil sur le visible, le socle conceptuel nécessaire à l'exploration du cinéma comme art de la visibilité, le regard à poser sur l'invention des formes qui font événement au-delà du lisible.

Pour appréhender la notion dans cet avant-propos nous nous appuyerons sur une définition synthétique proposée par Philippe Dubois : le figural, c'est

Tout ce qui, dans une image, subsiste une fois que l'on a enlevé en elle le figuratif (c'est-à-dire le motif référentiel, sa part iconographique) et le figuré (le[s] sens second[s], sa part rhétorique et iconologique) – mais qui reste encore figurable².

Cette formulation marque une rupture avec les approches traditionnelles de l'image comme simple imitation ou signe : elle désigne une force plastique interne, une opacité qui travaille l'image de l'intérieur, sans s'opposer frontalement au discours, en opérant un déplacement. Le figural n'est pas un style. Il n'est pas une catégorie esthétique close. Il s'agit plutôt d'une dimension inhérente à tout ce qui constitue le discours et qui coexiste en son sein. C'est une tension qui surgit dans l'interstice des formes, là où le sensible résiste à la colonisation par le langage. Cette perspective ouvre un champ théorique fertile pour interroger le cinéma non plus comme un médium narratif ou représentatif, mais comme un espace d'irruption, où l'image produit du sens par sa seule matérialité visuelle.

Le concept de figural est d'une grande complexité. Il s'agit d'une catégorie vaste et souvent insaisissable, qui glisse parfois hors de toute appréhension claire. Différents auteurs

²Philippe Dubois, « La question du figural », dans Pierre Taminiaux & Claude Murcia (dir.), *Cinéma art(s) plastique(s)*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 65.

l'abordent de manières variées, révélant des paradoxes ou ce qui en a l'apparence. Le leitmotiv qui traverse ce travail est un motif prosaïque, discrètement inspiré de nos lectures phénoménologiques : le figural est manifestation, apparition, mode par lequel les choses accèdent à la conscience. Force intense qui n'existe pas indépendamment de cette conscience, il constitue une expérience. Cette hypothèse initiale forme l'un des sceaux caractéristiques de ce mémoire.

L'intention de cette étude est de se constituer comme une exploration de différentes strates permettant d'accéder au figural : le fonder théoriquement, appréhender sa réception, définir une méthode pour l'approcher et la mettre en application. Ainsi, la réflexion développée dans ce mémoire s'articule autour de plusieurs hypothèses qui en soutiennent une plus centrale : le figural permet une relecture de l'image qui lui restitue des forces inhérentes au concept lui-même. De manière sous-jacente, nous postulons que le figural, loin d'être confiné à un cinéma expérimental ou abstrait, traverse tout type d'œuvre filmique, y compris narrative, en manifestant une universalité de l'image comme puissance expressive. Ensuite, nous avançons que la perception figurale nécessite une posture phénoménologique et immersive, où le spectateur accepte d'être déplacé par l'image plutôt que de la dominer par l'interprétation. Enfin, nous supposons que l'ekphrasis, en tant que mise en mots vivante de l'image, constitue un outil méthodologique privilégié pour faire surgir le figural, en créant un pacte fictionnel qui restitue l'intensité perceptive sans la réduire à un commentaire abstrait. Ces hypothèses guideront une démarche qui vise à homogénéiser le figural comme concept opératoire en reliant ses déclinaisons théoriques à un modèle de réception puis à une pratique analytique concrète.

Le mémoire s'organise en quatre parties principales dont la structure a pour intention d'amener pas à pas le lecteur à une imprégnation plus vive du Figural. La première partie pose le cadre théorique en explorant les déclinaisons du figural chez des auteurs majeurs : Jean-François Lyotard, qui théorise le figural comme opacité et événement dans une vision qu'on dirait épiphanique, Philippe Dubois, qui structure le figural par l'événementialité, le détail et la puissance, puis par Jean-Louis Schefer, nous retracerons les origines figurales et proposerons une définition qui met en comparaison le terme avec l'historique de sa sémantique élargie. Enfin Gilles Deleuze, qui, à travers un cas d'étude sur le peintre Francis Bacon, met en place une structure pour étudier l'émergence de la Figure – et du figural qui en découle – dans l'image (l'isolation de la Figure et le diagramme). Cette synthèse met en parallèle leurs approches pour dégager des bases communes tout en soulignant leurs nuances. La deuxième partie interroge le modèle de réception par un rapport à l'hypnose inspiré de Raymond Bellour, en usant de sa

structure comme branches opératoires sur lesquelles repose la méthode ; cette perspective phénoménologique, inspirée de Merleau-Ponty et Sobchack, pense le spectateur comme corps immergé dans l'image, et explore les liens entre figural et hypnose cinématographique, où l'image agit comme une force affective qui suspend les repères discursifs. Le modèle de réception s'imposait comme une part inévitable, tant il semblait fondamental d'inclure le public dans le figural. La troisième partie développe la méthode et la posture analytique : elle propose une approche ekphrastique, articulée à l'hypotypose, pour décrire les images avec une vivacité qui fait surgir le figural, tout en adoptant une posture inspirée de Nicole Brenez qui privilégie l'invention figurative du cinéma. Enfin, la quatrième partie applique cette méthodologie à une analyse de *Chungking Express* (Wong Kar-wai, 1994), en identifiant un régime tempétueux comme théorème local du figural, à travers des occurrences de déformations temporelles qui problématisent le souvenir, le chaos et l'apaisement.

Au fil de ce parcours, une question transversale traverse l'ensemble du mémoire : comment le figural, en tant que reste irreprésentable de l'image, permet-il au cinéma de penser autrement la perception humaine ? Cette interrogation, mise à l'étude de manière théorique et pratique, invite à une reconfiguration du regard sur le film, où l'image n'est plus un objet à décoder, mais une expérience à accueillir par une force déshabillée de ses tenues traditionnelles.

PREMIERE PARTIE : La quête Figurale

Introduction au Figural

La notion ne cessait de s'échapper. Plusieurs mois d'études, elle résiste à la saisie conceptuelle, qu'est-ce que le *figural* ? S'y frotter, s'y plonger, s'en abîmer et enfin approchent ces quelques instants de concordance qui permettent une conscience fragile et fugace de l'« énergie » figurale. En d'autres termes, ce n'est qu'à la faveur d'un effort soutenu d'immersion dans les textes que le principe se laisse entrevoir. Aux premières heures, la navigation figurale fonctionnait par l'étude, hors de la littérature, l'esprit à la dérive se dérobaient et se voyait réinvesti d'une attitude qui en empêche la maîtrise, cette force de l'image surgissait sans s'appréhender, comme la sensation qui ne se laisse saisir. Puis vient le déclic, celui que le concept impose. Il s'agit moins de le happer que d'accepter d'être déplacé par lui ; c'est plus un mouvement de dessaisissement que d'appropriation. Dès lors, le figural se déploie. L'imposante structure de la signification qui rudoyait notre perception artistique saute et laisse libre cours à la déchirure partout où elle peut s'insinuer. Il se manifeste à l'interstice des formes, là où la signification ne suffit plus, là où le langage se fissure. La structure discursive du savoir — stable, ordonnée, hermétique — s'effondre soudain sous la poussée de cette présence visuelle brute. Le figural n'opprime pas, il ouvre. Il restitue à la perception sa vitalité première, sa capacité à accueillir une expérience du monde encore soustraite aux schémas interprétatifs, non encore colonisée par le langage. Si la notion de figural résiste à la saisie immédiate, c'est qu'elle dérange une certaine structure de pensée, solidement ancrée dans l'héritage représentatif et discursif de la tradition occidentale. Elle ne se laisse pas appréhender d'emblée : elle exige un déplacement, une reconfiguration du regard, une attention prolongée aux formes, à leurs surgissements et à leurs écarts. C'est pourquoi l'étude du figural ne peut faire l'économie d'un détour théorique – peut-être ou presque redondant. Loin d'être un simple préalable méthodologique, l'exploration qui suivra mettra en parallèle les différentes déclinaisons qui traversent la pensée du figural chez plusieurs auteurs majeurs. De Lyotard à Dubois, de Schefer à Deleuze, ces approches constituent autant de jalons pour tenter d'apercevoir, depuis des bases communes mais chacun à leur manière, ce que peut une image lorsque son pouvoir d'expression ne se laisse plus réduire au langage. Enfin, considérons ceci comme une quête à la recherche d'une notion fuyante. C'est une approche didactique que ne fait pas le vœu de l'exhaustivité mais celui de sa poursuite, par le traitement d'un socle théorique large.

Bref historique de la représentation dans l'art

Historiquement, les fondements de l'art occidental ont longtemps été pensés par le régime de l'imitation, ou *mimesis*, comme l'ont formulé Platon et Aristote, puis repris par une large tradition classique et moderne.³

Lorsque Platon parle d'un peintre qui imite un lit, c'est-à-dire que ce peintre peint un tableau représentant un lit, il rend dans son œuvre l'apparence sensible d'un lit. Lorsque Aristote parle d'un poète, qui imite un sentiment ou une action, cela veut dire qu'il fait de ce sentiment ou cette action le sujet de ses œuvres⁴

C'est de la représentation traditionnelle – terme omniprésent dans l'art – dont on tentera tout au long de cette étude de s'éloigner. Ce processus fondateur opérant toujours le remplacement de quelque chose par une autre⁵. L'autrice de *Pour une histoire figurale de la violence: manifestations dans Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*, Miralena Karra évoque la représentation par Souriau qu'il définit comme une perception ou une image qui double une autre réalité, « plus particulièrement, une perception ou image qui offre l'apparence sensible d'un être dont elle est un équivalent.⁶ ». Et ainsi observe-t-on les analystes s'étendre sur les symboles, les sujets, les interprétations des signes. Une observation sans rigueur nous suffit à dévoiler l'ancrage du modèle représentatif sur notre discours sur l'art ; un rapide coup d'œil à la page Wikipédia d'une œuvre immensément populaire. *Guernica*⁷ de Pablo Picasso, ne recense que des interprétations symboliques : tel cheval représenterait la souffrance du peuple, telle lampe la lumière de la vérité, tel taureau la brutalité aveugle. L'image est ainsi sans cesse ramenée à un système de correspondances signifiantes, comme si son sens devait être décodé à l'aune d'un référent stable. Le discours sur l'art, dans sa forme dominante, reconduit donc un rapport représentatif hérité, où chaque figure – dans un sens non investi par le figural – doit renvoyer à un signifié. C'est précisément cette logique que le figural, en tant qu'irruption du sensible non discursif, vient déranger.

Nicole Brenez, dans l'introduction de son ouvrage fondamental sur le figural, explique également l'origine d'une pensée contextuelle. Comme premier principe à son analyse – figurale, elle rappelle qu'il est nécessaire de suspendre, ne serait-ce que provisoirement, la

³ Marilena Karra, *Pour une histoire figurale de la violence: manifestations dans Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard.*, Université Toulouse le Mirail- Toulouse II; Université Panteion des Sciences Sociales et Politiques (Athènes), 2023, p. 43.

⁴ *Ibid.*

⁵ Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique de cinéma*, Paris, Nathan, 2001, p. 132.

⁶ E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 1222. cité dans ⁶ Marilena Karra, *op. cit.*

⁷ Wikipedia de Guernica Picasso consulté sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(Picasso\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(Picasso))

circulation infinie que l'image entretient avec ses déterminants contextuels pour se concentrer sur ce que l'image produit. Elle invite à considérer, à rebours de la tradition analytique dominante, que « le film prime sur son contexte ». C'est véritablement une doxa méthodologique, héritée des Lumières et de leur rationalisme classificatoire qui trouve son origine dans le *Discours préliminaire* de d'Alembert, qui célèbre la victoire de la raison conceptuelle sur le savoir de détail, mais surtout dans la pensée archivistique de Mabillon et sa théorie de la « probation », fondée sur l'établissement scientifique des sources⁸.

Cette approche, selon Brenez, s'est cristallisée au fil du temps dans une série de procédures devenues normatives : historicisation des faits, détermination sémiologique, contextualisation politique ou économique, étude des styles, des influences, des intertextes, etc. Autant de pratiques qui, en circonscrivant l'œuvre à ce qu'elle serait censée dire ou représenter, tendent à en faire un objet « visité » : un objet traversé, transparent, évalué à partir de ses marges historiques, des discours qu'elle autorise ou suscite.

Or, cette prédominance de l'herméneutique laisse souvent de côté ce qui, dans l'œuvre elle-même, résiste à l'identification, à l'assignation, au commentaire. Ce qui en elle excède les appartenances et défait les repères. C'est là que s'ouvre la possibilité d'une approche figurale : dans cet excès, dans ce reste irréprésentable, qui ne se laisse pas enfermer dans des schémas interprétatifs. Ainsi, à la question classique de l'interprétation : que signifie l'œuvre ? Le figural préfère substituer une autre interrogation : « En quoi l'œuvre fait-elle sujet ? »

⁸ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, De Boeck, coll. « Arts et Cinéma », 1998, p. 10.

Lyotard et la pensée du figural

Le terme *Figural* se voit forger dans le fameux ouvrage au titre énonciateur : « Discours, figure » de Jean François Lyotard. Le *Figural*, c'est « un néologisme (...) introduit pour désigner un type de signification purement visuelle qui permet aux figures de fonctionner comme principe signifiant original, ne passant pas par la langue, mettant en jeu des formes d'expressions plus “ primaires”⁹ ». Comme le démontre cette première définition, la compréhension du concept reposera sur la répétition de principes à la fois théoriques – peut-être vagues, abstraits – et étrangement évocateurs. Lyotard n'y manque pas et dévoile dans l'introduction de son livre sa définition du figural.

Le figural comme opacité

Dès les premières pages du livre, Jean-François Lyotard pose d'emblée une rupture fondamentale : « Ce livre-ci proteste : que le donné n'est pas un texte, qu'il y ai en lui une épaisseur¹⁰ ». Le figural est ce qui résiste à l'intelligibilité discursive. Loin de réduire le visible à un langage, à une organisation lisible ou symbolique, Lyotard affirme que l'acte de voir confronte le sujet à une matière irréductible : celle du sensible. Une certaine primauté de la forme, de la figure. Certes le symbole donne à penser, mais il se donne d'abord à voir, la figure avant le mot. Le figural désigne alors ce qui échappe à la transparence du discours, ce qui persiste comme opacité dans l'espace de la perception visuelle.

Contre le lisible, il va introduire un commentaire forestier qu'il mobilise à partir des Arts Poétiques de Paul Claudel, ne citons que l'extrait problématique : « Les présentes pages commentent *ce texte* forestier¹¹ ». Ainsi, Claudel compare la *composition* forestière qu'il a en face de lui à un texte. A ceci, Lyotard s'oppose frontalement : « Est-ce un texte, ce qui ne parle que quand l'œil a trouvé le point de vue ?¹² ». Lyotard propose une manière de voir qui n'est plus lecture, mais immersion dans un monde plastique où l'œil, la tête, le corps sont autant d'éléments auxquels on doit la vision et le moment sensationnel dans lequel le corps s'inscrit. L'image ne vaut pas pour ce qu'elle signifie, mais pour la composition dynamique qu'elle institue – une scène qui ne se résout ni en métaphore, ni en narration.

⁹ Définition du *figural* dans Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique de cinéma*, Paris, Nathan, 2001, pp. 80-81

¹⁰ Jean François Lyotard, *Discours Figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, p. 9.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

« L'œil existe à l'état sauvage.¹³ » est une formule d'André Breton, reprise par Lyotard et c'est là la proposition du figural, d'être capable de virtuellement défaire de ses conceptions l'acte de vision – et lui seul – enraciné dans son rapport dialectique, pour y retrouver la sensation primaire, c'est ce que nous disions précédemment et que Lyotard répète ; « La pénombre qu'après Platon la parole a jeté comme un voile de gris sur le sensible¹⁴ ». Le sensible, dans notre conception occidentale, est partout le lieu du chiasme, partout il se lie à des unités sémiotiques, cette attache est comprimée. Ce rapport permanent, « œuvre d'un travail de dérive déchirant l'élément en deux flancs¹⁵ ». Cependant, cette déchirure dévoile également l'épaisseur, la figure au sein du discours. Le geste de tiraillement à l'origine du sens laisse sanguinolents les éléments – sensibles et intelligibles. Cette séparation n'est pas une coupure nette, elle laisse sa trace. Cette opacité, cette transcendance constitutive du figural, ne renvoie pas à une simple obscurité du sens, mais à une résistance active à sa captation dans l'univers du discours. Le figural est ce qui échappe à la transparence, ce qui se donne dans et par le visible sans se réduire à un signifié ou à un récit. Cependant, il n'est pas le dehors du langage, le figural ne constitue pas une position pré-théorique, pré-langagière, destructrice ou anti-structurelle.

Pour Lyotard, la figure est une tension interne au discours, un « non-texte dans le texte », une altérité irréductible logée au cœur même de la représentation. Cette altérité figurale ne s'exile pas du langage pour exister : « on peut passer dans la figure sans quitter le langage, parce qu'elle y est logée¹⁶ ». Cela signifie que le figural travaille le langage de l'intérieur. En effet, si de manière opérative le langage semble s'arrêter à ce rapport dialectique entre le sensible et une unité sémiologique, il ne peut lui refouler sa force. Il habite le discours, le déplace, le trouble, y creuse une faille. « C'est une manifestation spatiale que l'espace linguistique ne peut pas incorporer sans être ébranlé¹⁷ » Là où parole ne dit pas, mais où quelque chose insiste à être vu. *Le silence du sentir, le silence du beau* — ce silence évocateur, répété par Lyotard car il s'oppose à la parole - n'est pas accessible comme tel : il n'est pas possible de sortir du discours pour rejoindre un « avant » pur du langage. Il ne s'agit donc pas de passer hors du discours, mais plutôt de passer vers ou dans la figure depuis l'intérieur même du discours. Ce passage est rendu possible par le fait que tout discours est orienté vers quelque chose : il désigne un objet, situé en vis-à-vis, dans le sensible : un horizon qui borde l'énoncé.

¹³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.* p. 13.

¹⁷ *Ibid.*

Il y a plus : le sensible se tient face au discours, la figure l'habite. Il suffit de « descendre » en lui, de s'enfoncer dans sa structure pour découvrir un point d'étrangeté : un centre silencieux, un regard interne. Le langage n'est donc pas un tout homogène : il est marqué par une double division. D'une part, il produit une extériorité en posant ses objets à distance (le visible en tant qu'objet désigné). D'autre part, il contient en lui une hétérogénéité interne — le figural — qui se manifeste dans les formes expressives du langage lui-même, dans ses gestes, ses images, ses intensités. L'œil est dans la parole parce que toute articulation langagière suppose une extériorité visible, mais aussi parce que le langage lui-même est porteur d'une dimension visuelle et plastique.

Et Lyotard insiste : « la position de l'art est un démenti à la position du discours¹⁸ », car l'art, dans la définition du théoricien, ne cherche ni à informer, ni à expliquer, mais à ouvrir une brèche dans le régime du sens. Il inscrit dans l'image une opacité irréductible, une résistance au langage qui ne s'oppose pas frontalement au discours, mais en désarticule le fonctionnement. « L'art veut la figure, la beauté est figurale, non-liée, rythmique¹⁹ » L'œuvre ne signifie pas, elle fait signification autrement, dans un espace où le visible ne peut plus être réduit à un équivalent verbal. Ainsi, le figural n'est pas une extériorité brute, mais une modalité interne à la représentation, un espace non réglementé. C'est là la démonstration de l'inutilité de l'art, sa force se retrouve dans tout ce qui ne confine au discours. Cela veut dire que la force figurale est cette extériorité au lien entre la chose évoquée – dites, montrée, ...- et son expérience sensible ; l'épaisseur en dehors du savoir, de la liaison, de la connaissance, ...

Et que croyez-vous que le discours ? La froide prose n'existe presque pas, sauf au plus bas de la communication.

Un discours est épais, il ne signifie pas seulement, il exprime et si il exprime, si qu'il a lui aussi du bougé consigné en lui, du mouvement, de la force pour soulever la table des significations par un séisme qui fait le sens²⁰

Le figural comme événement

À la suite de son analyse du figural comme opacité, Lyotard oriente son propos vers la question de la vérité et de l'événement. Contre une conception continue, stable et transmissible du savoir, il rejette l'idée que la vérité puisse être entièrement logée dans un discours homogène et rationnel, « la référence commune à une instance que les deux interlocuteurs reconnaissent, faute d'un (...) tiers précisément, dotés de garanties suffisantes, cette référence n'est pas la

¹⁸*Ibid.* p. 13.

¹⁹*Ibid.*

²⁰*Ibid.* p. 18.

vérité, elle permet de construire un savoir²¹ ». Ce que récuse Lyotard, c'est précisément cette prétention du discours à tout contenir : signification, vérité, affect, perception. Car « il y a dans tout discours, habitant son sous-sol, une forme dans laquelle une énergie est prise²² ». Cette énergie ne relève pas d'un contenu signifié, mais d'une force sensible, irréductible au langage : une part d'événement. Et ce qui fait événement dans le discours, c'est précisément le figural.

Lyotard convoque ici Freud, affirmant qu'il nous apprend que la vérité ne paraît jamais là où elle est attendue. A propos du projet Lyotardien, Luc Vancheri écrit :

D'une part, poursuivre et dépasser la quête phénoménologique du sens à partir de la leçon freudienne sur le désir et ses affinités avec la figure. D'autre part, produire une théorie esthétique de la figure qui tienne compte de la théorie psychanalytique des procédés de figuration du rêve²³

Dès lors et par la force de l'héritage Freudien sur nos savoirs contemporains, on comprend le sentier que trace Lyotard pour faire entendre son figural-vérité. Loin de surgir dans la clarté du discours, elle apparaît dans le lapsus, l'émotion, l'intensité corporelle, les signes qui échappent à l'organisation linguistique. Pour faire un saut par le cinéma, Lyotard le décrira plus tard comme une « inscription de mouvements, dans le cadre d'une économie politique de la libido²⁴ ». Il prétend que le figural est la vérité. Une vérité sans position, sans lieu assignable : une vérité qui se place dans le vacant, qui n'a pas de modèle, mais qui se manifeste dans ce qui échappe à l'énonciation explicite. Cette utopie freudienne fonde une conception de la vérité comme événement : non pas comme adéquation, mais comme un surgissement. En ce sens, le figural n'est pas simplement ce qui résiste à la lisibilité : il est ce qui surgit comme irruption au sein même du discours — ce qui n'est ni entièrement signifiable ni totalement refoulé, mais une tension souterraine qui affecte la forme même de l'énoncé. L'événement ne peut être anticipé, car il est lié à ce qui excède l'ordre rationnel de la langue : « l'événement ne peut pas être posé ailleurs que dans l'espace vacant ouvert par le désir²⁵ » écrit-il. Il n'est pas l'accomplissement d'un sens, mais sa faille, son vacillement. Il vient là où on ne l'attend pas, il déjoue toute capture. Le figural désigne cette dimension sensible qui insiste dans toute parole, comme un tremblement ou un reste non symbolisable.

Alors, comment s'en saisir, peut-on l'attraper, le happer ? Lyotard insiste : vouloir accueillir l'événement est encore une illusion. Car « l'événement ne vient pas là où on l'attend

²¹ *Ibid.* p. 16.

²² *Ibid.*

²³ Luc Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 103.

²⁴ Jean-Louis Déotte, *L'acmé de J.-F. Lyotard*, Appareil, 2009.

²⁵ J.-F. Lyotard, *op. cit.*, p. 22.

; même une inattente sera déçue²⁶ ». Il faut s'en dessaisir, ne pas le chercher, ne pas vouloir l'appréhender comme objet. Il ne s'agit pas d'un contenu à révéler, mais d'un dérèglement à accepter, il faut se défaire un peu. Le figural, en tant qu'événement, ne se produit pas selon un plan ou une structure, mais comme surgissement singulier du désir dans le langage. Il signe un moment de fracture, où le visible échappe au dicible, où l'espace du sensible ouvre la possibilité d'un autre rapport au monde — non plus structuré par la rationalité, mais par la force du sentir.

Cinéma Lyotard

La question du cinéma reste en suspens dans cette introduction Lyotardienne. Celle-ci se propose de tracer les premières lignes directrices du concept. Néanmoins, et nous le verrons, la notion de figural chez Lyotard se révèle féconde lorsqu'on l'applique au domaine du cinéma. Lyotard lui-même transpose son esthétique du figural au médium filmique dès 1973, dans un premier texte important à ce propos « L'acinéma », qui érige le cinéma expérimental en terrain privilégié de la figuralité²⁷. En effet, ce cinéma d'un genre spécifique, « cinéma de l'apparition plus que des apparences²⁸ », refuse la représentation mimétique et la narration, satisfaisant ainsi « toutes les caractéristiques du figural : [c'est] un cinéma qui refuse la mimésis, la représentation, la narration²⁹ ». Lyotard le nomme donc a-cinéma (négation du cinéma normé) : un cinéma qui « accepte le fortuit, le sale, le trouble, le louche, le mal cadré, le bancal, le mal tiré³⁰ ». Bref, un cinéma qui valorise les intensités brutes (couleurs, mouvements instables, déformations) échappant aux constructions trop bien formées du cinéma classique. Une telle approche se voit remise en question dans le présent travail. A l'image de Deleuze, que nous aborderons plus tard à travers « Logique de la sensation », nous n'entendons pas restreindre la manifestation du figural à l'expérimental pur mais affirmer qu'il peut traverser tout cinéma, y compris dans ses projections plus narratives ou figuratives. Ainsi, nous souscrivons à cette idée rapportée par Durafour : « Deleuze n'avait-il pas montré qu'une philosophie de l'événement et de la singularité pouvait penser tout le cinéma, y compris quand il est aussi figuratif et narratif ?³¹ ». Il faut déplacer la figuralité au-delà du seul régime de l'acinéma. Lyotard développera plus tard la notion de « fait filmique³² », permettant de penser l'irruption figurale

²⁶ *Ibid.* p. 23.

²⁷ Jean-Michel Durafour, *Cinéma Lyotard. Une introduction*. La Furia Umana, Duen de Bux, 2013, 2013-3, p. 125

²⁸ *Ibid.* p. 127.

²⁹ *Ibid.* p. 126.

³⁰ J.-F. Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1994 (1re éd. 1973), p. 86. cité dans Jean-Michel Durafour, *op. cit.*, p.125.

³¹ *Ibid.* p. 130.

³² *Ibid.* p. 131.

dans un film narratif sans en faire un tout souverain. Bien que cette notion ne soit pas explorée plus avant ici, elle confirme que le figural peut surgir en tout point du cinéma. Le figural est ici à l'étude comme une puissance universelle de l'image à laquelle elle ne peut se soustraire.

Philippe Dubois - Par un figural filmique

Philippe Dubois est un spécialiste de l'analyse figurale filmique³³ et y a consacré nombre d'œuvres et de travaux d'analyses. Dans une perspective articulant esthétisme, théorie de l'image et pensée du cinéma, il propose d'appréhender le figural comme un champ opératoire, à la fois concept critique, principe d'analyse et expérience perceptive. Refusant d'en faire une catégorie close ou un simple style visuel, il insiste sur sa capacité à perturber les régimes dominants de la représentation, de la narration et du sens. Dans le sillage de Lyotard, il en décline les manifestations selon trois axes majeurs : l'événement, le détail, et la puissance. Nous ferons essentiellement usage de la démonstration qu'il a faites à ce propos dans le livre « Cinéma Art(s) plastique(s) » de Claude Murcia et Pierre Taminiaux.

En guise de préambule, Dubois propose une distinction fine entre les différentes strates du terme *figure*, une clarification précieuse qui éclaire les multiples dimensions de la plasticité visuelle propre à l'image. Il distingue le *figuratif*, le *figuré*, le *figurable* et le *figural*. Le *figuratif* renvoie à la mimesis, à la ressemblance visuelle entre l'image et un référent reconnaissable. Il s'agit de l'image comme reproduction du réel³⁴. Le *figuré*, quant à lui, concerne le registre du symbolique : il implique un langage codé fondé sur la métaphore, l'allégorie ou la narration et donc sur un rapport interprétatif. Le *figurable* introduit une nuance essentielle : il désigne ce qui, dans l'image, tend à devenir figure, ce qui est en puissance de configuration mais sans s'actualiser nécessairement dans une forme reconnaissable. Enfin, ce qui constitue le cœur de notre propos : le *figural*. Il ne désigne ni une image, ni un signe, ni une signification, mais un processus qui traverse l'image de l'intérieur, une force plastique capable d'expression qui désarticule les régimes de représentation. Le figural ne représente pas : il fait événement. Il surgit dans l'image comme tension, déchirure, ou débordement perceptif — et c'est à travers cette puissance d'apparition qu'il devient véritablement opératoire dans l'analyse³⁵. Attention, toutes ces conceptions ne s'opposent pas ; le terme « dimension » est pertinent car il dépeint l'idée que chacune de ces parties est la portion d'un ensemble formant une entité complexe.

(...) elles ne s'agencent pas selon une logique d'opposition binaires, mais plutôt dans celle d'une possible cohabitation, voire d'une tension. En effet, la forme n'est pas le contraire de la force, tout comme le figuratif ne l'est pas du figural. Nous pourrions ainsi parler de la force d'une forme, en mettant les deux

³³ Il ne s'agit pas ici d'une appellation stricte.

³⁴ Philippe Dubois, *La question du figural* in Claude Murcia, Pierre Taminiaux, *Cinéma Art(s) plastique(s)*, L'Harmattan, Coll. « Champs Visuels », 2004, p. 62.

³⁵ *Ibid.*, pp. 62-65.

dimensions en rapport dialectique ; tout comme une interprétation tenant compte les forces à l'œuvre dans une image permettra de déployer son sens au niveau du figural³⁶.

Le figural n'est pas donc pas à envisager comme un extérieur à la figuration, à la représentation et toutes cette sémantique qui engage le rapport mais comme une dimension nécessaire de l'image, formant avec les autres strates du mot figure les lacets de l'image. C'est un « non texte dans le texte.³⁷ ». Quoi qu'il en soit, notre point d'étude est qu' « il est impossible de se positionner en complète extériorité vis-à-vis d'elle³⁸ [la représentation] ».

L'événementialité du figural

Comme Lyotard l'avancait avant lui, Philippe Dubois met en avant que le figural se manifeste avant tout comme un événement de visualité. Il surgit dans l'image comme une irruption, une apparition soudaine qui perturbe le régime de la figuration. Il dit : « Évènement de l'image : c'est le " de " qui importe³⁹ ». Par ce « de », l'accent est sur l'autonomie de l'image, elle crée son propre événement, indépendamment du récit. Cette événementialité, il va nous la présenter par trois effets : la fulgurance, la déchirure et la présence. La *fulgurance* comme lourd choc qui invoque par son énergie une puissante stupeur et désinvoque notre perception traditionnelle au même moment. Dans cette idée de fulgurance se loge également l'instantanéité, d'un temps subreptice de l'apparition figurale⁴⁰.

Le deuxième effet, parallèle à la fulgurance, est celui de la déchirure. Si la fulgurance sidère, saisit dans l'instant, la déchirure, elle, ouvre une faille dans le tissu même de la représentation. Elle opère un clivage profond entre le lisible et le visible, entre ce qui peut être intégré à un régime de signification, et ce qui y résiste, échappe à toute saisie interprétative immédiate⁴¹. Le figural vient ici rompre l'unité supposée de l'image en tant que surface de sens : il creuse une distance, un écart, une tension irréconciliable entre le signe et le sensible, entre le représenté et la manière dont il est donné à voir. Didi-Huberman a par exemple souligné ces zones de peinture qui déstabilisent le regard, ces éléments difficiles à décrire, qui suspendent la lecture de l'image et mettent à l'épreuve tant le spectateur que l'analyse, en les confrontant à la difficulté de nommer ce qu'ils perçoivent⁴² :

³⁶ Luca Acquarelli, « Introduction », In *Au prisme du figural.*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015. <https://doi.org/10.4000/books.pur.53582>.

³⁷ J-F Lyotard, *Discours, Figures*, *op. cit.*,

³⁸ Jean-Michel Durafour, *op.cit.*, p. 128

³⁹ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁰ *Ibid.* p. 67

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Luc Vancheri, *op. cit.*, p. 28.

Cette incertitude du sujet devant ces pans de couleur qui imitent le marbre, devant la « ravissante blancheur » de la Madone, devant ce filet de peinture rouge qui n'est déjà plus le fil à coudre d'une dentellière, devant ce petit pan de mur jaune qui vit mourir Bergotte⁴³

La définition qu'il fait de l'effet de pan rappelle la déchirure de Dubois ; celui-ci générerait une rupture de sens, un effet de violence qui s'inscrit directement dans le tableau⁴⁴.

Philippe Dubois nomme deux grands types de cette déchirure : *l'effet d'altération et l'effet d'altérité*. Dans le cas de l'altération : « Le figural s'attaque à la bonne forme, affecte les certitudes du figuratif, procède par un travail de défiguration⁴⁵ ». La catégorie du cinéma fantastique se base sur « ce figural-là », la citation suivante, tirée d'une analyse du film « Cat People » de Jacques Tourneur, en constitue une parfaite illustration :

La séquence de la piscine apparaît bien vite comme une métaphore du cinéma considérée dans ses pouvoirs de fascination : jeux d'ombres et de son, de silhouette et de lumière. Mais c'est l'être le plus étrange, le plus suspect, Irena, qui fait revenir la lumière et tout le réel alors se voit infecté par le monstrueux : l'angoisse quitte le registre plastique pour concerner la prolifération des motifs, leur capacité à se multiplier, se reproduire, se contaminer. Dans l'absence d'une origine susceptible de rassembler les traces qui feignent de la désigner, le signe prend toute son importance. Cat people établit ce paradoxe : maintenir à la fois qu'il n'y a ni arbitraire du signe ni référent satisfaisant, autrement dit, que le fantastique naît d'une improportion, d'un dérèglement fondamental du système de la signification. Le monstre s'avance comme une maladie, une pathologie des signes.⁴⁶

Ce passage montre comment le cinéma fantastique incarne de manière exemplaire l'effet d'altération : la forme se dérobe, les signes deviennent instables, contaminés et la représentation vacille. Il faut comprendre que dans cette séquence, la protagoniste, Irena, est le vecteur du trouble, d'un dérèglement. Son apparition ramène la lumière dans la pièce mais ne dissipe pas le mystère. En fait, la lumière se voit contaminée, le « réel » revient mais il se voit infecté, la forme visible est elle-même altérée. Ce dérèglement du signifiant n'est pas l'apanage du fantastique : il révèle une puissance propre au filmique lui-même, une capacité à faire surgir, sous l'apparente cohérence du récit, des fissures, des débordements et des intensités qui altèrent la forme.

L'altérité, quant à elle, est plus conceptuelle, plus que ça même puisqu'elle invente une « lisibilité d'emblée non figurative⁴⁷ ». Elle désigne la présence d'un élément dans l'image qui vient rompre la logique figurative attendue, en introduisant un Autre, une forme de

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, pp. 44-45.

⁴⁵ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁶ Nicole Brenez, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁷ P. Dubois, *op. cit.*, p. 69.

dissemblance radicale. Cette dissemblance peut être formelle (figures non reconnaissables, surgissements anormaux), narrative (un plan qui rompt avec la logique du montage), ou affective (un détail qui touche de manière incongrue). C'est cette présence de l'autre, au sens de ce qui excède à première vue toute identification, qui défigure le visible, en perturbe l'économie figurative. Dans une conférence dédiée au film « La jetée » de Chris Marker, Dubois analyse les différents phénomènes formels qui sont à l'œuvre. Parmi les nombreux exemples de travail de *dissemblance* évoqués, celui-ci :

(...) la figure de l'oiseau intervient aussi sur un mode plus secret, comme un intérieur incertain de la perception, presque une image subliminale mi vue mi rêvée dont on n'est même pas sûr qu'elle soit volontaire. Je pense ici à ces deux moments troublants du film, très proches l'un de l'autre et s'enchaînant comme un battement d'aile juste après la séquence de la coupe du séquoia ou au cœur d'un fondu enchaîné très lent et particulièrement travaillé, prenant appui au départ sur l'homme allongé dans le hamac de l'obscur laboratoire souterrain dont le visage est couvert par ce large masque blanc ; une forme d'oiseau virtuel aux ailes blanches déployées sur fond noir semble surgir littéralement, comme par miracle, dans la matière même du fondu pour s'enchaîner avec celle de la femme qu'on retrouve les yeux fermés elle aussi dormant au soleil⁴⁸.



Figure 1



Figure 2



Figure 3

Nous retrouvons ici une amorce d'analyse dont nous ne pouvons néanmoins nous passer pour évoquer la présence visuelle (voir partie 3 sur la méthode). Cette apparition, à la fois fragile et insistante, relève d'une forme d'altérité perceptive : Dubois y dévoile une figure (celle de l'oiseau) mais celle-ci reste instable, elle est une intensité visuelle, surgie dans l'intervalle du

⁴⁸ Philippe Dubois, *La Jetée de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience*, Conférence consultée sur Youtube, 2012, 45:30.

fondue. Elle perturbe l'économie figurative par sa nature indécidable, entre motif et mirage, et exemplifie cette puissance du figural à produire une dissemblance au cœur même du visible.

Enfin, aux côtés de la *fulgurance* et la *déchirure* pour définir l'événement d'image, l'effet de *présence*, par lequel Dubois démontre qu'il agit contre la narration et la figuration. Dubois avance que cet effet de présence regorge de la puissance plastique qui crée l'image et les souvenirs dans notre expérience filmique – et ce qu'il en reste ensuite⁴⁹. « La tache ou la rature ne sont pas là pour inscrire une quelconque dimension de la transcendance (...) mais bien pour marquer, au plus près du rapport physique, la force intrinsèque de la matière de l'image⁵⁰ ». Cet effet de présence ne relève pas du symbolique mais d'une intensité directe où la matière de l'image imprime sa force au regard. La figure n'est pas alors signe mais trace : une intensité sensible qui affecte et qui persiste, dans la chair de l'image comme dans celle du spectateur.

Le figural comme détail

Cette dimension événementielle s'incarne souvent par un détail *figural*, où le détail dévoile le souple monceau visuel arraché au monde sensible. Dubois se réfère ici à la distinction proposée par Daniel Arasse, dans une vision intensive et non au sens extensif. Il ne s'agit pas d'un simple fragment de l'image situé, mais d'un point d'intensité, un *punctum* qui attire l'attention, fait vaciller l'ensemble, et ouvre un processus d'expansion⁵¹. Là réside toute la différence entre un détail extensif, qui s'inscrit dans une lecture du visible orientée par le récit, et un détail intensif, qui rompt avec cette lisibilité pour faire advenir une sensation. Le premier appartient à l'économie du sens : il se comprend, se situe, s'intègre. Le second dérange, il déborde. Il n'ajoute pas une information au visible : il le fait vaciller⁵². Ce n'est plus un morceau de l'image, mais l'image qui s'ouvre depuis ce point, comme un pli de matière, une faille de présence. Ce détail évoqué par Dubois rappelle assez vivement cette sémantique avancée par Roland Barthes dans un essai sur la photographie : « punctum ; car punctum, c'est aussi : piqure, petit trou, petite tache, petite coupure — et aussi coup de dés. Le punctum d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)⁵³. » Pour éclairer une dernière fois ce détail d'intensité, Barthes dans son usage photographique l'oppose à un autre élément : *le studium* qui se définit assez exactement par cette extensivité avancée par Arasse :

⁴⁹ Philippe Dubois, *La question du figural*, op. cit., pp. 58-59.

⁵⁰ *Ibid.* p. 70.

⁵¹ Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. Idées et recherches, 1992 cité dans Philippe Dubois, *La question du figural*, op. cit., p. 71.

⁵² P. Dubois, *La question du figural*, op. cit., p. 71.

⁵³ Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*. Gallimard, 1980, p.49

C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques : car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions⁵⁴.

En conclusion, si le détail extensif confine dans l'image et profite d'une identification, d'une intégration culturelle ou d'un rapport fermé d'identification, le détail intensif que constitue l'événement figural, lui, fulgure, s'agite et sidère pour offrir une évolution en mouvement qui n'offre « pas du terrain mais de l'intensité⁵⁵ », sans clôture.

À partir de là, Dubois distingue deux devenirs possibles de ce surgissement : l'un vers l'*expansion*, où le détail contamine peu à peu toute la perception ; l'autre vers l'*abstraction*, où le visible se dissout dans la profondeur du figural. Dans le cas de l'*expansion*, le détail ne reste pas localisé mais envahit le champ de perception : il « contamine » l'image entière, absorbe le tout et devient un point d'irruption figurale qui fait basculer l'ensemble, à nouveau par surgissement⁵⁶. Ce processus est exemplifié par le célèbre « petit pan de mur jaune » chez Proust où le détail ouvre une brèche affective si puissante qu'il absorbe tout le réel environnant. Au cinéma, Dubois cite *Blow Up* d'Antionioni comme exemple illustratif de cette logique d'*expansion* ; les successifs agrandissements de détails photographiques font plonger le regard (et la pensée figurale) dans une spirale d'examen et de recomposition visuelle, transformant des fragments insignifiants en moteur d'une reconstruction du réel ou d'une fiction.

À l'inverse, l'*abstraction* advient quand le détail, poussé à son extrême, érode toute reconnaissance figurative. En se rapprochant trop, en grossissant à l'excès, le détail échappe à la figuration pour devenir pur champ visuel, amas de formes ou de couleurs indistinctes⁵⁷. C'est ce que montre également *Blow Up*, encore, lorsque le héros finit par ne plus voir qu'un amas de taches noires et blanches. Ce même processus est à l'œuvre dans les expérimentations de cinéastes comme Al Razutis, qui, par le ralentissement, la surimpression ou l'analyse image par image de films anciens, fait émerger une figuralité pure, affranchie de toute mimésis. Ainsi, entre prolifération expansive et désintégration formelle, le détail intensif révèle tout le potentiel plastique et théorique de l'image figurale.

⁵⁴ *Ibid.* p. 48.

⁵⁵ P. Dubois, *La question du figural*, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁶ 72-73

⁵⁷ 79-74

La puissance du figural

Pour une dernière incartade explicative, nous voudrions avancer le rapport du figural à la puissance. À côté du pouvoir rhétorique de l'image – sa capacité à construire du sens par la représentation et la narration – Philippe Dubois distingue une autre force, irréductible à la maîtrise discursive : la puissance figurale. Il distingue pouvoir et puissance. L'un vise le contrôle des effets, la puissance agit sans finalité, par intensité, elle est force brute. Elle engage une logique de la sensation plutôt que de la signification et affecte le spectateur non par l'intellect, mais par les sens⁵⁸. Dubois l'oppose à la machinerie narrative du cinéma classique : la puissance est incontrôlable, non mesurable, elle échappe au calcul. Il dit, pour opposer les choses :

Si la narration opère en surface (ça glisse), sur un mode extensif (ça avance) et en jouant surtout avec notre mémoire structurante-accumulative (c'est une construction), si la représentation opère, elle, plutôt, plutôt dans la profondeur (du sens), sur un mode toujours extensif (ça liste, ça systématise) et joue plutôt avec notre mémoire intellectuelle (ça analyse, ça articule des significations, ça produit du savoir) – tout cela par opposition terme à terme avec la présence-figuration, qui viserait la profondeur de la surface, fonctionnerait sur le mode intensif (la présence ne se mesure qu'en intensité) et, loin de tout volonté de savoir, jouerait avec une mémoire déliée et fragmentaire, sensitive et affective.⁵⁹

Elle n'est pas affaire d'ordre mais de surgissement, de force brute du visible. À ce titre, elle inscrit l'image dans un régime affectif plutôt que cognitif, où le figural ne dit pas mais touche, trouble, agit. C'est pourquoi, selon Dubois, la présence-figuration relève d'une machine de puissance tandis que la narration-représentation s'apparente à une machine de pouvoir⁶⁰.

Il faudra construire l'événement

L'analyse figurale, pour Dubois, ne saurait se contenter du surgissement spectaculaire d'un détail ou de la sidération visuelle qu'il produit. Le figural, en tant qu'événement, ne s'épuise pas dans l'instant du choc perceptif : il exige une reprise, un travail de construction. Il ne suffit pas d'être saisi, encore faut-il interpréter⁶¹. L'événement n'est pas que phénoménal ; Dubois ne veut pas s'arrêter à cette appréhension plastiquo-affective qui laisse le sujet pantois, en dehors du contexte, le sujet vibrant dans l'affect du choc perceptif. Il prône un figural-structurel, en aval d'une phénoménologie⁶² « pure ». Une fois passé ce moment fondateur du

⁵⁸ *Ibid.* p. 60.

⁵⁹ *Ibid.* p. 60.

⁶⁰ *Ibid.* pp. 59-60.

⁶¹ *Ibid.* pp. 74-76.

⁶² Nous reviendrons sur l'aspect phénoménologique dans le modèle de réception présentée dans la deuxième partie.

Figural, l'orée de la reconstruction interprétative se présente sous la forme de l'analyse figurale⁶³. En ce sens, Dubois appelle à dépasser la seule reconnaissance de l'intensité pour penser la chaîne de relations, les articulations visuelles, les réseaux de sens que l'image met en œuvre. Le figural devient alors construction, montage, travail de liaison. Il s'agit donc ne pas se figer dans l'épiphanie du détail mais de comprendre les formes qui l'inscrivent dans un système – ni clos ni stabilisé, mais toujours dynamique, traversé de tensions. Ce que l'analyse figurale révèle, c'est le symptôme, le dispositif même de son émergence, son mode d'apparition. Le figural, dès lors, ne relève pas seulement de l'éblouissement sensible, il est ce qui engage un geste interprétatif, un mouvement de pensée qui relie, agence, tisse : « L'analyse figurale : une construction symptomale d'événements d'image⁶⁴ »

⁶³Cette partie inhérente au figural qu'est l'analyse fera l'objet d'une étude dans la troisième partie « Méthode et analyse ».

⁶⁴*Ibid.* p. 76.

Schefer - Origines et traitement Figural

La polysémie des déclinaisons timidement présentée préalablement du mot Figure (*figuratif*, le *figuré*, le *figurable* et le *figural*) ne représente qu'une facette – vaste, certes – du considérable spectre de la Figure. Un livre fondamental de la thématique en fit son sujet, à savoir « Figura », enquête étymologique d'Erich Auerbach. Il écrit :

Figura, de la même famille que fingere (façonner), figulus (potier), fictor (sculpteur, modelleur) et effigies (image, portrait, statue), signifie à l'origine « objet façonné » et apparaît pour la première fois chez Térence⁶⁵ dont l'un des personnages, dans l'Eunuque, 317, dit à propos d'une jeune fille : « Nova figura oris » (Son visage est d'un modelé jamais vu)⁶⁶

Dès les prémisses, on observe une multiplicité du sens. L'un de ses usages ultérieurs est repéré chez Varron⁶⁷ dans *De lingua latina* et renvoie à la *forme plastique extérieure*, s'écartant de la définition initiale, « le modelleur quand il dit “je modèle”, impose une figura à la chose⁶⁸ ». Celle qu'il impose à la matière pour en façonner un objet. La *figura* entretient ainsi, dès l'origine, une forte analogie avec la notion de *forme*. Toutefois, comme le rappelle Auerbach, les deux termes ne sont ni synonymes ni strictement équivalents : *forma* signifie « moule », tandis que *figura* désigne la forme issue d'un modelage, autrement dit une configuration résultant d'une empreinte⁶⁹. Même si les deux notions ont fini par se confondre dans la tradition, la *figura* conserve une nature fondamentalement ambiguë : elle renvoie à la fois à une forme visible, concrète, extérieure, et à une empreinte. Mais c'est véritablement avec l'hellénisation de la culture latine, au tournant du dernier siècle avant notre ère, que *figura* amorce un changement décisif. Sous l'influence des terminologies grecques — *schéma* (configuration visible), *morphê* et *eidos* (forme intelligible), *tupos* (empreinte) ou encore *plasis* (modelage) — le mot latin en vient à se charger d'usages nouveaux, souvent abstraits, que le latin classique ne possédait pas initialement. On commence alors à employer *figura* pour désigner aussi bien des formes grammaticales, logiques ou rhétoriques que des traits sensibles⁷⁰. Cette extension de sens traduit une assimilation sémantique majeure : *figura* ne se borne plus à signifier un objet façonné, mais tend à désigner toute forme perçue ou conçue, qu'elle soit visuelle ou mentale.

⁶⁵ Poète comique latin né env. 190 et mort env. 159 av. J.-C. définition de l'Encyclopédie Universalis [en ligne]

⁶⁶ Erich Auerbach, *Figura, La Loi juive et la Promesse chrétienne*, Macula, 2003, p. 11.

⁶⁷ Varron est un écrivain, savant et magistrat romain né en env. 116 et mort en env. 27 av. J.-C. définition de l'Encyclopédie Universalis [en ligne]

⁶⁸ *Fictor cum dicit fingo figuram imponit* dans Varron, *De lingua latina*, VI, 78 cité dans Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁹ Olivier Schefer, *Qu'est-ce que le figural ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 1999, p. 914.

⁷⁰ Erich Auerbach, *op. cit.*, p.15.

Ce glissement, au cœur duquel opère une substitution partielle de *figura* au grec *schéma*, installe durablement l'ambiguïté du terme — entre forme sensible et forme conceptuelle, entre matière et idée. Il n'est dès lors guère surprenant que l'on dise à propos de l'origine de la figure qu'il s'agit d'« un mouvement dialectique systématique entre concret et abstrait, matériel et conceptuel, et finalement (...) entre réalité et représentation, entre vérité et illusion, entre être et paraître⁷¹ ». Cet énoncé dynamique expose l'amplitude dans laquelle le spectre figural – à entendre ici comme une adjectivation brute du terme figure – s'inscrit. Quand le projet figural s'emploie à dévoiler la vibration et le vacillement du rapport, le projet figuratif travaille à la subordination « des figures visibles à des figures lisibles et idéales⁷² ».

Historia, Studium, Culture, Rapport, ...

Dans la tradition héritée de la rhétorique visuelle, l'image n'est pas un objet autonome mais un support à lire, à interpréter. Cette tension entre forme et empreinte abstraite trouve son prolongement dans l'opposition que le projet figural formule à l'égard du régime traditionnel de l'*historia*. Ce dernier, tel que défini par Alberti, articule le visible en fonction d'un texte sous-jacent, d'une narration intelligible qui ordonne les figures visibles selon une logique interprétative⁷³ qui n'est pas sans rappeler le *studium* de Barthes. Schefer cite Alberti : « L'œuvre majeure du peintre, c'est l'histoire, les parties de l'histoire sont les corps, la partie du corps est le membre, la partie du membre est la surface⁷⁴ ». Cette phrase met au jour la manière dont la peinture classique, selon Alberti, repose sur une structure rigoureuse : chaque élément visible y est emboîté dans un ordre signifiant selon une logique de subdivision. Elle révèle ainsi une pensée de la représentation fondée sur l'organisation lisible des formes. Pourtant, en exposant précisément ce mécanisme de composition, Alberti dévoile aussi sa fragilité. Car une fois cette chaîne réduite à un enchaînement de surfaces, que reste-t-il sinon une pure construction visuelle ? Ce sont ces strates visibles elles-mêmes, ces surfaces agencées, qui, en se montrant dans leur autonomie, excèdent la narration qu'elles servent.

Néanmoins, le projet figural ne tend pas à faire de l'image un objet absolument autonome. Il ne s'agit pas de nier toute possibilité de sens ou de la couper de tout référent, mais de déplacer son mode d'articulation. Le figural ne supprime pas la référence, mais rompt avec la hiérarchie discursive qui la gouvernait : il refuse que l'image doive être « lue » selon un

⁷¹ Philippe Dubois, « La question des Figures à travers les champs du savoir : le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach », *Figure, figural*, op. cit., p. 14.

⁷² Olivier Schefer, *op. cit.*, p. 915.

⁷³ Alberti, *De pictura*, Paris, Macula, 1992, p.153 cité par Olivier Schefer, *op. cit.*, pp. 914-916.

⁷⁴ *Ibid.* p. 915.

modèle narratif ou rhétorique préétabli. Loin d'un refus de signification, le figural propose un autre régime de lisibilité, fondé sur l'excès, le débordement, et la puissance propre du visible. C'est pourquoi « il fait sens sans faire histoire » : il engage une forme de pensée qui ne passe plus par l'ordre discursif du logos, mais par des intensités perceptives, par des surgissements qui altèrent le modèle intelligible. L'image n'est donc pas sans référence puisque c'est également par elle que l'on accède à la forme figurale, reprenons la citation d'Alberti : « L'œuvre majeure du peintre, c'est l'histoire, les parties de l'histoires sont les corps, la partie du corps est le membre, la partie du membre est la surface » : la surface – qui évoque le détail, le pan, la force de l'inénarrable figural – se lie à une partie du membre, elle-même partie du corps⁷⁵.

De la désignation

Toutes ces vitupérations à l'encontre de la signification et du lisible ne procèdent pas d'une logique de destruction ou de rejet stérile, mais relèvent d'un mouvement méthodologique de renversement. L'analyse figurale de Schefer s'appuie sur les écrits de Lyotard – comme tous les auteurs contemporains du figural – par lequel il met en lumière un déplacement ontologique du lisible. Il ne s'agit pas de faire l'éloge d'un visible pur, affranchi de toute médiation langagière, mais de réinterroger les termes mêmes de l'opposition entre visible et lisible⁷⁶. Le figural, en ce sens, ne consiste pas, de manière absolue et prosaïque, à célébrer le sensible au détriment du langage, mais à penser autrement la manière dont les choses adviennent dans l'image, y compris le langage lui-même.

Schefer insiste sur cette idée : le lisible n'est pas simplement ce qui se laisse interpréter à partir d'un code discursif, il peut aussi se donner à voir comme une réalité plastique, spatiale, sensible. Cette perception du lisible comme phénomène visuel s'incarne exemplairement dans le poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé. Le sens ne s'y trouve pas seulement dans ce que dit le poème, également dans ce qu'il montre : la disposition typographique des mots, les blancs, les espacements, les ruptures de vers – autant d'éléments graphiques qui déplacent le langage dans un espace visuel. Le poème ne signifie pas, il désigne⁷⁷. Et c'est précisément cette opération de désignation, ce geste d'indication muette et non symbolique, qui constitue un noyau actif du figural. Le texte n'est plus seulement à lire, il devient à voir. Cette épaisseur qui donne à voir une sensibilité d'un autre ordre dans l'espace

⁷⁵ *Ibid.* pp. 914-918.

⁷⁶ *Ibid.* pp. 920-924.

⁷⁷ *Ibid.* p. 917.

littéraire est capable dans chaque ordre de représentation puisqu'il est fait d'élément, et résonne à nouveau le commentaire d'Alberti cité plus haut : « (...) la partie du membre est la surface. »

Ce qui est en jeu ici, c'est l'antériorité d'un espace de désignation sur la signification elle-même. Une origine silencieuse, pré-discursive, précède et conditionne l'émergence du langage : cette « autre chose » indicible me fait parler et penser⁷⁸. Sans ce dehors, nous n'évoluons que dans un monde de pures significations, abstraites, sans épaisseur, sans affect, sans vie. Ce rapport inaugural à l'espace visuel, à cette tension entre le visible et le dicible, trouve une résonance évidente avec le cinéma : art de la visibilité, il engage une pensée du langage qui n'est pas d'abord parole, mais agencement d'images, de rythmes, de corps. Là où la parole articule, le cinéma dispose, cadre, coupe, suspend – à nouveau, désigne. Le figural, dès lors, peut s'entendre comme cette puissance d'indication silencieuse qui traverse aussi bien le poème que le plan de cinéma, ouvrant un régime de sens qui précède – et excède - l'énonciation discursive au profit d'une perception incarnée et affective.

⁷⁸ *Ibid.* p. 917

Deleuze - Que doit la Figure ?

Dès les premières pages de *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Gilles Deleuze introduit l'opposition – inaugurale et radicale - entre la Figure et la figuration⁷⁹. Alors que cette dernière relève du registre représentatif – ce que l'on identifie, reconnaît, interprète – la Figure⁸⁰, chez Bacon, appartient à une autre logique : celle de la sensation. Eludons cet aspect maintenant plusieurs fois répété, celui du rapport intrinsèque à la figuration pour nous concentrer sur ce que cela veut également dire ; que la figure est isolée. Dans cette partie, nous souhaitons également évoquer le rapport de Deleuze au figural, y revenir une dernière fois par le vocabulaire et l'œil du chercheur, ainsi que poser un regard sur son concept du diagramme. Notons également que les points que nous mettons à l'étude ne concernent pas l'intégralité de l'ouvrage mais seulement un regard attentif sur certains paramétrages avancés par Deleuze. *Logique de la sensation* regorge de subtilités et notre idée est loin de celle de vouloir lui offrir un compte-rendu, néanmoins, nous voudrions solliciter avec les pincettes nécessaires quelques idées qui semblent enrichir la vue de ce travail.

La nécessaire Isolation

Il faut comprendre que l'isolation ne constitue pas simplement un choix stylistique ou un effet plastique, mais bien une condition ontologique de la Figure : elle ne peut apparaître qu'à la condition d'être séparée.

Isoler la figure sera la condition première. Le figuratif (la représentation) implique en effet le rapport d'une image à un objet qu'elle est censée illustrer ; mais elle implique aussi le rapport d'une image avec d'autres images dans un ensemble composé qui donne précisément à chacune son objet. La narration est le corrélat de l'illustration. Entre deux figures, toujours une histoire se glisse ou tend à se glisser pour animer l'ensemble illustré. Isoler est donc le moyen le plus simple, nécessaire quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir au fait.⁸¹

Séparée du fond, séparée du narratif, séparée même des autres formes. C'est ce que l'on pouvait apercevoir lorsque Dubois définissait le Figural négativement ; il n'est pas figuratif, figuré ou figurable. De ce fait, isolons la Figure pour mieux la saisir. Cette séparation radicale, Deleuze l'associe à la manière dont Bacon enferme la Figure – picturalement – dans des cages

⁷⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions du Seuil, Paris, 1979, p. 14.

⁸⁰ Il faudra, dans la lecture de Bacon, distinguer quand la figure est picturale et quand elle constitue sa facette figurale.

⁸¹ *Ibid.*, p. 12.

géométriques, des cercles, des cadres des vitrines ou des chaises⁸². Ces dispositifs ne sont pas des décors : ils sont des opérateurs plastiques d'isolement. Deleuze les nomme des « champs opératoires ». Ils délimitent un lieu d'émergence, un théâtre de forces où la Figure peut se mouvoir, se déformer, explorer ses propres limites, c'est un champ de force, un vide actif. La Figure n'existe pas dans un environnement, elle ne se fonde pas dans une scène : elle est suspendue, arrachée au contexte, comme posée sur un seuil. C'est pourquoi elle donne toujours cette impression de présence intense et nue : parce elle est, d'une certaine façon, seule, dégagée du récit, exposée à notre regard dans une frontalité insoutenable.



Figure 4 : Study for a Head 1952

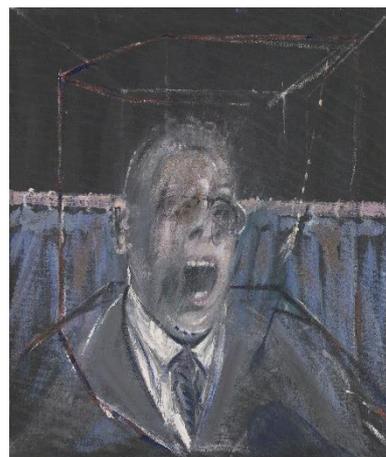


Figure 5 : Figure Crouching 1949

La cage, par exemple, n'est pas une structure fermée mais un opérateur de tension : elle évite que la Figure fuie dans le fond, elle la retient sur le plan, elle la maintient en surface pour qu'elle puisse affecter directement l'œil. C'est cette frontalité absolue qui constitue une des marques du figural Baconien : la Figure est sans alibi, sans dehors – avec les « à-côtés » que constituent le lieu et l'aplat, et c'est dans cette privation de distance narrative que surgit la sensation⁸³. Ce que Bacon met en place à travers ses dispositifs d'isolation, qu'il s'agisse de cercles, de cubes, de barres ou de rails, relève d'une logique proprement opératoire. Ces éléments ne décrivent ni un espace narratif, ni un décor réaliste : ils instaurent un lieu de visibilité⁸⁴. L'espace n'y est pas un fond passif, mais une condition de surgissement, un champ de forces plastiques où la Figure isolée, concentrée et vibrante gagne en présence. Cependant,

⁸² *Ibid.*, p. 13.

⁸³ *Ibid.* p. 14.

⁸⁴ *Ibid.* pp. 12-14.

le pictural baconien tel que défini par Deleuze – il n’a de cesse de répéter « Chez Bacon » et c’est Bacon lui-même qui évoque les éléments suivants - est composé comme suit : le lieu, la Figure et l’aplat. Le lieu est l’élément de l’isolation évoqué plus tôt, la Figure est cette isolée devenue image ou icône capable de la sensation et :

Ce qui occupe systématiquement le reste du tableau, ce sont de grands aplats de couleur vive, uniforme et immobile. Mince et durs, ils ont une fonction structurante, spatialisante. Mais ils ne sont pas sous la Figure, derrière elle ou au-delà. Ils sont strictement à côté, ou plutôt tout autour, et sont saisis par et dans une vue proche, tactile ou « haptique », autant que la Figure elle-même⁸⁵.

Ce que nous comprenons, c’est que cette logique d’isolement pictural va de pair avec une dynamique intense, un mouvement propre à la Figure « qui définit le fonctionnement de la peinture⁸⁶ ». Loin d’être une structure figée, la Figure isolée entre en tension. Cette tension, Deleuze la nomme « athlétisme dérisoire » et se développe à double sens. Le contour (la piste, la cage, la cuvette ou le parapluie) devient alors une membrane, un seuil d’échange, une surface où transitent des forces.

Une première voie est celle où la structure matérielle s’enroule autour de la Figure pour l’enfermer :

Dans beaucoup de tableaux, l’aplat est précisément pris dans un mouvement par lequel il forme un cylindre : il s’enroule autour du contour, du lieu ; et il enveloppe, il emprisonne la Figure. La structure matérielle s’en roule autour du contour pour emprisonner la Figure qui accompagne le mouvement de toutes ses forces. Extrême solitude des Figures, extrême enfermement des corps excluant tout spectateur: la Figure ne devient telle que par ce mouvement où elle s’enferme et qui l’enferme⁸⁷.



Figure 6 : Peinture 1978

⁸⁵ *Ibid.* p. 14.

⁸⁶ *Ibid.* p. 21.

⁸⁷ *Ibid.* p. 22-23.

Dans *Peinture* (1978), Deleuze voit tout le fonctionnement dynamique de l'espace pictural baconien culminer dans une mise en tension maximale entre la Figure et la structure matérielle. Isolée, collée à même le panneau, la Figure tend son corps dans une extension extrême, le pied pointé vers une clé, comme si l'effort provenait non pas d'elle mais du fond lui-même. L'aplat doré, traversé d'un ovale orange, ne reste pas un simple fond passif : il migre vers la porte, réorganisant tout l'espace du tableau en une structure verticale d'enfermement. Ce n'est donc pas la Figure qui bouge, mais bien l'aplat qui agit, qui, dans un mouvement enveloppant, forme un cylindre implicite autour d'elle, l'aspirant et la comprimant. Cet enroulement du fond agit comme une force étrangère à laquelle la Figure répond par cet « athlétisme dérisoire » : elle ne se meut pas de l'intérieur, mais accompagne de toutes ses forces une contrainte qui la dépasse. Elle cherche à se dérober. Et c'est justement dans cette fuite impossible que surgit la sensation : une pulsion à l'état pur, une tension sans résolution, offerte en spectacle d'effort⁸⁸.

La deuxième voie observe la Figure, dans un mouvement inverse, chercher à s'échapper vers la structure, à se dissiper dans l'aplat. La Figure est à nouveau athlète, corps en tension, pris dans un effort paradoxal, immobile mais tendu vers sa propre fuite. Deleuze nous fait comprendre : il ne s'agit pas d'un geste héroïque : c'est un effort dérisoire, souvent grotesque ou violent, par lequel le corps cherche à passer par un trou, une pointe, une bouche, un lavabo : un point de fuite. Autant de lieux organiques ou prothétiques où le corps tente de s'échapper de lui-même⁸⁹.

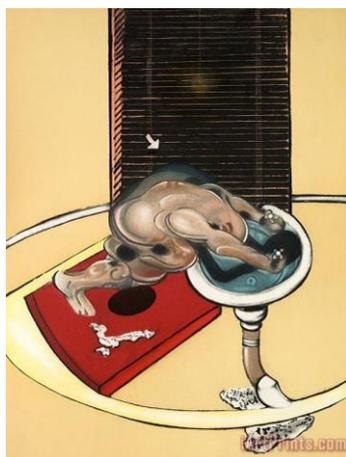


Figure 7 : Figure au lavabo 1976

Dans *Figure au lavabo*, Bacon montre ainsi un personnage nu cramponné à son lavabo qui « fait sur soi-même un effort intense immobile, pour s'échapper tout entier par le trou de vidange

⁸⁸ *Ibid.* p. 22.

⁸⁹ *Ibid.* p. 24.

», C'est l'image grotesque et poignante d'un corps cherchant à passer par une étroite ouverture. De même, nombre de Figures baconiennes semblent vouloir s'échapper par un point de leur contour (par une bouche ouverte en un cri, par l'ombre portée, par un orifice quelconque du corps), signe que le corps tente de se fuir lui-même en libérant la sensation pure hors de sa forme figurable⁹⁰.

Cette configuration lève le voile d'un théâtre du devenir : l'isolement provoque la tension, tension qui exécute l'idée d'un devenir : devenir viande, devenir ombre, devenir cri. L'isolement n'est donc pas qu'une soustraction à la représentation, mais une condition de possibilité de la transformation du corps en Figure, et de la Figure en pure sensation.

Nous avons essayé ici de reconstruire une infime partie de la dense analyse de Deleuze consacrée à Bacon. C'est moins l'attrait pour son paramétrage sibyllin que pour une structure de premier ordre assez révélatrice qui nous a poussé à la démonstration. Or, cette notion d'*isolation* peut être étendue à une conception figurale plus large. Elle invite à penser que toute œuvre qui se donne à voir dans une logique figurale met en place ses propres conditions d'émergence du visible. Le figural est tributaire d'un mode d'apparition ; il n'est pas ce qui est représenté, mais ce qui fait irruption dans un espace structuré pour accueillir la sensation. En donnant structure à l'apparition du figural – tâche étrange à la réflexion – Deleuze avance l'idée d'une sorte de canevas figural.

Dans cette perspective, le *champ opératoire* peut prendre des formes variées : dans le cinéma, ce peut être le cadre, le rythme du montage, les fluctuations lumineuses, ou de la lumière : tous les dispositifs qui, au sein même de l'image ou de la séquence, activent une tension perceptive. Le figural surgit dès lors à l'intersection de cette organisation sensible et de l'effet qu'elle produit. C'est le « théorème » présenté par Vancheri : une forme théorique propre au film, non pas plaquée de l'extérieur, mais émergente des figures filmiques elles-mêmes. Le théorème n'est pas une vérité abstraite mais une hypothèse locale, fondée sur la consistance d'une figure dans l'image, sur la manière dont une tension au sein du figuratif déploie ses effets. Vancheri insiste : le film ne pense pas seulement en figurant des idées, mais en soumettant la figuration à une double exigence – formelle et figurale – par laquelle une proposition théorique peut émerger à même le tissu de l'image⁹¹. Ainsi, la *théoria* filmique ne vise pas un contenu, mais l'émergence d'un régime de vérité depuis l'intérieur même de la composition, à travers la

⁹⁰*Ibid.* pp. 24-25.

⁹¹ Luc Vancheri, *Film, forme, théorie*. Paris: Editions L'Harmattan, 2002, pp. 42-46.

modulation de formes, figures et intensités. Le film devient le lieu d'un raisonnement par l'image, un espace où la vérité d'une figure s'éprouve dans son mode de consistance visuelle. Cela rejoint exactement ce que Deleuze décrit chez Bacon : un véritable théorème plastique. Il y donne ainsi un modèle précieux pour comprendre comment, au-delà du langage ou du récit, une œuvre peut faire surgir une présence, une intensité, un pur événement visuel.

Enfin, nous voudrions incorporer une touche cinématographique à la démonstration de Deleuze. A l'étude de ces passages, la plastique d'un extrait cinématographique nous est particulièrement revenue en tête, une fameuse scène d'*Un chien Andalou* de Luis Buñuel et Salvador Dalí. Nous proposons ici les photogrammes comme matériau visuel, offerts à la réflexion personnelle du lecteur ; l'analyse interviendra dans un chapitre ultérieur. Le présent moment n'est pas du commentaire, c'est celui de l'imprégnation et de la libre confrontation avec l'image.



Figure 8



Figure 9



Figure 10

Le figural comme intensité sensible

Gilles Deleuze, dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, définit le figural comme une voie picturale singulière. Si la figuration désigne un art de l'illustration ou du récit, et l'abstraction, une élimination de toute référence reconnaissable, la Figure – au sens deleuzien – précède et excède l'une comme l'autre. Deleuze identifie ainsi deux manières de dépasser la figuration : « ou bien vers la forme abstraite, ou bien vers la Figure⁹² », et c'est cette dernière que Cézanne, cité par Deleuze, nomme « sensation ». Le figural désigne donc cette présence

⁹² Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 39.

sensible, cette apparition picturale qui ne renvoie ni à un récit, ni à une idée, mais à une force qui délivrent les figures de la représentation par la sensation puisqu' « il faut qu'une force s'exerce sur un corps [...] pour qu'il y ait sensation⁹³ ».

Le figural n'est pas un style ou une école, mais une composante de la peinture : celle qui consiste à rendre visible des forces qui ne le sont pas, selon la célèbre formule de Paul Klee : « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible⁹⁴ » - *des forces qui ne le sont pas*. Comme le rappelle Louis Marin dans son analyse de Klee, cette phrase est souvent mal interprétée : on croit qu'elle signifie que l'art rend visible un invisible caché derrière le réel, comme si la peinture révélait une essence secrète. Il s'agit en réalité d'un acte plastique de production de visibilité, pas un dévoilement mystique, mais d'une opération picturale qui interroge les conditions mêmes de la représentation. Pour Marin, ce que Klee met en question, c'est le statut de la représentation comme lieu unique et légitime du visible. En travaillant les marges, les supports ou les césures, Klee désarticule l'image traditionnelle et montre que le tableau ne renvoie pas à un objet à voir, mais qu'il institue un espace où le visible est créateur d'un « objet » - qu'il soit sensation, force ou puissance, qui ne se laisse apercevoir traditionnellement⁹⁵.

Ce que la Figure transmet n'est pas un sens, mais une sensation, cette force, Bacon va la trouver dans les corps : « *Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation (ce que Lawrence, parlant de Cézanne, appelait l'être pommesque de la pomme* ⁹⁶ ». Elle ne représente pas : elle fait apparaître quelque chose que l'on n'attribue pas au champ du visible. Plus encore, elle fait sensation par le visible.

Chez Bacon, cette logique s'incarne dans une peinture du corps où la déformation est la condition d'apparition de la sensation. Ce sont les bouches ouvertes, les cris sans origine, les visages dissous qui en témoignent : « Bacon fait la peinture du cri, parce qu'il met la visibilité du cri, la bouche ouverte comme gouffre d'ombre, en rapport avec des forces invisibles qui ne sont plus que celles de l'avenir ⁹⁷ ». L'image devient alors un point de tension entre le visible et l'invisible, entre la forme reconnaissable et la matière sensible. Bacon ne peint pas des scènes, mais des forces qui traversent des corps. Par exemple, Bacon reprend le portrait du pape

⁹³ *Ibid.* p. 42.

⁹⁴ Louis Marin, *Klee ou le retour à l'origine*, Revue d'Esthétique, 1970, p. 72.

⁹⁵ *Ibid.* pp. 72-74.

⁹⁶ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁷ *Ibid.* p. 61.

Innocent X de Velázquez en le transformant en un pape hurlant : il ne cherche pas à représenter une scène d'horreur religieuse ou un récit édifiant, mais à figurer le cri lui-même comme sensation. Comme il le dit lui-même, il a « *voulu peindre le cri plutôt que l'horreur* » Deleuze montre que dans ce tableau, *rien* de visuellement horrifique n'est montré : le pape est enfermé, isolé dans une sorte de cage transparente, la cause de son cri reste invisible, de sorte que toute l'intensité réside dans la force du cri transmise par la peinture⁹⁸. Le spectateur reçoit directement cet affect de douleur ou de terreur muette, sans médiation narrative.

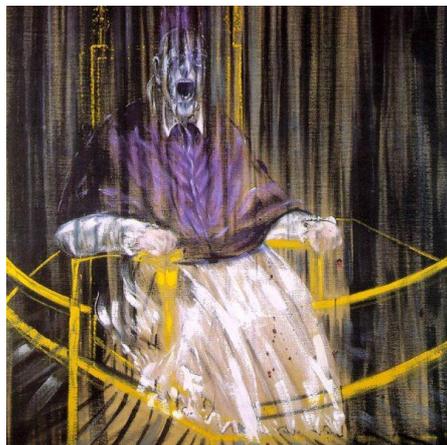


Figure 11

La Figure est ainsi ce qui traverse le tableau, ce qui l'anime sans pour autant se laisser assigner à un objet. Deleuze insiste : le figural n'est pas une forme stabilisée, mais un mouvement, une déformation, une intensité qui déborde les catégories esthétiques classiques : il ne s'agit ni d'abstrait, ni de figuratif, c'est la sensation qui naît dans la figure.

L'intensité figural se matérialise également par l'aspect formel évoqué précédemment ; dans le traitement du fond spatialisant (les aplats), le lieu (lignes et couleurs), et les figures (les corps, privilégiés de Bacon) : tout dans la peinture de Bacon participe de cette logique de la sensation : les couleurs pures, les fonds neutres, les discontinuités⁹⁹. Loin d'être de simples décors, ces éléments sont intégrés au champ perceptif du spectateur : ils concourent à produire une expérience, non à signifier un contenu. La puissance du figural réside donc dans sa capacité à rendre perceptible ce qui, habituellement, échappe à la perception. Il engage une expérience visuelle corporelle, une expérience qui dépasse la lecture interprétative.

⁹⁸ *Ibid.* p. 42.

⁹⁹ *Ibid.* pp. 14-15.

Le diagramme : chaos génératif de la figure

Pour que la Figure advienne, il faut qu'un désordre soit instauré. C'est ce que Deleuze désigne sous le nom de diagramme dans son ouvrage. Il s'agit d'une opération picturale chaotique qui rompt la figuration, désorganise les lignes, les couleurs, les volumes, et rend possible l'émergence d'une Figure¹⁰⁰. Attention, « Chez Deleuze, la relation entre diagramme et geste est surtout étudiée du point de vue du producteur¹⁰¹ ». Le diagramme, dans la peinture de Bacon, n'est pas une esquisse ou une étape préparatoire, mais un ensemble d'éléments introduits pour mettre en crise toute organisation reconnaissable. Il s'agit d'un désordre opératoire, une catastrophe picturale qui conditionne activement le devenir intense de l'image. Ces marques peuvent être qualifiées de non représentatives précisément parce qu'elles relèvent d'un geste aléatoire et n'expriment rien en tant que tel de l'image visuelle : elles ne renvoient qu'à la main du peintre. Mais dès lors, leur valeur réside uniquement dans leur usage. Un usage que le peintre réinvente sans cesse, s'en servant pour arracher l'image au cliché naissant, pour se soustraire lui-même à l'illustration ou à toute tentative de narration¹⁰². C'est notamment par ces marques manuelles que peut émerger la Figure à partir de l'image visuelle. Du début à la fin, l'accident se trouve converti en acte visuel. Nous écrivions plus tôt que la figure était la voie entre figuration et l'abstrait, le diagramme est un outil du couple Deleuze/Bacon pour y parvenir. Il a une fonction capitale : « il bascule les “données figuratives et probabilitaires qui occupent, qui préoccupent la toile ”¹⁰³. Le peintre engage une lutte avec ces données, ces stéréotypes : dans les œuvres de Bacon, le résultat de cette lutte est le survenir du diagramme, (...) un lieu d'entrevison entre l'ordre et le chaos¹⁰⁴ ».

Bacon le définit ainsi : faire des marques au hasard (traits-lignes) ; nettoyer, balayer ou chiffonner des endroits ou des zones (taches-couleur) ; jeter de la peinture, sous des angles et à des vitesses variés. Or cet acte, ou ces actes supposent qu'il y ait déjà sur la toile (comme dans la tête du peintre) des données figuratives, plus ou moins virtuelles, plus ou moins actuelles. Ce sont précisément ces données qui seront démarquées, ou bien nettoyées, balayées, chiffonnées, ou bien recouvertes, par l'acte de peindre. Par exemple une bouche : on la prolonge, on fait qu'elle aille d'un bout à l'autre de la tête. Par exemple la tête : on nettoie une partie avec une brosse, un balai, une éponge ou un chiffon. C'est ce que Bacon appelle un Diagramme : c'est comme si, tout d'un coup, l'on introduisait un Sahara, une zone de Sahara, dans la tête ; c'est comme si l'on y tendait une peau de rhinocéros vue au microscope ; c'est comme si l'on écartelait deux parties de la tête avec un océan ; c'est comme

¹⁰⁰ *Ibid.* pp. 97-104.

¹⁰¹ Maria Giulia Dondero, *Geste de la pensée, gestualité picturale : le diagramme chez Peirce, Deleuze et Goodman*, Metodo Vol. 9, 2021, p. 83.

¹⁰² *Ibid.* p. 89.

¹⁰³ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 93. cité dans Bacon p. 93 cité dans Maria Giulia Dondero, *op. cit.*, p. 84.

¹⁰⁴ Maria Giulia Dondero, *Geste de la pensée, gestualité picturale : le diagramme chez Peirce, Deleuze et Goodman*, Metodo Vol. 9, 2021, p. 84.

si l'on changeait d'unité de mesure, et substituait aux unités figuratives des unités micrométriques, ou au contraire cosmiques 8'. Un Sahara, une peau de rhinocéros, tel est le diagramme tout d'un coup tendu. C'est comme une catastrophe survenue sur la toile, dans les données figuratives et probabilitaires¹⁰⁵.

Le diagramme est ainsi une matrice de forces : il ne prépare pas l'image, il en ouvre l'espace de possibilité. Il crée un champ de bataille où la Figure devra apparaître. Deleuze parle d'un « champ de lutte » dans lequel les forces entrent en collision et se redistribuent¹⁰⁶. Ce qui compte, ce n'est pas ce que le peintre veut représenter, mais ce que la toile est capable de faire surgir. En ce sens, l'œuvre picturale ne part pas d'un modèle à reproduire, mais d'un espace à perturber, à contaminer, à traverser. Le figural est lié à cet événement pictural abstractisant, à ce geste qui participe à faire de l'image non plus rien qu'un signe, mais un événement de perception. Il ne s'agit pas d'un geste tout à fait abstrait, le mouvement du peintre est lancé au hasard : le chaos du diagramme « libèrent les liens, les font exploser¹⁰⁷ ».

Pour résumer, le geste diagrammatique chez Bacon est un acte manuel aléatoire mais manipulé : par exemple, prolonger une bouche d'un bout à l'autre de la tête ou nettoyer une partie de la tête avec une éponge ou un chiffon, introduisant un "Sahara" chaotique dans la figuration préexistante. Dans cette confrontation du chiffon avec la figuration se retrouve l'intrigant mélange d'ordre d'idées. Ce geste nécessairement hasardeux et producteur, non représentatif, brise les clichés visuels et convertit l'accident en décision picturale, favorisant l'émergence de la Figure comme événement intense. Le diagramme permet ainsi de comprendre que le figural est un concept épais qui intègre le figuratif, car il doit s'imposer sur des données figuratives préexistantes pour les désorganiser, sans quoi il risquerait de verser dans l'abstraction pure. Bacon rejette l'expressionnisme abstrait, lorsque le diagramme – le hasard – envahit l'ensemble du tableau, sa prolifération incontrôlée aboutit à un véritable chaos informe : « Kandinsky définissait la peinture abstraite par la tension, mais selon Bacon, la tension est ce qui manque le plus à la peinture abstraite : en l'intériorisant dans la forme optique, elle l'a neutralisée¹⁰⁸ ». Au cinéma, nous étendrons ce principe aux hasards de la prise de vue : par la caméra à l'épaule, les surprises de la focale, les aléas de la mise en scène. Cela introduit un chaos opératoire sur les éléments figuratifs, favorisant l'émergence d'une Figure intense au-delà de la narration stéréotypée.

¹⁰⁵ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁶ *Ibid.* pp. 102-103.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 85.

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 102.

Constellation Figurale

Au terme de cette exploration des déclinaisons du figural par les auteurs sélectionnés il apparaît que cette notion, loin d'être un concept univoque et saisissable, opère comme une force disruptive qui traverse la pensée de l'image et du visible. Forgé par Lyotard dans *Discours, figure* comme une opacité irréductible au langage discursif, le figural désigne d'abord cette épaisseur sensible qui résiste à la transparence du signe, une « manifestation spatiale que l'espace linguistique ne peut incorporer sans être ébranlé¹⁰⁹ ». Il n'est pas un dehors pur du discours, mais une tension interne, un « non-texte dans le texte » qui dérange l'ordre représentatif hérité de la mimesis platonicienne. Cette rupture inaugurale, que Lyotard associe à une vérité événementielle inspirée de Freud — surgissant dans le lapsus, l'affect, le désir —, pose les bases d'une esthétique frugale où l'image n'informe pas, mais affecte, où l'Art et le Figural se confondent, ils sont cette beauté, cette force, cette intensité : rythmique et non liée.

Philippe Dubois prolonge cette intuition en l'appliquant au domaine filmique, où le figural devient un champ opératoire articulé autour de trois axes : l'événementialité (fulgurance, déchirure, présence), le détail intensif (comme *punctum* barthesien qui étend ou abstrait l'image), et la puissance brute opposée au pouvoir narratif. Distinguant le figural du figuratif, du figuré et du figurable, Dubois insiste sur sa cohabitation dialectique avec la représentation : il n'est pas un extérieur absolu, mais une dimension nécessaire qui altère la bonne forme, par les effets d'altération (par l'exemple de la défiguration fantastique) ou d'altérité (dissemblance radicale). Cette approche, ancrée dans une analyse structurale post-phénoménologique, transforme le figural en outil critique pour le cinéma, où l'image fait événement sans se réduire à un décodage symbolique.

Jean-Louis Schefer, quant à lui, approfondit les origines étymologiques et historiques du figural à travers Auerbach, en le situant dans un mouvement dialectique entre concret et abstrait, matière et idée. Opposé au régime de l'*historia* albertien — où l'image est subordonnée à un texte narratif —, le figural fait sens sans faire histoire : il désigne silencieusement, par une opération de visibilité qui précède la signification. Schefer voit dans le figural une antériorité spatiale sur le langage, une désignation muette qui habite le visible et le rend problématique, sans le résoudre en discours.

¹⁰⁹ Jean François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Éd. Klincksieck, 1985, p. 11.

Enfin, Gilles Deleuze, dans *Logique de la sensation*, radicalise cette perspective en opposant la Figure à la figuration narrative, une opposition qui lie et crée la tension. Isolée dans un champ opératoire (aplats spatialisants et lieu Baconniens), la Figure devient un théâtre de forces sensorielles où les diagrammes chaotiques participent à la libération de la sensation pure du cliché représentatif. Deleuze enrichit ainsi le figural d'une dimension structurelle et intensive, où l'image n'imité pas mais produit des intensités affectives.

Ces approches convergent sur plusieurs points essentiels : d'abord, une critique unanime de la représentation mimétique, où le figural émerge comme irruption du sensible contre la domination du logos et de l'herméneutique (en son sens traditionnel). Ensuite, l'insistance sur l'opacité et l'événement comme modes d'apparition : le figural n'est pas transparent, il surgit, déchire, affecte, et résiste à l'assignation. Enfin, une valorisation de la puissance plastique — épiphanique par Lyotard, intensive par Dubois, parfois diagrammatique chez Deleuze, désignative par Schefer — qui restitue à l'image sa vitalité première, soustraite de ses schémas interprétatifs. Ces convergences dessinent un figural non comme catégorie close, mais comme principe dynamique : une énergie qui ouvre l'image à son excès, à son reste irréprésentable, et qui invite à un déplacement du regard, de la saisie conceptuelle à l'immersion perceptive.

Pourtant, des divergences d'approche enrichissent cette constellation : Lyotard, un peu poète, reste plus abstrait et psychanalytique, centré sur la déchirure interne au discours ; Dubois plus filmique et opératoire, reliant le figural à ses effets comme la déchirure ou le détail ; Schefer l'ancre dans une généalogie historique et rhétorique, soulignant son ambiguïté entre forme et empreinte ; Deleuze déjà l'interprète et le dynamise par une ontologie de la sensation. Ces nuances ne fragmentent pas le concept : elles le rendent fécond, adaptable à divers régimes d'images, du pictural au filmique, et évitent tout dogmatisme. Au contraire, elles tentent d'ouvrir les esprits, par des angles différents à la vue Figurale. Qui plus est, ces notions avancent l'originalité du concept, elles sont les produits d'un raisonnement sur la sensation qui autorise une certaine liberté qui s'en va à l'encontre des cadres rationnels. Ces modèles ne sont pas des grilles rigides, mais des outils heuristiques qui permettent de comprendre le figural dans sa mobilité, et que nous mobiliserons plus tard dans l'analyse pour déceler ses manifestations au cœur des images filmiques.

Ces jalons théoriques fondent l'approche analytique qui suivra. Ils confirment que le figural n'est pas une notion à saisir définitivement, mais un mouvement de dessaisissement qui prépare l'étude méthodologique : comment, dès lors, analyser ce qui résiste à l'analyse ? En adoptant une posture qui suspend le contexte pour privilégier l'œuvre elle-même, en

construisant l'événement par une écriture vivante, et en problématisant le visible comme événement sensuel. Cette perspective appelle également un modèle de réception ancré dans la phénoménologie, que nous aborderons comme une parenthèse essentielle pour explorer comment le figural, en tant qu'expérience perceptive incarnée, engage le spectateur dans une corrélation intentionnelle entre acte de voir et objet vu, où la vision n'est plus neutre mais existentielle, suspendant l'attitude naturelle pour révéler l'épaisseur du sensible.

DEUXIÈME PARTIE :
DE LA RÉCEPTION FIGURALE

L'image hypnotique

« Empaquetées de noir, rangées dans les alvéoles des fauteuils, dirigées vers la source d'émotion par leur côté gélatine, les sensibilités de toute la salle convergent, comme dans un entonnoir, vers le film. Tout le reste est biffé, exclu, périmé [...] Véritablement, le cinéma crée un régime de conscience particulier, à un seul sens. Et une fois qu'on s'est habitué à user de cet état intellectuel nouveau et agréable extrêmement il devient une sorte de besoin, tabac ou café. J'ai ma dose ou je n'ai pas ma dose. Faim d'hypnose beaucoup plus violente que l'habitude de lecture parce que celle-ci modifie bien moins le fonctionnement du système nerveux. »¹¹⁰

Evidence implicite ou angle aveugle ? Lorsqu'il s'agit de penser l'expérience subjective du spectateur dans la littérature sur le figurale, la question de la réception semble souvent reléguée à l'arrière-plan. Des éléments de réponses parcellaires apparaissent ici et là, sans jamais constituer une « véritable » théorie de la réception. Peut-être est-ce que le Figural, par sa puissance de débordement, tend à saturer les discours, à occulter les modalités concrètes de son accueil sensible. Nous proposons ici d'articuler différentes perspectives complémentaires : l'analogie entre cinéma et hypnose exposée par Bellour (et ses confères), les apports de la phénoménologie (Merleau-Ponty, Lyotard, Sobchack) et la place de la « théorie » figurale dans l'hypnose afin d'esquisser une théorie de la réception figurale, au croisement de la forme, de la Figure et du corps.

L'Hypnose cinématographique : une réception figurale plurielle et active

Raymond Bellour établit dans ses travaux un lien profond entre le cinéma et l'hypnose, en s'appuyant sur les écrits du psychiatre Lawrence S. Kubie et de Sydney Margolin. Pour ces derniers, l'hypnose repose sur une double dynamique : un processus d'induction et un état modifié de conscience, que Bellour transpose au cinéma en tant que modèle opératoire. Il propose ainsi de penser l'expérience filmique comme un état d'hypnose spécifique, où le spectateur, tel l'hypnotisé, entre dans une forme de régression consciente¹¹¹. Contrairement à ce qu'est avancé par Bellour, Jean Epstein ou Roland Barthes¹¹², il ne s'agira pas ici de restreindre l'expérience filmique aux salles obscures, mais bien d'inclure tout dispositif de perception d'images où le spectateur engage une posture consciente de réception. Cette conception élargie du dispositif filmique s'inscrit dans une relecture du processus qu'est l'hypnose et par conséquent son adaptabilité à l'expérience filmique. Le processus hypnotique, tel qu'il est appréhendé dans ce travail, n'est pas une catégorie close imposant une passivité

¹¹⁰ Jean Epstein, *Bonjour Cinéma*, Paris, Editions de la Sirène, 1921, p. 108.

¹¹¹ Raymond Bellour, *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L, 2009, p. 59.

¹¹² Dans Roland Barthes, *En sortant du cinéma*, Paris, Communications, n. 23, 1975.

totale au sujet, c'est un phénomène dynamique où le spectateur participe activement à sa propre immersion perceptive. Comme le souligne Mireille Berton dans sa critique sur les travaux des théoriciens de l'hypnose filmique ou cinématographique, l'hypnose n'est pas une simple domination de l'esprit par une force extérieure, mais un état modifié de conscience qui engage un transfert réciproque entre l'hypnotiseur et le sujet. Berton insiste sur le fait que cette relation, loin d'être univoque, repose sur une suggestibilité mutuelle où le sujet n'est pas un réceptacle inerte : il conserve une marge d'autonomie, acceptant les suggestions dans une « régression au service du moi » qui favorise l'imagerie mentale et les associations libres sans effacer entièrement la conscience rationnelle¹¹³. C'est l'image d'Épinal de l'hypnose qui est ici remise en question. La perspective avancée par Berton déconstruit la caricature d'une hypnose manipulatrice, en la présentant comme un modèle culturel de subjectivité active, où le corps et l'inconscient collaborent pour produire des expériences sensorielles intenses.

En transposant cela au cinéma, l'hypnose devient un outil heuristique utile sans être réducteur, évitant de figer le spectateur dans une passivité suggestive. Au contraire, comme l'explore Ruggero Eugeni, l'hypnose cinématographique émerge d'une relation où le sujet perçoit et co-construit l'expérience filmique :

*Confirmant ainsi certains postulats de la théorie du cinéma récente qui a démontré à quel point le spectateur est une entité variable et complexe, Eugeni insiste sur l'importance de la corporalité du sujet percevant comme siège d'émotions, d'attentes, de réponses et d'élaborations imaginaires, mais aussi comme lieu d'une lucidité visionnaire et hypersensorielle*¹¹⁴

Cette corporalité vient faire le lien avec ce qui constitue notre paradigmatique de réception : une vision phénoménologique du filmique figural. C'est précisément la place prépondérante du sujet qui nous amène à l'élargissement du dispositif concret du visionnage par celui-ci, ouvrant à une multiplicité de supports la réception hypnotico-figurale telle qu'elle est envisagée dans ce travail. Dans l'idée de ce travail, nous ne pouvons admettre qu'un spectateur de film, peu importe le support sur lequel il est (smartphone, télévision, projecteur ou cinéma), ne puisse être réceptif au figural. Nous croyons en l'omniprésence du figural dans l'image, tel que nous l'avons présenté dans la partie qui lui est dédié. Une personne regardant sur ces dispositifs subit et est traversée par le figural, puisque celui-ci émane de l'image elle-même. Néanmoins, nous

¹¹³ Mireille Berton, *Cinéma et hypnose (Raymond Bellour, le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités | Stefan Andriopoulos, Besessene Körper : Körperschaften und die Erfindung des Kinos | Ruggero Eugeni, La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi | Rae Beth Gordon, Why the French Love Jerry Lewis : From Cabaret to Early Cinema)*, 1895 : Bulletin de l'Association Française de Recherche Sur l'histoire Du Cinéma, 2009, pp. 2-5.

¹¹⁴ *Ibid.* p. 5.

reconnaissons qu'une recherche sur le degré « d'imprégnation figurale » et l'impact des dispositifs pourrait être pertinente. La littérature existe et foisonne, prenons seulement comme exemple l'éponyme ouvrage de Bellour : *La querelle des dispositifs* (2012), où il se concentre précisément sur les liens entre cinéma et art contemporain. Le chercheur s'est notamment voué à l'étude du dispositif depuis des dizaines d'années¹¹⁵. Le présent travail adopte un principe binaire, reconnaissant la nuance qu'apporte le dispositif sans l'approfondir, se focalisant sur l'hypnose et les dispositifs comme modalités opératoires plutôt que comme objets d'analyse approfondie.

Corps en veille, figures en mouvement

Reprenons l'étude structurelle du procédé hypnotique. La première phrase qu'est le processus d'induction hypnotique repose sur la création d'un foyer central d'attention, obtenu en isolant un stimulus principal de toute autre source d'excitation. Deux voies sont identifiées pour y parvenir. La première implique une immobilisation relative du corps, favorisée par la fixation prolongée de l'œil sur un point unique — une image matrice de la dramaturgie hypnotique, où l'œil incarne la tête, et la tête, tout le corps. En parallèle, cette concentration visuelle s'accompagne d'une « isolation perceptive partielle ¹¹⁶ ». Bellour – et d'autres, développera une analogie de ce processus à l'entrée dans une salle de cinéma, l'assise dans l'obscurité, la fixation de l'écran. Tous ces éléments constitueraient ce geste inaugural. Nous postulons que toute expérience filmique engendre un état similaire, dans la mesure où la nécessité d'observer le film créer un foyer de concentration sur un écran fixe. Cette fixation visuelle induit dès lors une relative immobilisation du corps et plus précisément de la vision sur un point ou une source d'enchaînement d'image dans le cas qui nous concerne. Enfin, si la conscience est tendue dans un acte de vision vers l'observation d'un film, il est nécessaire d'être dans un cadre d'isolation où le sujet¹¹⁷ filmique se donne à voir sans obstruction sensorielle intrusive.

Ce qui suit constitue une première incursion phénoménologique dans notre propos, non pour ériger une rupture de méthode, bien pour compléter et élargir le cadre analogique initial en l'ouvrant aux conditions existentielles¹¹⁸ de la vision. En effet, le caractère inductif de

¹¹⁵ Alice Leroy, *La querelle des dispositifs*, RAYMOND BELLOUR, Débordements, 2013, https://debordements.fr/la-querelle-des-dispositifs-raymond-bellour/#notes_bottom_4

¹¹⁶ Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 60.

¹¹⁷ Cette sémantique préfigure et corrobore la question liminaire de la méthode figurale : *en quoi l'œuvre fait elle sujet ?*

¹¹⁸ En son sens phénoménologique.

l'état filmique est un pivot définitoire en ce sens que cet aspect dévoile deux niveaux d'explications intriqués l'un à l'autre. Le premier niveau, évoqué précédemment, concerne la disposition physiologique du spectateur. Le second, sous-jacent du premier et plus fondamental, relève d'une attitude philosophique – peut-être anonyme, est la reconnaissance de l'acte de vision comme phénomène incarné. Cette opération débute par la sortie de « l'attitude naturelle » telle que défini par Husserl :

L'attitude naturelle, telle que la comprend Husserl, est ce qui pose le monde comme existant, non pas à la manière d'une thèse philosophique ou d'un jugement articulé mais plutôt en fonction d'une sorte de croyance primaire ou fondamentale, sous-jacente et informulée. L'attitude naturelle suppose qu'il « va de soi » que le monde existe comme un ensemble infini de choses, d'êtres existant dans le temps et l'espace (...) ¹¹⁹

Cette attitude présuppose que le monde dont nous faisons l'expérience existe indépendamment de nous, dans un réalisme naïf. Elle s'oppose fondamentalement à la conception phénoménologique pour lesquelles l'existence du monde ne saurait être pensée en dehors de la relation consciente qui l'appréhende. En somme, cette position affirme que le film n'est pas un objet immuable, il ne préexiste pas à notre conscience, il prend sens dans l'acte même de la perception, où le spectateur, par son engagement corporel et intentionnel, co-constitue l'expérience filmique, en figure cette citation de Maurice Merleau Ponty : « Immergé dans le visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s'approprie pas ce qu'il voit : il l'approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde. Et de son côté, ce monde, dont il fait partie, n'est pas en soi ou matière. ¹²⁰ » L'attitude naturelle – penser le monde comme *en soi ou matière* – rejoint alors l'esprit des sciences positivistes de la fin du XIX^e siècle¹²¹, qui, dans leur quête d'objectivité pure, considéraient le monde comme un ensemble de faits existants en eux-mêmes, sans interrogation sur leur mode de donation à la conscience.

Cette première phase se co-constitue d'une mise en place de la suspension de cette attitude naturelle. Elle ne relève donc pas uniquement d'un dispositif spécifique ou d'une mise en condition singulière, à moins que l'on considère justement que ce dispositif physiologique développe des mouvements souterrains habituellement inaperçus, ce qui est l'hypothèse de notre travail. Ainsi, cette phase d'induction participe également d'un rapport au monde

¹¹⁹ Laurent Perreau, *Ce qui va de soi : sur la naturalité de l'attitude naturelle (de Bourdieu à Husserl)*. Bulletin d'analyse phénoménologique, 2023, p. 59.

¹²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1973, p. 14.

¹²¹ Vivian Sobchack, *Le corps du film : une phénoménologie de l'expérience filmique*, Les presses du réel, 2025, pp. 30-35.

médiatisé par la vision elle-même, en tant qu'expérience existentielle située. L'attention focalisée, l'isolement sensoriel relatif, l'immobilisation corporelle : autant d'éléments qui servent de catalyseur à une attitude incarnée de l'expérience filmique.

Cette première phase relève donc d'un double régime : elle engage simultanément une disposition physiologique du corps et une suspension plus fondamentale de l'attitude naturelle. Il ne s'agit pas uniquement d'un dispositif technique ou contextuel, mais d'un agencement incarné qui manifeste à la surface — dans l'attention focalisée, l'immobilisation corporelle, l'isolement sensoriel relatif — une transformation plus souterraine du rapport au monde. Ce que nous percevons comme des conditions matérielles de vision active une modalité d'existence : la vision n'est plus donnée comme enregistrement d'un monde préexistant, mais comme une expérience située, incarnée, dans laquelle le spectateur se trouve engagé. Cette induction, bien qu'opérante à un niveau perceptif, participe donc pleinement de la mise entre parenthèses de l'attitude naturelle. Elle configure l'accès à un monde filmique où perception et conscience ne sont plus séparables — ce que nous proposons précisément d'explorer dans le cadre de ce travail. C'est ce que rappelle Vivian Sobchack lorsqu'elle affirme que l'acte de vision n'est pas dissocié du spectateur qui le pose, mais qu'il constitue une modalité fondamentale de sa présence au monde : il ne fait qu'un avec lui dans une structure intentionnelle irréductible entre « l'acte de voir et l'objet vu¹²² ». Cette corrélation est au fondement même de l'expérience filmique : un film ne peut "exister en dehors de son propre acte de vision"¹²³. Il ne se donne pas comme objet indépendamment du regard qui l'actualise. La vue est généralement considérée comme une faculté physique neutre évidente, érigée au pinacle des cinq sens, elle y trône en concept immanent. C'est précisément ce que Sobchack tend à déconstruire, l'acte de voir est indissociable du spectateur puisque la vision est tout habitée par le sujet.

Autrement dit, le film agit comme un opérateur de conscience, non seulement parce qu'il met en mouvement des images, mais parce qu'il mobilise un sujet percevant dans un acte incarné de vision. Sobchack parle ici d'une "vision incarnée", où le visible se déploie selon une "structure intentionnelle et existentielle". Un principe fondamental de la phénoménologie est que la conscience est toujours « conscience de quelque chose ». Cela signifie que tout acte de conscience vise nécessairement un objet extérieur à lui-même par un mouvement d'intentionnalité. Cette structure intentionnelle désigne la relation de dépendance entre l'acte subjectif de percevoir et l'objet perçu. Le terme de « corrélation » exprime ainsi cette

¹²² *Ibid.*, p. 37.

¹²³ *Ibid.*, p. 38.

interdépendance entre l'acte et l'objet, entre l'esprit et le monde¹²⁴. Ainsi, et bien que cela puisse paraître trivial, il s'agit, à la manière d'un geste inaugural, d'amener sa conscience - indissociable de la vision - à tendre vers le film dans un mouvement chargé de tout ce qui définit le sujet.

C'est également cette structure qui rend possible l'apparition de la figure filmique dans le champ perceptif du spectateur : « le mode d'existence de la vision incarnée est essentiellement celui de la non-équivalence. Un horizon invisible fonde toujours le champ visuel du visible¹²⁵ ». C'est précisément ce qu'il arrive lorsqu'un film nous propose une vue, elle nous offre une image qui ne s'arrête pas à sa représentation, la scène sous-entend toujours un invisible qui n'est pas montré ou qui ne se montre pas.



Figure 12 : Issue de "L'armée des 12 singes"

Pour faire simple, cette vue nous offre les deux protagonistes, l'hôpital psychiatrique et les blouses blanches. Cependant, nous voyons également une infrastructure verrouillée de portes, nous sentons l'odeur aseptisée, nous éprouvons l'intense écrasement de l'asile sur l'individu. Et de ce qui vient d'être évoqué, rien n'est montré. Ce que le cinéma donne à voir suppose toujours un fond d'invisible – une latence, un hors-champ – qui conditionne et oriente la perception.

Cette structure de la vision constitue l'expérience filmique comme phénomène de réception. Dans le cadre de cette étude visuel, elle rejoint, prolonge les conditions d'induction évoquées dans le cadre de l'hypnose. Loin de réduire l'expérience filmique à une passivité, elle dédouble de manière opérative l'induction et souligne l'activité sensorielle et perceptive du spectateur comme paramètres fondamentaux de l'expérience filmique.

¹²⁴ Vivian Sobchack, *Le corps du film : une phénoménologie de l'expérience filmique*, op.cit., pp. 37-39.

¹²⁵ Ibid., p. 38.

Du stimulus figural

Le second facteur hypnotique est la monotonie, essentielle à l'adaptation sensorielle. Elle peut résulter soit d'un stimulus continu et stable, soit d'un stimulus rythmé mais constant, capable d'animer les organes perceptifs tout en atténuant leur vigilance¹²⁶. Ainsi, comme les formules de l'hypnotiseur répétées pour induire le sommeil, le rythme filmique agit sur le spectateur en le coupant de son environnement, l'invitant à s'abandonner au flux de l'image. Ce stimulus n'est pas un simple déclencheur passif ; il opère une focalisation de l'attention et une immersion sensorielle qui engendre progressivement l'entrée du sujet dans un processus incarné de visionnage. Comme le souligne Bellour, ce processus s'apparente à la fixation oculaire sur un objet brillant ou à la répétition d'un motif sonore, créant un foyer perceptif qui absorbe le sujet dans un état de réceptivité accrue¹²⁷. Enfin, il propose une modification significative du modèle hypnotique classique en adaptation à l'expérience filmique, qui distingue traditionnellement le temps d'induction (fixation et monotonie rythmique menant au sommeil) d'un état hypnotique postérieur (où les suggestions opèrent sur l'inconscient). Au cinéma, cette distinction s'efface au profit d'une superposition : l'induction et l'état se chevauchent, créant un état intermédiaire de sur-perception vigilante, où le spectateur reste éveillé et attentif tout en étant réceptif à des suggestions multiples qui ouvrent sur l'inconscient. Cette réception hypnotique hybride – ni veille complète ni sommeil – transforme le film en un flux suggestif continu¹²⁸.

Or, le figural, tel que nous l'avons exploré dans la première partie, peut être appréhendé dans cet état intermédiaire de sur-perception comme un stimulus rythmé mais constant analogue au sein de l'expérience filmique. Loin d'être une simple figure narrative ou symbolique, le figural – chez Lyotard, Dubois ou Schefer – surgit comme une force visuelle brute, une opacité ou un événement qui perturbe le régime représentatif et capte le regard par son intensité sensorielle. Cette irruption figurale agit comme un stimulus hypnotique en induisant une fixation perceptive : elle isole le spectateur dans un champ de forces visuelles où l'attention se concentre sur l'épaisseur du visible, en parallèle de l'interprétation discursive. Ainsi, le figural n'est pas seulement un principe esthétique ; il devient un opérateur d'hypnose filmique, générant un état de fascination où le corps du spectateur s'immobilise, suspendu à l'image.

¹²⁶ Lawrence S ; Kubie et Sydney Margolin, *The process of Hypnotism and the Nature of the Hypnotic State*, The American Journal of Psychiatry, Vol. 100, n°5, 1944, pp. 611-622, cité dans Raymond Bellour, *op. cit.*, pp. 59-61.

¹²⁷*Ibid.*, pp. 60-61.

¹²⁸*Ibid.*, pp. 62-63.

Pour étayer ce comparatif, examinons les parallèles entre les propriétés du stimulus hypnotique chez Bellour et les dimensions du figural. Premièrement, Bellour insiste sur la monotonie du stimulus comme facteur d'adaptation sensorielle : un rythme constant ou une répétition qui atténue la vigilance tout en animant les organes perceptifs. De même, le figural, dans son opacité lyotardienne, introduit une épaisseur visuelle qui résiste à la transparence du discours, créant une monotonie intensive – non narrative – qui enveloppe le regard. Chez Lyotard, cette opacité n'est pas statique ; elle est rythmique, « non-liée », et provoque un effet de sidération similaire à la fixation hypnotique. Par exemple, dans *Discours, figure*, Lyotard décrit le figural comme une « manifestation spatiale » qui ébranle l'espace linguistique, forçant une immersion perceptive prolongée, par laquelle le Figural fulgure et sidère¹²⁹. Cette immersion rythmique, où le visible insiste sans se résoudre, mime le stimulus hypnotique en maintenant le spectateur dans l'expérience filmique, invité à s'abandonner au flux de l'image.

Deuxièmement, le stimulus chez Bellour opère une superposition entre un effet initial de fixation intense (comme un choc perceptif qui capte le regard) et une altération progressive de la perception, où le sujet est confronté à une tension sensorielle qui ouvre sur l'inconscient¹³⁰. Cette dynamique mène à une transformation suggestive de la réalité résonnant avec la conception duboisienne du figural comme événement : fulgurance (irruption soudaine), déchirure (clivage entre visible et lisible) et présence (intensité matérielle). Dubois définit le figural comme un « événement de l'image » qui sidère et altère, produisant une altérité radicale qui contamine la perception¹³¹. Appliqué à l'hypnose filmique, ce figural-stimulus génère une régression perceptive analogue à celle décrite par Bellour : le spectateur, face à une déchirure visuelle (comme dans les effets d'altération du cinéma fantastique), abandonne son attitude naturelle pour un état de vulnérabilité hypnotique, où l'image agit directement sur le corps.

Enfin, la puissance du figural s'aligne sur le rôle du stimulus comme force de suggestion hypnotique. Bellour évoque un stimulus qui, par sa constance rythmique, anime un abandon au flux perceptif, favorisant une identification projective avec l'image. Le figural, en tant que détail intensif produit un effet similaire : il touche, trouble et propage une sensation brute. Ainsi, le figural devient le stimulus par excellence de l'hypnose filmique : il induit un état où le

¹²⁹ Jean François Lyotard, *Discours Figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, pp. 6-8.

¹³⁰ Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 60.

¹³¹ Philippe Dubois, « La question du figural » in Claude Murcia, Pierre Taminiaux, *Cinéma Art(s) plastique(s)*, L'Harmattan, Coll. « Champs Visuels », 2004, pp. 66-69.

spectateur, fasciné par l'épaisseur du visible, expérimente une dissolution des frontières entre le moi et l'image, une régression vers une perception altérée.

Ce comparatif révèle que le figural n'est pas un simple ornement esthétique, mais un principe (hypnotique) inhérent au cinéma. En somme, le figural comme stimulus de l'hypnose filmique ouvre un champ où le cinéma n'est plus un simple spectacle, mais un dispositif perceptif qui modifie la conscience. Cette perspective enrichit l'analyse du figural en la reliant à une phénoménologie corporelle, où l'image agit directement sur le spectateur, induisant un état de réceptivité hypnotique propice à une expérience sensorielle profonde.

Conclusion à l'hypnose comme modèle de réception Figuralo-filmique

Au terme de cette exploration, l'hypnose émerge comme un modèle heuristique fécond pour appréhender la réception figurale au cinéma, non comme un état de passivité suggestive, mais comme une dynamique active et incarnée où le figural opère comme stimulus central. Cette incartade exploratoire, indispensable pour pallier, sinon un angle mort dans les discours sur la réception figurale, du moins une lacune qui aurait persisté dans cette étude, met en lumière que l'hypnose filmique n'est pas une simple métaphore réductrice. Elle constitue plutôt un outil conceptuel permettant de considérer le spectateur comme un sujet complexe : à la fois impliqué dans une relation intentionnelle avec l'image et influencé par des dynamiques inconscientes.

L'exploration achevée ici ne prétend à rien d'autre qu'à être introductive. D'abord, la question du dispositif et le degré d'implication de celui-ci a été éludée, prenant le parti d'assumer ce qui est une vérité pour notre vision du Figural : toutes les images ont une force. De cette manière, nous mettons de côté l'étude des nuances de l'environnement et de l'appareillage tout en admettant son influence. Nous affirmons : le Figural est toujours à l'image mais pas toujours de la même manière, le degré reste une piste à étudier. Ensuite, le rapport à l'hypnose mis en avant est liminaire. Il tend à développer les grandes lignes du parallèle sans entrer dans les précisions théoriques. Pour poursuivre, le lien que développent à la fois l'hypnose et le Figural lyotardien à l'héritage freudien mériterait d'être creusé, afin de développer un modèle construit et homogène. Enfin, le Figural est ancré dans une conception phénoménologique, tous les auteurs du genre s'en inspirent, s'appuyant sur ses principaux théoriciens. Il était donc incontournable d'intégrer ce courant philosophique dans notre modèle de réception. Toutefois, une analyse approfondie aurait largement dépassé la portée de notre cadre méthodologique.

En définitive, ce modèle enrichit notre compréhension du figural en le reliant à une phénoménologie du corps en mouvement, posant des bases théoriques pour une appréhension du Figural. Cette ébauche est indispensable car elle établit un pont entre le cadre théorique initial et les analyses à venir, tout en invitant à de futures investigations.

TROISIÈME PARTIE :
POSTURE ET MÉTHODE

Préliminaires posturaux

« Il n'existe nulle part de langage symbolique sans herméneutique ; là où un homme rêve et délire, un autre homme se lève qui interprète.¹³² »

« Expérimentez, n'interprétez jamais¹³³ »

« Que le film soit un texte, au sens où l'entend Barthes, c'est l'évidence même ¹³⁴ », voilà une proposition qui paraît s'opposer à celle de Lyotard. Mais que nous enseigne le figural sinon le complexe, le paradoxal ou l'insoluble ?

Il faut défaire le sac de nœuds de l'entreprise analytique – entre interprétation, critique et examen. Analyser un film n'est pas synonyme d'en proposer une interprétation. Si les deux opérations peuvent être articulées, elles ne sont pas équivalentes. L'analyse désigne un processus méthodique de décomposition d'un objet pour en observer les composantes internes, leurs interactions et leur organisation¹³⁵. Elle procède d'un geste rigoureux de dissociation et de recomposition selon son origine étymologique grecque *ana-lyein*, « dénouer, délier ». Cela consiste à séparer les éléments constitutifs d'un tout pour en comprendre la logique¹³⁶. Appliquée de manière « traditionnelle » au film, l'analyse s'attache à ses formes concrètes : cadrage, durée, montage, composition visuelle ou sonore. L'interprétation, en revanche, vise une construction de sens qui dépasse la stricte organisation formelle, cherchant à relier les éléments du film à des idées, des significations ou des discours. Dans l'histoire des études cinématographiques, c'est cette deuxième voie qui s'est progressivement imposée comme dominante dans le travail universitaire, notamment à partir des années 1970, sous l'influence croisée du marxisme, de la psychanalyse et du structuralisme¹³⁷.

David Bordwell, dans *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, propose une généalogie critique de ce qu'il entend comme une dérive interprétative. Il montre que la critique académique moderne a fait de l'interprétation son principal horizon, en délaissant progressivement les pratiques de description, d'explication ou de commentaire pour

¹³² Paul Ricœur, *La symbolique du mal*.

¹³³ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, p.60.

¹³⁴ Raymond Bellour, *L'analyse du film*, Edition Albatros, 1979, p. 35.

¹³⁵ Définition d'*analyse* dans Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique de cinéma*, Paris, Nathan, 2001, pp. 15-16.

¹³⁶ Jacques Aumont, *Comment pensent les films*, Editions Mimésis, 2021, p. 14.

¹³⁷ David Rist, *Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge Massachussets : Harvard University Press., Cinémas (Montréal), 1990, p. 165.

leur préférer des lectures symptomatiques où le film est systématiquement rapporté à des structures idéologiques ou inconscientes.

quatre types de sens peuvent être construits, affirme-t-il : 1) le sens référentiel, la construction du monde et de l'histoire du film ; 2) le sens explicite, un message conceptuel ou un point transmis par l'histoire (par exemple, le sens explicite de Psycho pourrait être que « la folie peut vaincre la santé mentale ») ; 3) le sens symbolique ou implicite, un sens transmis indirectement (souvent appelé « thèmes ») (le sens implicite de Psycho pourrait être que « la santé mentale et la folie ne peuvent pas être facilement distinguées ») ; 4) le sens réprimé ou symptomatique, des sens que l'œuvre divulgue « involontairement », supposés être en contradiction avec les sens référentiel, explicite et implicite (un sens symptomatique de Psycho pourrait être la peur masculine de la sexualité féminine). Dans le vocabulaire de Bordwell, « l'activité de compréhension construit les sens référentiels et explicites tandis que le processus d'interprétation construit les sens implicites et symptomatiques¹³⁸

Or, la critique contemporaine, selon lui, tend à privilégier ces deux dernières (implicite et symptomatique), en procédant à un *mapping* systématique de « champs sémantiques » issus d'une palette théorique préexistante. Bordwell dénonce l'angle abordé par l'analyse figurale, avançant qu'il s'agit moins d'une lecture ouverte qu'un processus rhétorique, où l'originalité réside dans l'habileté à faire entrer un film dans une grille déjà connue¹³⁹. L'auteur semble adopter une perspective historique et traditionnelle de l'analyse cinématographique, décrivant les explorations plus ouvertes et interdisciplinaires. C'est ce que le compte rendu de Sesonke met en lumière à propos de Bordwell, lorsqu'il évoque un contexte où « everything means the same thing¹⁴⁰ », une formule qui souligne la soi-disant répétitivité stérile de ces approches herméneutiques : dans ce cadre, les films finissent par signifier invariablement les mêmes thèmes abstraits (oppression patriarcale, répression sexuelle, critique idéologique, etc.), réduits à des schémas théoriques figés qui éclipsent les propriétés de l'image et rende l'analyse ennuyeuse¹⁴¹.

D'abord, et sans approfondir, l'assertion qui précède est profondément anti-Figural, dans la mesure où elle n'évoque rien d'autre que le fixe et la structure. Pourtant, on pourrait admettre que « tout finit par vouloir dire la même chose », dans la mesure où ces thèmes récurrents couvrent un spectre très large issu des structures socioculturelles de l'analyste. Dans l'affirmation qui précède, il y a cette idée d'ancrage qui relie les interprétations à une unité

¹³⁸ Alexandre Sesonke, *Bordwell, David. Making Meaning: Inference and Rhetoric in The Interpretation of Cinema*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1991, p. 172.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 173.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 172.

¹⁴¹ David Rist, *op. cit.*, p.167.

semblable. Cette « même chose », c'est l'analyste. Cela fait du sens non pas malgré, mais grâce à l'image elle-même, ancrée dans la position du chercheur qui, par son regard situé, active ces résonances sans les figer en dogmes. Nous explorerons cette idée dans les points suivants, en montrant comment l'approche figurale transforme la force de l'image en une interprétation par excès productif, où l'image devient un levier pour une herméneutique mobile et incarnée.

Construire le sens

La contre-argumentation précédente est avancée au nom des a priori que l'on peut se faire sur l'analyse figurale. On sait en effet qu'elle peut sembler rébarbative par sa densité, subjective dans son immersion perceptive, ou encore manquer de force, d'intérêt ou de profondeur de compréhension en raison de son refus des schémas interprétatifs traditionnels et de son insistance sur l'irréductible du sensible. C'est précisément le but de cette partie que d'intégrer et d'expliquer son fonctionnement, afin de démontrer comment elle transforme ces apparents écueils en une méthode, qui restitue à l'image sa vitalité première et invite à une interrogation dynamique de l'image.

Jacques Aumont, dans *Comment pensent les films*, insiste sur cette puissance expressive du film qui ne se réduit pas à un ensemble de significations :

Dans l'image (...) l'y a l'action du visuel – action directe, immédiate pour peu que l'œuvre se soit attachée à « se retourner » sur la sensation, à la comprendre, à y repérer les forces en jeu, et à trouver un moyen de leur donner une existence figurée, et non pas figurative, encore moins – horesco referens – narrative¹⁴².

Il rappelle, dans son axe d'étude sur le figural, que l'approche analytique du figural repose sur la matérialité du visible, sur l'expérience perceptive, sur les effets produits, avant même toute reconstruction interprétative. Ce déplacement méthodologique réclame de réinterroger les cadres herméneutiques traditionnels comme horizon exclusif de l'analyse. Aumont propose ainsi de penser le figural (et son analyse) comme un acte d'attention prolongée au fonctionnement interne du film, en posant pour point de départ la question suivante : « Quel est le problème que pose cette image (ou ce film), dont elle serait la solution visible ? ¹⁴³».

Dès lors, il importe de souligner que l'analyse figurale ne peut être appréhendée que depuis la force intensive de l'image. Pour ce faire, elle relève d'un *pacte de fiction*. « Le figural n'existe pas hors de cette fiction. Il est une interprétation de cette interprétation du monde qu'est

¹⁴²Jacques Aumont, *op. cit.* pp. 109-110.

¹⁴³*Ibid.* p. 85.

l'image ¹⁴⁴». À cet égard, il ne s'agit pas d'un concept directement opératoire, mais d'une construction critique, située, qui repose sur un certain régime d'attention au visible et une intention d'analyse. « Cela signifie que le figural suppose, entre celui qui le met au jour (l'analyste) et celui à qui cela s'expose (car même les analystes ont un public), un pacte de fiction ¹⁴⁵ ». Ce pacte implique qu'il ne saurait y avoir de figural sans une certaine position énonciative : la reconnaissance du figural dépend d'un regard qui, tout en étant situé dans l'événementialité du figural, accepte de jouer le jeu d'une interprétation partielle, ouverte, toujours susceptible d'être rejouée autrement. Dubois parle du passage du *phénomène à la structure* :

L'analyse figurale (...) ne s'arrête pas à la constatation de la fulguration devant un événement d'image qui déchirerait le tissu de la représentation. S'arrêter là (...) c'est interrompre le processus en restant sur un seuil, où on ne peut finalement que se débattre avec un rapport complexe à la phénoménologie de l'image¹⁴⁶.

Si nous nous arrêtons là, nous nous proposons de nager dans la littérature de la sensation et de la force intense de l'image, ce qui revient à une mise en commun stérile. Le temps de l'événementialité figurale est fondamental mais il n'est qu'une part de l'analyse. La structuration secondaire, selon Dubois, vaut autant que la première intensité. Dubois développe cette idée en concevant l'analyse figurale comme une opération active qui dépasse la seule immersion phénoménologique pour opérer une structuration des éléments visuels. Il souligne que s'en tenir à l'événementialité brute revient à interrompre le processus analytique, limitant le figural à une description affective sans portée critique. Au contraire, l'interprétation figurale, selon lui, intègre une phase constructive où l'analyste tisse des liens entre les intensités perçues et un réseau de sens plus large. Comme il l'exprime : « En un mot, il s'agit, dans ma perspective, de le concevoir comme un travail de montage, de construction de sens, de tissage de liens¹⁴⁷ » Cette approche transforme le figural en une hypothèse interprétative dynamique, où l'événement initial devient le fondement d'une analyse symptomale, reliant la sensation immédiate à une intelligibilité partagée et révisable. En somme, la nature intrinsèque du Figural ne se retrouve jamais partagée dans un espace commun discursif. C'est par les autres strates du discours que le Figural advient. L'analyse se servira du figuratif, du figuré et du figurable pour évoquer, selon son propre mode, le figural.

¹⁴⁴*Ibid.* p. 110.

¹⁴⁵*Ibid.*

¹⁴⁶Philippe Dubois, « La question du figural » in Claude Murcia, Pierre Taminiaux, *Cinéma Art(s) plastique(s)*, L'Harmattan, Coll. « Champs Visuels », 2004, pp. 74-75.

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 75.

Pour procéder par un exemple académique, l'analyse qu'est proposée en introduction par Nicole Brenez dans son ouvrage essentiel *De la figure en général et du corps en particulier* sur le figural n'est rien d'autre qu'un regard posé sur les forces en puissance dans le film *Body Snatchers* d'Abel Ferrara. Elle écrit par exemple :

Parce que ce qui s'extériorise subordonne l'imagerie corporelle à une logique du fantasme et que le corps humain n'est plus donné comme une chose objectivable mais comme la matière première du songe¹⁴⁸.

Cette formulation transforme le corps en une surface de projection soumise à une logique du fantasme, exigeant une adhésion volontaire à une lecture subjective et ouverte, plutôt qu'une « vérité objective », ce qui définit la nature dialogique et révisable du figural.

Dire que l'analyse figurale est une *fiction d'image* ne revient pas à le disqualifier ou à la réduire à une illusion. Cela signifie au contraire qu'il s'agit d'une proposition que l'on demande d'accepter, afin d'en examiner et d'en évaluer les origines¹⁴⁹. Le figural, lorsqu'on le dévoile, fonctionne ainsi comme une hypothèse de lecture, une fiction heuristique que l'analyse adopte pour mieux saisir les tensions de l'image, pour en faire apparaître la part d'*opsis*¹⁵⁰ irréductible à toute narration ou discours. Cette perspective est d'autant plus précieuse qu'elle permet d'éviter de rabattre la lecture sur des catégories préexistantes — qu'elles soient stylistiques, sémiotiques ou idéologiques. En adoptant cette posture, l'analyse figurale ne se donne pas pour tâche de révéler un sens latent, mais d'accompagner les formes dans leur dynamique propre, en prenant acte de leur résistance à toute clôture interprétative.

C'est en ce sens que le figural n'est pas à comprendre comme une simple figuration difficile, ni même comme un indice d'illisibilité, mais plutôt comme une manière d'affirmer la présence d'un problème dans l'image même, une difficulté productive qui appelle moins une solution qu'un engagement de la pensée dans le sensible¹⁵¹. Dès lors, l'analyse figurale ne vise pas à expliquer ou décoder, mais à créer les conditions pour que cette fiction — celle du figural — puisse agir, c'est-à-dire produire une intelligibilité singulière, située, non close.

Cette exigence – restituer au film la capacité de faire problème – constitue le point de départ de la présente méthodologie. Il ne s'agira pas ici de déchiffrer des messages, ni d'imposer

¹⁴⁸ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, De Boeck, coll. « Arts et Cinéma », 1998, pp. 26-28.

¹⁴⁹ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 111.

¹⁵⁰ *Opsis* (ὄψις), dans la *Poétique* d'Aristote, désigne l'aspect visuel ou spectaculaire de la représentation. Bien qu'Aristote le juge secondaire, le terme est repris en études filmiques pour désigner la part visuelle autonome de l'image, hors récit. Voir Richer, « L'*Opsis* dans la *Poétique* d'Aristote », 2016, p. 3-5

¹⁵¹ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 113.

une lecture à partir d'un cadre préétabli, mais de s'ouvrir à ce que le film organise, montre, et surtout, met en crise. L'analyse figurale proposée dans la section suivante ne prétend pas s'extraire totalement des traditions critiques, mais elle s'en écarte là où celles-ci cherchent à dire ce que l'image veut dire. Car le figural, par nature, ne se dit pas : il résiste à l'assignation, excède les catégories, déborde les formes instituées de l'interprétation. C'est pourquoi une analyse figurale ne saurait être "du figural" au sens strict, mais seulement un partage de ses intensités, un mouvement vers ses effets, ses tensions, ses surgissements. Non pas une méthode de révélation, mais une modalité d'approche.

Posture pour une vision figurale

Comment fait-on la méthode d'une « catégorie difficile à traduire et même à appréhender¹⁵² » ? L'approche méthodologique proposée en introduction par Nicole Brenez dans *De la figure en général et du corps en particulier* est résumé par la chercheuse par quatre principes essentiels - « qui en aucun cas ne forment des préceptes¹⁵³ » - qui définissent ce qu'elle appelle l'*analyse figurale*. Ces principes visent à recentrer l'analyse sur le film lui-même et sur sa puissance de signification intrinsèque, plutôt que sur son contexte ou sur une interprétation préétablie, ils mettent en avant les conditions d'émergence d'une interprétation figurale du filmique.

Le film prime sur son contexte - Il s'agit d'abord de suspendre provisoirement le recours systématique au contexte, afin de se concentrer sur ce que le film produit en lui-même. Brenez invite ainsi, à rebours de la doxa méthodologique dominante héritée de l'herméneutique classique, à considérer que l'œuvre filmique doit être appréhendée pour sa teneur propre avant d'être rattachée à ses déterminants externes. En d'autres termes, le film n'est pas d'emblée traité comme le reflet de son époque, de la biographie de son auteur ou d'un ensemble de références, mais comme un objet autonome qu'il convient d'explorer pour ses formes et idées internes¹⁵⁴. Il s'agit seulement d'une parenthèse analytique, le temps de retrouver « l'épaisseur » et la fécondité singulière de l'œuvre, ce qui en elle résiste aux explications toutes faites. En somme, il s'agit ici d'un instant figural. Dans cette optique, la question classique « *Que signifie l'œuvre ?* » cède la place à une autre interrogation, plus ouverte : « *En quoi l'œuvre fait elle sujet ?*¹⁵⁵ » – c'est-à-dire quels problèmes ou quelles questions l'œuvre elle-même pose-t-elle à

¹⁵²Philippe Dubois, « L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 », in *Figure, Figural*, François Aubral et Dominique Chateau, L'Harmattan, 1999, p. 246-247.

¹⁵³Nicole Brenez, *op.cit.*, 1998, p. 9.

¹⁵⁴*Ibid.* pp. 9-10.

¹⁵⁵*Ibid.* p. 10.

l'analyste. Ce renversement de perspective marque le point de départ de l'analyse figurale. Comme exemple, prenons le commentaire de François Prud'homme à propos du photogramme (figure 6, page 54) tiré de la première scène du film « Hope » du cinéaste Pedro Pires.

« C'est-à-dire qu'une fois débarrassée de sa référence mimétique à *La création d'Adam de Michel-Ange* (1508-1512) et à *l'Enfant géopolitique observant la naissance de l'homme nouveau* de Salvador Dalí (1943), une fois dessaisi le paradigme métaphorique de l'univers martial, des désastres de la guerre à la chute de l'homme dans la bêtise de l'orgueil et de la vanité, ce photogramme permet la prise en considération de la figurabilité permise par le cinéma de l'onirisme, la poétique de l'image brute dans sa dimension phénoménologique, sans appel dialogique ou narratif, bref, le travail de l'image en train de se faire, en train de se regarder. ¹⁵⁶»



Figure 13

Les composants du film ne forment pas des entités fixes, mais des éléments en interaction

- Le second principe propose de voir chaque composant du film comme un élément pris dans un réseau de relations, plutôt que comme une entité isolée et stable. Autrement dit, un film est conçu comme une circulation ou un système où tout est lié : images, motifs, personnages, sons et découpages interagissent et se transforment mutuellement au fil du métrage. Le cinéma, par nature, « représente une investigation d'ensemble sur le lien, le rapport, la relation. Au cinéma, tout se trouve pris dans une circulation¹⁵⁷ ». En pratique, cela signifie qu'aucun élément filmique n'a de sens absolu en soi : sa signification et son impact proviennent de son jeu avec les autres éléments. Par exemple, une même figure peut se distribuer sur plusieurs personnages, ou au contraire plusieurs figures se fondre en un seul – de même qu'un personnage à l'écran n'équivaut pas forcément à une personne au sens ordinaire (il peut n'être qu'une silhouette, ou incarner une idée plus qu'un individu concret). Cette approche dynamique – que Brenez nomme “*économie figurative*” – invite l'analyste à étudier comment les motifs visuels se déploient,

¹⁵⁶François Prud'homme, *La puissance figurale des images oniriques chez Pedro Pires*, Observatoire de l'Imaginaire Contemporain. Carnet de recherche, 2014.

¹⁵⁷Nicole Brenez, *op.cit.*, 1998, p. 10.

circulent, se modifient à l'intérieur du film. Elle insiste sur la plasticité du film : l'image cinématographique n'est pas un objet figé, mais une *architecture en mouvement* faite de rapports changeants. Ainsi, l'analyse doit dégager comment le film réorganise sans cesse les formes et les signes : plutôt que de reconduire automatiquement les catégories du réel (par exemple, l'équivalence stricte entre un corps, un individu et un personnage), le cinéma peut redéfinir ces catégories et ouvrir de nouvelles possibilités figuratives. Le rôle de l'analyste est alors de mettre au jour cette organisation interne, de comprendre les règles du jeu figuratif propre au film, c'est-à-dire mettre en avant une grammaire visuelle dynamique résultante de la proposition filmique. Une grammaire qui se proposerait de répondre à la question répétée désormais « En quoi l'œuvre fait-elle sujet ? »

La séquence de la piscine apparaît bien vite comme une métaphore du cinéma considéré dans ses pouvoirs de fascination : jeux d'ombre et de son de silhouette et de lumière. Mais c'est l'être le plus étrange le plus suspect Irena qui fait revenir la lumière et tout le réel alors se voit infecté par le monstrueux l'angoisse quitte le registre plastique pour concerner la prolifération des motifs, leur capacité à se multiplier, se reproduire, se contaminer. Dans l'absence d'une origine susceptible de rassembler les traces qui feignent de la désigner, le signe prend toute son importance. Cat people établit ce paradoxe : maintenir à la fois qu'il n'y a ni arbitraire du signe ni référent satisfaisant, autrement dit, que le fantastique naît d'une impropotion, d'un dérèglement fondamental du système de la signification. Le monstre s'avance comme une maladie, une pathologie des signes.¹⁵⁸

Dans cet extrait de l'analyse de *Cat People* par Nicole Brenez, la chercheuse montre, par le fantastique, comment les composantes du film : la lumière, son, personnage ou le motif ne restent jamais fixes, mais s'altèrent mutuellement. Le trouble ne naît pas d'un signe isolé, mais d'une dynamique de contamination figurale où chaque élément se transforme au contact des autres. Cette instabilité formelle illustre parfaitement le principe selon lequel aucun composant ne constitue une entité stable, mais participe à une économie relationnelle, propre à faire surgir l'affect.

Considérer les éléments du film comme autant de questions - Dans l'analyse figurale, chaque figure ou motif doit être abordé comme une question ouverte plutôt que comme une réponse figée. Brenez souligne que l'analyste n'hésite pas à reposer des questions primitives sur ce qu'il voit à l'écran. Il s'agit en quelque sorte de retrouver un regard neuf, interrogatif, face aux images. Par exemple, au lieu de simplement identifier un personnage ou un objet et de le rattacher à un symbole connu, on se demande : *comment* ce personnage ou ce motif est-il présenté par le film ? Que nous fait-il questionner ? Si l'on prend la figure du corps humain à

¹⁵⁸*Ibid.* p. 104.

l'écran (qui est centrale chez Brenez), on pourra ainsi poser une série de questions fondamentales : *Comment le film donne-t-il à voir le corps, ou au contraire l'omet-il ? De quelle "matière" le corps filmique est-il fait ? À quel régime du visible est-il soumis (apparition fugace, présence tangible, spectre, etc.) ? Par quelles transformations passe-t-il ?* Ce ne sont là que quelques exemples parmi tant d'autres – l'important est que chaque élément filmique soulève un problème à élucider. En procédant de la sorte, l'analyse cherche, « *en somme, comment un film invente sa propre logique figurative*¹⁵⁹ ». Autrement dit, on décèle à travers ces questions la cohérence interne du film, fondée sur les problèmes qu'il explore visuellement plutôt que sur une simple trame narrative. C'est précisément le travail de Deleuze sur l'œuvre de Francis Bacon, il identifie dans l'œuvre du peintre la structure figurative en action pour invoquer la sensation qui découle de l'ordre discursif de l'image. Ce troisième principe amène donc à comprendre le film *de l'intérieur*, du point de vue des interrogations que ses images et ses figures articulent. L'analyse figurale accompagne ces interrogations plutôt qu'elle n'impose un sens de l'extérieur



Figure 14



Figure 15



Figure 16

Dans *Nobody Knows* de Hirokazu Kore-eda, le motif récurrent de la main constitue un excellent révélateur de la logique figurative à l'œuvre dans le film, une figure ne renvoie pas à une signification, mais pose une question plastique et dynamique. Ici, ce sont les gestes de la

¹⁵⁹*Ibid.*, p. 14.

main qui importent. Non pas des mains symbolisantes mais comme formes agissantes, comme forces discrètes qui traversent l'image. Le film, en les isolant et les déployant successivement, élabore une problématique de l'agissement par le manuel : on y voit le soin, de la retenue ou de la transformation, et ce dans une économie minimale.

Dans le premier photogramme (figure 7), qui se présente à l'introduction du film et à son terme, la main se pose sur une valise. Le geste semble simple, presque muet – mais il cache plus qu'il ne désigne : que recouvre-t-elle ? Que cherche-t-elle à retenir, à clore ? Est-ce une tentative de contenir le monde, de repousser une séparation ? Ce premier geste est énonciateur et sa répétition – inaugurale et finale donc – évoque la circulation du motif filmique. Rien n'est explicité, tout est donné dans la matière du plan : la couleur éteinte, la fixité du geste, le cadre resserré. La main agit ici comme une force de dissimulation, de fermeture, ou de résistance silencieuse. Le film ne dit pas ce que cette main veut, mais organise autour d'elle une interrogation sur la limite entre l'agir et le taire.

La deuxième main cueille (figure 4). Geste plein d'innocence, joyeux, mais également geste d'arrachement, de prélèvement. Qu'est-ce que prendre une fleur à l'image ? Qu'est-ce que manipuler un fragment du monde dans le cadre ? Cette main agit à nouveau, mais cette fois dans une logique d'appropriation du vivant, de contact direct avec ce qui croît. Là encore, la scène ne se commente pas elle-même. C'est le film qui, en répétant ce motif de la main, en variant ses régimes (clore, soigner, cueillir), met en place une logique figurative propre, fondée sur la pluralité du geste haptique leur fonction dans l'image, et leur mode d'apparition.

Enfin, dans le troisième photogramme, la main soigne (figure 5). Là encore, le faire est au centre : un soin qui se présente discrètement, une ambiance nocturne, une atmosphère de l'intime. Ce n'est pas une scène spectaculaire de tendresse mais un micro-geste minutieux, presque imperceptible, qui questionne la possibilité même de montrer le soin. Comment faire exister ce geste à l'écran sans l'alourdir ? Peut-on filmer la délicatesse sans la symboliser ? Ici, la main ne couvre plus, mais répare. Elle n'empêche pas de voir : elle accompagne, modifie, suspend la disparition.

En somme, nous avons ici tenté une exploration figurative de « Nobody Knows » qui problématise ici le faire à l'écran, il ne montre pas la main comme motif reconnaissable, mais comme point d'interrogation plastique : la main est un levier d'activation. Ce motif de la main, répété mais toujours transformé dans sa finalité, inscrit dans Nobody Knows une logique figurative temporelle qui n'est pas simplement expressive, mais structurante. Chacun de ces

gestes, s'il est inscrit dans la temporalité de la diégèse, semble à la fois préfigurer et accomplir les suivants, dans un enchaînement affectif et corporel. Ce va-et-vient entre figures concrètes — la main qui cache, soigne, cueille — pourrait être lu à la lumière de l'interprétation figurale, où « les deux pôles de la figure sont temporellement disjoints mais, en tant qu'épisodes ou protagonistes réels, appartiennent l'un et l'autre à la temporalité¹⁶⁰ ». Ici, l'analyse figurale accompagne des interrogations, non pour résoudre un motif, mais pour tracer la cohérence interne d'un cinéma qui fait du geste une énigme sensible, et du corps, non une entité, mais une zone active de l'image.

Voir comment le cinéma problématise ce dont il traite - Enfin, le quatrième principe invite à examiner de quelle manière le film, dans son ensemble, fait d'un sujet donné un problème plutôt qu'un simple thème. Il s'agit de prendre du recul et de regarder la visée globale du film : quel questionnement d'ensemble porte-t-il sur son monde ou le monde ? Nicole Brenez formule cela ainsi : il faut interroger « *comment le cinéma problématise ce dont il traite* », c'est-à-dire comment un film *met en débat* ou *met en crise* le sujet qu'il représente. Pour mettre en œuvre ce principe, on peut choisir un motif majeur abordé par le film et analyser comment celui-ci en fait quelque chose de complexe, d'irréductible à une simple illustration. Brenez souligne que, de manière concrète, la figure humaine et le corps constituent un terrain privilégié de ce questionnement figuratif. En effet, « le corps est un motif que le cinéma ne finira jamais de travailler¹⁶¹ » – on peut même dire que le médium cinématographique a été inventé en partie pour explorer le mouvement du corps, et comme l'avance Aumont : « le figural en cinéma se joue aussi, et principalement, dans deux traits qui sont propres au filmique, le mouvement et la lumière¹⁶² ». Le corps concentre ainsi de multiples problèmes que le cinéma ne cesse de rejouer (identité, présence, matière, vie et mort, etc.), et c'est pourquoi l'analyse figurale accorde une place centrale au corps dans ses explorations. Plus largement, ce quatrième principe rappelle qu'il n'y a pas de limite prédéterminée aux enjeux figuratifs qu'un film peut soulever – tout dépend de ce que le film *traite* et de *comment* il le traite. Le rôle du chercheur est donc d'identifier le problème central ou les grandes questions que le film pose à travers sa mise en scène figurative. Par un exemple cinématographique, un film peut problématiser la notion d'identité à travers un personnage double, ou questionner le réel lui-même en brouillant les frontières entre documentaire et fiction. En somme, l'analyse figurale cherche à comprendre

¹⁶⁰ Erich Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, Macula, 2003, p. 64.

¹⁶¹ Nicole Brenez, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶² Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 112.

comment le cinéma, à chaque œuvre, réinvente une problématique – souvent incarnée par une figure majeure – et invite le spectateur à une réflexion visuelle inédite sur ce sujet.

L'exploration analytique de *Nobody Knows* entamée précédemment s'appréhende également à l'aune de ce quatrième principe : elle amorce en effet la problématisation d'un motif fondamental du film, à savoir le corps agissant, en particulier à travers le geste de la main. Il se décline dans une série de gestes concrets où donc la main cache, elle soigne ou la main qui cueille et chacun de ces gestes constitue une inflexion dans la logique figurative du film, une « pré-proposition » du geste manuel comme levier problématique. La main devient ainsi un opérateur de transformation qui met en tension différentes modalités d'apparition du corps : protection, vulnérabilité, autonomie, lien au monde. A noter que la présente micro-analyse ne fait qu'ouvrir ces questions. Le film ne se contente pas de montrer le corps, il le problématise par sa mise en scène, en le rendant à la fois sujet et opérateur de sa propre figuration. En cela, *Nobody Knows* rejoint la perspective esquissée par Brenez : le cinéma y interroge moins ce que le corps représente que la manière dont il agit, se manifeste, devient ici lieu d'émergence d'un problème sensible que l'analyse figurale « brenezienne » dévoile par ces quatre principes non exhaustifs.

En conclusion, ces quatre principes méthodiques de Nicole Brenez définissent un cadre d'analyse où l'on aborde le film comme un objet esthétique autonome, traversé de forces et de questions internes. L'analyste, dans cette perspective, expérimente le film plus qu'il ne l'interprète de l'extérieur : il suit pas à pas la façon dont les images “pensent” et “questionnent” par elles-mêmes. Le but de cette posture est de chercher le trouble dans la figuration. Cette méthode figurale aboutit à déployer les puissances propres du film c'est-à-dire à mettre en lumière ce que le film nous fait voir, sentir et comprendre, au-delà des discours déjà faits sur son sujet. Elle offre ainsi un outil pour renouveler le regard critique, en révélant l'inventivité figurative de chaque œuvre cinématographique et les problèmes singuliers qu'elle soulève. Ce cadre d'analyse sera le fondement méthodologique pour notre étude, garantissant que nous restions au plus près du langage des images elles-mêmes plutôt que de leurs simples commentaires.

D'une méthode au partage figural : l'Ekphrasis

« La pratique de l'Ekphrasis me passionne. Décrire une image avec des mots, inventer des formes d'écriture analytique, comme s'y sont employés Diderot, Schlegel, Proust et tant d'autres, comme l'ont pratiqué pour le cinéma Jean Epstein, Gérard Courant ou Marylène Negro, c'est à la fois une activité humaine résolument mineure, qui peut même sembler complètement accessoire voire superflue, et un champ plein d'enjeux fondamentaux quant au descriptible, au compréhensible, au pensable, à l'historicisation possible des modes perceptifs et à l'évolution des corpus. Que regarde-t-on, que voit-on, que scotomise-t-on, avec quelles méthodes, quels mots, à partir de quels présupposés, quels protocoles, et ce, non tant sur un mode individualiste subjectif, que sur un registre collectif ?¹⁶³ »

Comme un prolégomène à la posture analytique présentée précédemment, un héritage de la rhétorique antique, l'*Ekphrasis* ou la mise en mots d'une image pour la faire voir par le langage, constitue une part principale de la méthode adoptée. Le recours à l'ekphrasis a pour but la circulation de l'image. Au point de départ de ce choix analytique : l'inénarrabilité du figural et la pourtant nécessaire médiatisation de l'œuvre par le présent travail. L'ekphrasis - et l'hypotypose -, sont les outils que nous saisissons pour créer un espace commun du regard. C'est Pierre Fontanier que nous allons privilégier pour l'étude de cette terminologie à la curieuse sonorité, il précise le sens descriptif de cette figure et traduit le terme par *tableau*¹⁶⁴ : « On appelle du nom de tableau certaines descriptions vives et animées, de passions, d'actions, d'événements ou de phénomènes physiques et moraux¹⁶⁵ » Yves Le Bozec développe dans sa réflexion sur le terme le rapprochement entre la notion de « tableau » de Fontanier et une conception ancienne ; l'*ut pictura poesis*, ce qui fait de l'ekphrasis une description qui

fait voir des personnes, événements, moments, lieux, animaux, plantes, selon des règles précises concernant les aspects à examiner et l'ordre dans lequel les examiner. Le style sera adapté au sujet, et, surtout, on s'appliquera à mettre sous les yeux de l'auditeur ce dont on parle — les rhéteurs appellent cette qualité *enargeia* (*evidentia* en latin)¹⁶⁶

Avant de s'arrêter sur l'adaptation que doit prendre le style au sujet et sur le principe d'*enargeia*, il faut terminer la démonstration de Le Bozec : une ekphrasis ne s'épuise pas dans l'idée d'un simple « tableau figé ». L'autour sémantique convoqué par le chercheur nous rappelle qu'elle doit être développée en articulation avec la notion d'hypotypose, principal effet de l'Ekphrasis. Celle-ci renvoie à une opération de langage dans laquelle l'image surgit avec une telle intensité que ce qui est raconté semble littéralement présent. Il cite : « C'est lorsque,

¹⁶³Corentin Lê, Nicole Brenez, *Godard par Brenez Ekphrasis*, 2023, <https://www.critikat.com/panorama/entretien/godard-par-brenez/>.

¹⁶⁴ Yves le Bozec, *Ekphrasis de mon cœur, ou l'argumentation par la description pathétique*, Littérature (Paris. 1971), 1998, p. 111.

¹⁶⁵ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, intro. par G. Genette, Flammarion, 1977, p. 431. cité dans Yves le Bozec, *op. cit.*, p. 111.

¹⁶⁶ Françoise Desbordes, *La Rhétorique antique*, Hachette, 1996, p. 135. cité dans Yves le Bozec, *op. cit.*

dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux ; on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter ; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux. ¹⁶⁷ » Cette dynamique redouble la puissance descriptive dans un effet d'apparition. On ne lit plus : on voit. L'hypotypose, dit-il encore, « peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou même une scène vivante. ¹⁶⁸ » Elle transforme le récit en présence, en une image incarnée. Cette formation descriptive évoque les caractéristiques d'une tentative de mise en présence du figural. Certes, le figural « est une manifestation spatiale que l'espace linguistique ne peut pas incorporer sans être ébranlé ¹⁶⁹ », l'Ekphrasis tentera par l'écrit d'invoquer cette manifestation spatiale, non de la faire lire.

Style et règles d'une ekphrasis cinématographique

Ce n'est pas tant la densité descriptive ou la longueur du passage qui définit cette hypotypose, mais bien un effet de style, une intensité qui électrise la perception du lecteur. Le Bozec l'exprime encore avec justesse : « Ce qui constitue celle-ci [l'hypotypose], c'est cette vivacité, cet intérêt du style qui électrise et enflamme l'âme au point de lui faire voir comme présentes ou comme réelles des choses très éloignées, ou même purement fictives. ¹⁷⁰ » Cette vivacité stylistique produit une saisie perceptive qui permet de faire vivre une image à l'intérieur du langage. Cette vivacité est travaillée par le concept rhétorique de l'enargeia. Originellement, elle est la capacité à mettre sous les yeux des auditeurs ce dont on parle ¹⁷¹. Le terme grec enargeia se confond, par proximité phonique et étymologique, avec energeia. Si cette traduction est erronée, elle révèle cependant une tension féconde : l'ekphrasis réussie hérite d'une force d'action propre. Pour revenir à l'enargeia, elle désigne « la capacité d'un discours à mettre sous les yeux une scène par le pouvoir de ses mots ¹⁷² », et implique une visualisation mentale vive, un effet de présence. Qui plus est, elle ne se contente pas de désigner : elle agit sur la perception, comme si la description portait en elle une force mimétique autonome. C'est pourquoi le terme même d'ekphrasis – à la manière du Figural - connote une forme de dépense, voire d'excès. Maintes fois répété durant le premier chapitre, le figural s'éloigne du figuratif,

¹⁶⁷ César Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens*, éd. établie par F. Douay-Soublin, coll. Critiques, Flammarion, 1988, p. 133 cité dans Yves le Bozec, *op. cit.*, p. 112.

¹⁶⁸ P. Fontanier, *op. cit.*, p. 390 cité dans Yves le Bozec, *op. cit.*,

¹⁶⁹ Jean François Lyotard, *Discours Figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, p. 18.

¹⁷⁰ P. Fontanier, *op. cit.*, p. 392 cité dans Yves le Bozec, *op. cit.* p. 112.

¹⁷¹ Ginette Michaud, *Présentation. Ekphraser*, . Études françaises (Montréal) 51, 2015, p. 7.

¹⁷² Évelyne Prioux, *Enargeia (ἐνάργεια) : l'évidence descriptive*, Utpictura18, Rubriques.

œuvre de la mimésis. Néanmoins, il lui en est indissociable, sans figuratif le figural ne peut. C'est précisément le travail de l'Ekphrasis dans la méthode : agir assez précisément que pour dévoiler ce qui couvre le figuratif.

S'il est vrai qu'elle existe sous des longueurs diverses, l'ekphrasis désigne à l'origine une opération qui « épuise son objet¹⁷³ ». Il s'agit là d'une description minutieuse, complète, totale, qui tente d'aller « jusqu'au bout » du visible. Ce « jusqu'au bout », dit Cassin, ne relève pas tant de la quantité que de la qualité : il vise un effet de réel, une saturation perceptive¹⁷⁴. L'ekphrasis devient un moment de visibilité maximale, de présence exacerbée. Elle raconte et recompose une sensation, et non une information : elle redonne au langage un pouvoir de toucher, de réactiver le sensible. Ce pouvoir d'évocation, à savoir l'*enargeia*, repose sur un ensemble de procédés narratifs et stylistiques identifiés dès l'Antiquité dans les traités rhétoriques. Démétrios, dans *Du style*, mentionne entre autres l'*akribologia* (la précision des détails), la *dilogia* (répétition d'un même terme), la répétition syntaxique, la création mimétique de mots (*onomatopoiia*), la sensibilité aux enchaînements exacts des actions (*parepomena*), ou encore l'évocation simultanée de plusieurs sensations (synesthésies visuelles, tactiles ou auditives). Tous ces éléments contribuent à la formation d'images mentales frappantes et dynamiques, à la fois précises et affectives¹⁷⁵. Il s'agit d'intégrer à l'écriture ces différents procédés stylistiques de l'Ekphrasis « antique » et d'y ajouter la nécessaire adaptation pour arriver à un concept qui confine au filmique. L'article de Laurent Tamanini permet de penser l'ekphrasis dans le champ cinématographique non comme une simple transcription d'images mouvantes, mais comme un mode d'écriture qui prend en compte la spécificité du médium : temporalité, montage, hétérogénéité des régimes de signes. D'une part, l'Ekphrasis filmique y devient une forme de traduction rythmique de l'image en mouvement, capable d'intégrer la discontinuité, l'éclat, la coupe, autant d'éléments propres à l'analyse traditionnel¹⁷⁶. D'autre part, cette démonstration de découpe écrite dévoile la capacité à faire surgir le figural.

Cet appareillage stylistique et formel fait passer l'Ekphrasis d'un simple double mimétique à une fiction d'objet. Elle ne reproduit pas le visible : elle produit une représentation seconde, un artefact poétique de perception. Cassin le formule avec clarté : « Il ne s'agit plus d'imiter la peinture en tant qu'elle cherche à mettre l'objet sous les yeux — peindre l'objet —,

¹⁷³ Barbara Cassin, *L'Effet sophistique*, coll. NRF Essais, Gallimard, 1995, p. 501. cité dans Yves le Bozec, *op. cit.*, p. 113.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Évelyne Prioux, *op. cit.*

¹⁷⁶ Laurent Tamanini, *Ekphrasis filmique et hypotypose cinématographique dans Outremonde de Don DeLillo*, Loxias, 2008, p. 3.

mais d'imiter la peinture en tant qu'art mimétique — peindre la peinture. Imiter l'imitation, produire une connaissance non de l'objet mais de la fiction d'objet, de l'objectivation.¹⁷⁷ ». La « fiction d'objet » évoquée il y a quelques lignes raisonne avec une autre forme de contrat symbolique, évoqué précédemment dans le mémoire : le pacte de fiction, tel qu'avancé par Jacques Aumont et développé plus tôt dans cette partie. Ce pacte est ce qui permet au spectateur d'adhérer à la représentation de l'analyste sans y croire littéralement : il consent à l'illusion tout en sachant qu'elle est construite. L'Ekphrasis est de ce pacte et de cette dynamique essentielle : elle établit une scène symbolique de réception, un espace commun du regard fondé sur une simulation active. Elle engage un cadre de perception fictif mais actif, qui permet de faire lien à travers une image racontée. Enfin, cette méthode, malgré sa capacité d'immersion, exige une sobriété et une efficacité du style. Une ekphrasis réussie, comme le note Le Bozec, « doit désigner immédiatement les marques qui mettent en scène le discours : ces marques doivent se lire comme des icônes qui déclenchent dans l'instant une représentation sûrement codifiée. En apparence strictement dénotatif, le propos finit par se révéler fortement connotatif : là réside la figure.¹⁷⁸ ». Il ne s'agit donc pas d'enfler la langue, mais de viser une efficacité du visible.

¹⁷⁷ B. Cassin, *op. cit.* cité dans Yves le Bozec, *op. cit.*, p. 114.

¹⁷⁸ Y-L Bozec, *op. cit.*, p. 117.

Conclusion à la méthode

Au terme de ce parcours théorique consacré à ce qu'on pourrait dénommer une approche posturale ou à une posture d'approche, à un ensemble plus méthodique fondé sur l'ekphrasis et à l'hypotypose, il est possible de dégager les contours d'une formule d'analyse du Figural au cinéma. Et ce, en la fondant sur ces différents principes articulés. La réflexion approfondie menée jusque-là a montré que la mise en mots d'une image filmique lorsqu'elle est conduite avec précision et vivacité peut faire surgir cette image à l'esprit du lecteur, et ainsi transmettre la puissance signifiante du visuel. En d'autres termes, l'Ekphrasis (étroitement liée à l'hypotypose dans son effet d'« apparition ») s'est révélée un outil privilégié pour appréhender ce qui, dans le film, relève du figural. Il convient à présent de préciser comment ces acquis conceptuels vont guider l'approche analytique à venir, afin d'opérer le passage de la théorie à la pratique.

La démarche analytique s'appuiera sur deux gestes conjoints. D'une part, la capture de certains photogrammes du film étudié constituera autant d'arrêts sur image, isolant des instants choisis pour leur charge figurale significative. D'autre part, le travail d'Ekphrasis dont ces photogrammes serviront de support. Cette mise en mots destinée à développer une perception figurale constituera le second volet indissociable de notre méthode. En conjuguant ces deux opérations, on se donne les moyens de créer un espace de regard partagé : le texte descriptif vise à faire voir, au-delà de la simple lecture, ce que révèle l'image arrêtée. Autrement dit, l'analyse cherchera à rendre sensible la dimension figurale dont les photogrammes sélectionnés seront issus, plutôt qu'à la réduire à un discours abstrait. Cette approche garantit de rester au plus près du langage visuel propre au film, et d'éviter de glisser vers de simples commentaires explicatifs détachés des images.

Ce double geste méthodologique aboutira à un commentaire analytique structuré du film comme a pu l'explorer la première tentative analytique de *Nobody Knows*, plus tôt dans le travail. Le compte rendu qui en émergera sera formulé depuis une posture « Brenézienne », c'est-à-dire en adoptant une attention particulière à la puissance d'invention figurative du cinéma. Cette perspective, inspirée par les travaux de Nicole Brenez, constituera la source d'énonciation de notre analyse : elle nous incite à interroger chaque figure filmique pour elle-même, dans sa capacité à produire du sens et de l'affect par sa seule présence visuelle. Ce commentaire reposera évidemment sur le développement théorique de la première partie, en mobilisant les concepts clés qui y ont été explorés pour éclairer les dynamiques figurales à

l'œuvre. Ainsi, des termes tels que l'opacité (chez Lyotard, désignant la résistance du sensible à la transparence discursive), la fulgurance (chez Dubois, évoquant le choc instantané d'une irruption visuelle), le diagramme (chez Deleuze, comme opérateur de forces isolant la Figure pour en libérer la sensation), ou encore la désignation (chez Schefer, comme geste d'indication silencieuse précédant la signification) seront utilisés pour analyser les figures filmiques, en reliant l'événementialité du visible à sa dimension intensive. De cette manière, le commentaire critique s'inscrira dans une démarche cohérente avec le cadre théorique établi, en mettant l'accent sur ce que chaque image apporte de singulier et d'irréductible au sein de l'œuvre, tout en évitant de rabattre l'analyse sur des schémas interprétatifs clos pour privilégier un partage des intensités figurale.

Enfin, il importe de clarifier que la maïeutique figurale à l'œuvre repose fondamentalement sur le pacte de fiction exposé en introduction. A nouveau, « Le figural n'existe pas hors de cette fiction. Il est une interprétation de cette interprétation du monde qu'est l'image¹⁷⁹ ». Nous vous proposons de cette manière une image par l'écrit dont la visée analytique réside dans la capacité d'évocation visuelle de l'Ekphrasis. Ensuite, le commentaire proposé n'est rien d'autre qu'une proposition analytique, en aucun cas une volonté de vérité. L'architecture analytique sera organisée selon le principe exposé ci-dessus : pour chaque série de photogramme retenue, une description Ekphrasique détaillée précédera l'interprétation critique correspondante. Pas à pas, le lecteur sera ainsi conduit de l'observation minutieuse de l'image vers la mise en lumière de ses enjeux figuratifs, selon un fil conducteur constant. Cette structure itérative et progressive permettra de déployer une lecture figurale du film, tout en maintenant la rigueur méthodologique. En somme, ce moment conclusif prépare le terrain pour l'étude analytique à venir, où la description rencontrera l'image par le commentaire.

¹⁷⁹ JacquesAumont, *op. cit.*, p. 110.

QUATRIÈME PARTIE : ANALYSE.

DU REGIME TEMPÉTUEUX DANS

CHUNGKING EXPRESS :

MOUVEMENTS DU TEMPS, FORCE ET

IRRÉALITÉ DU SOUVENIR



Figures 17

Chungking Express, scène de la course poursuite entre 1'29 et 2'20.



Comme matière à l'analyse, nous allons nous consacrer à une œuvre du cinéaste Wong Karwai : *Chungking Express* (1994). L'analyse se basera sur les occurrences fondamentales d'un motif de déformation qui fondent le métrage. Celles-ci sous-tendent la logique plastique opérante. Cette déformation se caractérise techniquement par un nombre d'images par seconde réduit, engendrant un trouble dans l'enchaînement des photogrammes. Les quatre extraits suivants ont une personnalité visuelle altérée, ce qui fait l'intérêt de leur mise à l'étude et fait d'eux l'épicentre du régime visuel travaillé par le film.

Tonnerre ou le bégaiement des réminiscences

Figures 17 - Ekphrasis

L'agent de police semble invoqué en pleine course dans une ruelle nocturne et serrée. L'œil de la caméra est puissant, il se meut vivement de toutes parts, comme s'il était le mouvement d'un éclat de foudre étalé dans la venelle où l'action se déroule. Nous suivons son élan selon des points de vue divers, presque aléatoires : ils dévoilent chacun leur tour le décor d'une trajectoire erratique. Le regard qu'elle nous propose sur le poursuivant va s'emparer de son corps net et s'orner d'un autour instable et vague, où subsistent seules les certitudes d'un parcours trop riche pour tout imprégner. Alors, çà et là apparaissent vaguement des réminiscences étonnantes, vibrantes et hasardeuses — comme les positions du cadrage — : une poupée maintenue par un homme au visage fermé, les menottes de l'homme fuyant, ou un groupe d'hommes immobiles. Ces détails à l'image sont d'autant plus puissants que le regard qui nous est proposé est altéré par une variation temporelle. Le flux visuel ne coule plus à la vitesse habituelle : le temps est ralenti, mais de façon inégale, saccadée, comme si la pellicule elle-même résistait à son propre déroulement. Ce n'est pas un simple ralenti, c'est un effritement du rythme, une désynchronisation de l'image avec elle-même.

L'image vacille entre deux régimes contraires : elle semble à la fois figée et mobile. Le ralenti saccadé n'étire pas le temps, il le morcelle. Chaque photogramme paraît suspendu, retenu, comme s'il se donnait à voir avant de glisser vers le suivant. Les formes persistent un instant de trop, laissent derrière elles des traînées mémorielles ou des résidus d'impact. C'est une temporalité fuyante, accidentée, par soubresauts : le corps du policier, net et tendu, tranche sur un arrière-plan qui s'efface, s'effondre, se désagrège en nappes floues. L'image pulse. Elle hésite. Elle devient lieu d'une oscillation entre immobilité et précipitation, comme si elle ne savait plus quel mouvement choisir. Chaque instant est trop plein, trop lourd, engorgé d'une présence qui n'est pas sûre d'elle-même. Ce n'est plus l'image d'un corps en mouvement, mais

un événement visuel dont le rythme nous échappe — une série de surgissements déphasés, de figures à peine formées, déjà en train de se dissiper.

Chaque mouvement laisse une trace : non pas celle du souvenir, mais celle du glissement. Des jambes se superposent à d'autres jambes. Un torse glisse hors de lui-même. Les membres se désalignent, se dédoublent, s'oublent. Il n'y a plus de continuité d'un plan à l'autre. Ce sont des arrêts, des redémarrages, des à-coups. La caméra est trop proche, parfois elle semble frôler, heurter. Elle ne montre pas : elle frappe puis laisse la plaie couler. On ne voit rien qui existe : on voit le sillage. Il devient courant d'air, ombre de passage.

Le grain est épais. Par endroits, le plan semble s'éroder de l'intérieur, comme si la matière de l'image vacillait sous sa propre lumière. Les couleurs ne tiennent plus : elles débordent, bavent sur les murs, déteignent sur les visages. Le bleu des néons se mêle au rouge des enseignes. Il y a trop de reflets, trop de surfaces qui renvoient, déforment, réfractent. La scène paraît presque liquide, coulante. Rien ne reste stable.

Commentaire analytique

Le motif du foudroiement ouvre le film et s'impose dès cette scène inaugurale. Il ne se donne pas comme simple effet, mais comme logique plastique de la perception, pour ce faire, le foudroiement traverse plusieurs strates de l'image. Il s'inscrit d'abord dans le mouvement du cadrage – manifestation spatiale cinématographique – où l'œil de la caméra, vif, incertain, semble se projeter comme les multiples branches d'un éclair. Son déplacement est heurté, désaxé, quasi erratique : c'est un regard foudroyant, au double sens d'un regard qui frappe et qui se fragmente. Cette dynamique visuelle ne se contente pas de suivre l'action : elle désigne spatialement, dans son instabilité même, une structure d'éclair. Chaque point de vue surgit, frappe, puis disparaît — comme si le film lançait des traits de vision dans l'espace. À cela s'ajoutent les scintillements de lumière, les éclats des enseignes et les distorsions inhérentes aux paramétrages filmiques : une constellation de brillances discontinues, qui composent un motif perceptif instable. L'éclair devient alors non seulement une figure du regard, mais l'évocation d'un surgissement impossible à fixer, comme un instantané qui aurait perdu sa fixité. L'image fait défaut dans sa nature propre ; sa précision et son instantanéité sont remises en question par la redéfinition de sa structure ; le défilement au ralenti de photogrammes incapable d'exactitude dans ses propriétés figuratives.

Cette logique de perturbation temporelle entre directement en résonance avec ce que Philippe Dubois décrit – depuis Epstein – comme les effets de la matière-temps du film (ralenti,

accélééré, réversion) qui altèrent notre perception du monde, et avec elle, les partages traditionnels entre vivant et inerte, mobile et immobile, solide et fluide¹⁸⁰. Cette désorganisation du flux d'images met en crise les catégories classiques et les repères perceptifs, comme dans les figuralités décrites par Epstein où le cinéma révèle que « tous les systèmes compartimentés de la nature se trouvent désarticulés¹⁸¹ ». La matière qu'est le temps diégétique est une désignation formelle et palpable, dans les occurrences de scènes de course poursuite de *Chungking Express*, le temps-matière est de foudre ; altéré, variable et lumineux.

Dans cette première séquence, le foudroiement ne désigne pas simplement une intensité lumineuse : il sous-tend une modalité du souvenir. L'image, altérée par un ralentissement irrégulier, vacille entre immobilité et élan, fixité et glissement. La plastique semble balbutier, comme si la mémoire elle-même ne parvenait revenir, sans pour autant se bloquer, elle offre des propositions non figées. Le foudroiement devient alors le bégaiement même des réminiscences. C'est là une tentative de retour qui ne se stabilise jamais en souvenir net, mais laisse affleurer des bribes, des restes, des apparitions. Certains éléments à l'écran — une silhouette, un visage, un détail — paraissent nets, brièvement circonscrits : ce sont des surfaces de netteté figurative, des points de stabilité provisoire dans le chaos visuel. Ils exemplifient ce qui, dans la mémoire, reste accroché à la conscience. Mais autour d'eux, tout tangué, glisse, se dérobe : le reste du monde est en fuite, comme froissé par le passage du temps. C'est le mouvement qui rend les choses insaisissables. Et même dans cette netteté, quelque chose s'efface : le grain de l'image, dense, instable, rappelle que rien ne demeure, que toute image est déjà en train de disparaître.

Figuralement, la tempête ouvre ainsi à une esthétique du grain grâce au travail d'atomisation qu'elle suppose et à une esthétique du flou par le voile dont elle enrobe la vision. C'est par cette pulvérisation des formes et des matières, par ce filtre perceptif et cette granularité du visuel que les mélanges des règnes et des catégories devient possible.¹⁸²

Ce que cette image visuelle met en jeu, à travers ses surfaces granuleuses et ses formes dissoutes, dépasse le seul effet esthétique : c'est la perception elle-même qui vacille, comme si la mémoire se révélait dans son incapacité à tout retenir. Le grain transforme l'image en matière. Ce n'est plus la netteté d'un souvenir qui s'impose, mais l'épaisseur d'une réminiscence incomplète, trouée. Tout semble s'évaporer en même temps qu'il apparaît. Ce n'est donc pas

¹⁸⁰ Philippe Dubois, *La tempête et la matière-temps ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein*, Cinéma française, 1998, p. 280.

¹⁸¹ Jean Epstein, *L'intelligence d'une machine*. Chicoutimi: J.-M. Tremblay, 2002, p. 255.

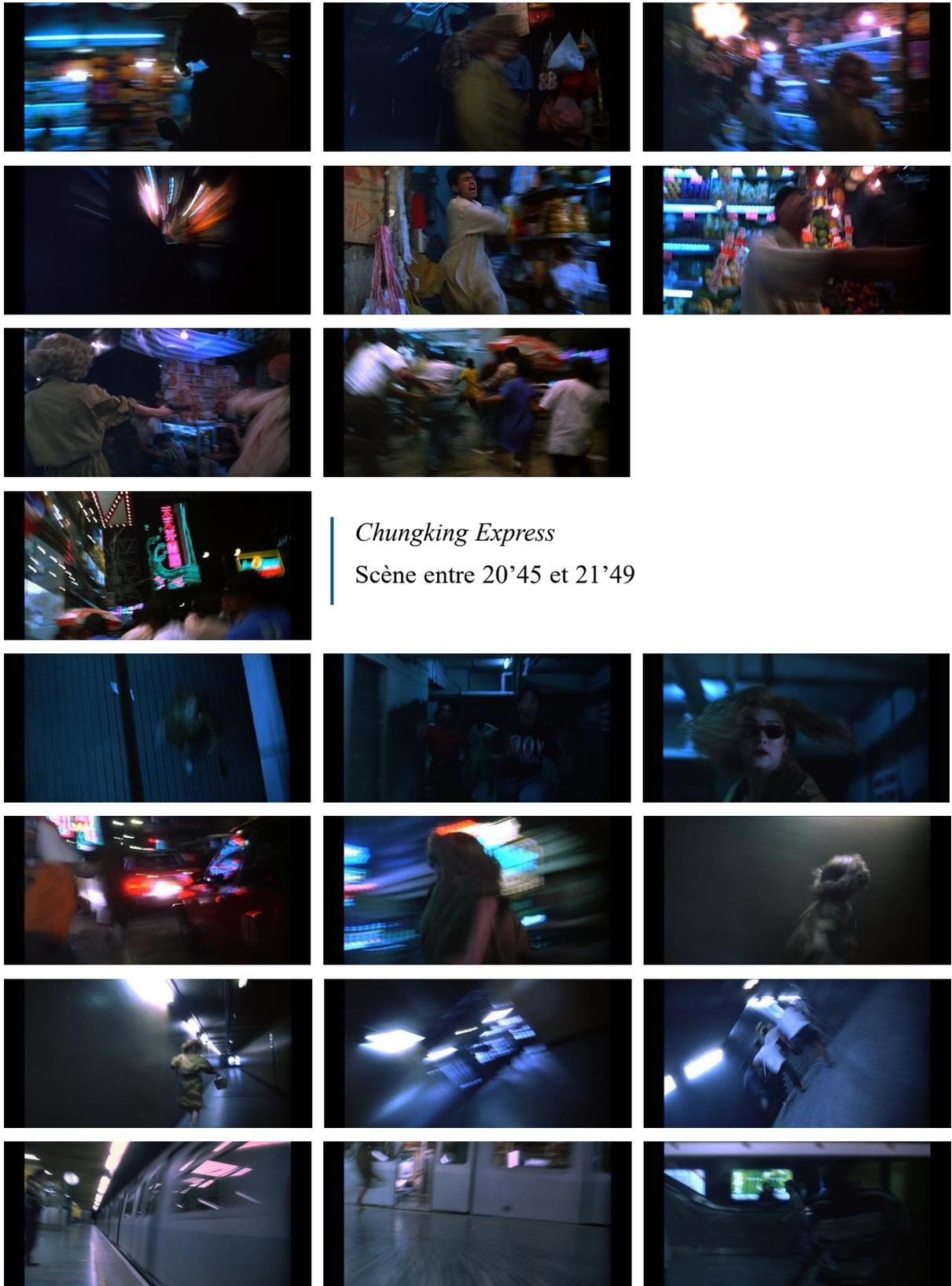
¹⁸² Philippe Dubois, *op.cit.*, p. 289.

l'image qui se dépose sur la rétine, mais une sensation d'engloutissement, une matière vibrante et mouvante qui recouvre et emporte les formes, comme l'effet du temps sur notre esprit, comme ce que la durée fait de nos souvenirs. Ce trouble généralisé ne vaut pas seulement pour son effet de style, mais pour ce qu'il permet de déplacer : l'image ne se contente plus de représenter, elle sature la vision d'une opacité fébrile, presque tactile. Ce n'est plus la netteté qui révèle, mais l'instabilité elle-même qui devient révélatrice, en brouillant les hiérarchies perceptives : il n'y a plus de sujet central, plus de repère stable. À la place, un nuage sensoriel où se mêlent les vitesses et les différents états de la matière-temps, de la matière-souvenirs.

C'est dans cette oscillation entre éclat fulgurant et dissolution progressive que le foudroiement opère comme le mode d'apparition même de ce qui persiste et de qui fuit à l'érosion du temps. Il incarne la matière-temps, il incarne l'œil-cinéma, et le souvenir s'imprègne dans cette logique à travers ses altérations rythmiques et sensorielles qui brouillent les frontières et fait apparaître la figure du tonnerre sur l'image filmique.

Vues cycloniques

Figures 18



Figures 18 - Ekphrasis

D'abord, un regard suspendu. Tout à coup, une spirale s'ouvre dans la ruelle, un tourbillon de gestes, de visages, de directions. La scène est heurtée, instable, arrachée à son axe : tout pivote, se retourne, se dérobe. Une femme surgit, silhouette et cheveux claires au centre du chaos. Sa perruque blonde palpite sous les néons. Le bras tendu, elle ouvre le feu dans un geste de déploiement de son bras. Les corps vacillent, frappés en éclats. Rien ne reste figé : les lignes tournoient, les angles fuient, l'image est prise dans un cyclone. Un autre homme entre en scène, tirant à son tour — il est déjà trop tard. Les projectiles semblent rebondir sur l'air, traverser le champ avant de se dissoudre. L'espace tremble. Les lumières déversent leur ruissellement sur les présentoirs de fruits : reflets, débords, brisures colorées. L'œil de la caméra, lui aussi emporté, glisse, se renverse et démarre. Il remonte, plonge, pivote selon des trajectoires imprévisibles ; non pas pour suivre, mais pour ressentir.

Une course s'engage. La foule éclate et s'écarte en gerbes humaines. La caméra tangué dans son sillage. Elle vise, elle file, elle trébuche, mue par une force centripète qui l'attire tantôt vers le sol, tantôt vers le plafond. Un instant à nouveau suspendu : depuis les hauteurs, nous la voyons, cette perruque blonde, se précipiter dans un corridor. Tout descend. L'œil se jette à sa suite, pris dans l'élan. Il franchit les seuils, plonge dans les sous-sols, rebondit sur les parois crayeuses des murs souterrains. Un moment, le monde se réduit à une goutte de lumière. Puis tout se disperse. L'image prend une respiration lente, elle expire des lambeaux de clarté : enseignes, voitures, halots nébuleux — autant de reflets désagrégés, emportés dans une rotation invisible.

Et puis vient le quai. Une rame surgit à contresens. Le corps est saisi dans un mouvement. La figure poursuit sa fuite mais l'œil, lui, s'écrase au sol, épouse le carrelage, rampe au plus près. Une nouvelle spirale s'ouvre, non plus dans les airs, mais au ras du béton. L'image s'accroche à cette surface, puis glisse encore. Enfin, l'espace se referme. Une porte s'ouvre. Nous entrons dans le métro, aspirés dans son flux.

Commentaire analytique

Ce qui s'ouvre ici n'est plus tant une scène de course poursuite qu'un vortex : une figure dynamique, instable, qui déploie dans sa forme même la logique d'un mouvement tourbillonnaire. Dès les premières images de cette séquence, l'espace cinématographique perd de son orientation : il est plié, retourné, diffracté par des rotations visuelles et des glissements verticaux qui déroutent l'axe du regard. La caméra, mue par une logique d'aspiration plus que

d'observation, ne suit pas les corps, elle est elle-même emportée dans la spirale qui se forme. La scène de tir initiale, heurtée, désaxée, déclenche cette dynamique de boucle. L'œil du film tournoie autour des corps, se renverse, chute, s'élève, jusqu'à se figer brièvement contre un plafond ou au ras du sol, comme dans un vertige d'orientation. Les figures humaines n'existent plus que comme éclats disséminés, brièvement saisis, bientôt avalés par l'environnement lumineux, plastique et sonore. Le monde alentour – devantures, enseignes, murs, vitres, pluie – est pulvérisé en une myriade de fragments visuels, comme si les éléments de la scène eux-mêmes s'étaient fondus dans une tempête iconique. Le visible devient matière à mouvement.

Le geste de la caméra épouse alors une configuration que Dubois décrit comme catégorie figurale de la tempête : celle du *tourbillonnement serpentin*¹⁸³, de la perte de repères directionnels, de la circularité motrice. À travers les ralentis heurtés, les alternances d'axes et les fulgurances lumineuses, ce n'est plus un parcours qu'on suit, mais un *enchaînement de secousses visuelles* – un motif de retournement plastique. On ne passe plus d'un cadre à l'autre : chaque point de vue paraît jaillir comme un souffle, dans un processus qui semble impliquer l'image entière dans son déséquilibre. La caméra devient cyclone. Elle opère dans un circuit fermé d'images en boucle, au sein duquel le mouvement ne mène nulle part, si ce n'est à sa propre intensification.

Mais c'est surtout la logique verticale – de la fuite vers le haut ou de la plongée vers le bas – qui imprime à la scène une tension propre à l'image-tempête. Les mouvements ascendants ou descendants ne sont pas lisibles comme un simple effet de trajectoire : ils figurent une poussée, une aspiration ou une chute qui transforme la vue en *élévation désaxée*. La caméra s'agrippe au plafond, redescend le long des murs, scrute depuis le carrelage du métro. Il y a là ce que Dubois désigne comme *figuration du vertical*, non pas comme point de vue mais comme *intensification d'un rapport de force*. Chaque montée ou descente est surcharge, surcharge de lumière, surcharge de grain, surcharge d'élan.

Le regard, dès lors, ne peut plus s'établir. Il est pris dans cette effet d'érosion : un effondrement de la stabilité perceptive. Le ralenti ou l'accélééré ne sont plus ici des variations de rythme, mais des manières pour l'image de se disloquer, de *se diffracter dans son propre mouvement*¹⁸⁴. Ce qui reste alors, ce sont des bribes, des résidus, des résurgences. Le souvenir ne s'accroche plus qu'à des intensités passagères : un corps flou, une ligne de fuite, une lumière

¹⁸³Philippe Dubois, *op. cit.*, pp. 290-295.

¹⁸⁴*Ibid.*

crue. La poursuite ne produit donc pas un récit, mais une vision figurale désorientée, pulsatile, discontinue – une vue cyclonique où le visible s’agglutine, tournoie et se dissout.

Le calme après la tempête

Chungking Express

Figures 19

Scène entre 1'29'00 et 1'29'23



Chungking Express

Scène entre 1'35'06 et 1'36'01

Figures 20



Le policier demeure penché contre le juke-box, presque immobile. Son bras plié sert d'appui, sa main gauche suspendue tient une petite pièce entre deux doigts qui s'en vont doucement l'insérer dans la machine. Son visage incliné, le regard et le corps quasi figé, baigne dans une lueur orangée émanant du comptoir en arrière-plan. Autour de lui, le monde continue à un autre rythme : de vagues silhouettes traversent rapidement l'arrière-plan, ne laissant derrière elles que des traînées floues. La scène est d'un calme lourd mais doux, chaque mouvement de la silhouette réduit à presque rien ; des micro-mouvements qui tentent d'arriver à leur but. Cette lenteur comme un étourdissement contraste avec le brouillage des passants, eux, dans la cohue. On ressent une tension feutrée : le temps semble suspendu autour de ce corps immobile, tandis que l'autour frémissant vient troubler presque imperceptiblement la quiétude du cadre. Cette quasi-stase du personnage, cerné de micro-mouvements flous d'un moment en suspens où le moindre déplacement périphérique – le flou d'une chemise qui passe, le halo d'une enseigne qui vacille – prend une importance démesurée dans le silence visuel. Le plan entier vacille entre immobilité et mouvement latent, imprimant à l'image une tension retenue.

Ensuite, le deuxième cadre offre un premier plan où trône une bouteille de bière dorée, nette et immobile, avec son quartier de citron vert figé dans le goulot. La limpidité de ce verre au liquide ambré est frappante. A l'arrière-plan, flouté, le protagoniste du plan précédent apparaît : sa chemise à carreaux délavés n'est plus qu'une tache presque immobile de bleu et de rose. Il est assis, la tête appuyée dans la paume de sa main, mais on ne discerne de lui qu'une présence fantomatique et fixe, brouillée par la profondeur de champ. Les seuls gestes brusques qui viennent troubler l'équilibre sont les passages entre ces deux entités fixes. L'ensemble baigne dans un calme quasi irréel, notamment marqué par la superposition de strates au degré de netteté différents. Le moindre reflet dans le liquide, le moindre flottement de lumière entre le premier plan et l'arrière-plan flou, suggère en sourdine l'agitation passée. Dans ce plan, le temps semble retenu dans un souffle : la scène offre le portrait d'un apaisement fragile, où les couches visuelles révèlent les déplacements d'un monde qui reprend lentement son souffle.

Commentaire analytique

Cette séquence est en train de clore le motif de la tempête qui traverse *Chungking Express*, en déployant une phase plastique où l'orage n'est plus éclat ou le tourbillon, mais par une immobilité résiduelle, une stase qui porte les traces d'une perturbation passée. L'image

filmique fait sujet d'un calme qui n'est pas absence de force, mais dépôt d'une intensité dissipée : un mouvement qui s'apaise sans s'effacer, où le visible se stratifie en couches de netteté et de flou, de fixité et de latence. Pour explorer cela, on se focalise sur l'économie figurative du film : un réseau d'éléments en interaction où le corps immobile du policier, les traînées floues des passants et les reflets lumineux ne forment pas des signes isolés, mais une circulation de forces qui problématise la phase de retour au repos. Le cinéma invente une figure où l'immobilité n'est pas vide, mais saturée des échos d'un chaos antérieur, comme un air encore chargé après l'orage.

La séquence opère comme un événement de visualité inversé : non plus une fulgurance qui sidère par son choc, mais une fulgurante présence persistante qui se dépose en strates. Dans le premier plan, le corps penché contre le juke-box incarne cette quasi-stase : micro-mouvements réduits à l'essentiel et ce visage fixe qui évoque un grésillement résiduel, comme les dernières vibrations d'un tonnerre éloigné. Le ralenti n'est plus saccadé ici ; il s'étire en une lourdeur douce, où la lenteur du geste contraste avec les traînées floues d'un vif arrière-plan, cette cohue de silhouettes qui rappellent le désordre post-tornade. Cette tension entre forme figée et force latente crée une opacité tactile : l'image n'est pas transparente, elle résiste par son épaisseur sensible, un silence du sentir où le calme est engorgé des dernières précipitations. Le grain de l'image en arrière-plan, dense et vibrant, amplifie cela, transformant la stase en une surface granuleuse qui porte les résidus d'une énergie se dissipant. C'est un dépôt qui pulse faiblement.

Le second plan approfondit cette stratification : la bouteille de bière au premier plan, nette et limpide, tranche sur l'arrière-plan flou où le policier n'est plus qu'une présence fantomatique, une tache immobile de couleurs délavées. Ici, l'image se divise en trois strates perceptives : netteté cristalline du verre au premier plan, passages brusques et brouillés dans l'entre-deux et un arrière-plan en fond flou qui problématisent la visibilité elle-même. Cette institution des forces isole la bouteille comme une figure arrachée au chaos, libérant une sensation de calme non liée au récit, mais à l'oscillation entre immobilité et échos des vibrations passée. Les reflets dans le liquide ambré, les flottements lumineux, deviennent des surgissements discrets : non une imitation d'un repos narratif, mais une isolation qui rend sensible la redescende, où l'avant-plan net finit de dire « désormais, c'est le calme », tandis que l'arrière-plan insiste sur les traces d'agitation.

Le montage des deux scènes désigne ici par contraste : les points de vue fixes et sans éclats indiquent un devenir silencieux, un après-tempête où les détails vibrent comme des réminiscences tumultueuses d'un monde auparavant violent, qui désormais reprend souffle.

Figures 20 - Ekphrasis

La scène s'ouvre sur une enseigne bleu-grise, où l'on devine le mot "California" qui se dessine partiellement, une lueur rouge palpitant au fond comme un écho lointain. La mise au point s'attarde sur la deuxième lettre, tandis que la pluie coule en ruisseaux lents sur la surface, brouillant les contours dans une danse aqueuse et mélancolique.

Puis, une vue entièrement floue enveloppe l'un des personnages principaux, cadré sur son visage qui se dissout par glissements subtils, la surface visuelle se déformant comme un voile épais de flou qui s'effiloche et se reconstruit. En un battement de temps, tout est nébuleux, puis soudain clair. Un changement de scène surgit : le même personnage, revêtu d'une tunique différente, subit à nouveau cet effet de flou qui glisse sur une surface qu'on dirait unidimensionnelle, brouillée puis débrouillée ; une figure solitaire qui se révèle et se cache, comme une ombre dissimulée dans le brouillard. Ensuite, une dernière pose pour cette femme, plus éloignée, derrière une vitrine, accoudée au bar, désormais presque uniformément brouillée, imprégnée d'une opacité qui efface les profondeurs, ne laissant qu'une épaisseur unique, dense et impénétrable. Et toujours ce sentiment visuel d'une réalité aplatie, d'un monde réduit à sa seule peau tangible.

Enfin, retour à l'enseigne : tout y est identique, les mêmes contours humides, le même reflet rouge et puis, d'un seul coup, la pluie cesse, laissant l'air suspendu dans un calme absolu, comme si le temps avait enfin expiré son dernier souffle.

Commentaire analytique

Cette séquence finale de *Chungking Express* achève définitivement le motif de la tempête, en instaurant une plastique où elle s'épuise en un calme absolu, un visible réduit à une unidimensionnalité aplatie qui efface les forces tumultueuses antérieures. Ce presque aplat résonne comme le pan :

Cette incertitude du sujet devant ces pans de couleur qui imitent le marbre, devant la « ravissante blancheur » de la Madone, devant ce filet de peinture rouge qui n'est déjà plus le fil à coudre d'une dentellière, devant ce petit pan de mur jaune qui vit mourir Bergotte¹⁸⁵ (...)

¹⁸⁵ Luc Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 28.

Le pan se définit comme une rupture de sens, un effet violent¹⁸⁶. Ici, il n'imité pas le marbre mais propose une texture pleine de visualité : l'image s'éloigne et quitte le sujet d'un chaos saccadé par une dissolution veloutée. Les glissements de flou, la circulation d'éléments atténués, la planéité de l'enseigne, les voiles nébuleux et les ruissellements forment un réseau qui problématise l'apaisement total. Désormais, le cinéma invente une surface sans profondeur, un silence du sentir qui clôt le régime tempétueux. L'événement de visualité s'inscrit de manière spatiale : l'enseigne bleu-gris de "California", brouillée par la pluie, incarne cette épaisseur unique, dense et sans strate, comme un dépôt final où s'évaporent en sérénité les couches d'une tempête où les éléments foisonnaient. Le visage enveloppé de flou, se dissolvant puis clarifiant en une figure solitaire unidimensionnelle n'invoque plus les tensions préalables : la surface visuelle s'effiloche sans violence, libérant une sensation primaire de repos, une réalité aplatie qui efface les profondeurs pour ne laisser qu'une peau tangible, impénétrable. Plus d'arrière-plan épais ou d'avant plan net, seul une surface d'aplat flou subsiste.

La tempête, motif récurrent, opère ici un dernier mouvement à rebours de son théorème préalable. Cette dernière occurrence désigne une modalité unidimensionnelle où les intensités passées, incarnées notamment par les multiples couches de l'image, se transforment en une harmonie vibrante sur une seule épaisseur. Cela révèle une temporalité expirée en air suspendu. La scène fait problème d'une image qui s'apaise enfin, hésite entre voile et clarté, ouvrant à une intelligibilité singulière du visible. C'est une circulation d'éléments atténuée, où l'enseigne fragmentée, les ruisseaux de pluie et les visages voilés forment un réseau qui s'efface en une épaisseur unique.

¹⁸⁶ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, pp. 44-45.

Conclusion analytique

Cette partie analytique a exploré, à travers quatre occurrences pivotales d'un motif de déformation visuelle dans *Chungking Express*, une logique plastique qui élève la tempête au rang de régime figural dominant du film. Ce régime n'est à une thématique narrative : il ouvre à la reconnaissance d'une économie figurative qui s'appuie sur la pastique des apparences du film, où le visible se déploie en un réseau d'éléments en interaction – saccades rythmiques, glissements de flou, strates de netteté, éclats lumineux – qui problématise les frontières entre mouvement et stase, chaos et apaisement. En suspendant le contexte pour observer la forme visuelle nous avons vu émerger un théorème local de la tempête : une figure, discursivement muette, récurrente qui désigne, des modalités variées du sensible : du foudroiement mémoriel (bégalement des réminiscences) à la vue cyclonique (tourbillon de forces verticales et serpentine) en passant par l'immobilité résiduelle (intensités dissipées) et la dissolution unidimensionnelle (surface aplatie, opaque et pacifiée). Si ces éléments présentés sont les épicycles d'un régime tempétueux, les moments qui les séparent développent des secousses diagrammatiques au sens deleuzien : grâce à la caméra à l'épaule qui introduit du hasard dans le visible, comme une figuration hasardeuse où le mouvement n'est plus contrôlé mais chaotique, laissant des traces imprévisibles. Ces secousses ne laissent pas l'image vierge et présentent les cahots du sensible, des perturbations qui creusent l'opacité en rendant palpable une épaisseur qui résiste à la transparence, une énergie prise dans la forme qui trouble l'espace perceptif sans le quitter.

Ce parcours s'imprègne de notre cadre théorique figural : une énergie prise dans la forme, comme chez Lyotard, qui ébranle l'espace perceptif sans le quitter, creusant des failles où le silence du sentir excède le dicible et où l'opacité persiste comme résistance active, non comme obscurité mais comme manifestation spatiale qui désorganise le discours. Chez Dubois, cette tempête opère comme événement de visualité : d'une fulgurance initiale qui sidère, déchirure qui morcelle le temps et puis cette présence qui insiste en résidus granuleux. Deleuze nous inspire un cadre diagrammatique : un chaos introduit dans le visible, isolant des figures arrachées à la figuration narrative pour libérer des sensations primaires, engorgées de forces. Ici, les saccades comme traces d'impact, les flous comme voiles d'opacité. C'est également un mode d'apparition de sensation analogue à celui décrit chez Bacon, où le théorème local de la tempête développe la chair du visible pour faire surgir l'intensité brute. Par Schefer, la

désignation silencieuse : le montage, avec ses points de vue erratiques comme éclats de foudre, indique une origine pré-discursive.

En somme, *Chungking Express* invente une pensée figurale du temps orageux : un régime tempétueux qui, de l'irruption saccadée à l'expiration sereine, restitue à la perception sa vitalité brute, soustraite aux schémas représentatifs. Ce n'est pas l'imitation d'un orage, c'est la sensation de l'orage : une reconfiguration du regard à l'aune de la puissance du visible, une puissance tumultueuse.

CONCLUSION

L'ambition fondamentale de ce travail est de fournir les moyens d'un déplacement du regard afin qu'il puisse s'engager dans la brèche figurale. Un regard capable de déconstruire l'économie discursive traditionnelle pour en proposer une relecture du monde des représentations, et qui, de manière prosaïque, permet de faire la part belle à une énergie d'ordinaire camouflée et qui pourtant toujours est dans l'image.

La proposition de ce mémoire s'est donc déployée autour de quatre axes complémentaires, animés par une visée sous-jacente : entreprendre une « homogénéisation figurale ». L'idée n'était pas d'arrêter une définition et d'en faire un repère fixe. C'est une prétention que nous ne pourrions-nous prêter tant le concept est protéiforme et difficile à cerner de façon univoque. Au contraire, cette homogénéisation doit être comprise comme un effort pour clarifier le concept et le rendre plus accessible, visible dans le visible. L'enquête menée dans ce travail propose de fournir les outils conceptuels nécessaires à l'appréhension de l'expérience figurale du cinéma. Nous avons tenté de donner une cohérence à l'approche, par l'articulation méthodique de différentes figures du figural ; une approche théorique, un modèle de réception, une démarche analytique et la mise en pratique de celle-ci – dans une tentative de compréhension unifiée.

Le premier axe a posé le cadre théorique du figural en s'appuyant sur quatre auteurs majeurs, dont les perspectives croisées ont dressé un état des lieux de la notion. Jean-François Lyotard fut le point de départ incontournable : dans *Discours, figure*, il conceptualise le figural comme ce qui, dans l'ordre du visible, introduit une opacité du sens et un événement plastique qui fissurent la surface du langage par un surgissement épiphanique, comme un lapsus. Chez Lyotard, le figural est fondamentalement événement et opaque. Philippe Dubois nous a offert une formulation synthétique précieuse : le figural, « c'est tout ce qui, dans une image, subsiste une fois retirés le figuratif[...] et le figuré, mais qui reste encore figurable¹⁸⁷ ». Autrement dit, Dubois nous avance d'abord une définition négative du figural ; il est ce reste... Puis l'auteur revient sur ce qui le constitue ; la puissance interne de l'image elle-même – ce détail intensif, imprévisible et fulgurant, qui agite et sidère le spectateur en produisant du sens par sa seule matérialité visuelle. Il met également l'accent sur son appréhension difficile, les « strates » de la figure « ne s'agencent pas selon une logique d'opposition binaires, mais plutôt dans celle d'une possible cohabitation, voire d'une tension. En effet, la forme n'est pas le contraire de la

¹⁸⁷ Philippe Dubois, « La question du figural », dans Pierre Taminiaux & Claude Murcia (dir.), *Cinéma art(s) plastique(s)*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 65.

force, tout comme le figuratif ne l'est pas du figural.¹⁸⁸» À travers Jean-Louis Schefer, nous avons retracé l'origine et l'extension du concept : depuis Auerbach, il ancre la réflexion figurale dans son histoire sémantique, en soulignant l'ambiguïté originelle de « figura » comme objet façonné et empreinte, évoluant dialectiquement entre concret et abstrait, forme sensible et conceptuelle. Il ajoute à cette exploration la dimension désignative du figurale : un geste d'indication muette, pré-discursif, qui précède la signification et ouvre à une perception incarnée du visible. Enfin, l'apport de Gilles Deleuze est venu compléter ce socle théorique : à travers son étude du peintre Francis Bacon (*Logique de la sensation*, 1981), Deleuze propose une véritable structure figurale. Il y distingue la Figure de la simple figure figurative, en montrant comment le peintre isole la Figure sur la toile pour la libérer du récit illustratif, puis recourt au diagramme (gestes picturaux aléatoires) afin de faire émerger de nouvelles forces visuelles. Ce modèle deleuzien illustre la naissance du figural dans l'image : l'apparition de formes pures qui expriment des forces et des sensations, plutôt que de représenter un objet reconnaissable.

Le deuxième axe du mémoire s'est intéressé au modèle de réception figurale, en s'interrogeant sur la manière dont le spectateur accueille et éprouve cette dimension figurale de l'image. Nous avons établi un parallèle heuristique entre la réception figurale et un état d'hypnose cinématographique, en nous inspirant des travaux de Raymond Bellour. Une hypnose reconfigurée nous a servi ici de métaphore structurante : à l'instar d'un sujet hypnotisé, le spectateur de cinéma se trouve captivé par le stimulus figural, dans une relation d'abandon et de réceptivité. Cette proposition s'inscrit dans une perspective phénoménologique qui conçoit le spectateur comme un corps percevant, ancré dans le monde du film par sa conscience. Le figural, dès lors, ne relève plus d'un simple décodage intellectuel : il engage le spectateur dans sa chair. En définissant ainsi un spectateur « happé » par l'image, nous avons voulu montrer que l'expérience du cinéma peut aller jusqu'à une sorte de transe attentive, où la frontière entre l'écran et le spectateur s'estompe et ce, grâce aux stimuli figuraux qui nécessitent une disponibilité de la conscience au phénomène qui apparaît. En intégrant le public de façon aussi centrale, ce mémoire réaffirme que le figural n'est pas une propriété abstraite de l'image isolée, mais bien une relation vivante entre l'image et celui qui la regarde.

¹⁸⁸ Luca Acquarelli, « Introduction », In *Au prisme du figural.*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015. <https://doi.org/10.4000/books.pur.53582>.

Le troisième axe a porté sur la méthode analytique à adopter pour étudier le figural au cinéma. Face à un concept insaisissable, comment l'analyse de film peut-elle procéder sans trahir le phénomène qu'elle cherche à saisir ? Notre réponse méthodologique a consisté à privilégier une approche centrée sur l'ekphrasis et l'hypotypose, c'est-à-dire sur la description vive et détaillée des images. En pratique, il s'est agi de « mettre en mots » les scènes filmiques d'une manière suffisamment incarnée et imagée pour faire émerger, au sein même du discours, quelque chose de la force figurale de l'image. Cette écriture ekphrasique, volontiers poétique et sensorielle, découle d'une acceptation : l'analyse figurale n'est pas le Figural, l'inclure dans le monde du discours et de la représentation est insoluble. De ce fait, l'analyste conclut virtuellement un pacte fictionnel avec le lecteur, en lui proposant l'illusion de voir à travers le texte ce que l'analyse décrit. Elle permet ainsi de restituer l'intensité perceptive de l'expérience filmique sans la réduire à un commentaire abstrait ou purement conceptuel, qui se révélerait inefficace. Cette Ekphrasis, nous avons proposé de l'achever par un commentaire analytique, directement inspiré de la posture critique préconisée par Nicole Brenez, qui invite à aborder le film comme un objet esthétique autonome, traversé de forces internes, plutôt que comme un simple récit à décortiquer.

Le quatrième et dernier axe a consisté en une mise à l'épreuve pratique de nos hypothèses, à travers l'analyse détaillée du film *Chungking Express* (Wong Kar-wai, 1994). Notre analyse a révélé l'existence d'un « régime tempétueux », formule par laquelle nous avons désigné un ensemble de procédés visuels et rythmiques conférant au film son caractère éminemment figural. Plus précisément, nous avons identifié le motif récurrent des précipitations orageuses comme déformations physiques intenses (ralentis, accélérés, images saccadées et/ou floues), ces occurrences définitoires du théorème local du figural à l'œuvre dans ce film. Ces distorsions, qui sous-tendent des temps propres, depuis le modèle tempétueux, ne se réduisent pas à un effet de style gratuit : nous les avons interprétées comme les manifestations sensibles d'un monde intérieur chaotique, où la mémoire, la violence et la solitude transparaissent dans la plastique de l'orage.

À travers ces quatre axes, ce mémoire a cherché à cerner le figural dans sa complexité, en articulant théorie, expérience spectatorielle, méthode d'analyse et exemple pratique. Il ressort de l'ensemble de la démarche que le figural est un concept fondamentalement complexe et multidimensionnel, qui échappe à toute réduction simpliste. Notre tentative d'exploration figurale a donc valeur de proposition, une base pour pouvoir s'engouffrer dans la faille figurale. Il faut reconnaître les limites inhérentes à une telle entreprise. Elle a tracé des ponts entre des

approches éparses pour dresser un parcours figural. Ces ponts ont privilégié certains angles en délaissant d'autres, ce dont il convient de rendre compte. Nous voudrions conclure par deux points capitaux, qui permettront d'ouvrir ce travail à son avenir.

La première concerne le « degré » du figural, c'est-à-dire la variation d'intensité de la présence figurale selon les images, les œuvres ou les conditions de visionnage. Nous avons fait l'hypothèse audacieuse que toutes les images possèdent a minima une force figurale latente, une puissance expressive inhérente. Cette position, si elle a l'avantage de poser un universel du figural, élude en partie la question des nuances : en réalité, toutes les images ne nous affectent pas avec la même intensité, et les dispositifs de projection ou de monstration (salle de cinéma traditionnelle, installation muséale, écran domestique, réalité virtuelle, etc.) pourraient influencer sur le degré d'immersion figurale du spectateur. Qui plus est, s'interroger sur le degré figural ne pourrait s'arrêter à une étude du dispositif, mais devrait pousser à une étude millimétrée du figural, une étude de précision dans cette béance de la représentation.

Ensuite, il convient d'ouvrir la réflexion vers un aspect que nous avons évoqué sans véritablement le placer à l'étude : la dimension affective et émotionnelle du figural. Si le figural se manifeste à même la perception, il engage nécessairement le corps sensible du spectateur et ses affects. Plusieurs fois, nous avons mis en avant cette idée d'une image qui touche et non plus seulement qui montre. C'est notamment l'étude éponyme de Deleuze « Logique de la sensation » qui travaille cet axe. Or, il resterait à approfondir comment précisément le figural mobilise les vibrations émotionnelles du spectateur, et surtout comment l'analyse pourrait en rendre compte sans en perdre la substance. Comment décrire ce qui relève de l'anxiété, du frisson, du bouleversement intime, de la résonance affective ? Une piste de prolongement serait d'intégrer les acquis de la phénoménologie de la perception avec les approches de la théorie des affects au cinéma. C'est là un prolongement possible de ce travail : après avoir tenté de cerner le figural dans sa structure et sa manifestation, il resterait à en élucider plus avant la portée existentielle pour le spectateur, c'est-à-dire ce que le figural fait à celui qui le vit.

En conclusion, ce mémoire aura contribué à dégager les contours d'un concept fuyant mais fécond, le Figural, en montrant comment il permet d'interroger le cinéma autrement. Du visible au dicible, du corps au sens, le Figural s'est révélé être un fil rouge pour repenser l'image filmique comme expérience plutôt que comme objet à disséquer. Bien loin de clore le sujet, cette recherche débouche sur de nombreuses questions que nous venons d'esquisser. Elle invite surtout à poursuivre l'exploration d'un cinéma appréhendé non plus seulement par ce qu'il raconte, mais par ce qu'il fait voir et ressentir. Au-delà des histoires et des signes, il y a dans

chaque film une part d'invisible, cette épaisseur figurale qui, silencieusement, nous parle sans mots et nous touche sans pourquoi. L'intention de ce mémoire était également de soustraire l'énergie à la sphère du mystique, afin de restituer au visible seul sa magie intrinsèque, sans ne la lier ni à la « science » ni aux dieux. Puissent ces pages avoir éclairé d'un jour nouveau cette énigmatique puissance du Figural, et inciter à prolonger encore l'aventure théorique et critique autour de ce concept, à la mesure de son infinie richesse.

BIBLIOGRAPHIE

Sur le cinéma en général

Livres

AUMONT Jacques, MARIE Michel, Dictionnaire théorique et critique de cinéma, Paris, Nathan, 2001.

AUMONT, Jacques, *Jean Epstein : cinéaste, poète, philosophie*. Editions de la cinémathèque française, 1998.

AUMONT Jacques, *Comment pensent les films : apologie du filmique*, Paris, Editions Mimésis, 2021.

BARTHES Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*. Gallimard, 1980.

BELLOUR Raymond, *L'analyse du film*, Paris, Edition Albatros, 1979.

METZ Christian, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1972.

Articles

RIST Peter, BORDWELL, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. dans Cinémas (Montréal), 1990,
<https://doi.org/10.7202/1000999ar>.

LEROY Alice, *La querelle des dispositifs*, RAYMOND BELLOUR, Débordements, 2013,
https://debordements.fr/la-querelle-des-dispositifs-raymond-bellour/#notes_bottom_4

SESONSKE, Alexander, *Bordwell, David. Making Meaning: Inference and Rhetoric in The Interpretation of Cinema*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49 no. 2, 1991,
https://doi.org/10.1111/1540_6245.jaac49.2.0172.

Sur le figural

Livres

AUBRAL François, CHATEAU Dominique, *Figure, Figural*, Paris, L'Harmattan, 1999.

AUERBACH Erich., *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, Paris, Macula, 2003.

AUMONT Jacques, *L'invention de la figure humaine : le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Paris, Editions de la cinémathèque française, 1995.

DUBOIS Philippe, «La tempête et la matière-temps ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein», dans *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Cinémathèque française, 1998, pp. 267-323.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: les Éditions de Minuit, 1990.

BRENEZ, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, De Boeck, coll. « Arts et Cinéma », 1998.

LYOTARD Jean-François, *Discours Figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971.

VANCHERI, Luc. *Film, forme, théorie*. Paris: Editions L'Harmattan, 2002.

VANCHERI Luc, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.

Articles

ACQUARELLI Luca, « Introduction », In *Au prisme du figural*. édité par Luca Acquarelli. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015. <https://doi.org/10.4000/books.pur.53582>.

DÉOTTE Jean-Louis, *L'acmé de J.-F. Lyotard, Appareil* [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 15 février 2010, consulté le 17 juillet 2025. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/973> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.973>

DONDERO Maria Giulia, *Geste de la pensée, gestualité picturale : le diagramme chez Peirce, Deleuze et Goodman*, Metodo Vol. 9, 2021.

DURAFOUR Jean-Michel, *Cinéma Lyotard. Une introduction*. La Furia Umana, Duen de Bux, 2013, 2013-3, pp.121-136. .

PRUD'HOMME, François. 2014. *La puissance figurale des images oniriques chez Pedro Pires*, Dans OIC: Observatoire de l'Imaginaire Contemporain. Carnet de recherche, 2014. <https://oic.uqam.ca/fr/carnets/oic-observatoire-de-limaginaire-contemporain/la-puissance-figurale-des-images-oniriques-chez>

MARIN Louis, *Klee ou le retour à l'origine*, Revue d'Esthétique, 1970.

SCHEFER Olivier, *Qu'est-ce que le figural ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 1999.

Source audiovisuelle

DUBOIS Philippe, *La Jetée de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience*, Conférence consultée sur Youtube, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=0LT7yp1T9R4&t=2742s>

Thèse et mémoires

KARRA Marilena. *Pour une histoire figurale de la violence: manifestations dans Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*. Philosophie. Université Toulouse le Mirail- Toulouse II; Université Panteion des Sciences Sociales et Politiques (Athènes), 2023.

VAESEN Laura, *La piscine comme objet visuel*, mémoire de master en arts du spectacle sous la direction de Marc-Emmanuel Mélon, Liège, Université de Liège, 2019.

GENIN Marie, *Analyse figurale des lumières urbaines au cinéma*, mémoire de master en arts du spectacle sous la direction de Marc-Emmanuel Mélon, Liège, Université de Liège, 2019.

Sur l'hypnose et le cinéma

Livres

BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L, 2009.

EPSTEIN Jean, *Bonjour Cinéma*, Paris, Editions de la Sirène, 1921.

Articles

BARTHES Roland, *En sortant du cinéma*, Paris, Communications, n. 23, 1975.
<https://doi.org/10.3406/comm.1975.1353>

BERTON Mireille, *Cinéma et hypnose (Raymond Bellour, le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités | Stefan Andriopoulos, Besessene Körper : Körperschaften und die Erfindung des Kinos | Ruggero Eugeni, La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi | Rae Beth Gordon, Why the French Love Jerry Lewis : From Cabaret to Early Cinem)*, 1895 : Bulletin de l'Association Française de Recherche Sur l'histoire Du Cinéma, 2009.
<https://doi.org/10.4000/1895.3971>

Sur la phénoménologie

Livre :

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*. Gallimard, 1973.

SOBCHACK Vivian Carol, *Le corps du film : une phénoménologie de l'expérience filmique*, Dijon, Les presses du réel, 2025.

Article :

PERREAU Laurent, *Ce qui va de soi : sur la naturalité de l'attitude naturelle (de Bourdieu à Husserl)*, Bulletin d'analyse phénoménologique vol. 19, 2023.

Sur l'Ekphrasis

Article :

TAMANINI Laurent, *Ekphrasis filmique et hypotypose cinématographique dans Outremonde de Don DeLillo*. Loxias, Doctoriales V no. 22, 2008.

PRIOUX Evelyne, *Enargeia (ἐνάργεια) : l'évidence descriptive*, Utpictura18, Rubriques.

MICHAUD Ginette, *Présentation. Ekphraser*, Études françaises (Montréal) 51, 2015.
<https://doi.org/10.7202/1031225ar>.

Site internet

LÊ Corentin, Nicole Brenez, *Godard par Brenez Ekphrasis*, 2023,
<https://www.critikat.com/panorama/entretien/godard-par-brenez/>.

LE BOZEC Yves, *Ekphrasis de mon cœur, ou l'argumentation par la description pathétique*, Littérature (Paris. 1971), 1998.
<https://doi.org/10.3406/litt.1998.2493>.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	4
PREMIERE PARTIE : La quête Figurale.....	8
Introduction au Figural.....	9
Bref historique de la représentation dans l'art	10
Lyotard et la pensée du figural	12
Le figural comme opacité.....	12
Le figural comme événement.....	14
Cinéma Lyotard	16
Philippe Dubois - Par un figural filmique	18
L'événementialité du figural.....	19
Le figural comme détail	22
La puissance du figural	24
Il faudra construire l'événement	24
Schefer - Origines et traitement Figural.....	26
Historia, Studium, Culture, Rapport,	27
De la désignation.....	28
Deleuze - Que doit la Figure ?.....	30
La nécessaire Isolation.....	30
Le figural comme intensité sensible.....	35
Le diagramme : chaos génératif de la figure.....	38
Constellation Figurale.....	40
DEUXIÈME PARTIE : DE LA RÉCEPTION FIGURALE.....	43
L'image hypnotique.....	44
L'Hypnose cinématographique : une réception figurale plurielle et active.....	44
Corps en veille, figures en mouvement.....	46
Du stimulus figural.....	50
Conclusion à l'hypnose comme modèle de réception Figuralo-filmique	53
TROISIÈME PARTIE : POSTURE ET MÉTHODE.....	54
Préliminaires posturaux.....	55
Construire le sens.....	57
Posture pour une vision figurale	60
D'une méthode au partage figural : l'Ekphrasis.....	67

Style et règles d'une ekphrasis cinématographique	68
Conclusion à la méthode.....	71
QUATRIÈME PARTIE : ANALYSE. DU REGIME TEMPÉTUEUX DANS CHUNGKING EXPRESS : MOUVEMENTS DU TEMPS, FORCE ET IRRÉALITÉ DU SOUVENIR.....	73
Tonnerre ou le bégaiement des réminiscences	75
Vues cycloniques.....	79
Le calme après la tempête.....	83
Conclusion analytique.....	88
CONCLUSION.....	90
BIBLIOGRAPHIE.....	96
<i>Sur le cinéma en général</i>	96
<i>Sur le figural</i>	97
<i>Sur l'hypnose et le cinéma</i>	99
<i>Sur la phénoménologie</i>	99
<i>Sur l'Ekphrasis</i>	100
TABLE DES MATIERES	101