

Année universitaire 2023-2024

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

*Les images de caméscope dans Aftersun de Charlotte Wells (2022) : les images d'un  
film-mémoire ?*

par Jules Sanchez

Master mention *Arts, Lettres, Langues, Parcours Cinéma, esthétique et création*

Mémoire Master 2 préparé sous la direction de M. le Professeur José Moure

Septembre 2024

© Jules Sanchez, 2024

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens à remercier personnellement les personnes suivantes :

José Moure, mon directeur de recherche, dont l'écoute attentive, les remarques et les conseils m'ont été précieux tout au long de cette étude.

Les étudiants du cours d'esthétique du cinéma de Master 2 (2023-2024) de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, dont les commentaires et retours ont aidé à la réflexion.

Mes parents, mes frères, ma conjointe et mes amis, dont le soutien m'a permis de travailler dans de bonnes dispositions.

## LISTE DES ABREVIATIONS

CI	Caméscope Intradiégétique
IC	Image(s) de Caméscope
PDV	Point De Vue subjectif
PDVM	Point De Vue Médiatisé
PDVM-C	Point De Vue Médiatise par un Caméscope
PE	Plein Ecran
TI	Télévision Intradiégétique

## INTRODUCTION

Nous souhaitons nous intéresser au statut singulier des images de caméscope (IC) dans le film *Aftersun* de Charlotte Wells, sorti en 2022. Dans le film, les IC engagent certains rapports avec la subjectivité du personnage principal qui s’y redécouvre, vingt ans après, et, par identification, du spectateur. Nous postulerons l’hypothèse qu’*Aftersun* est un film-mémoire, c’est-à-dire, un film qui ne fonctionne qu’en tant qu’il reconstitue le processus mémoriel de la protagoniste, à l’intérieur duquel les IC ont une fonction d’identification temporelle, notamment. J’ai choisi d’étudier *Aftersun* car ayant moi-même eu l’intention de monter des IC et étant sensible à ces images de famille, j’ai trouvé que le film *Aftersun* restitue avec une justesse rare le rapport sensible et complexe entre les IC et les souvenirs personnels. Le film *Aftersun*, premier long-métrage de la réalisatrice écossaise Charlotte Wells, sorti en 2022, raconte l’histoire de Sophie (Frankie Corio), qui passe ses vacances en Turquie avec son père, Calum (Paul Mescal). Munie d’un caméscope mini DV, elle filme son quotidien ensoleillé, les moments de joie et de complicité qu’elle partage avec son père. Sophie, devenue adulte, regarde ces images et se replonge dans son passé. Il s’agira de postuler que l’usage fait des IC dans le film *Aftersun* se distingue de la plupart des films fiction contemporains qui travaillent un Point De Vue Médiatisé par un Caméscope (PDVM-C). Nous conjecturons que la singularité de leur puissance sensible tient en partie à leur dimension régressive, à leur ambivalence de ton et au brouillage temporel qu’elles produisent et ce, au profit d’une reconstitution d’un flux de conscience qui serait étendu, selon notre hypothèse, à l’intégralité du film. En cela, *Aftersun* s’inscrit dans l’ère de son temps en ce qu’il rejoue la valeur sensible qui est culturellement réassignée aux IC par des cinéastes, des artistes vidéo ou des particuliers en quête d’un patrimoine vidéo personnel. Étant donné que notre réflexion porte sur le renouveau du PDVM-C dans les films de fiction contemporains, nous avons voulu nous pencher sur des films les plus récents possibles. Les films de fiction travaillant un PDVM-C ont connu un essor dans les années 1990 selon un processus « d’intensification<sup>1</sup> » (c’est l’objet de la thèse de Guillaume Campeau-Dupras sur laquelle nous reviendrons), puis la forme s’est raréfiée ou générisée (films d’horreur, thriller) dans le courant des années 2000. Avec un film comme *Aftersun*, tout se passe comme si, après

---

<sup>1</sup>Guillaume CAMPEAU-DUPRAS, *Pour une poétique historique du point de vue médiatisé au cinéma*, Thèse de littérature et cinéma, Montréal, Université de Montréal, 2016, p. 297, 438 p.

l'avènement des caméras numériques de plus en plus développées, ce retour *vintage* de la texture brouillée des petits caméscopes dans le cinéma de fiction ne pouvait advenir que sous le signe de la mélancolie. En ce sens, nous aurions pu *a priori* choisir un corpus élargi de films de fiction récents sur le thème de l'amitié, de l'amour ou de la famille utilisant un PDVM-C en ce que ces formes dialoguent de près ou de loin avec la question de la mémoire. A ce titre, nous aurions pu mentionner, pour n'en citer que trois, *Pardonnez-moi*, de Maïwenn (2006) qui est un film de fiction sur une réalisatrice voulant faire un film documentaire sur sa famille afin de révéler des secrets douloureux à l'enfant qu'elle attend. Bien que la question de la trace, de l'archive familiale, ou encore, du lègue filmé permette une comparaison, le film de Maïwenn envisage davantage le PDVM-C comme une preuve authentique des vices d'une famille, qu'elle n'engage une réflexion sur un renouveau du caméscope et la portée mémorielle de ses images. Les caméscopes type mini DV étaient encore assez utilisés au milieu des années 2000 et la fonction narrative du caméscope dans les films de fiction était tournée vers l'avenir intradiégétique et non pas vers le passé, comme c'est le cas dans *Aftersun*. L'archive familiale conjointe à un PDVM-C n'a pas été un critère suffisant pour établir notre corpus et il nous a fallu chercher des films plus récents. *A priori*, le film *Play*, réalisé par Anthony Marciano et sorti en janvier 2020 semble au contraire beaucoup plus proche d'*Aftersun* dans l'usage qu'il fait du PDVM-C. Max a 13 ans quand il reçoit sa première caméra, en 1993. Il filme sa jeunesse pendant 25 ans et décide de regarder toutes les images de sa vie vingt ans après. Si le thème de la quête mémorielle est couplé avec le motif du PDVM-C, le récit est construit de manière très classique et linéaire à la différence de la forme assez éclatée d'*Aftersun* (qui trace tout de même en filigrane une ligne narrative assez diffuse) et le réalisme du jeu et du filmage dans *Aftersun* ne trouve pas son équivalent dans ce film où l'artificialité de la reconstitution de l'ancien prend le dessus sur toute forme de réalisme (le tournage a été essentiellement fait en caméras numériques et l'effet caméscope a été ajouté en post-production ; la texture d'image en témoigne). Enfin, nous aurions pu citer *Cet été-là* d'Éric Lartigau, sorti en 2023, dans lequel une petite fille filme sa famille en vacances dans les Landes avec un caméscope. La paucité des PDVM-C dans le film et la coïncidence du temps objectif du récit et du temps objectif du filmage intradiégétique ne permettent pas d'envisager le caméscope dans une perspective mémorielle. Après notre recherche, *Aftersun* semble être l'un des rares (sinon le seul) films de fiction récents qui parviennent à saisir les enjeux mémoriels et sensibles du renouveau du caméscope en tant qu'accessoire précieux dont les textures brouillées, pop de l'image renvoient à une temporalité passée, à un territoire perdu du soi qu'il s'agit de retrouver pour faire la synthèse d'une vie. Le sujet de ce mémoire est la question des IC dans le film *Aftersun*, analysées comme des images mémorielles.

Notre étude s’inscrit dans un ensemble de recherches des champs cinématographique et des sciences humaines autour du film *Aftersun*, limité quantitativement étant donné le caractère récent du film lui-même, d’une part. Elle s’inscrit dans la lignée d’une réflexion théorique plus générale sur les relations entretenues entre cinéma et mémoire, d’autre part. A la différence de la coutume préliminaire à tout travail de recherche, nous ne trouvons ici guère de sens dans le fait d’historiciser les recherches sur *Aftersun* étant donné qu’il n’y a que deux ans qui séparent la sortie du film de notre étude. Toutefois, il est possible d’identifier la redondance de certaines approches du film. Nous avons constaté que les recherches récentes sur *Aftersun* peuvent être classées en trois approches que nous nous proposons de développer, non pas par ordre chronologique, mais par ordre de proximité avec l’approche retenue au cours de ce travail. De prime abord, l’approche sémiologique, prise dans son sens large, comme étude des signes du film en vue d’en induire une interprétation est sans doute l’approche d’*Aftersun* la plus récurrente. Les approches sémiologiques à dimension psychologique ont, très peu de temps après la sortie du film, cherché à montrer comment le film dissémine un ensemble de signes autour de motifs psychologiques (la dépression, le deuil, la mort, notamment), afin d’arrêter un sens d’interprétation du film. C’est le cas du travail de Shah. A., dans son article « *Aftersun*, directed by Charlotte Wells (2022) - Psychiatry in movies<sup>2</sup> », paru dans *The British Journal of Psychiatry* en 2023, qui fait une description psychologisante de la relation père/fille afin de montrer comment le film illustre le phénomène général, externe, de la transmission héréditaire de la dépression. De la même manière, l’article indonésien « Representasi depresi dalam film *Aftersun*<sup>3</sup> » (“Représentation de la dépression dans le film *Aftersun*”) de L. Apriliane et D. Tandyonomanu, paru dans le volume 7 de la revue *The Commmercium*, en 2023, propose une analyse de la représentation de la dépression dans le film. Brièvement, l’article anglo-saxon “*Aftersun* : The Nostalgic Journey of Love and Loss<sup>4</sup>” (2024) de María Navarro García, plus développé au plan analytique que le précédent, propose une étude liant *gender studies* et sémiologie, afin de saisir les modalités formelles de représentation de genre dans le film. Si les développements de l’article au sujet du côté garçon manqué de Sophie, d’abord, de la manière dont Calum cache ses démons à sa fille pour la protéger, ensuite, et de la représentation d’une masculinité battant en brèche les stéréotypes de genre sont intéressants, tout comme l’évocation de l’interrogation “queer” de Sophie sur son orientation sexuelle et son indépendance en tant que jeune femme, qui tantôt

---

<sup>2</sup> Aana SHAH, « *Aftersun*, directed by Charlotte Wells (2022) – Psychiatry in movies » *The British Journal of Psychiatry*, Cambridge, vol. 223, n°6, décembre 2023, 554 p., p. 223-226

<sup>3</sup> Apriliana LAILATUL DWI NUR, Tandyonomanu DANANG, « Representasi depresi dalam film *Aftersun* » [Représentation de la dépression dans le film *Aftersun*], *Commmercium*, Université d’État de Surabaya, vol. 7, n° 3, 2023, p.111-119

<sup>4</sup> María NAVARRO GARCIA, « *Aftersun* : the Nostalgic Journey of Love and Loss », in Sara Martín (dir.), *Beautiful Vessels Children and Gender in Anglophone Cinema*, Barcelone, Université autonome de Barcelone, 2024, 236 p., p. 220-224

embrasse un jeune garçon étant petite et semble être devenue lesbienne à l'âge adulte, l'article s'y réduit et ne tient pas compte de la manière dont la mise en scène travaille ces effets de décadre et de justesse par rapport aux représentations stéréotypées de genre. Les différentes approches sémiologiques d'*Aftersun* permettent d'apporter des éclairages intéressants sur certains motifs du film mais la tentation de tirer un sens d'interprétation va souvent dans le sens contraire de ce que propose la forme ouverte et éclatée d'*Aftersun*, c'est-à-dire, une interprétation laissée à l'appréciation du spectateur. Le travail de la chercheuse coréenne Eusun Kwon, intitulé "The aesthetics of index and the affect of gestures revealed in *Aftersun*<sup>5</sup>", et paru dans *The Journal of the Convergence on Culture Technology*, le 17 août 2023 a retenu notre attention en ce que l'approche de la sémiotique indicielle lui permet de montrer que les IC jouent à l'intérieur de ce processus la fonction d'indices de leur réalité passée. Les IC sont les images indicelles qui renvoient à ce que Sophie et Calum "ont fait". Il est étonnant de faire le constat qu'à l'inventivité formelle d'*Aftersun* répond un très faible nombre de textes de narratologie ou d'esthétique du film. Au cours de notre recherche, nous avons trouvé un seul article qui fait une étude que l'on pourrait qualifier d'étude narratologico-esthétique. L'article "Corporéité et remémoration : stratégies d'un cinéma de flux dans *Aftersun*<sup>6</sup>" du chercheur brésilien João Pedro Fagundes de Almeida, montre à partir du terme de flux comment le film, dans sa forme, agence un processus de re-souvenir en liant l'interrogation de Sophie sur son père par une poétique du glissement. Il s'agira d'évaluer la fécondité de la notion de flux tout en la nuancant par la mise en avant d'une ligne narrative, de *schèmes sensori-moteurs* sans lesquels la mémoire ne saurait se reconstituer. Ainsi glisserons-nous vers une troisième approche, philosophique du film *Aftersun* impliquant la référence à des articles de différents domaines de la philosophie. Parmi les approches philosophiques d'*Aftersun*, un texte nous a semblé intéressant. "Digital Recall: The New Cinema of Memory: The more we offload memory into the digital realm, the more we are gripped with a sense of cultural vertigo."<sup>7</sup> ("Souvenir numérique : Le nouveau cinéma de la mémoire : Plus nous déchargeons la mémoire dans le domaine numérique, plus nous sommes saisis d'un sentiment de vertige culturel") est un article de Sasha Karsavina et Alex Bliziotis,

---

<sup>5</sup> Eusun KWON, «The aesthetics of index and the affect of gestures revealed in *Aftersun* », *The Journal of the Convergence on Culture Technology*, Corée, L'Agence Internationale de Promotion de la Culture et de la Technologie, vol. 9, n° 4, 2023, 737 p., p.431-436

<sup>6</sup> João Pedro FAGUNDES DE ALMEIDA, Nilson ASSUNÇÃO ALVARENGA, « *Corporeidade e rememoração: estratégias do cinema de fluxo em Aftersun.* », [Corporéité et remémoration : stratégies d'un cinéma de flux dans *Aftersun*], Intercom - Société brésilienne d'études interdisciplinaires en communication, 46e Congrès brésilien des sciences de la communication – PUCMinas –, 2023, 14p.

<sup>7</sup> Alex BLIZIOTIS, Sasha KARSAVINA, « Digital Recall : The New Cinema of Memory : The more we offload into the digital realm, the more we are gripped with a sense of cultural vertigo », *The Brooklyn Rail*, New York City, mai 2023.

paru dans le magazine *The Brooklyn Rail* en mai 2023. Depuis une approche médiatique, l'article propose une analyse de l'unité des images de souvenir et des IC, ou plutôt, du devenir technologique des souvenirs. Les résultats de l'analyse montrent qu'*Aftersun* signe la convergence de la mnémotechnique et du numérique. Un autre article philosophique sur *Aftersun*, celui du chercheur turc Erdem Ilic dans son article "*Aftersun* : Image-cristal<sup>8</sup>" -paru en mai 2023 dans la revue *Sekans* nous a frappé- dans sa démonstration de la virtualité du temps filmique déployé dans *Aftersun*. Par ailleurs, nous aurons recours tout au long de ce travail à des références canoniques ou de théorie générale du cinéma qui nous permettront de soulever certaines questions ontologiques ou esthétiques à propos des IC et de l'état numérique du cinéma, par le recours à la pensée d'André Bazin ou à celle de Lev Manovich. La pensée de Jean-Pierre Esquenazi, qui, dans "Film, perception et mémoire"<sup>9</sup> (1994), s'intéresse à la figure du spectateur comme dépositaire du film, comme l'élément formant et formé (ce ne sont pas ses termes) d'une mémoire du film et du cinéma, nous permettra de montrer qu'*Aftersun* semble être un film sur la mémoire en ce qu'il joue sur trois niveaux de spectature : une spectature diégétique, une spectature métadiégétique, ces deux niveaux de spectature pouvant renvoyer le spectateur du film *Aftersun* à sa propre expérience personnelle et à susciter en lui par effets d'écho et d'identification, quelques sollicitations de sa propre mémoire. Parmi les références plus précises de théorie générale ou de recherches ne portant pas spécifiquement sur le film *Aftersun*, la thèse de Guillaume Campeau-Dupras "Pour une poétique historique du point de vue médiatisé au cinéma"<sup>10</sup>, soutenue en 2016, nous a intéressés. Le chercheur propose de retracer la généalogie du motif formel du Point de Vue Subjectif (PDV) conjoint au Point De Vue Médiatisé par un Caméscope (PDVM-C), à partir de la poétique historique de Bordwell et de la méthode néoformaliste de K. Thompson. Il soutient que ce motif a conduit à une fragmentation et une intensification du style du cinéma contemporain. Lorsque nous mentionnons le PDVM-C au cours de notre travail, nous retenons pour notre compte la définition de Bordwell qui distingue le PDV comme procédé de "PDV immédiat"<sup>11</sup>, non-médiatisé, (comme par exemple le PDV d'un personnage ; rien ne médiatise la perception de la réalité par le personnage sinon sa perception) et le PDVM, qui est le point de vue par lequel est montré ce qui a été filmé par une caméra ou un caméscope, tenu (ou pas) par le protagoniste. Dans les limites du travail de recherche présentées

---

<sup>8</sup> Erdem ILIC, « *AFTERSUN* : KRİSTAL İMGE » [*Aftersun* : l'image-cristal], *Revue Sekans*, Turquie, Journal of Cinema culture, n° e21, mai 2023, p. 18-22

<sup>9</sup> Jean-Pierre ESQUENAZI, *Film, perception et mémoire*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Logiques sociales, 1985, 256 p.

<sup>10</sup> Guillaume CAMPEAU-DUPRAS, *Pour une poétique historique du point de vue médiatisé au cinéma*, Thèse de littérature et cinéma, Montréal, Université de Montréal, 2016, 438 p.

<sup>11</sup> David BORDWELL, « A behemoth from the Dead Zone ». En ligne. *Observations on Film Art*. Section « Blog », 25 janvier. < <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/01/25/a-behemothfrom-the-dead-zone/> >. Consulté le 13 septembre 2024.

en conclusion de la thèse, G. Campeau-Dupras évoque l'absence d'approche cognitiviste du mode amateur qui pourrait selon lui être pertinente pour aborder la question du mode amateur et du PDVM-C. A l'approche cognitiviste nous avons préféré une approche philosophique, phénoménologique, qui nous permettra que le PDVM-C joue sur deux niveaux, virtuels et actuels et en ce sens, travaillent des cristaux de temps. D'autre part, les limites de la thèse de G. Campeau Dupras mettent en avant l'absence d'articulation des couples de notions authenticité-subjectivité, (PDVM/PDV), dans sa réflexion, qui mériteraient selon lui d'être explorés. Une approche narratologique nous permettra de couvrir cette question en montrant que l'absence d'information narrative sur l'évolution de la relation entre Sophie et son père se fait au profit d'une interrogation sur le point de vue, à la différence des affirmations d'ordre psychologique en lien avec une approche sémiotique empruntée à Peirce qui conduisent Apriliana, L., & Tandyonomanu, D., citées plus tôt, à interpréter définitivement une représentation de la dépression dans *Aftersun*. Nous affirmons au contraire que l'absence d'informations narratives sur le devenir de la relation de Sophie à son père se fait au profit d'un mode inédit, réflexif d'insertion des IC dans un film du flux de conscience où le PDVM ne se réduit pas à sa fonction de relai voué à faire avancer le récit ou immerger le spectateur (mode classique), ni à rompre la structure du récit au profit d'une réflexion sur les images (mode moderne) mais font de ces images des images-miroirs, contemporaines d'un nouveau rapport aux caméscopes retrouvés. Des considérations économique-historiques portant sur la redécouverte du caméscope nous permettront de montrer que l'usage fait du PDVM par le caméscope dans *Aftersun* est typiquement contemporain. Enfin, d'un point de vue esthétique, il s'agira de voir que si les coordonnées esthétiques des IC permettent de les distinguer en renforçant leur caractère intime en ce qu'elles appartiennent à la forme du film amateur de famille, d'autres ressources esthétiques qui les débordent (musiques, gestuelles, durée dilatée des plans fixes et des travellings latéraux, motifs spéculaires, miroirs et reflets) permettent de créer une ambiance mentale qui nous conduira à vérifier notre interprétation du film défini comme flux de conscience. Nous nous demandons si les IC dans le film *Aftersun* sont les images d'un film-mémoire. Les IC correspondent aux images tournées à partir d'appareils d'enregistrement personnels qui se sont démocratisés dans les années 1980, moment où le fait de filmer n'était plus l'apanage des professionnels de la télévision ou du cinéma. Les caméscopes se sont développés d'un mode analogique à un mode numérique de filmage, et leur utilisation a connu un pic dans les années 1980, s'est prolongée dans les années 1990 et s'est raréfiée au cours des années 2000 avec l'apparition du téléphone portable qui s'y est peu à peu substitué. Les caméscopes permettent de saisir des instants de la vie quotidienne, familiale, amicale ou amoureuse, notamment. Les caméscopes ont donc pour fonction

principale de conserver des images en mouvements de la vie quotidienne bien que leurs usages puissent être multiples. Les IC prises dans leur principale utilisation, sont donc les opérateurs de conservation audiovisuelle d'une mémoire personnelle, familiale, amoureuse ou amicale. Elles conservent -plus ou moins bien- une trace audiovisuelle de vie quotidienne grâce aux supports et données numériques de stockage. L'aspect des IC a évolué d'une texture granuleuse, rayée, vers un aspect de plus en plus lisse, pour les caméscopes Sony les plus récents, par exemple. En ce sens, la texture des images granuleuses des anciens caméscopes réfère directement au passé. Ces IC signent esthétiquement leur rapport au passé. Le film, dans le langage ordinaire, est un récit traduit dans une forme audiovisuelle pour des spectateurs. Dans l'imaginaire collectif, le film renvoie au film de fiction rattaché à l'industrie cinématographique et à l'appareil historique de projection, à une expérience de spectateur. En ce sens, l'aspect authentique des IC se distinguerait de l'artifice qui entoure le film et qui implique une écriture, un réalisateur, une mise en scène, une équipe de tournage, des processus de production et de post-production et un visionnage en salle. Les IC seraient plus "vraies" et plus authentiques que le film tel qu'il est entendu dans la *doxa*, soit, comme récit audiovisuel qui dilue son artifice pour le plaisir de l'absorption de ses spectateurs, faisant mine d'ignorer le mensonge. Tandis que les vidéos personnelles sont le plus souvent visionnées dans des cadres domestiques. Le film est un objet artistique et/ou industriel rattaché historiquement à la salle de cinéma ou diffusé dans des dispositifs institutionnalisés au moyen de supports payants tels que les dvd, les cassettes, la VOD ou les plateformes de streaming. Le film peut être défini comme une œuvre cinématographique fixée sur le support éponyme. Le film renvoie dans le même temps au support d'enregistrement, originellement, la pellicule et à l'image de la réalité qu'elle y imprime. Le film désigne un agencement de blocs d'espace-temps, appelés plans, capturés mécaniquement grâce à un appareil d'enregistrement et le plus souvent montés ensemble de sorte à créer de la signification ou des émotions à partir de l'image et du son. Les films sont, en tant que supports d'une œuvre ou d'un continuum d'images en mouvements, des opérateurs de conservation d'images et de sons. Les blocs d'espace-temps, documentaires ou fictionnels, sont agencés dans, par, sur et pour le film afin d'être potentiellement actualisés par un visionnage ultérieur. Le film permet aussi d'opposer à la fuite du temps sa conservation et de consigner à sa réalité une dimension intemporelle, immortelle, pourvu que les restaurateurs et opérateurs de la conservation du film, humains et machiniques, fassent correctement leur travail. En effet, les films de cinéma forgent une mémoire personnelle, collective et sont conservés d'années en années grâce au travail de restaurateurs et de professionnels de la mémoire collective du cinéma, ou de dispositifs de stockages matériels ou immatériels divers (pellicules, cassettes, dvd, données numériques,

disques durs). Mais le film est-il encore un film s'il n'a plus le film pour support ? Que le cinéma devient-il lorsqu'au film la vidéo s'est substituée en partie au film ? Qu'est-ce qu'une IC tournée selon les conditions industrielles et économiques propres à la fiction cinématographique ? Qu'en est-il lorsqu'aux qualités impressives de la pellicule se substituent des données numériques encodées ? Le médium vidéo n'aurait-il pas, d'une manière ou d'une autre, contaminé la narration cinématographique ou bien est-ce le contraire qui se produit ? Si le film imprimait sur la bande la trace matérielle d'une captation de la réalité externe, la vidéo caméscope, elle, encode des IC immatérielles, le plus souvent personnelles, en vue de forger un patrimoine vidéo personnel au *home movie maker*. Malgré ces distinctions, il semble que le film, comme l'IC sont des opérateurs de mémoire. La mémoire, d'un point de vue philosophique, semble pouvoir être définie comme la persistance du passé dans la conscience du sujet. Il faut distinguer entre mémoire collective et mémoire individuelle. La mémoire collective est la persistance des expériences partagées et passé d'un groupe dans le présent, tandis que la mémoire individuelle désigne l'ensemble des expériences passées d'un sujet dont il peut potentiellement se souvenir. Si les travaux de Ricoeur<sup>12</sup> ont montré les interrelations entre ces deux types de mémoire (la mémoire collective pouvant conduire à forger un cadre à une identité personnelle, par exemple), notre attention se portera sur la mémoire individuelle dans le cas d'*Aftersun*, puisque le film semble montrer les souvenirs de la protagoniste. Toutefois, en tant qu'elle est présentée dans le film de fiction qu'est *Aftersun*, cette mémoire personnelle fictive se trouve *collectivée*. En tant que faculté, la mémoire est donc la possibilité mentale du sujet à être en relation avec le passé par la mobilisation et la reproduction d'expériences passées dans la conscience. Le souvenir désigne l'image plus ou moins claire d'une expérience vécue que la mémoire a conservé. En d'autres termes, le souvenir est la perception présente en voie d'actualisation d'une perception passée, dans la conscience du sujet. Si l'on peut déjà sentir l'approche deleuzienne de Bergson à travers ces éléments définitionnels, ils ne nous sont utiles pour l'instant que pour problématiser les relations entre les notions de mémoire, d'IC et de film. Les IC, qui sont un mode *a priori* "authentique" de la catégorie "film", parce qu'il y a une relation directe, spontanée entre le filmeur et le filmé conservent un patrimoine audiovisuel de vie quotidienne figée. La mémoire de stockage d'un vieux caméscope de famille et la faculté du sujet à se souvenir se distinguent en ce que l'une est électronique et l'autre est une faculté humaine. La mémoire est donc la faculté, humaine ou technique, d'arrêter le temps, de le retrouver et de le retrouver. La persistance du passé est l'élément commun entre les éléments du trio film/IC/mémoire. De prime

---

<sup>12</sup> Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 672 p.

abord, l'on pourrait se poser la question anthropologique suivante : pourquoi a-t-on besoin de figer la vie quotidienne dans des IC si la mémoire du sujet assure déjà la persistance du passé ? Et son corollaire, qu'est-ce qu'une IC par rapport à l'image d'un souvenir ? Quelles relations entretiennent-elles entre elles ? Si elles ont la même fonction, ont-elles uniquement une différence de nature ? L'IC vient-elle compenser l'aspect flou d'un souvenir par la clarté de la fixation électronique ? Quel rôle jouent ces images dans le processus de la mémoire, mettent-elle en lumière certains souvenirs, en construisent-elles d'autres, oubliés, les modifient-elles ? Il semble que ces problèmes nous conduisent à nous approcher du problème des IC dans *Aftersun* mais cela reste encore insuffisant. Les IC dans *Aftersun*, à la différence de l'usage traditionnel, sont des images de fiction. Elles sont le fruit d'une écriture, d'un tournage, de prises refaites s'opposant à la logique directe, "run and gun", traditionnelle du caméscope. On pourrait considérer que les IC dans *Aftersun*, en tant qu'images construites, se confondent aux autres régimes d'images du film, eux-aussi fictionnels, et que le film n'est qu'une fiction divertissante sur les vacances d'un père et de sa fille en Turquie. Comment les IC peuvent elles être des images de souvenirs si le souvenir définit la conscience d'un événement passé d'une part, et qu'un caméscope est une machine, d'autre part ? Les IC dans *Aftersun* sont marquées de ce grain ancien et étant donné que le film suit une logique achronologique, éclatée dans son montage, d'une part, et qu'il pose deux temporalités, celle de Sophie, enfant qui passe ses vacances en Turquie avec son père et celle d'une femme, adulte, qui visionne ces images longtemps après, d'autre part, l'on est vite tenté d'interpréter que la présentation des IC assure phénoménologiquement le principe mécanique du caméscope : elle sont les images présentes d'un passé personnel fixé. Voici notre hypothèse de recherche : le film *Aftersun*, joue sur trois niveaux de persistance du passé (la mémoire, le film, les IC) afin de décrire le processus de la mémoire de la protagoniste qui se souvient vingt ans après et dans lequel les images jouent un rôle de fixation du souvenir. Dans le cas d'*Aftersun*, la mémoire désigne autant la mémoire subjective de Sophie adulte que la mémoire de stockage de son caméscope, ces deux mémoires étant imbriquées. *Aftersun* serait donc un film-mémoire, c'est-à-dire, un film qui reproduit le processus mémoriel du souvenir et la réévaluation d'un passé à l'aune de l'observation présente et consciente de la protagoniste-voyante. Plusieurs résistances et limites à notre hypothèse se présentent. La première limite narratologique est celle que l'on rencontre en distinguant point de vue de la conscience et point de vue de l'observation. Si nous voyons le film depuis la conscience de la protagoniste, c'est soit qu'elle ferme les yeux et se souvient, soit qu'elle les ouvre et voit. Or, s'il y avait une distinction entre point de vue de la conscience intérieure et point de vue

d'observation du dehors, une transposition phénoménologique vraisemblable conduirait la cinéaste tantôt à restituer des images intérieures selon les qualités attribuées plus tôt, tantôt à rendre visible le dispositif de visionnage lors de l'apparition des IC, afin de rendre intelligible la relation entre le sujet observant et l'image observée. Si nous avons accès au film à partir de son regard, les IC ne se confondraient pas avec les limites de l'écran mais elles seraient intégrées au caméscope, lui-même visible, dans les mains de Sophie adulte, en PDV. Au régime de fiction classique se substituerait un PDV, plus ou moins clair, de Sophie enfant, que l'on ne pourrait jamais voir comme personnage, sinon dans des reflets ou des miroirs, ou dans l'écran du caméscope si elle le retournait vers elle tandis qu'elle se filmerait, c'est-à-dire, quand elle aurait l'occasion d'avoir accès à sa propre image. La deuxième limite narratologique à notre hypothèse concerne l'ignorance du spectateur quant aux motifs de ce revisionnage des IC par Sophie, étant donné le peu d'informations narratives sur le temps qui sépare les vacances de Sophie enfant et celui du revisionnage à l'âge adulte. On pourrait supposer qu'une voix intérieure soit restituée en off donnerait l'information de l'événement qui a séparé Sophie et Calum. Or, le film ne travaille pas de voix-off et cette information n'est pas donnée. Calum est-il mort ? Malade ? Sophie lui reproche-t-elle son absence ? Se sont-ils disputés ? Regrette-t-elle ces moments de joie ? Toutes ces informations sont suggérées mais ne sont pas données. Par ailleurs, s'il s'agissait de la conscience de Sophie, il semble qu'elle ne pourrait avoir accès à certaines informations qui apparaissent dans le film. Comment peut-on se souvenir d'un événement que l'on n'a pas vécu ? La seconde limite, esthétique, à notre hypothèse est la suivante : comment serait-ce possible d'avoir une mémoire si formellement catégorisée ? Comment le film *Aftersun* peut-il être qualifié de film-mémoire si à la restitution cinématographique de la phénoménologie de la mémoire se substitue la différenciation rigide de trois régimes d'images qui ne représentent pas, *a priori*, la mémoire ? La troisième limite phénoménologique est la différence de nature entre une image de souvenir et une IC. D'un côté, les images mentales de souvenirs sont en voie d'actualisation, humaines, plus ou moins floues, subjectives, intérieures, conscientes et sélectionnées. De l'autre, les IC sont actuelles, machiniques, claires et nettes (si le point est fait et que le fichier s'est conservé). Les IC traduisent une texture numérique, elles sont des images objectives, externes, inertes et présentées de manière automatique. Voici la première limite à notre hypothèse : Sophie (ni quiconque) ne pense en IC. Comment se fait-il que les IC soient présentées comme des images actuelles alors que les souvenirs n'apparaissent pas actuellement dans la conscience ? Autant de limites qui nous conduisent à formuler le problème suivant.

*Dans quelle mesure les images de caméscope dans le film Aftersun de Charlotte Wells signent-elles l'actualisation du souvenir à l'intérieur d'un film-mémoire, alors-même qu'elles ne peuvent a priori ni être pensées, ni se substituer à un point de vue subjectif, ni expliquer ce qui justifie leur visionnage dans l'histoire ultérieure de la protagoniste ?*

D'abord, une approche narratologique nous permettra de montrer que nous avons accès au film depuis le point de vue de la mémoire de Sophie. Pour ce faire, nous expliquerons dans quelle mesure le point de vue de sa conscience se confond au point de vue du caméscope, et comment la structure narrative restitue les flux et glissements mémoriels de la protagoniste. En outre, il s'agira de démontrer que le peu d'informations narratives sur le devenir de la relation entre Sophie et Calum se fait au profit d'une poétique de la mémoire. Dans un second temps, nous montrerons que les IC dans *Aftersun* jouent le rôle d'une fixation du souvenir et de son authentification réaliste, ce qui sera l'occasion d'interroger l'ontologie de l'IC pour vérifier ses propriétés de trace. Nous montrerons dans quelle mesure elles permettent au film de construire une esthétique de la mémoire qui fonctionne par indices et traces visuelles. Enfin, d'un point de vue philosophique, nous montrerons comment les IC et les autres régimes d'image du film jouent des rôles bien déterminés dans la phénoménologie de la mémoire qui suit, dans notre cas, la logique de la quête identitaire et la tentative de compréhension de la protagoniste, de manière autoréflexive. *Aftersun* est un film sur la « spectature » d'un moi qui se cherche et qui renvoie le spectateur à cette même position, par régression à l'infini.

## LE POINT DE VUE DE LA MEMOIRE COMME INSTANCE NARRATIVE DANS *AFTERSUN* ?

De prime abord, *Aftersun* est un film-mémoire en ce que l'instance narrative semble être le point de vue de la mémoire de Sophie, dans laquelle les IC jouent leur rôle. Comment *Aftersun* peut-il actualiser les souvenirs de Sophie si elle n'a pas pu vivre les événements correspondant à certaines images que sa mémoire convoque ? Comment peut-on soutenir l'idée d'un PDV alors-même qu'*Aftersun* ne fait pas coïncider le point de vue de la caméra et le point de vue du regard du personnage ? Comment *Aftersun* peut-il être un film qui restitue l'aspect achronologique du temps mémoriel s'il présente les vacances de Sophie de manière linéaire ? Il s'agira de voir au cours de ce chapitre que les IC permettent à Sophie d'actualiser ses souvenirs, de les déplacer, de les comprendre à l'aune du temps du visionnage. Pour ce faire, nous devons établir une condition de principe : le point de vue de la mémoire de Sophie est la seule instance narrative étendue à tout le film. Pour démontrer cette condition narratologique, nous montrerons dans un premier temps, après un bref retour historique sur la conjonction du PDVM-C et du Caméscope Intradiégétique (CI), que l'irruption des IC imite celle des souvenirs dans la mémoire. Nous convoquerons pour ce faire la notion narratologique de point de vue. De la sorte, dans un deuxième mouvement, nous pourrions répondre à la seconde limite narratologique évoquée plus tôt : l'ignorance spectatorielle des motifs de revisionnage des IC par Sophie, vingt-ans après et, son corollaire, l'absence d'informations sur le devenir de sa relation avec son père, ne sont pas des arguments suffisants pour objecter à notre hypothèse que le film ne restitue pas la mémoire. En effet, on pourrait penser que la mort du père ou bien la dispute avec le père aurait pu être des informations centrales qui justifieraient le revisionnage. Cela permettrait d'affirmer facilement que Sophie visionne à nouveau sa vie, suite à cet événement crucial. Or, le film évacue toute information au sujet de l'événement crucial. Est-ce que cependant le film ne reproduit pas la mémoire ? Si un événement grave s'est produit suite à ces vacances ou dans l'histoire ultérieure des personnages, dans l'écart de temps entre les onze ans de Sophie et ses trente ans, le film porte moins l'intérêt sur l'intensité dramatique des situations que sur la mémoire comme medium narratif. Les notions narratologiques d'ordre et de fréquence nous permettront d'étudier les IC et leur insertion, afin de montrer comment Charlotte Wells propose une structure sensible de récit qui se confond à la structure mémorielle de la protagoniste, devenant, *de facto*, l'instance narrative. Cela nous conduira, dans un troisième moment, à montrer comment *Aftersun* peut être identifié comme un film appartenant à un cinéma du flux, c'est-à-dire, déjouant la partition classique de structuration du récit au profit des sensations.

## Genèse de la conjonction du Point De Vue Médiatisé (PVDVM) et du Caméscope Intradiégétique (CI) et singularité d'usage dans *Aftersun*

Il s'agira de voir au cours de ce chapitre que les IC permettent à Sophie d'actualiser ses souvenirs, de les déplacer, de les comprendre à l'aune du temps du visionnage. Pour ce faire, nous devons établir une condition de principe : le point de vue de la mémoire de Sophie est la seule instance narrative étendue à tout le film. Nous montrerons dans un premier temps, après un bref retour historique sur la conjonction du Point De Vue Médiatisé par un Caméscope (PDVM-C) et du Point De Vue Subjectif (PDV), que l'irruption des IC imite celle des souvenirs dans la mémoire. Nous convoquerons pour ce faire la notion narratologique de point de vue dans quelques-unes de ses dimensions. Notre analyse s'inscrit dans le prolongement du travail de Guillaume Campeau-Dupras qui propose, dans sa thèse intitulée *Pour une poétique historique du point de vue médiatisé au cinéma*<sup>13</sup>, une analyse historique de la conjonction du PDVM et du Caméscope Intradiégétique (CI), conjonction que nous appelons Point De Vue Médiatisé par un Caméscope (PDVM-C) au cours de ce travail. Quelques éléments terminologiques s'imposent. Le Point De Vue peut désigner à la fois le point d'observation et l'instance narrative ; "point de vue de conscience", pourrait-on dire pour qualifier ce deuxième élément. Retenons la première acception du point de vue comme point d'observation. Dans le cas du Point De Vue subjectif (PDV), il s'agit d'une coïncidence entre le champ de la caméra et le champ de vision du protagoniste. Le PDVM serait "tributaire du plan subjectif" selon Bordwell. Le plan PDV est "une forme de « PDV immédiat » (« immediate POV <sup>14</sup> »), au sens où il tente de représenter directement le PDV réel ou « non-médiatisé » d'un sujet (en général, un personnage), avec toutes les variantes et les contraintes qu'on lui connaît. Bordwell distingue ensuite une seconde catégorie de plans PDV qu'il dit « médiatisés » (« mediated POV »).<sup>15</sup> Dans *Cloverfield* ou d'autres films similaires de « found footage populaires », ce qui est montré n'est pas le PDV immédiat du protagoniste, mais un PDV « médiatisé », parce que représentant ce qui est filmé par une caméra [ici, un caméscope] tenu par le protagoniste." Nous appelons PDVM-C la conjonction d'un PDVM et d'un CI : le spectateur voit ce que le caméscope capture. Ensuite, le statut du narrateur peut varier selon l'usage fait du PDVM. Dans certains cas, le PDVM-C se

---

<sup>13</sup> Guillaume CAMPEAU-DUPRAS, *Pour une poétique historique du point de vue médiatisé au cinéma*, Thèse de littérature et cinéma, Montréal, Université de Montréal, 2016, p. 296-305, 438 p.

<sup>14</sup> David BORDWELL, « A behemoth from the Dead Zone ». En ligne. *Observations on Film Art*. Section « Blog », 25 janvier. < <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/01/25/a-behemothfrom-the-dead-zone/> >. Consulté le 13 septembre 2024.

<sup>15</sup> David BORDWELL, *Ibid.*

confond avec le plan PDV, ce qui suppose qu'un personnage est en train de regarder ces images. Naturellement, nous ne voyons pas le protagoniste-relai puisque nous voyons les IC partir de son PDV (oculaire ou de conscience). On peut distinguer deux modes de présentation du PDVM-C ; en plein-écran (PE) ou en POV (point of view). Dans le premier cas, les bords de l'écran du caméscope se confondent avec ceux de l'écran du film. Dans le second, l'on voit depuis le PDV du protagoniste, l'appareil tenu dans ses mains ou posé sur une table, montré à la juste distance de son regard. Dans d'autres cas, où le protagoniste est intradiégétique (le récit le montre en train de regarder le caméscope), le PDVM-C se confond avec un narrateur omniscient. *A priori*, il semble qu'il puisse exister une conjonction entre un Point de Vue Omniscient (PDV-O) et un PDVM-C, si et seulement si le protagoniste intradiégétique qui filme ou regarde avec un C-I n'est pas le protagoniste-PDV. Dans le cas d'*Aftersun*, nous avons affaire à une femme de trente ans (protagoniste intradiégétique) qui regarde un caméscope (C-I). Dans le montage succède à ce plan des IC montrant une jeune fille espiègle de onze ans portant le même prénom que la première. Ces IC sont présentées de deux manières, en PE et dans des écrans du profilmique, qu'il s'agisse de la télévision intradiégétique, du CI ou encore des miroirs intradiégétiques. Tout au long du film, la narration présente des informations que Sophie ne pourrait avoir au sujet de son père, par exemple, le fait qu'il était sur la plage le soir où elle a voulu rester au club. Les images montrent Calum tandis que la petite Sophie était ailleurs à ce moment-là. La séquence en caméra de fiction classique montrant Calum à la plage ce soir-là semble donc présenter les images d'une caméra omnisciente (CAM-O) et le film semble être raconté depuis un PDV-O. Si c'est le cas, comment se fait-il que le personnage enfant que l'on voit grâce au PDVM-C et le personnage adulte qui regarde le CI soit le même ? Cela ne semble-t-il pas indiquer que l'on a accès à un mode de présentation PE du PDV de Sophie ? Comment cela se fait-il que les IC soient présentées en PE, intercalées à l'intérieur de séquences en images de fiction classique montrant les vacances de Sophie, selon une logique d'*illusion référentielle*, alors-même que nous devrions avoir accès aux IC, selon un mode de présentation intradiégétique, c'est-à-dire sur l'écran du CI qui serait lui-même un accessoire du profilmique, si nous avions accès au point de vue de Sophie adulte ? Avant de répondre, il semble qu'un point historique sur la conjonction du PDVM et du C-I s'impose pour comprendre celle du PDVM-C et du PDV, opérée dans *Aftersun*. La poétique historique de Bordwell consiste à étudier des motifs stylistiques dans leur évolution et historicité internes à travers les époques. Selon cette approche, Guillaume Campeau-Dupras étudie les évolutions qu'a connues la conjonction du PDVM et du C-I à travers l'histoire du cinéma. Avant les années 1980, la conjonction du PDVM

et de la caméra intradiégétique prend plusieurs formes, en passant par les caméras intradiégétiques des années 1910 jusqu'à la prolifération des projections intradiégétiques et des télévisions intradiégétiques dans le cinéma hollywoodien des années 1950 et 1960. Les années 1970 ont vu l'apparition de nouvelles images électroniques au cinéma, comme c'est le cas des caméras portatives d'*Alien* ou des images de synthèse de *Westworld*, explique G. Campeau-Dupras. Les années 1980 voient deux phénomènes se développer concomitamment ; le développement de la culture vidéo et du mode amateur et la prolifération des images de vidéo intradiégétiques (IV-I) dans les films de fiction. "Des films comme *Poltergeist* (1982), *Videodrome* (1983) et *Next of Kin* (1984) par exemple, qui proviennent chacun de genres et de contextes de productions différents, intègrent tous des IV-I dans un motif important du film, et contiennent des explorations autour de la texture de l'image électronique (télévisuelle ou vidéo).<sup>16</sup>" L'on observe que ces films sont la plupart du temps des films de genre (films d'horreur ou fantastiques) et que les IV-I y jouent un rôle immersif. Le but est d'intensifier grâce à ces IV-I l'effet immersif et spectaculaire de frayeur et ce, jusque dans les années 1990. De 1998 à 2000, le chercheur identifie une "normalisation de la conjonction CI+PDVM" puisque le CI a un rôle dans la progression du récit. C'est le cas dans *American Beauty* ou dans *Blair Witch Project*, tous deux sortis en 1999. En parallèle de l'industrie à grande envergure, le PDVM s'est aussi normalisé autour d'un cinéma dit amateur, travaillant une esthétique vidéo légère, semi-professionnelle et *trash*. Nous pourrions citer, avec G. Campeau-Dupras, l'exemple de *Dogme 95* qui, avec *Festen*, tisse "une analogie entre la crise familiale représentée dans le film et un style jugé amateur, associé aux films de famille. Le thème de la famille et de la crise familiale deviendrait donc le moteur de ce style incongru.<sup>17</sup>" Cette *familiarisation* du mode amateur dans le cinéma de fiction permet de trouver une première origine narratologique aux vidéos de caméscope insérées aux films de fiction. L'esthétique *run and gun* et la pornographie gonzo ont également été les formes prises par l'explosion du mode amateur et de la conjonction CI+PDVM à la même époque. Au cours des années 2000 et 2010, G. Campeau-Dupras identifie une banalisation du PDVM-C dans le cinéma et une modernisation de leur usage (au sens du cinéma moderne) dans les stratégies d'insertion qui déjouent leur usage traditionnel et leur insertion "sensori-motrice" à l'intérieur du récit classique. C'est le cas dans *Caché* de Haneke (2005), où les images de vidéo viennent rompre, déstabiliser la linéarité du récit au profit d'une logique de la coupe, du soupçon. Georges reçoit dans sa boîte aux lettres des cassettes emballées dans lesquelles une vidéo

---

<sup>16</sup> Guillaume CAMPEAU-DUPRAS, op. cit., p. 251

<sup>17</sup> Ibid., p. 269

montre des images de sa maison filmée depuis la rue. L'insertion des images inquiétantes vient déstabiliser et déjouer la linéarité du récit au profit de ce que G. Campeau-Dupras identifie comme un mode d'insertion moderne. Voici, à grands traits, un résumé de l'évolution historique de la conjonction du PDVM et du CI telle que la présente G. Campeau-Dupras. Étant donné que le chercheur étudie en parallèle et en rapport l'évolution culturelle des appareils de vidéo amateur, d'une part, et leur intégration cinématographique au cours de l'histoire, de l'autre, il semble cohérent d'affirmer que pour *Aftersun* également, l'usage, la présentation formelle et la fonction des IC n'est pas sans lien avec un contexte qui excède le film et dans lequel il est pris, duquel il est, dans une certaine mesure, le miroir. Tandis que dans le cinéma classique, les IC avaient une fonction d'immersion ou étaient un mobile de l'efficacité narrative (*American Beauty*), le cinéma moderne a cherché à les considérer comme étant les images d'une nouvelle esthétique du cinéma, une esthétique dans laquelle l'usage social, familial du caméscope est intégré à la diégèse (*Festen*) et détermine le dispositif. Le cinéma moderne a aussi travaillé une esthétique où la picturalité des images l'emporte sur le récit (*Éloge de l'amour*, Godard). Dans le même temps, leur insertion dans les films venait rompre avec la partition classique du récit afin de créer une instabilité générale, d'ambiance (*Festen*, Vinterberg), ou briser la téléologie du récit (*Caché*, Haneke). En un sens, dans le cinéma classique comme dans le cinéma moderne, l'utilisation des IC étaient, d'une manière ou d'une autre, tournées vers le futur parce qu'elles étaient les images nouvelles du cinéma, qu'il s'agisse du futur comme fin du film dans le cas du cinéma classique, ou bien de l'aspect futuriste de l'insertion des nouvelles technologies vidéos dans le cinéma de science-fiction, ou encore de la sensation d'effroi et de suspense créées par le réalisme des PDVM-C dans le cas des films d'horreur. Enfin, les questionnements théorico-filmiques sur la possibilité d'un nouveau cinéma numérique par l'exploration de ses qualités picturales comme c'est le cas de Godard. Pourtant, il semble que les IC d'*Aftersun* ne servent pas à faire "avancer" l'histoire ou à renforcer un effet sur le spectateur (mode d'insertion classique) ni à rompre la linéarité du récit ou à créer une instabilité (mode d'insertion moderne). Il semble plutôt que ces images travaillent un mode d'insertion que nous cherchons à qualifier de contemporain, dans le même temps au sens de la théorie du cinéma contemporain et au sens d'un certain usage contemporain des caméscopes de famille retrouvés. Lors d'un séminaire dispensé à l'Université Lyon II en mai 2022, intitulé "Cinéma et art contemporain",<sup>18</sup> le théoricien Luc Vancheri proposait une définition du mot de contemporain à partir de la pensée du

---

<sup>18</sup> Luc VANCHERI, *Cinéma et art contemporain*, Lyon, Université Lyon II, 2022

contemporain de Giorgio Agamben (*Qu'est-ce que le contemporain ? Qu'est-ce qu'un dispositif ?*). Agamben définit le contemporain comme une situation de déphasage dans le rapport au temps. Tandis que dans la vision classique du cinéma (et du temps), le temps est fonction du futur (de la fin du film), la vision moderne consiste à penser le temps selon une césure. Le contemporain consiste en une situation de “déphasage”, “d'inactualité” par rapport au présent. Le présent n'existe que dans un jeu de signature qui, dans le présent-même, marque sa part d'inactualité. Le contemporain est, selon Agamben, celui qui se détache de l'obscurité du présent pour en voir les lumières les plus crues. C'est ce présent-passé qui continue de nous hanter dans le contemporain. L'anachronisme est nécessaire au contemporain car le présent est un « montage hétérogène de temps impurs », selon Luc Vancheri. Il charrie des traces, des ruines avec lesquelles nous composons le temps et il faut de fait parler d'une véritable “archéologie du présent”<sup>19</sup>. Le cinéma contemporain, selon Luc Vancheri, c'est à la fois les formes de *l'expanded cinéma*, c'est-à-dire, un cinéma qui se produit en dehors de son dispositif historique (le cinéma exposé, muséal dans toutes ses formes nouvelles d'exposition) et c'est aussi un cinéma qui, à l'intérieur du dispositif historique, pourrait être dit contemporain. Un cinéma qui travaille ces relations de montage temporel, d'anachronisme ; un cinéma qui signe dans sa forme une part inexprimée du présent dans le présent, soit, sa propre inactualité, sa situation de déphasage époqual. Ayant posé qu'il existe une genèse de la conjonction du PDVM et du CI, passé d'un mode classique à un mode moderne, pouvons-nous parler d'un mode contemporain d'insertion des IC dans *Aftersun* qui nous conduirait à établir que nous voyons à partir du point de vue de la mémoire Sophie ? Tandis que le générique de début défile, le cliquetis d'un bouton et le son grésillant d'un vieux caméscope se font entendre. Un bip aigu, le son interne du chargement électronique de mise en route, celui du lecteur, puis, le son mat d'un doigt, sur la surface de l'appareil sans doute. Un tremblement de l'appareil contre un support se fait entendre. Un autre grésillement à faible fréquence, continu et un dernier son de chargement. La longueur et la répétition des sons électroniques de mise en route du caméscope évoquent sans doute, pour le spectateur qui voit le film à sa sortie en 2022 ou ultérieurement, les sons bien connus de ces vieux appareils vidéo d'enregistrement, dans une certaine hapticité de l'acoustique électronique. Le film démarre dans le même temps que le caméscope. L'image apparaît. C'est une image tremblante filmant négligemment une silhouette masculine. La voix hors champ d'une petite fille demande à l'homme ce qu'il fait, tandis qu'il remue son postérieur devant le caméscope. L'IC se confond aux bords de l'écran, dans une conjonction du PDVM-C et du PE. Dans

---

<sup>19</sup> Ibid.

le reflet de l'image, nous observons en filigrane la silhouette d'une femme qui semble regarder ces images dans une posture assise.



Figure 1

Elle est à quelques mètres de distance de l'écran qui apparaît plein cadre. Il semble possible d'affirmer que les IC sont reconduites sur un écran de TI. Dès lors, nous avons affaire à des IC montrées et vues par un personnage féminin intradiégétique. Plus tard dans le film, nous apprendrons que cette mystérieuse observatrice est Sophie, la petite fille de la voix hors champ devenue adulte. Est-il possible de parler d'une conjonction du PDVM-C et du PDV au sens du point de vue d'observation ? La stricte définition du PDV d'observation nous enseigne que pour y avoir PDV d'observation, il faut qu'il y ait conjonction de l'axe de vue du personnage et de celui de la caméra, ce qui impliquerait que la distance de la caméra vis-à-vis de la télévision serait la même que celle, induite du reflet, qui sépare Sophie adulte de sa télévision. Or, les IC sont montrées en PE, ce qui rend impossible d'affirmer que nous voyons à partir de son PDV d'observation. Le PDVM-C se poursuit et tandis que la petite Sophie demande à l'homme ce qu'il pensait faire à l'âge adulte quand il avait onze ans, l'image se fige. Le son du chargement et celui, léger, du grésillement à faible fréquence. Dans le reflet, Sophie semble pensive. Quelque chose d'intime semble se jouer à travers cet arrêt sur image et cela n'est pas sans lien avec la notion de "focalisation caméra" qui décrit les qualités sensibles transmises par la machine-caméra, proposée par Gildas Madelénat dans son mémoire intitulé "La Focalisation Caméra : le renouvellement du champ des visibles", soutenu à l'Université de Poitiers le 10

septembre 2012. Il défend que “dans son rapport au monde, la machine peut dépasser sa simple matérialité et faire valoir une représentation intériorisée des choses. En cela, la focalisation caméra s’exécute, et nous retiendrons cette définition, lorsque la vision du monde engendre un savoir machinique intime et particulier, une mémoire dont l’image est le fruit.<sup>20</sup>” L’arrêt sur image semble être le déclencheur d’un processus mémoriel qui engendre une représentation intériorisée des choses, une “focalisation caméra<sup>21</sup>” à partir de laquelle les IC vont se brouiller dans le même temps que la mémoire de Sophie semble chercher à s’actualiser. Au moment de l’arrêt sur image, cette double écranité superposant deux images de Sophie, présente et passée, mais moins présente au présent qu’au présent du passé, n’est pas sans évoquer les mots de Luc Vancheri au sujet de la définition du contemporain comme jeu de signature ; son reflet semble signer dans le présent sa part d’inactualité. Sophie est dans son temps présent mais elle n’y est pas totalement, puisqu’elle regarde des images de son enfance, et qu’elle adopte une posture pensive après un arrêt sur image. Elle est dans son passé mais elle n’y est pas totalement, puisque la superposition des IC et de son reflet est une superposition de deux images d’elle-même, séparées de deux décennies : le montage temporel que sa mémoire est sur le point d’opérer est une série de strates qui vont lui permettre de s’interroger mais dans la forme inactuelle de son rapport à elle-même, Sophie a quelque chose du contemporain, elle a un rapport au temps qui est le rapport du contemporain au temps (et non un “rapport contemporain au temps”). Le spectateur comprend qu’elle a mis sur pause. Des sonorités off de synthèse se font entendre et viennent créer une ambiance électronique-mentale, tandis que défile rapidement un brouillage pixellisé d’IC qui se fond au noir. Des images stroboscopiques d’une boîte de nuit apparaissent de manière intermittente, en alternance avec des noirs, et l’on y voit une femme, figée, fermant les yeux, entourée de personnes qui dansent. Il semble que l’on s’approche d’elle entre chaque noir. Puis, à la suite d’un plan taille où elle ferme les yeux, le brouillage numérique et l’affolement des pixels reprend, puis s’arrête. Sophie salue le filmeur de la main et lui dit qu’elle l’aime. A nouveau, l’emballage pixellisé des IC reprend avant un fondu au noir qui permet le retour des images stroboscopiques du club sur Sophie adulte, en plan poitrine cette fois. L’accélééré brouillé des IC reprend de plus en plus vite, dans la continuité des sonorités off de synthèse, jusqu’à ce que les images stroboscopiques la montrent en très gros plan et qu’elle ouvre les yeux. Dans un effet de rupture, l’image suivante montre la petite Sophie, onze ans, dans un bus en images de fiction classique. De prime abord, l’alternance entre le brouillage pixellisé des IC

---

<sup>20</sup> Gildas MADELENAT, « La Focalisation Caméra: le renouvellement du champ des « visibles ». 2012, En ligne. Mémoire de maîtrise, Poitiers, Université de Poitiers. Dans Mémoire Online. < <http://memoireonline.com/01/14/8658/La-focalisation-camera-le-renouvellementdu-champ-des-visibles.html> > Consulté le 13 septembre 2024.

<sup>21</sup> Ibid.

et les images stroboscopiques sur Sophie fermant les yeux sont distinctes mais une continuité est travaillée par les sonorités synthétiques. Dans la boîte de nuit, la posture figée, détachée, de Sophie adulte, de qui l'on se rapproche par rétrécissements successifs d'échelle, en alternance avec les images brouillées au caméscope semble suggérer que les IC sont les images mentales de Sophie qui se refait sa vie dans sa conscience, au cours de cette soirée au club, peut-être, "réelle" ou fantasmée. Le fait qu'elle ouvre les yeux et qu'à ce plan succède le début du récit des vacances en Turquie de son enfance en images de fiction classique semble indiquer que non seulement les IC l'ont conduite à explorer sa mémoire, mais aussi, peut-être, selon le cliché symbolique, qu'elle a "ouvert les yeux" sur certains aspects de son enfance grâce aux IC. En tous cas, il y a déphasage entre le passé et le présent et l'inactualité dont parlait Luc Vancheri à propos de la vision du contemporain d'Agamben réside peut-être dans la non-référentialisation de ces images stroboscopiques. Elles semblent là pour indiquer une seule chose : ce sont les images mentales de Sophie qui "se refait le film" de sa vie, comme l'indiquent ses yeux fermés. *De facto*, l'analyse du point de vue nous permet d'affirmer que nous n'avons pas accès à son point de vue d'observation mais à celui de sa conscience qui recompose sa mémoire. Dans son mémoire intitulé "L'épidémie des VHS, suivi de Le malaise existentiel dans la (tech)nostalgie <sup>22</sup>», Alexandra Tremblay s'intéresse au phénomène de la nostalgie technologique. Elle fonde sa réflexion sur l'article de John Campopiano, qui, en 2015, publie un article intitulé « Memory, Temporality, & Manifestation of Our Tech-nostalgia », paru dans la revue *Preservation, Digital Technology, & Culture*. John Campopiano définit la technostalgie en quatre éléments caractéristiques : "un attrait pour la matérialité de la technologie analogique, l'utilisation du numérique pour mieux créer une esthétique faussement analogique, un intérêt pour la technologie numérique afin de remettre en question les idées d'espace et de temporalité, ainsi qu'un désir de combattre l'obsolescence et la rapidité exacerbée du développement technologique.<sup>23</sup>" Bien que le Panasonic NV-DS 77 utilisé par le chef opérateur d'*Aftersun*, Gregory Oke, ne soit pas une technologie analogique mais numérique (DV) et que l'usage fait par Sophie des IC familiales dans la diégèse ne soit pas un usage "artificiel", il est intéressant pour notre analyse de prendre en compte le rapport au temps qui est un rapport complexe, impliqué par le visionnage nostalgique de ces vidéos numériques personnelles. Le retour à ces caméscopes du passé sont symptomatiques d'un malaise existentiel propre au présent de l'individu qui se complait

---

<sup>22</sup> Alexandra TREMBLAY, « L'épidémie de VHS ; suivi de Le malaise existentiel dans la (tech)nostalgie », Mémoire. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, 2016.

<sup>23</sup> John CAMPOPIANO, « Memory, Temporality, & Manifestation of Our Tech-nostalgia », *Preservation, Digital Technology, & Culture*, De Gruyter, 2015, Volume 44, numéro 1, 2015.

par la création des conditions technologiques d'authentification d'un passé présentifié, à l'aune de ce présent gênant. La chercheuse poursuit : « Comme l'énonce Svetlana Boym dans sa définition de la nostalgie restauratrice, le nostalgique ne se reconnaît pas lui-même comme tel, mais plutôt comme détenant une vérité : « Restorative nostalgia does not think of itself as nostalgia, but rather as truth and tradition »<sup>24</sup>. L'idée de vérité se retrouve liée à celle d'authenticité. L'attrait pour la technologie analogique sert à recréer l'époque idéalisée en s'entourant d'objets servant à rendre plus « authentique » sa nostalgie.<sup>25</sup> Les IC insérées dans les films de fiction ne jouent plus le rôle immersif ou utile à la diégèse du cinéma classique et des films de genre, elles ne servent plus à créer une rupture comme dans le cinéma moderne. Ces images ne sont plus tournées vers le futur (du film, du cinéma). Elles sont les images rattachées à un support du passé qui permet au spectateur des années 2020, comme c'est le cas de Sophie, de recréer les conditions technologiques d'une nostalgie en lien avec des souvenirs familiaux et personnels, fixés dans ces images. En ce sens-là, nous identifions d'abord une rupture historique dans les usages socio-culturels des IC et de leur support, qui ne sont plus les nouveaux supports de la démocratisation contemporaine en explosion du mode amateur, comme c'était le cas dans les années 1990, mais qui ne peuvent être que les images d'un passé numérique retrouvé, placé sous le signe de la réflexivité et de la nostalgie. Ces technologies de la mémoire sont devenues obsolètes car « les technologies qui permettent leur projection ne sont plus fabriquées<sup>26</sup> » (Tim Van Der Heidjen), et car le téléphone portable les a peu à peu remplacées en remplaçant leur « valeur d'objet et la fonction d'archivage » par une « valeur de partage » et une « fonction performative<sup>27</sup> » (Roger Odin). Ainsi, l'on comprend mieux que les IC soient liées à une fuite d'un malaise existentiel présent à travers un film de quête rétrospective. « La possibilité de rejouer et de revoir les enregistrements sur l'écran de télévision pendant ou immédiatement après le processus d'enregistrement (...) contribua sans doute à rendre la vidéo (...) intrinsèquement réflexive<sup>28</sup> », précise Tim Van Der Heidjen. De fait, nous proposons une définition différente de la technostalgie que celle proposée par John Campopiano, en lui ôtant ses dimensions d'artifice, de faux et en le définissant comme phénomène socio-culturel propre aux années 2020 par lequel l'individu en proie à un malaise existentiel, lié à l'accélération technologique globale et à la perte de valeur des images multipliées, idéalise un passé, se complait dans une forme de nostalgie, au moyen de technologies numériques obsolètes qui ont pour lui une valeur d'authenticité, de mémoire

---

<sup>24</sup> Svetlana BOYM, *Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, p.18

<sup>25</sup> Alexandra TREMBLAY, *op. cit.*, p. 95.

<sup>26</sup> Tim VAN DER HEIJDEN, « Technologies de la mémoire. Supports de stockage amateurs et pratiques du film de famille sur la « longue durée » », *Le Temps des Médias*, Nouveau monde, n°39, 2022

<sup>27</sup> Roger ODIN, « Rhétorique du film de famille », in *Revue d'esthétique* 1-2, Paris, 1979

<sup>28</sup> Tim VAN DER HEIJDEN, *op. cit.*

familiale ou personnelle et de réflexivité. Nous mettons en lien ce phénomène socio-culturel de technostalgie d'une part avec la définition du contemporain d'Agamben et également avec le point de vue de la mémoire de Sophie dans *Aftersun*. Sophie revisionne les images de son enfance et recompose sa propre mémoire dans une approche technostalgique. Nous aurions pu étayer notre argumentaire sur la technostalgie en montrant le regain d'intérêt pour les technologies vidéos obsolètes dans l'art vidéo, leur réappropriation par les jeunes générations d'un point de vue sociologique, la fréquence d'achat d'anciens caméscopes d'occasion sur internet par les particuliers (etcetera), mais les besoins de notre démonstration portent moins sur ces considérations générales que sur la question du point de vue dans *Aftersun* qui se décline en deux dimensions : il s'agit d'un usage technostalgique des IC par lequel Sophie recompose sa mémoire à partir de laquelle le spectateur a accès au film et qui est le miroir d'un phénomène culturel typiquement contemporain dans l'évolution des usages des technologies de la mémoire, d'une part. Ce rapport au temps étant nécessairement anachronique, il renvoie à cet état du contemporain au temps, au sens d'Agamben qui, parce qu'il procède d'un déphasage temporel, est "plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps"<sup>29</sup>. Bien qu'il soit pensé pour son dispositif historique, la salle, *Aftersun* intègre un autre medium qui en est distinct, le caméscope, ce qui permet d'affirmer qu'*Aftersun* est un film contemporain, qui "négocie pour lui-même son propre plan d'immanence"<sup>30</sup> (Luc Vancheri). Cette formule est une formule définitionnelle du cinéma contemporain dans l'approche théorique de Luc Vancheri. Ce plan d'immanence étant, pour le dire vite, la conjonction des mediums IC-film-mémoire de Sophie. Au cours de ce chapitre, nous avons montré que nous n'avons accès au film à partir du point de vue d'observation de Sophie mais à travers le point de vue de sa mémoire, qui se recompose grâce aux IC de son enfance, d'abord. Pour ce faire, nous avons réinscrit la conjonction du PDVM et du CI dans l'histoire du cinéma classique et moderne. Cela nous a conduit à nous interroger sur un usage contemporain des IC dans le cinéma et de manière générale, dans la société, en tant que compensation d'un malaise existentiel par la création de conditions technostalgiques à la réflexivité du sujet. En affirmant qu'*Aftersun* est un film contemporain qui, dans le même temps, définit un rapport contemporain aux IC, nous souhaitons montrer que le film repose intégralement sur le point de vue de la mémoire de Sophie, point de vue nécessairement anachronique, liant ensemble plusieurs nappes temporelles, afin de mieux être en mesure de se comprendre au présent comme au passé. C'est la raison pour laquelle, après avoir posé que le point de vue

---

<sup>29</sup> Giorgio AGAMBEN. op. cit.

<sup>30</sup> Luc VANCHERI. op. cit.

mémoriel de Sophie est l'instance narrative liant PDV subjectif au sens mémoriel et PDVM-C au détour d'arguments narratologiques, socio-culturels et philosophiques, il semble pertinent de se demander pourquoi la mémoire de Sophie ne donne pas au spectateur les informations narratives sur les motifs de ce visionnage ? Il semble qu'un événement problématique dans la vie de Sophie l'ait conduite à se replonger dans son passé au moyen de ses IC. Le spectateur peut s'interroger : le récit suggère-t-il que Sophie s'est disputée avec son père ? Qu'il est décédé ? Aucune information narrative ne vient répondre à ces questions pourtant centrales. Or, nous supposons qu'un événement crucial, traumatisant, problématique tel qu'un décès ou qu'une dispute puisse faire l'objet de ruminations dans sa mémoire. Si nous avons accès au film du point de vue de la mémoire de Sophie, comment se fait-il que les motifs du visionnage des IC de son enfance ne soient pas ruminés dans sa mémoire ? Comment se fait que le film ne les montre pas ?

## **La paucité des informations narratives dans *Aftersun* au service d'une poétique de la mémoire**

Ayant posé que l'instance narrative d'*Aftersun* est le point de vue de la mémoire de Sophie, nous défendons au cours de ce moment de l'étude que l'absence d'informations narratives au sujet du devenir de la relation entre Sophie et Calum, de l'événement qui semble les avoir séparés, n'est pas un argument suffisant pour objecter que nous n'avons pas accès au point de vue de la mémoire. En effet, nous défendons l'idée que le peu d'informations narratives dans *Aftersun* est au service d'une poétique de la mémoire.

La notion de *poétique de la mémoire* implique que le dispositif narratif établi par Charlotte Wells prend la mémoire à la fois comme matière, comme moyen d'écriture et comme médium-même du film. Mais avant de démontrer notre hypothèse, il semble intéressant de l'inscrire dans l'éventail des réponses apportées par la littérature scientifique à la question suivante : que peut-on induire du devenir de la relation de Sophie et de Calum alors même que la diégèse semble diluer toute information narrative à ce sujet ? Les chercheurs ont tenté de s'emparer de cette question pour compenser cette absence d'informations narratives par la détermination d'un sens d'interprétation du récit. Les différentes approches sémiologiques d'*Aftersun* ont consisté, selon les méthodes et concepts appropriés aux différents travaux, à tracer une ligne d'interprétation du film par l'induction de signes. Le présupposé qui rassemble ces articles, malgré les résultats différents des analyses, est l'idée qu'il y aurait un sens caché à trouver, sur le mode de l'enquête par induction de signifiants et ce, dans la visée d'établir une interprétation générale du film. Les approches sémiologiques à dimension psychologique ont, très peu de temps après la sortie du film, cherché à montrer comment le film dissémine un ensemble de signes et de symboles autour de motifs psychologiques (la dépression, le deuil, la mort, notamment), afin de comprendre ce qui s'est joué entre Sophie et Calum et qui a pu justifier le visionnage des IC par Sophie, vingt ans après. C'est le cas du travail de Shah. A dans l'article "*Aftersun*, directed by Charlotte Wells (2022) - Psychiatry in movies", paru dans *The British Journal of Psychiatry* en 2023, qui fait une description psychologisante de la relation père/fille afin de montrer comment le film illustre le phénomène général, externe, de la transmission héréditaire de la dépression. Bien que certains signes du film semblent pointer dans le sens de maux psychologiques chez Calum, le film ne présente pas de manière absolument certaine l'idée qu'il est en dépression. Pourtant, Shah A. affirme que "l'ombre de la dépression d'un parent a tendance à se projeter sur l'enfant.

Sophie se retrouve à rassurer son père à propos de son argent. Elle attire un groupe d'étrangers pour chanter 'For He's A Jolly Good Fellow' pour son père, tandis qu'il observe. Elle essaie de l'entraîner sans complexe dans un karaoké public et se flétrit visiblement quand il refuse.<sup>31</sup> La tendance à arrêter un sens d'interprétation du film, qui consisterait à statuer avec certitude sur la dépression du personnage de Calum revient à refuser la forme indicielle et suggestive par laquelle les informations narratives sont régulées dans le film. Shah. A. affirme également que tandis que Sophie “apprend à naviguer dans les eaux de l'âge adulte - représentées assez littéralement à un moment donné - elle semble aussi sentir la tristesse de son père. Elle n'est pas stupide - elle sait ce qu'est la mort, le suicide, et elle éduque son père sur la mort apparente de Cléopâtre par suicide<sup>32</sup>.” Cette première mention de la notion du suicide va dans le sens de l'interprétation d'un sens donné à l'événement qui a séparé Sophie de son père et qui semble trouver une réponse définitive quelques lignes plus loin dans l'article : “Mais quand il laisse sa fille sans surveillance et disparaît dans les vagues, une vive inquiétude saisit le public. Dans *Blue Black Permanent*, une œuvre de Margaret Tait largement référencée, une mère rencontre une fin macabre similaire<sup>33</sup>.” Par le biais d'une analogie, la recherche affirme avec certitude que le personnage de Calum est en dépression et qu'il s'est suicidé, ce qui explique que Sophie ferait une “expérience émotionnelle correctrice<sup>34</sup>” au moment du visionnage de ses IC d'enfance. Si l'analyse est fondée sur des éléments objectifs, les conclusions tirées sont assez peu satisfaisantes tant le film régule les informations de sorte à laisser le sens ouvert quant au devenir de la relation entre Sophie et Calum et quant aux raisons de ce visionnage. L'hypothèse établie par l'approche sémiologique de Shah. A, concluant à la dépression et au suicide de Calum (hormis la portée éthique et prescriptive de l'article sur laquelle nous préférons ne pas revenir) est donc une approche réductrice en ce qu'elle consiste à interpréter un sens définitif de la diégèse tandis que la forme narrative du film en propose potentiellement plusieurs et n'en arrête aucun. De la même manière, l'article indonésien “Representasi depresi dalam film *Aftersun*” (“Représentation de la dépression dans le film *Aftersun*”) de L. Apriliane et D. Tandyonomanu, paru dans le volume 7 de la revue *The Commecium*, en 2023, propose une analyse sémiologique de la représentation de la dépression dans le film, en partant du postulat que le film est un “moyen de communication de masse qui décrit la réalité sociale qui se produit dans la société<sup>35</sup>” et ce, afin de démontrer, à partir de la théorie sémiotique de C. S. Pierce,

---

<sup>31</sup> Aana SHAH, op.cit. p. 554.

<sup>32</sup> Aana SHAH, Ibid.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Apriliana LAILATUL DWI NUR, Tandyonomanu DANANG, « Representasi depresi dalam film *Aftersun* » [Représentation de la dépression dans le film *Aftersun*], *Commecium*, Université d'État de Surabaya, vol. 7, n° 3, 2023, p.111

qu'*Aftersun* dépeint la dépression par la représentation de la vulnérabilité de Calum en tant qu'homme et en tant que père qui brise les stéréotypes de la masculinité des hommes déprimés. Cet article a une fonction politique qui est celle de s'inscrire dans les recherches sur la dépression afin de mieux comprendre ses mécanismes et éliminer les stéréotypes qui lui sont actuellement associés en Indonésie. Si l'article mobilise des concepts de sémiologie opératoires pour approcher la représentation des troubles de Calum dans *Aftersun* et qu'elle se fonde sur des éléments objectifs du film (paroles de musiques, situations,...), la portée générale de l'article fait perdre à la recherche son lien analytique avec le film et ce, au profit d'une dimension performative liée à la visibilisation de la connaissance de la dépression qui, si elle a sans doute des effets positifs, conduit l'article à s'écarter des modalités particulières de représentation des troubles de la santé mentale dans le film, qui y sont toujours montrés, suggérés et jamais explicitement donnés comme relevant de la dépression. Brièvement, l'article anglo saxon "*Aftersun : The Nostalgic Journey of Love and Loss*" (2024) de María Navarro García, plus développé au plan analytique que le précédent, propose une étude de sémiologie du genre d'*Aftersun*, liant *gender studies* et sémiologie, afin de saisir les modalités formelles de représentation de genre dans le film. Si les développements de l'article au sujet du côté garçon manqué de Sophie, d'abord, de la manière dont Calum cache ses démons à sa fille pour la protéger, ensuite, et de la représentation d'une masculinité battant en brèche les stéréotypes de genre semblent opératoires, d'une part, tout comme l'évocation de l'interrogation "queer" de Sophie sur son orientation sexuelle et son indépendance en tant que jeune femme, d'autre part, l'article s'y réduit et ne tient pas compte de la manière dont la mise en scène travaille ces effets de cadrage et de justesse par rapport aux représentations stéréotypées de genre. La recherche se concentre sur les situations narratives et psychologiques, sur la relation père/fille et sur les dialogues. Bien qu'elle parte de situations narratives et de la relation objective des comportements de genre de Sophie et de Calum, il semble que le réalisme du film tienne pour acquis ces modalités de représentation et qu'il ne s'agisse pas d'un enjeu central du film. Peut-être est-ce dans la représentation de la vulnérabilité du père que réside certains signes sur son état psychologique, mais, l'article tire certaines conclusions sur le niveau littéral du récit, comme le prétendu suicide du père, sur lequel le film ne tranche pas. « Bien que Calum veuille protéger sa fille des expériences douloureuses qu'il a vécues pendant son enfance, son suicide causera inévitablement un « traumatisme générationnel non guéri » (Duggal) ». En d'autres termes, bien que Calum considère le suicide comme une fin à sa souffrance, il transmettra sa douleur à ses proches, de sorte que

Sophie devient un réceptacle pour la douleur et le traumatisme non traités de Calum »<sup>36</sup>, écrit la chercheuse. Ainsi les différentes sémiologiques d'*Aftersun* cherchent-elles à conclure à un sens définitif d'un film qui se refuse à une telle approche, en tant que forme ouverte. Notre approche narratologique se distingue de l'approche sémiologique en ce que nous cherchons moins à tirer une interprétation du film qu'à étudier comment le récit se construit. Notre point de départ consistait à conjecturer qu'*Aftersun* propose une poétique de la mémoire, c'est-à-dire que la mémoire y prend à la fois la forme de matière, de moyen d'écriture et de médium. Par matière de travail, nous faisons écho à l'inspiration autobiographique qui a guidé Charlotte Wells dans le processus d'écriture. En effet, lors d'une entrevue donnée en 2023 pour le média *Deadline Hollywood*, intitulé "*Aftersun* Director Charlotte Wells on Channelling Her Childhood Memories For Her First Feature." (« Charlotte Wells, réalisatrice d'*Aftersun*, raconte comment elle a canalisé ses souvenirs d'enfance pour réaliser son premier long métrage<sup>37</sup>. ») Charlotte Wells explique qu'elle a été "d'abord inspirée honnêtement par le simple fait de feuilleter de vieilles photos de famille (...) frappée par la jeunesse de [son] père sur ces photos, [ses] parents étaient assez jeunes quand [elle est] née et [elle approchait] de l'âge qu'il avait sur ces photos, et donc c'est de là que tout est parti, ce jeune père et sa fille qui pourraient être pris pour des frères et sœurs en voyage ensemble<sup>38</sup>." La mémoire personnelle de la réalisatrice a été la source du processus d'écriture d'*Aftersun*, donc en un sens la matière du film. Bien que le film ne soit pas autobiographique dans le sens d'une identité entre le récit et la vie de Charlotte Wells qui explique n'avoir jamais vécu ces vacances, la mémoire semble être à la fois le moyen d'écriture du film puisque la réalisatrice dit s'être replongée dans ses souvenirs pour s'interroger sur sa relation avec son père et dans le même temps le médium, le dispositif narratologique. Il est intéressant de noter que c'est au montage que le récit a été construit dans sa forme définitive, brisant la linéarité du premier scénario qui était organisé de manière très chronologique. Le montage des souvenirs semble être le geste à la fois psychologique et de création par lequel la mémoire cherche à se recomposer. De manière très générale, nous pouvons facilement imaginer que compiler mentalement ses souvenirs implique une série de gestes mentaux qui sont des tentatives d'organisation, des images cherchant à s'actualiser, en appelant d'autres, sur le modèle de réminiscences, de connexions désordonnées entre les souvenirs, sans liant rationnel systématique sinon ces seuls souvenirs, plus ou moins clairs. Le montage d'*Aftersun* fonctionne

---

<sup>36</sup> María NAVARRO GARCIA , Ibid.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> « '*Aftersun*' Director Charlotte Wells On Channeling Her Childhood Memories For Her First Feature », *Deadline Hollywood*, 2022, [[https://www.youtube.com/watch?v=IKxJKuw8deI&ab\\_channel=DeadlineHollywood](https://www.youtube.com/watch?v=IKxJKuw8deI&ab_channel=DeadlineHollywood)], Consulté le 13/09/2024

de la même manière. Il semble que l'on doive davantage parler de liaisons mémorielles que de compilation de souvenirs, tant les images du film s'enchaînent dans une continuité esthétique du désordre, davantage qu'elles ne s'additionnent. L'absence de connecteur logique, de liant sensori-moteur ou d'informations narratives entre certains régimes d'images, notamment au sujet du devenir de la relation Sophie/Calum semble pouvoir être entendu au regard de la forme de narration du film qui semble être un ensemble désordonné d'images mentales, d'IC et de réminiscences. Le montage d'*Aftersun* semble imiter le processus mémoriel. En ce sens, nous avons rassemblé les éléments caractéristiques qui nous permettent de parler d'une poétique de la mémoire dans *Aftersun*. Il serait intéressant de montrer comment l'analyse du film révèle la manière dont l'effacement des motifs narratifs du visionnage des IC produit une poétique de la mémoire. Dans le texte "Discours du récit" publié dans *Figures III*, paru en 1972, Gérard Genette explique que l'étude de "l'ordre temporel d'un récit" consiste à "confronter l'ordre de disposition des événements ou segments dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect<sup>39</sup>." L'analyse comparée de deux séquences renvoyant à la même action, soit, au même "segment temporel dans l'histoire<sup>40</sup>", placés dans deux "segments [distincts] dans le discours narratif<sup>41</sup>", nous permettra de montrer comment les IC peuvent être convoquées à l'intérieur de la poétique de la mémoire d'*Aftersun* afin d'imiter le caractère désordonné de l'irruption des souvenirs dans la mémoire. Au début du film, suite à l'arrêt sur image de Calum sur la Télévision Intradiégétique (TI) reflétant Sophie adulte, les IC sont fragmentées par l'affolement d'un brouillage de pixels sur lequel on semble distinguer la petite Sophie, filmée de loin. La vidéo devient claire et la petite Sophie salue de la main Calum qui la filme en lui disant "Je t'aime", à l'aéroport. L'image frétilante se poursuit sur Sophie qui répond à son père qu'elle l'aime et elle le salue d'un geste plus prononcé, en souriant. Elle disparaît derrière un mur, cache profilmique, accompagnée d'une hôtesse de l'air, reconnaissable à son costume. Simultanément à la sortie de champ de la petite Sophie, l'image se brouille à nouveau en pixels et le son de chargement d'un caméscope se fait entendre. Un fondu au noir intervient puis un gros plan sur le visage de Sophie adulte fermant les yeux apparaît. Elle est éclairée alternativement par les stroboscopes d'un club. Nous avons analysé plus tôt ce plan pour dire que Sophie se "refait le film" de sa vie mentalement. A la fin du film, tandis que le voyage de Sophie et Calum en Turquie est sur le point de s'achever,

---

<sup>39</sup> Gérard GENETTE, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, 448 p.

<sup>40</sup> Gérard GENETTE, *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

ils s'accordent une dernière danse au club de vacances, sur les notes du remix d'*Under Pressure*. Puis, l'on voit le visage de Sophie adulte, dans le club aux lumières stroboscopiques, de profil, cette fois, qui semble tracassée. La musique s'arrête et un noir total se fond dans un silence. Dans la continuité du noir, le son de chargement du caméscope se fait entendre et l'IC apparaît. Négligemment, un panneau d'aéroport sur lequel est inscrit "UK domestic departures" apparaît dans l'imprécision du filmage au poing, et Calum, hors-champ, dit "au revoir" oralement à la petite Sophie qui le salue aussi. On distingue ses cheveux d'abord, puis elle s'éloigne du filmeur, Calum, dos à lui tandis qu'il lui demande de saluer sa mère pour lui. Sophie acquiesce. L'hôtesse de l'air, vue au début du film, apparaît dans le champ et Sophie dit à Calum en se retournant qu'elle n'a pas besoin de nounou. Calum rit, hors champ. Calum zoom sur Sophie qui disparaît derrière un poteau blanc, puis il anticipe son déplacement en panotant à droite du poteau, d'où Sophie sort sa tête en grimaçant. Après plusieurs panotages suivant les apparitions et disparitions ludiques de Sophie, la jeune fille dit au revoir de la main à son père et le segment de l'IC déjà vu au début du film démarre ; on entend Calum disant « au revoir » à Sophie. La dernière image sur laquelle Sophie salue son père de la main est gelée et incrustée au mur de la chambre de Sophie devenue adulte que l'on découvre petit à petit par un lent travelling latéral et rotatif, avant qu'on ne la découvre elle, en train de regarder le caméscope. Le travelling se poursuit et l'on voit Calum, le père de Sophie, face caméra en train de filmer, puis il s'en va et disparaît au fond d'un long couloir (celui de l'aéroport, suppose-t-on), derrière deux portes battantes d'où émergent les lumières stroboscopiques, sur les notes atmosphériques de *One Without* d'Oliver Coates. *A priori*, l'on pourrait penser que ces IC n'ont qu'une fonction narrative : elles ouvrent et clôturent le récit. L'absence de référentialisation narrative de la première occurrence se distingue de l'inscription narrative de l'au revoir à l'aéroport turc à la fin du film, et cela semble s'expliquer parce que le spectateur a suivi les vacances de Sophie et son père tout au long du film. C'est sans doute la raison pour laquelle la seconde occurrence de cette séquence démarre plus tôt qu'au début du film et dévoile cette fois un complément circonstanciel de lieu ; le panneau de l'aéroport sur lequel il est inscrit "UK local departure" ; la petite Sophie retourne chez sa mère en Grande Bretagne après les vacances en Turquie qu'elle a passées avec son père. En ce sens, si cette séquence n'a qu'une fonction narrative d'introduction dans le récit et de dénouement lié à la fin des vacances, l'on pourrait se demander pour quelles raisons est-ce qu'elle apparaît deux fois ? Aussi pourrait-on se demander pourquoi est-ce que l'ordre du récit ne suit pas naturellement celui de l'histoire, ? Pourquoi le film ne montre pas en premier lieu les IC du début des vacances en Turquie, au lieu de commencer le récit par la fin de l'histoire ? Cette séquence d'IC montrant les aurevoirs de Sophie et Calum à l'aéroport

turc à la fin de leurs vacances est à la fois placée en exposition et à la fin du film. Autrement dit, les IC de la fin de « l'histoire » au sens de Genette, soit, les aurevoirs entre Sophie et son père à l'aéroport ne sont pas seulement les images inaugurales et finales du discours narratif. Leur placement semble indiquer qu'elles sont les images d'une trajectoire prenant la forme d'un bouclage et que ce bouclage est *a priori* le chemin initiatique qu'a parcouru Sophie dans sa mémoire, grâce à ces IC qui lui ont permis d'actualiser ses souvenirs. Le fait que l'on voie, dans la deuxième occurrence, le début de la séquence d'IC montrant le panneau "Uk local departure" qui n'est pas présenté au début semble ne pas avoir la seule fonction de clôture narrative citée plutôt. En effet, de la même manière que le retour des souvenirs dans la mémoire peut subir des modifications dans les apparitions successives d'un même souvenir, l'image présentée dans le film subit un allongement, un déplacement. Nous rattacherons ces déplacements plus loin dans l'analyse à un phénomène plus général à l'aune duquel cet étirement de la durée du plan entre les deux occurrences peut être analysé, soit, le phénomène mémoriel par lequel le regard de Sophie opère des variations, des déplacements, des modifications sémiotiques projetées sur sa propre enfance et sur son rapport à son père. Cependant, nous cherchons pour l'instant à démontrer que la double existence de ce moment de l'histoire à l'aéroport, présenté en IC, semble moins avoir une fonction narrative qu'elle ne vienne décrire le processus introspectif et mémoriel opéré par Sophie, grâce aux IC. Pour exemple, le son du chargement du caméscope revient dans les deux occurrences de la séquence d'IC à l'aéroport et il semble indiquer le démarrage et l'arrêt d'un processus. La mise en route et la mise en arrêt semblent moins désigner celle du caméscope que celle de la trajectoire de Sophie qui, pensive, fermant les yeux dans le club aux lumières stroboscopiques dans la première apparition, ou bien, se tenant la tête avec son poing en regardant son caméscope lors de la seconde, semble avoir bouclé une trajectoire dans le même temps spectatorielle et introspective. Cela se révèle notamment lorsque dans la deuxième occurrence, l'image de la petite Sophie se gèle sur le mur de la chambre et le son de mise en arrêt du caméscope se fait entendre alors même que l'on découvre Sophie dans sa chambre qui le tient dans sa main et qui continue à regarder les images. Si Sophie avait mis sur pause le caméscope, l'on ne devrait pas entendre le son de sa mise en arrêt. Or, le son de mise en arrêt se poursuit tandis que Sophie visionne les IC, comme s'il s'agissait de porter l'intérêt non pas sur l'arrêt effectif du caméscope mais sur le processus mémoriel de Sophie, adulte, qui a parcouru un trajet, peut-être existentiel, initiatique ou thérapeutique, ce que le récit n'explique pas. Les IC semblent donc être les images d'appui à partir desquelles le processus mémoriel s'opère ; ce sont les leviers, les connecteurs ; ce sont comme des synapses externes. A la différence des IC, les noirs semblent être de purs vides mentaux, des moments d'absence où quelque

chose nécessite d'être réactualisé dans un effort de mémoire. En ce sens, les images stroboscopiques, placées entre les IC, ont au contraire la fonction de liants qui se substituent aux informations narratives qui justifieraient le visionnage de ces images, car la forme de la séquence semble moins insister sur le *pourquoi* que sur le *comment*, c'est-à-dire, sur le fonctionnement sensible de la mémoire et la manière dont les IC, celles des aurevoirs entre Sophie et son père, ont été les images cruciales au départ et à l'aboutissement d'une interrogation personnelle sur une histoire dont le spectateur n'a accès, tout comme Sophie, qu'à une partie - transposée notamment par les IC-. La présence d'informations narratives sur le devenir de la relation entre Sophie et Calum, qui ont tant fait couler d'encre dans les recherches sémiologiques sur le film, aurait conduit à placer l'enjeu dramatique sur la relation entre Sophie et son père, et non pas, comme cela semble avoir été le choix de Charlotte Wells, sur la fonction d'appui mémoriel des IC à l'intérieur d'une interrogation personnelle sur une relation d'une jeune fille et de son père. Au niveau de la diégèse, la fin du film décrit donc moins celle des vacances que la résolution d'un regard, celle de Sophie adulte sur son enfance et sur sa relation avec son père. Il semble que la poétique de la mémoire proposée par *Aftersun* montre le cheminement d'un regard qui cherche et qui trouve à partir des IC, certaines réponses à des questionnements personnels suggérés au spectateur. Sophie semble comprendre que son père la regardait aussi ; ce que vient indiquer le plan final où il la filme avant de retourner dans l'espace mémoriel, abstrait, qui semble être ce club aux lumières stroboscopiques. Sophie semble avoir compris son enfance grâce à ce visionnage, ou du moins, elle semble avoir bouclé une trajectoire mémorielle. Ainsi la dissolution des informations narratives semble-t-elle être au service d'une poétique de la mémoire qui est, d'après l'analyse du caractère désordonné des IC et de leur placement, l'enjeu principal de la narration, ce sur quoi elle se déploie. Nous avons posé que nous avons accès au point de vue de la mémoire de Sophie, d'une part, et que la dissolution des informations narratives est au service de cette mémoire représentée, d'autre part. Cependant, à plusieurs moments dans le film, certains événements présentés de l'histoire sont des moments que Sophie n'a pas pu vivre ni re-découvrir à partir des IC car ils n'ont pas été filmés au caméscope. Comment est-ce possible que la narration restitue le flux d'une conscience, par l'aspect désordonné des fulgurances mentales, alors-même que cette conscience semble ne pas avoir pu vivre certains événements dont elle croit se souvenir ?

## Une poétique du flux mémoriel : la structure narrative et la structure mémorielle se confondent

*Aftersun* semble installer une poétique du flux mémoriel. La narration ne se contente pas de reproduire formellement le fonctionnement de la mémoire à travers l'aspect de désordre dans l'apparition des souvenirs, puisqu'elle semble en créer de nouveaux d'une part et qu'elle fait fonctionner de manière sensible la continuité et les glissements qui en sont phénoménologiquement caractéristiques. En d'autres termes, il semble que la structure narrative et la structure mémorielle de la protagoniste ne font qu'un et que cela peut s'analyser à partir de la notion de flux. Le flux désigne l'écoulement d'un continuum matériel ou immatériel. La notion de flux permet de lier ensemble plusieurs éléments esthétiques du film afin de montrer comment la structure narrative se confond à la mémoire de la protagoniste. Dans un premier temps, il s'agira de voir comment cette notion de flux mémoriel restitué par la narration permet de dépasser la limite consistant à dire que Sophie ne saurait se souvenir d'événements qu'elle n'a pas vécus, afin de montrer, dans un second temps, comment ce flux produit la poétique mémorielle d'*Aftersun*. De prime abord, il serait possible d'opposer à notre hypothèse du film-mémoire que la présentation d'événements que Sophie n'a pas vécus réfute *a priori* toute tentative de démonstration d'un accès au récit à partir de son point de vue de conscience. Or, la notion de flux mémoriel renvoie à l'écoulement des éléments de la mémoire dans la conscience, qu'ils aient été vécus, recomposés, créés, substitués. Dans un article intitulé « La fiction de mémoire. À propos du Tombeau d'Alexandre de Chris Marker » et paru au printemps 1999 dans la revue *Trafic*, le philosophe Jacques Rancière écrit que « la mémoire est une œuvre de fiction<sup>42</sup> ». L'idée défendue par Rancière à propos du film *Le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker, c'est que Chris Marker accomplit dans le film une fictionnalisation de la mémoire d'Alexandre Medvedkine, en proposant dans le film « un certain agencement de signes, de vestiges et de monuments<sup>43</sup> ». Dans le texte, Jacques Rancière défend l'idée que la mémoire n'est pas un ensemble de souvenirs de la conscience sinon une construction qui lie ensemble des faits et des vestiges d'actions qui existent dans l'inconscient collectif en tant que mythes et fables. Ainsi, le processus de la mémoire est-il chez Jacques Rancière un processus de fictionnalisation et la restitution cinématographique qu'en fait Chris Marker à travers *Le Tombeau d'Alexandre*, ne cherche pas

---

<sup>42</sup> Jacques RANCIERE, « La fiction de mémoire : à propos du *Tableau d'Alexandre* », *Trafic*, Paris, P.O.L., n° 29, 1999, p. 36-47

<sup>43</sup> Jacques RANCIERE, *Ibid.*

l'authenticité des informations données, mais façonne plutôt une mémoire inventée, à partir d'images de la Russie du XX<sup>ème</sup> siècle, de fragments et documents divers dans un film de fiction venant restituer le mécanisme de fictionnalisation de la mémoire. Cela est notamment opéré par la voix-off, dans le film. La mémoire est elle-même œuvre de fiction, chez Rancière. A l'aune de cette idée, il semblerait que l'authenticité des éléments apportés dans *Aftersun* et leur dimension de vécu autobiographique importe moins que le processus actif d'une mémoire fictionnalisant ce passé *a posteriori*. Le flux mémoriel n'est donc plus seulement l'ensemble des souvenirs qui s'écoulent dans la mémoire de la protagoniste. Il s'agit à la fois d'un processus de re-souvenir et d'un processus de compensation, de fictionnalisation. L'article universitaire "Corporéité et remémoration : stratégies du cinéma du flux dans *Aftersun*" de João Pedro Fagundes de Almeida de l'Université Fédérale Juiz de Fora, au Brésil et publié en 2023 pose cette notion de flux dans *Aftersun* pour aborder à la fois la question de la fictionnalisation de la mémoire et celle de la mise en exergue de la corporéité dans le film comme élément caractéristique du cinéma du flux. L'article insiste notamment sur l'importance des longs plans sur des motifs profilmiques et sur le corps du père, qui seraient à l'origine d'une narration sensorielle, donc, mémorielle. La fonction compensatrice de la mémoire est délimitée dans l'espace de la rave d'après le chercheur, espace mémoriel par excellence qui sert pour Sophie de « lieu de récupération de sa mémoire. Rien n'est clair dans ces scènes, les lumières nous troublent, nous ne la voyons pas clairement (...). Toute cette confusion représente la tentative de Sophie de se remémorer<sup>44</sup>. » Le cinéma du flux est caractérisé comme un cinéma relié aux différentes nouvelles vagues du cinéma mondial, apparu dans les années 1960, au moment où la partition classique du cinéma a laissé la place à un cinéma qui a proposé de nouvelles formes filmiques. Le chercheur définit le cinéma du flux comme étant un cinéma qui "se caractérise par la subversion des plans classiques de la mise en scène : plus que de remplir une fonction narrative, ils existent pour exister, ce sont des plans longs qui peuvent sembler dépourvus de sens en raison de leur subjectivité, mais ont pour but de créer une suspension à l'intérieur et à l'extérieur du film.<sup>45</sup>" En somme, le cinéma du flux serait un fruit de la modernité cinématographique. Nous nous distinguons de cette approche généralisante et historicisante en ce que le cinéma du flux semble avant tout être un concept narratologique et esthétique qui insiste sur les qualités sensorielles du film, sur le corps du film, soit le montage, l'image et le son qui participeraient, conjointement

---

<sup>44</sup> João Pedro FAGUNDES DE ALMEIDA, Nilson ASSUNÇÃO ALVARENGA, « *Corporeidade e rememoração: estratégias do cinema de fluxo em Aftersun.* », [Corporéité et remémoration : stratégies d'un cinéma de flux dans *Aftersun*], Intercom - Société brésilienne d'études interdisciplinaires en communication, 46<sup>e</sup> Congrès brésilien des sciences de la communication – PUCMinas –, 2023, 14p. p.9

<sup>45</sup> João Pedro FAGUNDES DE ALMEIDA, Ibid, p. 5

à l'élaboration d'un dispositif haptique. Cela semble intéressant de caractériser le cinéma du flux plus comme dispositif audiovisuel que comme une forme historicisée (et lointaine, pour un travail portant sur *Aftersun*) du cinéma. João Pedro Fagundes mobilise pour son propre compte la notion de "fictionnalisation de la mémoire" de Jacques Rancière afin d'indiquer que "ce que regarde Sophie adulte n'est rien d'autre que la fictionnalisation de ses propres souvenirs, enregistrés autrefois par une jeune Sophie qui ne pouvait pas prévoir cette séparation avec son père. À l'époque, enregistrer ses vacances n'était pour elle qu'un passe-temps, un divertissement. Ainsi, Sophie crée une archive personnelle. On peut donc dire que Sophie assume le rôle de fictionnaliser son archive personnelle pour construire ses souvenirs de son père.<sup>46</sup>" Après la séquence du karaoké lors de laquelle la petite Sophie chante devant le club de vacances, Calum souhaite qu'ils aillent se coucher. Sophie refuse et dit à son père qu'elle souhaite rester dehors. Ils conviennent qu'elle rentre se coucher un peu plus tard. Une musique festive défile sous des plans de mains se servant de l'alcool et d'autres plans sur des adolescents qui disent avoir trop bu, sous le regard neuf de la petite Sophie, qui se voit offrir, par une fille plus âgée qui la voit toute seule au bar, un bracelet permettant de consommer gratuitement des boissons. Du bar du club vacances, l'on passe dans la chambre de Calum où un petit caméscope apparaît dans le champ avant qu'un lent panoramique latéral ne laisse voir Calum, dans un miroir, en train de regarder les images tournées précédemment avec sa fille sur son petit caméscope, posé devant lui. Il s'agit de la séquence où la petite Sophie filmait son père en disant à son propos qu'il est "le merveilleux, l'incroyable, unibassiste Calum Aaron Patterson, qui se prépare pour aller voir le spectacle de ce soir". Calum ferme le caméscope et semble préoccupé. L'IC montrée sur le caméscope, dans le profilmique, n'est pas sans faire écho au karaoké de la séquence précédente auquel Calum n'a pas voulu participer. Un montage alterné présente la soirée de Sophie, qui vit une petite romance de vacances avec un garçon de son âge dans la piscine du club de vacances, d'une part et Calum qui, lui, se dirige sur la plage en fumant une cigarette, et que l'on voit progresser, de dos, sur la plage, en direction des vagues, la nuit. La continuité du montage alterné est assurée par les sonorités atmosphériques d'Oliver Coates, qui donnent un aspect éthéré à la séquence de soirée et qui permettent de traduire dans le même temps la mélancolie de Calum et le point de vue sonore, nostalgique, de la conscience de Sophie adulte qui se souvient. Il semble possible d'affirmer que cette séquence est purement une séquence qui correspond à la notion de fictionnalisation de la mémoire de Jacques Rancière en ce que c'est à la fois à travers des vestiges d'actions montrés, inventés, projetés, et des éléments effectivement vécus

---

<sup>46</sup> Ibid., p. 9

par le personnage de Sophie que se recompose la mémoire. La petite Sophie n'a pas de don d'ubiquité et ne pouvait de fait savoir ce que son père faisait lorsqu'elle était au bar ou à la piscine, ce soir-là. Le statut de ces images non-vécues, ces plans sur le père qui semble s'interroger en regardant les IC filmées par sa fille, puis qui marche dans la rue en fumant, seul et, enfin, qui s'enfonce au loin, vers la mer plongée dans la nuit, semble être un statut d'images fictionnalisées dans la mémoire de Sophie adulte qui cherche à comprendre les enjeux de sa relation avec son père à l'époque de ces vacances. La triade de notion souvenir-compensation-fictionnalisation fait l'objet d'une même continuité phénoménale ou filmique à travers les images de la séquence, unifiées par l'ambiance sonore. Ces trois mouvements de la mémoire ne sont pas distingués formellement par des régimes d'images distincts à l'intérieur de cette séquence, ils appartiennent en quelque sorte au même flux de conscience, restitué sensoriellement par une certaine unité qui est celle de l'acte mémoriel lui-même. Le caractère très visuel de la séquence, qui s'inscrit dans une logique de *show don't tell*, permet à Charlotte Wells de disséminer un ensemble de signes qui restent ouverts et qui produisent de "la polysémie<sup>47</sup>", notion caractéristique du cinéma du flux selon João Pedro Fagundes, qu'il s'agisse du regard neuf de la petite Sophie qui s'incarne à travers ces plans sur les jeunes buvant de l'alcool, ces plans voyeuristes où elle regarde des jeunes qui s'embrassent, ou ceux dans lesquels elle s'y essaie elle-même, avec le jeune garçon à la piscine. La polysémie de la mort du père est produite tantôt à travers ces plans où il s'interroge sur les IC, tantôt sur ceux où il s'avance vers la mer. Le spectateur se demande peut-être s'il est dépressif, ou s'il est parti se suicider. Ce sont des interprétations qui restent ouvertes, ce qui est un effet produit par la poétique du *flux* mémoriel que travaille cette séquence. L'analyse de séquence de bateau proposée par João Pedro Fagundes est intéressante pour aborder la notion de flux et nous souhaiterions la prolonger en la doublant d'une interprétation en lien avec les IC d'*Aftersun* qui lui succèdent. Calum et Sophie partent en excursion en bateau pour faire de la plongée, avec un masque et un tuba. Sophie demande à son père de lui donner le tuba, ce à quoi il répond qu'il lui a déjà donné. On voit le masque couler lors d'un plan subaquatique, et le plan suivant montre Calum qui plonge pour aller récupérer le masque sous l'eau. Tandis qu'il nage vers les profondeurs, face caméra, un ralenti est appliqué et une sonorité onirique accompagne son mouvement. Le plan suivant montre les variations de l'eau, filmées plein cadre depuis le bateau dans un long plan qui laisse penser que Calum ne remonte pas à la surface.

---

<sup>47</sup> Ibid, p. 4.



Figure 2



Figure 3

Puis les voix -in du plan suivant se laissent entendre, sous les variations de l'eau que l'on voit encore à l'image, avant qu'un long plan ne vienne cadrer le visage de Sophie seule, sur le bateau, cheveux aux vents, marquant une fois de plus l'absence de Calum. Le père relégué dans l'hors-champ est comme absent à lui-même et absent à sa fille, d'après l'analyse de João Pedro Fagundes. Sophie regarde vers la gauche et un raccord regard laisse voir un garçon appliquant de la crème solaire sur le dos d'une fille, ce qui vient marquer le regard neuf de Sophie, dont nous parlions plus tôt, Calum étant toujours hors champ. La suite de la séquence présente une conversation entre Calum et l'animateur de l'excursion qui l'aide à enfiler la combinaison de plongée, conversation qui se termine en un plan où Calum dit qu'il ne peut pas croire avoir déjà trente ans. Tandis qu'il dit ces mots, la caméra fait peu à peu disparaître son visage pour le placer hors champ, jusqu'à cadrer l'horizon marin. Le plan suivant est une IC plein cadre dans laquelle Sophie se filme elle-même au caméscope sur le mode du vlog. Espiègle, elle dit qu'elle est en direct du bateau et qu'elle vient de voir la chose la plus extraordinaire qu'elle n'ait vue dans sa vie ; un hippocampe qui s'est enroulé autour de son doigt. Quand elle est sortie de l'eau, raconte-t-elle, l'animateur lui a mis un poulpe sur la tête. Son père est parti faire de la plongée sous-marine, continue-t-elle, bien qu'il n'ait pas son permis de plongée. Elle est sûre que quoi qu'il en soit, la plongée se passera bien, dit-elle. A cet instant-là, Sophie tourne le caméscope et cadre la mer, renvoyant par effet d'écho au plan précédent où l'on attendait à ce que Calum remonte à la surface. Elle énonce "au revoir, au revoir". João Pedro Fagundes analyse cette séquence pour montrer comment le processus de disparition progressive du corps du père tout au long du film est au service d'un cinéma du flux qui permet à Sophie de se replonger dans les dimensions sensorielles de ses souvenirs et de fictionnaliser sa mémoire. La première plongée du père pour retrouver le masque, à travers ce plan très sensoriel et symbolique de la première descente au fond des abysses d'une part, et la seconde plongée sous-marine que le père fait illégalement et sans sa fille, de l'autre, semblent venir marquer à la fois son absence, et métaphoriquement peut-être, des signes de la dépression de laquelle Calum voudrait protéger sa fille

en l'évitant de plonger avec lui. Au-delà de ces interprétations, ce qui nous paraît intéressant dans cette séquence, c'est en effet ce processus de mise en hors-champ du père comme le souligne le chercheur, mais, c'est surtout ces deux plans montrant la surface de l'eau et l'absence de Calum, filmés tantôt en régime de fiction classique et en IC. Les deux médiums du flux, l'eau pour le flux aquatique et le caméscope pour le flux numérique des souvenirs enregistrés, viennent s'unifier dans une même image montrée deux fois, celle de l'absence du père à la surface. En un sens, par cet effet d'écho et de renvoi, ils viennent métaphoriser le geste de Sophie adulte elle-même : faire remonter à la surface, soit, se replonger dans sa mémoire. L'interprétation reste ouverte. A travers ce plan, l'on comprend que Sophie cherche à comprendre quelque chose d'un manque, d'un trou dans sa relation avec son père qu'elle n'a pas su comprendre étant petite, et toute cette recherche est à l'image de ce plan sur la surface de l'eau qui décrit deux choses ; à la fois la surface de la mémoire de Sophie dans laquelle il s'agit de plonger tout au long du film et dans le même temps, son corollaire, l'absence du père qu'il s'agit de comprendre à travers cette quête mémorielle. C'est un peu comme si ce plan d'eau était la matrice mémorielle-même associant des flux de souvenirs numérisés, les IC, des souvenirs réels, et des fictions de la mémoire, dans l'espoir que son père finisse par ressurgir ; qu'elle l'ait compris. C'est un peu comme si ce plan était celui à partir duquel, métaphoriquement, la totalité du flux mémoriel, soit, le film lui-même, se justifiait. En ce sens, la structure du film, qui repose sur la quête mémorielle de Sophie se confond à la structure même de sa mémoire, à ses fonctionnements propres (fixation du souvenir à partir des IC, souvenirs, compensation, fictionnalisation). En d'autres termes, dans *Aftersun* la structure narrative et la structure mémorielle se confondent.

A travers cette logique du flux, *Aftersun* fait se confondre les coordonnées sensorielles des flux (la matérialité des flux numérique et aquatique) aux gestes de sa mémoire qui dans le même temps sont des gestes d'observation, de compensation et de fictionnalisation. L'absence d'authenticité du vécu autobiographique de certains événements n'est pas une limite à l'hypothèse selon laquelle le film puisse être vu depuis la conscience de Sophie en ce que la mémoire intègre elle-même un processus de fictionnalisation, restitué dans le film à travers ces plans que Sophie n'a pas pu vivre dans son enfance. La notion de flux nous a permis de montrer comment *Aftersun* cherche à reproduire sensoriellement la mémoire, et également comment la structure narrative et la structure mémorielle se confondent.

D'un point de vue narratologique, *Aftersun* est un film-mémoire à l'intérieur duquel les IC jouent un rôle de fixation des souvenirs en tant que nous avons accès au point de vue de la

conscience de Sophie, conscience qui dans le même temps présente les sensations du souvenir et oblitère certaines informations externes. Cette logique de représentation constitue une poétique de la mémoire, la mémoire étant restituée dans son fonctionnement sélectif, désordonné, sensoriel et “fluvial”. Les IC y ont la fonction d’appui pour le souvenir et de fixation. C’est à partir d’elles que la mémoire de Sophie semble se réactualiser, c’est à partir d’elles qu’elle s’interroge sur son identité, sur son passé. Cependant, si nous avons accès au point de vue de Sophie de manière sensorielle, comment cela se fait-il que sa mémoire soit présentée de manière si formellement catégorisée ? Il semblerait en effet que l’humain ne pense ni en images de cinéma, ni en IC.

## **UNE ESTHETIQUE DE LA MEMOIRE : LES IMAGES DE CAMESCOPE DANS *AFTERSUN***

L'hypothèse défendue d'un point de vue esthétique consiste à défendre que les IC dans le film *Aftersun* de Charlotte Wells sont des images qui viennent authentifier le souvenir, faire trace et marquer l'actualisation de la mémoire du sceau d'une réalité passée, enregistrée. En ce sens, il s'agira de déterminer le statut des IC à l'intérieur de trois régimes d'image que nous distinguerons et dont nous montrerons les procédés de liaison qui participent conjointement à produire un film-mémoire. Nous anticiperons l'objection de l'invraisemblance phénoménologique en lui opposant l'idée selon laquelle le film restitue une esthétique de la mémoire et ne prétend pas créer une identité entre le film et la mémoire, ce qui nous permettra d'interroger les ontologies de la mémoire et du cinéma, à l'aune de la notion de film-mémoire. Nous montrerons dans quelle mesure les IC, en tant qu'images réalistes appartenant au genre patrimonial du film de famille, renforcent par leur puissance objective la valeur intime, sensible du film-mémoire chez le spectateur, en présupposant que la charge subjective perçue par le spectateur découle et est renforcée par la valeur objective, pseudo-documentaire des IC. Enfin, nous verrons comment les IC et plus largement, le film en général produit une esthétique de l'indice, de la trace visuelle dans et par les images, créant par-là même des trames indicielles et des sens d'interprétation potentiels, de sorte à ce que le spectateur lui-même est mis dans la position de quête, à la manière de Sophie.

### ***Aftersun*, un film-mémoire ? Régimes d'images et liaisons mémorielles**

De prime abord, *Aftersun* propose trois régimes d'images liés selon des effets de glissement mémoriel qui travaillent ensemble à produire une esthétique de la mémoire et à l'intérieur desquels les IC ont une fonction d'authentification du souvenir.

*Aftersun* est composé de trois régimes d'images. En premier lieu, le régime d'images de fiction traditionnel avec une caméra qui s'efface selon une logique d'illusion référentielle a principalement pour fonction de construire la chronologie des vacances de Sophie et Calum en Turquie. Ensuite, les images stroboscopiques dans le club montrant Sophie adulte et son père au même âge semblent être des images purement mentales, onirico-symboliques en ce qu'elles décrivent des situations, des gestes en lien thématique avec l'intrigue (la quête du père, le

conflit avec le père, l'introspection...). Tandis que dans le régime fictionnel, l'aspect préminent des images est leur fonction narrative, et que dans le régime onirique du club, ce sont les fonctions de catalysation mentale ainsi que symbolique (la symbolique du conflit père/fille) qui semblent premières, le régime des IC semble avoir pour fonction principale de mettre en avant le réalisme du souvenir en lui assignant l'empreinte de sa réalité autobiographique à l'intérieur d'un film de fiction. Par son grain en basse qualité, l'IC se distingue visuellement des autres régimes de l'image en haute définition en ce qu'elle introduit, par sa seule texture, la temporalité passée dans le présent diégétique. Un ensemble de procédés stylistiques viennent lier entre eux ces trois régimes d'images afin d'assurer des glissements comparables à ceux d'un flux de conscience, et de laisser entendre les fonctions spécifiques de chaque régime dans le processus mémoriel de Sophie. Chaque régime d'image renvoie à une zone d'activité de la mémoire de Sophie, à un principe de fonctionnement de la mémoire. Nous avons sous les yeux une mémoire en train de travailler, de s'actualiser, et des glissements audiovisuels sont opérés entre eux pour rendre compte sensoriellement de ce travail de la mémoire. Le film étant pensé intégralement comme étant un processus mémoriel, il faut considérer que les régimes d'images communiquent entre eux et que, de fait, les IC sont partie prenante d'un processus complexe à l'intérieur duquel des échanges, des interactions, des effets d'écho et des réminiscences se produisent dans une certaine continuité. Cela justifie que nous débordions quelque peu de la stricte analyse des IC pour montrer comment *Aftersun* travaille la mémoire à partir de plusieurs régimes d'images, dans la visée de mieux entendre le rôle spécifique des IC dans le processus de mémoire de Sophie. De prime abord, il semble intéressant de montrer comment certains procédés stylistiques produisent des effets de mémoire à l'intérieur et entre chaque régime d'images. *De facto*, nous étayons notre hypothèse selon laquelle *Aftersun* est un film-mémoire afin de mieux comprendre le rôle des IC dans le processus mémoriel en deux temps : en nous intéressant d'abord aux effets de mémoire produits à l'intérieur des régimes d'images de sorte à en dégager leur fonction dans le processus mémoriel, et, en nous penchant ensuite sur les procédés stylistiques intermédiaires qui permettent de glisser d'un régime de l'image à l'autre, de sorte à reconstituer esthétiquement une ambiance mentale. De prime abord, le régime de fiction classique, qui occupe la majeure partie du film, décrit selon une logique classique d'enchaînement chronologique les vacances de Sophie, petite, et de son père en Turquie. Nous avons dégagé quatre procédés stylistiques permettant de restituer une ambiance mentale à l'intérieur des plans du régime de fiction classique d'*Aftersun*. Les lents mouvements panoramiques, les lents zooms avant, les glissements musicaux et sonores et l'insistance de lents plans fixes sur des matières, des textures et des paysages viennent tour à tour restituer une atmosphère morale et mémorielle

qui semble être celle de Sophie qui se souvient. Ces procédés viennent renforcer dans une certaine mesure la valeur objective, “pure”, réaliste des IC, par distinction avec la charge subjective et morale des autres régimes d’images. Au début du film, Sophie et Calum vont se coucher pour leur première nuit dans la chambre de leur hôtel. Un plan large montre Sophie, endormie sur le lit avec ses chaussures et Calum, assis, de dos, qui téléphone à la réception. Un lent mouvement panoramique vers la gauche se poursuit tandis que Calum dit à l’agent d’accueil au téléphone qu’il a réservé une chambre avec deux lits et qu’ils n’en ont qu’un pour deux. Le plan suivant est un gros plan sur les chaussures de Sophie que Calum lui enlève et un lent mouvement panoramique, vers la droite cette fois, se poursuit sur la suite de l’appel téléphonique, dans un prolongement du plan sonore précédent sur celui-ci. Le mouvement panoramique laisse lentement découvrir le corps de la petite Sophie, endormie, et l’appel téléphonique du plan précédent se poursuit tandis que la voix-in de Calum, liée au présent plan s’y superpose : il chuchote à Sophie de se glisser sous le drap qu’il semble lui tirer, à l’arrière-plan. L’appel téléphonique continue et l’on voit Calum qui dit « bonne nuit » à sa fille en l’embrassant. Dans la continuité du mouvement panoramique qui montre désormais le visage de Sophie endormie, la lumière s’éteint. A la lumière jaune tamisée de la chambre laisse place une lumière bleue de nuit qui permet de distinguer Sophie, endormie au premier plan et Calum, qui sort sur la terrasse à l’arrière-plan. Un zoom avant est opéré sur Calum, à l’arrière-plan tandis que le point de netteté se fait lentement sur lui. Il s’allume une cigarette et danse seul, de dos, sur la terrasse. La superposition des strates sonores, laissant entendre qu’il s’agit d’une courte ellipse temporelle séparant les deux plans larges et rapprochés sur la chambre permet de créer un effet de glissement qui produit, en tant qu’il est associé à la lenteur des mouvements panoramiques sur le lit, quelque chose d’une attention particulière à l’écoulement du temps dans la chambre. La continuité sonore, travaillée par la disjonction image/son se double d’une continuité visuelle qui fait se suivre de très lents mouvements panoramiques et un lent zoom avant sur le père. Le choix du cadrage et le zoom semblent souligner la solitude du père sur la terrasse, fumant sa cigarette. A travers sa mémoire, le regard de Sophie se porte sur son père qui faisait l’expérience de sa solitude tandis qu’elle s’était endormie. D’autres plans sur le père, seul, plus loin dans le film, permettent d’attester de cette recomposition du regard rétrospectif de Sophie sur son père. De la lenteur des mouvements de caméra, du zoom, de l’imbrication des strates sonores de l’appel téléphonique et de la voix-in de Calum se dégage une ambiance morale que nous appelons effet de mémoire, permettant, à l’intérieur d’une séquence de fiction, de restituer esthétiquement le mouvement de la mémoire. Au milieu du film, Calum et Sophie sont assis à la terrasse du club de vacances et des jeunes vacanciers proposent à Sophie d’aller jouer au billard avec eux. Tandis

que Sophie se lève pour les rejoindre, les variations d'une musique d'ambiance se laissent entendre. Le cou d'une jeune vacancière, âgée d'une dizaine d'années de plus que Sophie est filmé en plan poitrine fixe. Son regard est hors champ et le plan suivant, également fixe, montre Sophie qui la regarde avec attention, avant qu'elle ne pose ses yeux sur son bracelet, filmé en plan de raccord regard, au plan suivant. Dans la continuité des variations musicales, la main d'un garçon se posant sur l'épaule de l'adolescente est filmée avant que la caméra ne se porte sur les bières qu'ils viennent de commander au bar. Sophie les regarde. Une voix hors champ dit que ce bracelet permet d'avoir tout ce que l'on veut au bar et le plan suivant montre Sophie qui les regarde toujours, en souriant, cette fois. Les sonorités de la musique se poursuivent sur le plan suivant qui montre un ventilateur en action, avant que les bras en mouvement de Calum, de dos, n'entre dans le champ, au gré d'un lent mouvement panoramique latéral qui dévoile un miroir au-dessus de son amorce droite, le montrant en train de faire du taïchi. La valeur temporelle de ce plan est floue, bien qu'il soit placé dans une certaine continuité musicale avec les plans précédents, et que l'on reconnaisse le t-shirt rouge que Calum portait dans les plans sur la terrasse du club. Le spectateur peut penser que ce moment du taïchi suit le moment du club dans l'histoire, étant donné que Sophie l'a laissé pour rejoindre les adolescents, ou bien, qu'il le précède. Il est certain qu'il appartient à la même journée bien que l'ordre ait pu être recomposé par le montage, c'est-à-dire, par la mémoire de Sophie adulte. Sur les notes de la musique, le plan suivant montre à nouveau Sophie qui regarde un couple d'adolescents s'embrasser, queue de billard en main. Les jeunes adolescents près de Sophie s'indignent en plaisantant que les amoureux corrompent la jeunesse, puis le montage alterné se poursuit et le plan qui suit montre les tas de tapis turcs dans une pièce du magasin. Au gré de la continuité musicale, un lent mouvement panoramique vers la droite laisse peu à peu découvrir Calum, qui est assis, la tête posée contre un tas de tapis, avachi, pensif, le regard vers le sol. Tandis que le panoramique se poursuit, le vendeur turc entre dans la pièce par les escaliers de l'arrière-plan et lui tend un papier. Calum le remercie et le vendeur de tapis s'en va. La musique s'arrête. Calum fixe le sol et s'allonge sur le tapis dont les motifs sont semblables à ceux du short qu'il porte. Ainsi la musique travaille-t-elle dans cette séquence une continuité à l'intérieur d'un montage alterné qui sépare d'une part, la petite Sophie et son regard neuf sur l'adolescence et Calum qui semble atteint moralement, peut-être dépressif et qui fait du taïchi. La continuité musicale permet d'unifier le regard de Sophie adulte sur ces vacances et le montage alterné présente la séparation physique et morale de la petite Sophie et de son père à l'époque, séparation que le regard qui semble se poser sur cette réalité ne saisit que rétrospectivement. En ce sens, le montage alterné semble être, nous avons déjà commencé à le dire, un montage strictement mémoriel, c'est-à-

dire, une recomposition présente à la mémoire de séquences de vacances passées, vécues, réactualisées, imaginées, projetées dans la mémoire de Sophie adulte. La continuité musicale du montage alterné vient souligner, par ses tonalités aiguës, un sentiment chaleureux de découverte qui renvoie à l'état de la petite Sophie parmi les grands et également une impression de fragilité dans ses variations, pouvant traduire l'état moral de Calum. En d'autres termes, cette musique, dans ses couleurs complexes et en tant qu'elle unifie les deux états de Sophie et Calum dans le passé à l'intérieur du régime de fiction classique, semble renvoyer à la temporalité "présente", soit, au premier niveau d'accès au film, **toujours hors-champ puisqu'il est le champ** ; celui de la mémoire de Sophie qui se souvient ou plutôt, ici, qui comprend. Tandis que ces procédés stylistiques internes aux plans rendent compte d'un ensemble d'effets de mémoire, qu'il s'agisse d'un mouvement, d'une superposition sonore, temporelle ou encore, d'un processus de souvenir, de compensation de l'oubli, un autre procédé souligne l'aspect sélectif de la mémoire. Il s'agit de ces lents plans relativement fixes sur des textures, des objets, des matières ou encore des paysages qui sont des effets de grossissement sur des éléments de détail, fixés dans le souvenir dans la forme d'une vision, d'une sensation. La mémoire, qui relie les sensations les unes aux autres a pu être définie comme "sensation consciente". "Dans Esthétique et Mémoire : du rôle de la mémoire dans la perception du Beau réalisé par l'Art", Eugène d'Eichthal écrit en 1919, que "toute sensation consciente est mémoire"<sup>48</sup>, c'est-à-dire que la mémoire n'est pas seulement un dispositif de stockage d'informations au sens de faits passés, mais qu'elle conserve aussi des sensations, des informations sensibles. Le souvenir peut émerger et être accolé à, si ce n'est, être en soi une sensation. Au début du film, Calum plonge sa main dans le plâtre dans un sceau d'eau et coupe certaines fibres de plâtre à l'aide de ciseaux.

---

<sup>48</sup> Eugène D'EICHTHAL. "Esthétique et Mémoire : Du Rôle de La Mémoire Dans La Perception Du Beau Réalisé Par l'Art." *Revue Philosophique de La France et de l'Étranger*, 87, 1919, 222–50. [<http://www.jstor.org/stable/41081648>.], Consulté le 13/09/2024



Figure 4

La dilatation du plan dans la durée et l'insistance sonore sur le bruit des fibres et de l'eau semble renvoyer ici à un souvenir de sensation liée à la texture du plâtre mouillé et coupé. L'étirement dans la durée du premier plan de la séquence suivante, sur le bateau, montrant en gros plan les petites mains de Sophie sur celles de son père, dont les peaux sont éclairées par la lumière du soleil devant le défilement du bleu de la mer, est aussi un plan de cet ordre-ci. L'ambiance sonore grave qui le sous-tend renforce la charge subjective de souvenir d'un moment de tendresse entre le père et la fille.

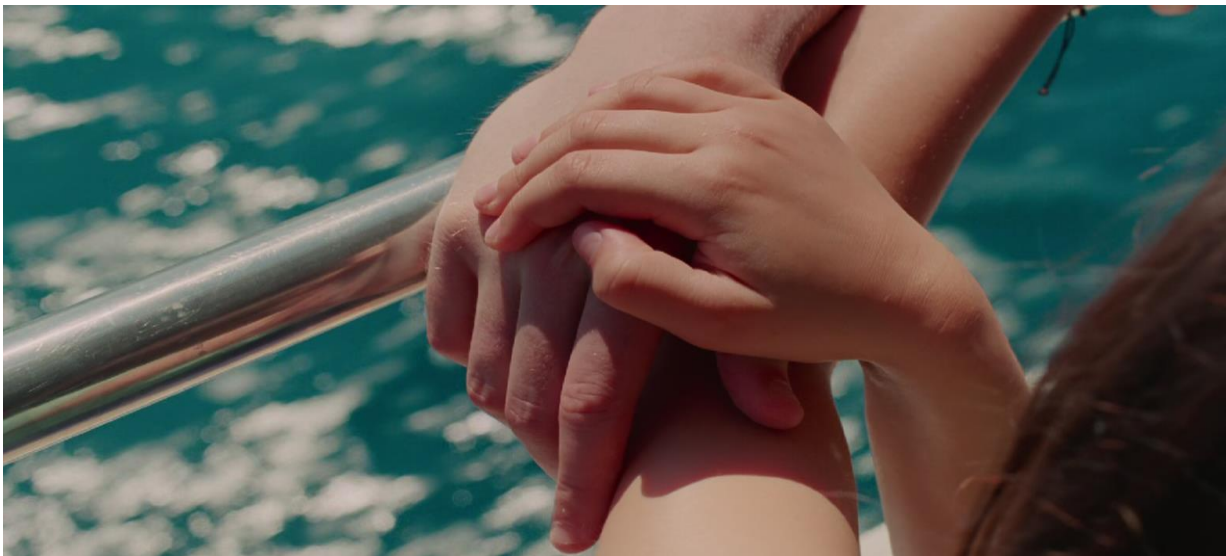


Figure 5

Au milieu du film, un plan large et fixe sur des parapentes traversant le ciel bleu laisse apparaître dans l'eau, en surimpression, les reflets d'une échelle de piscine et ceux d'une maison, dans un enchaînement chromatique de bleus, puis les parapentes apparaissent également en tant que reflets sur l'eau. Au son de criquets ou de cigales se superpose une première note musicale. Un silence renforce l'appréciation haptique de l'image, puis une seconde note intervient et le plan suivant montre Calum et Sophie dans leur chambre de vacances. Sophie est allongée sur le lit. Calum se lave les dents. Elle dit à son père qu'elle se sent fatiguée, déprimée et qu'elle trouve cela étrange étant donné qu'ils ont passé une bonne journée. En entendant ces paroles, Calum crache sur son propre reflet, dans le miroir. Nous pourrions citer également les gros plans sur les tissus, sur la tresse colorée que se fait faire la petite Sophie, ceux sur les tapis turcs, sur l'argile, ou encore, ce plan sur la piscine fermée où flotte le matelas gonflable vert ; autant de plans plus ou moins détachés de la ligne narrative qui viennent insister sur un détail, un aspect acoustique, visuel, un souvenir-sensation que Sophie semble avoir épinglé dans sa mémoire et qui décrit l'atmosphère audiovisuelle de ses vacances d'enfance. La lenteur de ces plans permet d'en faire émerger leurs propriétés audiovisuelles, leur caractère haptique et en ce sens, elles correspondent à la définition de la mémoire selon Eugène d'Eichthal qui la définit comme ensemble de "sensations conscientes"<sup>49</sup>. Ainsi avons-nous vu comment le régime de fiction classique, bien qu'il ait pour fonction de tracer dans le film la chronologie des vacances d'enfance de Sophie et de Calum en Turquie travaille un ensemble d'effets de mémoire à travers la mise en scène. A l'intérieur du régime de fiction classique, le montage interrompt sa chaîne d'événements des vacances pour insérer des plans qui semblent avoir une pure valeur symbolique et qui viennent réactualiser la mémoire de Sophie adulte à travers des sensations qui sont présentées dans la lenteur qui leur est propre.

Le régime onirico-symbolique fonctionne quant à lui, nous l'avons dit, comme une sorte d'espace mental où la mémoire se recompose ; comme un catalyseur mental. Les plans du club, entrecoupés des noirs qui correspondent à l'intermittence lumineuse des stroboscopes, présentent Sophie enfant et adulte, dansant dans le même club que Calum qui semble toujours avoir la trentaine, quant à lui. Dans la deuxième partie du film, tandis qu'ils sont tous les deux dans la chambre du club de vacances, Sophie demande à son père s'il voudrait revenir un jour en Écosse, là où il a grandi. Il lui répond que non, qu'il ne s'y est jamais vraiment senti à sa place, que l'on ne sait jamais vraiment où l'on finira. Il dit à sa fille de devenir celle qu'elle a envie

---

<sup>49</sup> Eugène D'EICHTHAL, Ibid.

d'être, tandis que la jeune Sophie s'endort. Un plan fixe les montre, Sophie, en train de s'endormir et Calum lui caressant le front en lui parlant. Un long silence fait durer le plan et une musique extradiégétique débute sur ce même plan. Puis, elle se poursuit dans un noir qui glisse vers le régime onirico-symbolique. Nous distinguons Calum qui danse dans le club, Sophie, filmée en gros plan, de profil, qui le regarde et à nouveau Calum, en train de danser.



Figure 6

Le placement de cette séquence est intéressant, car elle semble avoir une double fonction ; d'abord, une fonction d'aération dans le récit et dans le processus mémoriel, et également, en tant qu'elle intervient après un discours moralisateur d'un père à sa fille, elle semble avoir une forte valeur introspective, donc elle admet aussi une fonction mémorielle. En ce sens, le régime onirico-symbolique, qui montre Sophie adulte cherchant son père au même âge dans le club est un plan strictement imaginaire, c'est une image mentale qui vient métaphoriser le trajet mémoriel de Sophie. C'est à l'intérieur de ce régime d'images que l'histoire devient mythe, que la mémoire s'unifie, se simplifie à travers le symbole de la quête. Ainsi, le deuxième régime d'images active-t-il lui aussi une fonction mémorielle qui renvoie à ses dimensions symbolique et onirique. Ainsi, avons-nous étudié les procédés stylistiques produisant des effets de mémoire à l'intérieur des deux autres régimes d'images qui ne sont pas le régime d'IC, soit, le régime de fiction classique et le régime onirico-symbolique. Étant donné que le régime de fiction classique a une fonction narrative chronologique, il semble cohérent que la mise en scène vienne travailler un ensemble de procédés posant l'externalité -factice- de l'histoire (en somme, sa valeur pas-

sée). Cela n'est pas contradictoire avec la possibilité d'un point de vue mémoriel. Ces ressources stylistiques produisant ces effets de mémoire semblent bel et bien venir signer la continuité d'un point de vue de conscience qui est restitué dans ses valeurs sensibles, tel que le mouvement, l'aspect haptique du souvenir comme sensation, les fonctions sélective, compensatrices et projectives de la mémoire, ou encore, dans le cas du régime onirico-symbolique, ses fonctions de catalysation mentale, de production imaginaire et symbolique. C'est en relation à ces régimes d'images que le régime d'IC est renforcé en tant que régime de fixation du souvenir. Alors que les régimes de fiction classique et onirico-symbolique sont des régimes pensés, mémoriels, imaginés, le régime d'IC est un régime d'images enregistrées par Sophie elle-même et par Calum, c'est-à-dire, un régime d'images observées et non pas mémorisées. En ce sens, il serait inutile de chercher à s'intéresser à des procédés stylistiques internes, liés point de vue d'auteur de Charlotte Wells, qui viendraient étayer notre argumentaire du film comme film-mémoire, étant donné que ces images sont en elles-mêmes les points de fixation -fictivement-documentaire du souvenir. C'est-à-partir de ces IC -en tant que le film débute sur l'activation d'un caméscope-, que le processus de la mémoire est lancé et qu'il se poursuit tout au long du film. C'est, selon notre hypothèse, grâce aux IC que l'existence des deux autres régimes d'images se justifie, puisque ces deux régimes décrivent l'activité mémorielle de Sophie adulte qui est le champ subjectif (et non pas objectif, d'où le détournement de la fonction objective de la caméra dans le régime de fiction classique), à partir duquel le spectateur a accès au film. Il semble donc moins intéressant, pour le moment, de se pencher sur les qualités esthétiques propres des IC, que nous verrons plus loin. Il s'agit de s'intéresser aux échanges mémoriels produits grâce à elles entre les différents régimes d'images, c'est-à-dire, à leur mode d'insertion dans le processus mémoriel et à certains procédés stylistiques intermédiaires qui permettent de les insérer ou de s'en séparer, de passer d'un régime d'images à l'autre dans une logique de glissement, renvoyant à la continuité du processus mémoriel. Le film décrit six occurrences des IC présentées plein cadre. La première occurrence des IC montre la petite Sophie qui filme son père dans la chambre de l'hôtel et lui demande ce qu'il voulait faire plus tard quand il avait son âge. L'image se gèle et l'on voit, comme dit plus tôt, Sophie adulte dans le reflet de la télévision. Un brouillage numérique d'IC imite la confusion des souvenirs dans la mémoire, transposée par analogie en IC qui défilent dans une pixellisation effrénée. Un montage parallèle entre le brouillage numérique des IC en pixels et le régime onirico-symbolique met en scène l'activation du processus mémoriel, au gré d'une continuité sonore fonctionnant par touches qui semble souligner la rapidité du défilement. L'insertion des IC remplit ici une fonction d'exposition de la quête mémorielle à venir qui a pour départ un chaos d'images. L'enjeu posé dans le film, à

travers le reflet de la jeune femme (Sophie adulte) dans la TI est de comprendre le lien qui unit la spectatrice et les deux protagonistes des IC. Pour nous, qui connaissons le film, l'enjeu dramatique du brouillage des IC, est de caractériser le chaos mémoriel que Sophie doit recomposer à travers le processus de la quête mémorielle. La musique vient déjà caractériser un certain état de conscience ; ici, le chaos des souvenirs représenté par les IC brouillées qui défile en alternance avec le régime onirico-symbolique, fonction organisatrice de la mémoire. Sur le même mode, la deuxième apparition des IC, qui montre Calum en train de filmer Sophie qui se baigne à la piscine du club de vacances, puis, Sophie qui dit qu'elle veut manger une glace plus grosse que sa tête sur le chemin de la plage, travaille une continuité musicale avec le régime de fiction classique en ce que la musique *One without* d'Oliver Coates intervient de manière extradiégétique à la fin de la séquence de caméscope et se poursuit sur le plan de fiction classique suivant, un plan large en zoom arrière ascendant, montrant Sophie et Calum courant vers la mer, et plongeant en même temps dans les vagues.



Figure 7

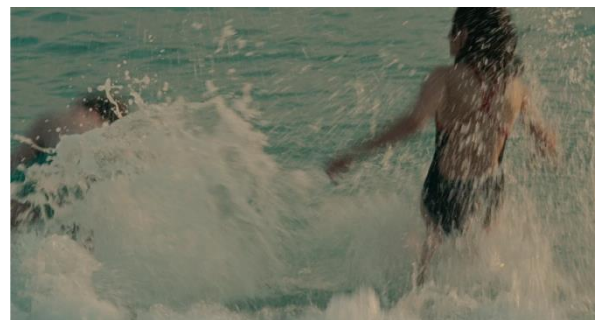


Figure 8

La troisième et la quatrième occurrence des IC travaillent une insertion par un procédé non plus musical mais visuel ; un plan de paysage dure et permet de créer une lenteur pour glisser d'un régime d'images à l'autre en produisant un effet de continuité esthétique, entre les régimes d'images. Il s'agit en effet, pour la troisième apparition des IC, d'un lent plan sur les parapentes dans le ciel qui permet de passer à l'IC où Sophie s'amuse en se filmant dans la chambre de l'hôtel. Dans la quatrième occurrence, sur le bateau, Calum dit au moniteur de plongée qu'il est surpris d'être arrivé à trente ans, puis le cadre perd son visage pour venir cadrer l'horizon marin. La vidéo dans laquelle Sophie fait une blague en se filmant sur le bateau apparaît. La cinquième occurrence fait suite à une séquence où l'on voit Sophie adulte et sa compagne qui lui souhaite un joyeux anniversaire, dans leur lit. On entend un enfant qui pleure et Sophie adulte se lève pour aller s'occuper de lui. Un noir apparaît sur une ambiance continue

extradiégétique, et le plan suivant montre un très gros plan de la petite Sophie, filmée par son père, grâce au mode nuit du caméscope, suppose-t-on. Une sonnerie de téléphone se superpose à l'ambiance et la caméra s'agite : c'est l'agent de l'hôtel qui appelle pour que Calum et Sophie se réveillent. Là encore, la musique vient unifier des temporalités séparées dans le temps en créant un lien thématique ; le soin apporté par un parent à son enfant, présenté comme phénomène transgénérationnel. Ce lien semble se faire dans la mémoire de Sophie, ce qu'indique la continuité musicale. La sixième occurrence des IC apparaissant en PE et analysée plus tôt vient après un montage parallèle entre la petite Sophie dansant avec son père pour la dernière soirée des vacances, dans le régime de fiction classique, et Sophie adulte semblant lutter contre son père dans le régime onirico-symbolique. Un noir et un silence font suite à ce montage parallèle et la vidéo apparaît. L'IC montre Sophie à l'aéroport disant au revoir à son père, puis l'image se fige et s'incruste au mur de la chambre de Sophie adulte avant qu'un mouvement panoramique ne la dévoile en train de regarder son caméscope. Le mouvement se poursuit et l'on revient à la temporalité de l'aéroport. Calum est désormais filmé en régime de fiction classique, en train de filmer la petite Sophie qui s'en va. Puis, il quitte le couloir depuis lequel il la filmait et disparaît derrière des portes battantes, dans l'arrière-plan, derrière lesquelles se distinguent les lumières stroboscopiques du club. A l'intérieur de cette séquence finale, le mouvement panoramique latéral unifie tous les régimes d'images de sorte à créer une perturbation des seuils identifiés jusque-là. Cela semble renforcer notre hypothèse selon laquelle le point commun de toutes ces images est le point de vue de la mémoire de Sophie. L'IC devient une image mentale incrustée au mur de la chambre de Sophie adulte, filmée pour la première fois en régime de fiction classique, sans la médiation d'un écran de télévision.

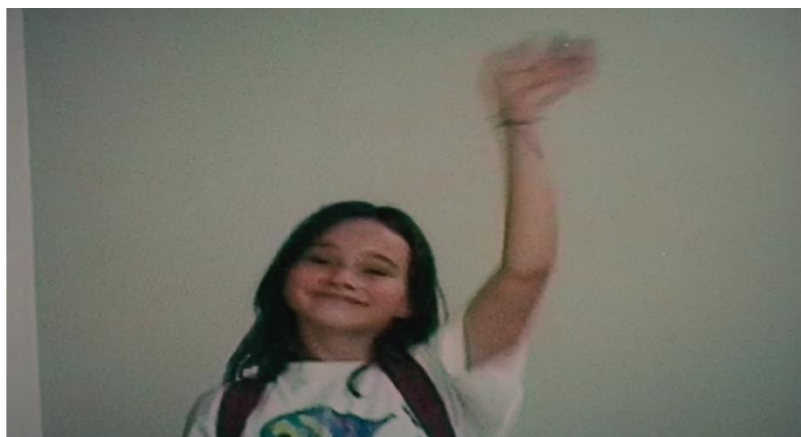


Figure 9

Calum est filmé dans la continuité du mouvement de caméra, dans le même régime et disparaît derrière le couloir de l'aéroport qui donne accès à une salle de discothèque. En d'autres termes,

tous les régimes d'images se confondent en prenant les qualités détenues jusque-là par le régime onirico-symbolique, soit, l'unification de strates temporelles diverses, la recomposition en acte et non plus en puissance de la mémoire ; comme si quelque chose s'était unifié à travers le processus mémoriel de Sophie. Cela n'est pas un hasard que Calum disparaisse, en dernière instance, dans le régime onirico-symbolique, puisque ce qui est au départ du film, c'est-à-dire, de la diégèse comme de la vie de la cinéaste, c'est l'absence d'un père qui est confiné au terrain de la recomposition mémorielle, ce qui laisse supposer un ensemble de pistes dans le cas de l'intrigue, et aucune, dans celui de la vie de Charlotte Wells, puisque l'on sait que son père est décédé. Les procédés stylistiques que nous avons nommés « procédés intermédiaires » produisent des effets de mémoire en ce que la musique ou les mouvements de caméra imitent les glissements des souvenirs dans la mémoire, ses trous et ses failles. La distinction entre les différents régimes d'images du film, repérables à leurs textures propres, n'exclut pas la possibilité de leur liaison qui se fait par le biais d'images latentes, de sonorités continues, ou encore, de mouvements panoramiques. Le chaos des régimes semble prendre fin dans la dernière séquence où les seuils sont perturbés dans l'unité d'un mouvement panoramique, qui semble indiquer que Sophie est allée au bout de son processus mémoriel. Ainsi, avons-nous montré qu'*Aftersun* est un film-mémoire en ce que les différents régimes d'images, les plus éloignés soient-ils d'un régime subjectif de l'image, comme le régime de fiction classique, travaillent un ensemble de procédés stylistiques qui restituent une ambiance mentale. Entre les différents régimes d'images, des procédés travaillent également des liaisons mémorielles.

Les IC, en tant qu'images enregistrées, sont différentes en nature des autres régimes d'images qui sont, dans le cadre de notre interprétation, des régimes perçus par la conscience de Sophie. Il faudrait plutôt dire qu'elles sont dans le même temps observées par Sophie et qu'elles ont une existence externe à sa conscience. En effet, les IC sont le point de fixation du souvenir, ce à partir de quoi la mémoire s'est cherchée et s'est recomposée à travers la quête rétrospective. Cela nous indique la fonction des IC dans les relations entretenues avec les autres régimes du film mais cela ne nous renseigne en rien sur la nature de ces images. Il serait intéressant de se pencher plus en précision sur la nature des IC en lien avec le souvenir. Le paradoxe que nous pointons est le suivant : dans quelle mesure les IC, qui sont les images "objectives" du film, en tant qu'elles sont les seules images enregistrées mécaniquement par la petite Sophie et son père, peuvent-elle être les images comportant une telle charge subjective pour Sophie, à un point tel qu'elle cherche à recomposer son passé à partir d'elles ? Comment une IC peut-elle être une image de souvenir alors-même que le souvenir est une image mentale, subjective et que l'IC est une image enregistrée, objective ?

## Ontologie de l'image de caméscope

Les IC dans le film *Aftersun* viennent authentifier le souvenir et permettre à Sophie d'ancrer son processus mémoriel par un ensemble de traces vidéographiques à la fois internes (puisqu'elles sont observées) et externes à son flux de conscience (puisqu'elles sont enregistrées). On sait que Grégory Oke, le chef opérateur d'*Aftersun* a utilisé une caméra argentique ARRICAM Lite pour le régime de fiction classique et un caméscope PANASONIC NV-DS 77 pour le régime d'IC. En ce sens, *Aftersun* est un film hybride qui mêle une caméra argentique récente et un caméscope des années 1990 pour traiter de la question de la mémoire et donner à l'image une texture particulière référant à une temporalité passée. *Aftersun* travaillerait donc les souvenirs enregistrés par Sophie et son père à partir d'IC et la recomposition cinématographique - mémorielle, dans le cadre de notre interprétation- des vacances de Sophie à partir d'images de film, au sens matériel du terme. Essayons-nous à quelques éléments définitionnels. Une IC est une image vidéographique, filmée via un appareil d'enregistrement domestique, le caméscope, pour un usage communément personnel, familial qui est de l'ordre de l'archive familiale. Les membres d'une famille filment le plus souvent pour laisser une trace qui, lorsqu'elle sera organisée, classée, pourra se transformer en archive familiale, au sens politique du terme archive (*archivum* signifie lieu de conservation). L'image de cinéma est une image construite, pensée en amont de son filmage, en vue d'être tournée, montée, diffusée devant une audience. Il s'agit d'une image rattachée au dispositif historique du cinéma, qui passe par les rouages d'une industrie. L'IC, en tant qu'image directe, c'est-à-dire, en tant qu'elle est une image prise par un filmeur de manière instantanée, détachée de tout circuit industriel le plus souvent, est une image qui semblerait avoir à son principe une logique d'authenticité plus forte que l'image de cinéma. Selon André Bazin, l'image de cinéma détient une objectivité essentielle<sup>50</sup> et achève un processus multiséculaire de tentative réaliste à travers l'histoire de l'art, en triomphant là où la peinture a échoué, condamnée à être médiée par la subjectivité humaine. Par l'enregistrement mécanique de la réalité et du mouvement, le cinéma enregistre objectivement la réalité. Nous pourrions donc penser qu'il n'y a dans le cas d'*Aftersun*, aucune distinction opératoire entre l'IC et l'image de cinéma en ce que toutes deux captent objectivement la réalité. Cependant, il semble que l'IC se distingue de l'image de cinéma en ce que la seconde est une image rattachée à un art et à une industrie, qui implique un dispositif lourd, une équipe

---

<sup>50</sup> André BAZIN, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1945, p.9-17

technique, un réalisateur, une production, a priori, dans les circuits traditionnels, pour pouvoir être mise en œuvre, tandis que la première est une image issue du geste spontané d'un filmeur direct. En effet, le filmage au caméscope s'est développé depuis les années 1980, à partir de la caméra-épaule et au poing. G-Campeau-Dupras montre comment le style *run and gun* de la caméra agitée s'est popularisé au cours des années 1980 au cinéma. Si "les virtualités esthétiques de la photographie résident dans la révélation du réel<sup>51</sup>", l'IC en tant qu'image domestique semble avoir d'autant plus de valeur d'authenticité que l'image de cinéma en ce qu'elle est dépouillée des multiples médiations que l'image de cinéma implique. Quelques considérations ontologiques s'imposent avant de les mettre à l'épreuve de l'analyse d'*Aftersun*. En effet, nous avons avancé, d'une part, que le régime d'IC introduit selon un principe réaliste d'objectivité un ensemble de traces audiovisuelles des vacances en Turquie, régime à partir duquel la mémoire de Sophie prend des dimensions via le régime fictionnel de l'image et le régime onirico-symbolique, tournés en argentique, recomposant la chronologie des vacances et s'interrogeant sur cette relation père-fille perdue. Nous disons aussi que les IC numériques ont deux faces, une face objective -l'image enregistrée- et une face subjective -l'image observée-. En ce sens, l'objectivité bazinienne de l'image semble se prolonger dans le cinéma numérique en ce que l'IC fonctionne comme un support de dépôt de réalité. Le numéricien Lev Manovich qui s'interroge sur les transformations du cinéma dans le passage de l'argentique au numérique considère que le cinéma est passé d'un régime indiciel de l'image à un régime iconique<sup>52</sup>. Alors que la lumière déposait sur le film-pellicule non-réutilisable un indice de réalité, c'est-à-dire, sa marque - en ce sens, Manovich rejoint Bazin dans l'approche réaliste du cinéma comme instrument de captation du réel -, le cinéma numérique, quant à lui, encode la lumière en données numériques sur un support réutilisable, ce qui implique une modification, une plus grande intervention créatrice sur l'image, proche du trucage ou de la peinture. Manovich écrit que « quelle que soit la complexité de ses innovations stylistiques, le cinéma [argentique] repose sur ces dépôts de réalité [...]. Il est l'art de l'[indice], une tentative de produire de l'art au moyen d'une empreinte<sup>53</sup> ». Gabriel Laverdière résume très bien cette idée dans son article "Images différées et ontologie du cinéma. Notes sur l'indicialité de l'argentique et du numérique.", paru en 2016 dans la revue philosophique *Klesis*. Il écrit que selon Lev Manovich, "le cinéma numérique retourne aux pratiques manuelles de la peinture. Gaudreault et Marion se prononcent aussi en ce sens : « Les données immédiatement encodées, donc dématérialisées, se prêtent ainsi

---

<sup>51</sup> André BAZIN, Ibid.

<sup>52</sup> Lev MANOVICH, *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, Presses du réel, 2010, 608 p.

<sup>53</sup> Lev MANOVICH, Ibid. p. 510

[...] à toutes les formes de maniement et de remaniement possible, ce qui met en évidence la plasticité intrinsèque de l'image numérique. [... Pour les auteurs, cette plasticité correspond à un] recours à une dimension insoupçonnée, quasi "ontologisée", du trucage. Celui-ci [...] ne constitue plus un supplément de programme facultatif ou inhérent à certains genres, mais une pratique indissociablement liée à l'élaboration même des images filmiques<sup>54</sup>»<sup>55</sup>. Ainsi, alors que dans notre étude nous considérons les IC comme étant réalistes -indicielles- et les images argentiques comme étant produites par la conscience de Sophie, Lev Manovich pense-t-il l'ontologie des images argentiques et numériques de manière inversée, c'est-à-dire que "l'image numérique acquiert, dans cette perspective, des propriétés qui s'opposent à celles retenues par Bazin pour l'image argentique<sup>56</sup>", selon Laverdière. Nous nous opposons à cette vision iconique des images numériques dans le cas d'*Aftersun* en ce que l'IC y est présentée comme une trace enregistrée d'une réalité dans laquelle -c'est la nuance avec la pensée bazinienne - l'intervention humaine est sensible puisque le filmeur tient la caméra dans la main, tandis que les images argentiques sont les images qui subissent un montage dans la mémoire de Sophie -semblant *a priori* pouvoir être classées dans le régime "iconique", d'après Manovich-. Cependant, nous défendons qu'il existe une indicialité de l'image argentique dans *Aftersun*. L'indicialité de l'image argentique renvoie moins à l'ontologie du support dans le cas d'*Aftersun*, qu'aux indices entendus au sens des contenus mémorisés qui permettent à Sophie de remonter ses "chutes" mémorielles dans le labyrinthe de sa mémoire. Les IC, quant à elles, en tant qu'elles sont présentées comme les traces audiovisuelles authentiques d'un vécu familial, n'ont pas la valeur iconique que leur prête Lev Manovich. Elles sont des indices au sens ontologique que Manovich attribuait au cinéma argentique, c'est-à-dire qu'elles sont là pour signer leur lien direct avec le réel, pour "l'indiquer". En ce sens, en tant que toutes les images du film sont actualisées dans la conscience de Sophie, qu'elles sont créées par elle, mémorisées ou observées, nous convoquons avec plus d'adhésion des références cherchant à nuancer les différences ontologiques entre le support numérique et le support argentique en tant que tous deux témoignent d'une évolution technologique cherchant à enregistrer la réalité, qu'elle soit fictionnelle ou documentaire, objective ou subjective. A ce titre, Laverdière cite Gaudreault et Marion qui écrivent que « quand on tourne un film [...] en numérique, on donne en quelque sorte une com-

---

<sup>54</sup> A. GAUDREULT et P. MARION, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 59-60

<sup>55</sup> Gabriel LAVERDIERE, « Images différées et ontologie du cinéma. Notes sur l'indicialité de l'argentique et du numérique. », *Klesis*, 2016, [<https://www.revueklesis.org/pdf/klesis-36-varia-5-gabriel-laverdiere-images-differees-ontologie-cinémaindicialite-argentique-numerique.pdf>] consulté le 13/09/2024

<sup>56</sup> Gabriel LAVERDIERE, op. cit. p. 133

mande à l'appareil de prise de vues pour qu'il traduise en valeurs numériques [...] les informations lumineuses provenant de la réalité profilmique [...] et pour qu'il emmagasine ces informations [...]. Résulte de ces opérations un film-texte qui, au lieu de se trouver enregistré sur un film-pellicule, est encodé dans [...] un "film-fichier" ». <sup>57</sup> Le geste de filmage du chef opérateur d'*Aftersun*, Gregory Oke qui capte le découpage écrit par Charlotte Wells avec sa caméra argentique, d'une part, et celui de la petite Sophie qui filme avec son caméscope dans la diégèse, d'autre part consistent, malgré les distinctions entre l'IC et l'image de cinéma, en une même logique d'emmagasinage d'informations lumineuses sur un support indiciel. "Dans les deux cas, le passage d'un état A à un état A' se produit ; que A' soit permanent ou temporaire ne change rien à l'affaire. Les modifications réalisées répondent à des lois fondamentales de la nature que la chimie et la physique étudient <sup>58</sup>.", poursuit Laverdière. Cette idée, mise à l'épreuve des différents régimes d'images d'*Aftersun* semble se confirmer en ce que la pellicule est employée pour décrire le régime de fiction classique - que nous considérons être le temps de la recomposition mémorielle des vacances, présentées sur un mode chronologique de fiction classique et jouant de l'illusion référentielle -, et le régime onirico-symbolique. Il s'agit de deux régimes d'images qui décrivent plus directement un état subjectif de la conscience de Sophie qui est, rappelons-le, le champ de réalité, le paradigme d'accès au réel. Dans le même temps, Sophie "se refait le film" de ses vacances en tentant de trouver des réponses au sujet de sa relation avec son père, d'une part, et induit un ensemble d'images mentales à valeur symbolique et suggestive qui figurent la quête du père entre les rayons stroboscopiques d'une boîte de nuit. *Aftersun* est un film de fiction en ce qu'il a en son principe un scénario, des acteurs se prêtant au rôle. Bien que le film puisse avoir une valeur documentaire pour la cinéaste qui s'est inspirée de sa propre vie, il semble vain de crier à l'authenticité de certaines images par rapport à d'autres en ce que toutes les images, y compris les IC, ont la valeur d'images construites dans un découpage technique, tournées dans des décors, et organisées devant une table de montage. Ces considérations définitionnelles doivent être entendues à l'aune du paradoxe qui nous occupe : dans quelle mesure les IC peuvent-elles être les images de fixation des souvenirs de Sophie à partir desquelles sa mémoire se recompose, alors-même qu'elles sont des images externes, matérielles, enregistrées ? En effet, il semble que ce qui permet d'unifier l'IC et le souvenir est la notion de trace. Lors de la séance du Collège iconique du 25 Juin 2022, intitulée

---

<sup>57</sup> A. GAUDREULT et P. MARION, op. cit. p. 14

<sup>58</sup> Gabriel LAVERDIÈRE, op. cit. p.136

*Trace et archive, image et art* et retranscrite en livre aux éditions de l'Ina THEQUE, Jacques Derrida propose une définition nominale de la trace.

“La trace, c’est la définition de sa structure, c’est quelque chose qui part d’une origine mais qui aussitôt se sépare de l’origine et qui reste comme trace dans la mesure où c’est séparé du traçement, de l’origine traçante. C’est là qu’il y a trace et qu’il y a commencement d’archives. Toute trace n’est pas une archive, mais il n’y a pas d’archive sans trace.”<sup>59</sup>

En ce sens, l’on pourrait considérer que les sensations transposées dans la forme d’une narration ou d’images symboliques dans les deux régimes d’image correspondants sont les traces mentales que Sophie adulte a imprimées de ses vacances d’enfance. Dans sa thèse intitulée “Film de famille : recherche sur les modalités d’un récit chronographique”, Laurent Helye écrit que “la caméra portative ou le caméscope furent des objets érigés en tant que symboles de leurs propres fonctions, à savoir la fixation d’un temps choisi et lié au souvenir familial<sup>60</sup>.” Cette idée nous permet d’affirmer que les IC, en tant qu’images objectales, sont aussi les traces matérielles d’un temps révolu qui ont fixé “les apparences charnelles de l’être<sup>61</sup>” (du père, de Sophie enfant) et les ont “arrachées au fleuve de la durée<sup>62</sup>” et les ont “arrimées à la vie<sup>63</sup>”, selon les termes de Bazin. Peut-être davantage encore que l’image argentique de cinéma qui représente la subjectivité de la protagoniste dans *Aftersun*. Le travail de remontage mémoriel/cinématographique des souvenirs de fiction est en ce sens un processus d’archivage car il travaille uniquement à partir de traces visuelles d’un souvenir d’enfance, séparées de leur origine. La notion de trace peut ici s’entendre tant au sens autobiographique du point d’ancrage des souvenirs (les vacances d’enfance en Turquie), qu’au sens psychologique, soit, l’origine traumatique ignorée du spectateur et peut-être présumée par lui qui a produit la nécessité pour Sophie adulte d’effectuer le processus mémoriel d’archivage. *Aftersun* est un processus d’archivage en acte à l’intérieur duquel les traces s’organisent, émanent, à plusieurs reprises parfois et coïncident avec certaines autres, entrechoquent certaines autres, matérielles et immatérielles, de l’ordre du souvenir et de l’ordre de la vidéo. D’un point de vue ontologique, l’unité subjective du film semble se trouver là, ce qui nous renvoie une fois de plus à la question du point de vue de la conscience archivante, “traçante”, de Sophie. Néanmoins, cela ne nous dit rien de la spécificité de ces IC comme images authentiques de souvenirs. Roger Odin formule la spécificité des IC selon les termes

---

<sup>59</sup> Jacques DERRIDA, *Traces et archive, image et art*, Paris, INA Éditions, Collège iconique, 2014, 103 p.

<sup>60</sup> Laurent HELYE. *Film de famille : recherche sur les modalités d’un récit chronographique*. Thèse d’Art et histoire de l’art. Université Rennes 2, 2020, 342 p., p. 53

<sup>61</sup> André BAZIN, op. cit. p.9

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Ibid.

suivants : “[Avec la vidéo] un nouveau mode de production de sens intervient, [...] le mode du témoignage. Par mode du témoignage j’entends un sujet, un JE qui, à travers la production d’un texte (écrit, oral, image et/ou son) donne son point de vue sur ce qu’il voit ou sur ce qu’il a vu ; ici, la vie de la famille<sup>64</sup>.” La spécificité de l’IC est le témoignage dont elle fait trace, signant par-là la fixation audiovisuelle d’une réalité vécue. Dans sa thèse intitulée *Pour une poétique historique du point de vue médiatisé au cinéma*, Guillaume Campeau-Dupras s’intéresse au principe d’authenticité diégétique et à la recherche d’une “forme directe” à l’intérieur d’un film de fiction. Il écrit que “le principe essentiel du film en PDVM est qu’il doit être en mesure de rendre authentique les PDVM qu’il présente sur le plan diégétique<sup>65</sup>.” Nous nous intéresserons plus loin aux stratégies esthétiques mises en œuvre par *Aftersun* pour créer cette illusion documentaire de la forme directe via le PDVM-C dans la fiction, dont parle aussi Bourassa, cité par G. Campeau-Dupras, à propos de *La Réception* et de *Quiconque meurt, meurt à douleur*. « Tout est mis en œuvre pour faire passer [sic] le récit comme véridique et la forme adhère toujours à cette illusion d’authenticité<sup>66</sup> ». La question porte moins sur la question de la véracité de ce qui est raconté que sur l’effet d’authenticité produit par ces images. En effet, G. Campeau-Dupras explique que “le film en PDVM est bel et bien un faux documentaire, non pas tant parce qu’il va jouer sur une ambiguïté entre le vrai et le faux (...) que par sa construction particulière, qui contient nécessairement un relent de forme documentaire, même tenu<sup>67</sup>”, écrit-il. Nous avons dégagé plus tôt six occurrences d’IC dans *Aftersun* apparaissant en PE. Il y a en réalité neuf occurrences des IC dans le film qui travaillent différemment la reproduction fictionnelle des qualités réalistes du filmage au caméscope et qui englobent à la fois les IC présentées en PE et également via le CI. Nous avons dégagé dix traits qui permettent de montrer le réalisme, fictionnel soit-il, du film de famille en IC afin de montrer comment l’effet d’authenticité renforce le sentiment de nostalgie éprouvé par Sophie adulte au visionnage de ces images. Ce principe d’authenticité des IC est ce qui rend crédible son processus mémoriel, c’est-à-dire, le film *Aftersun* en lui-même. Ces dix traits peuvent être classés en trois catégories du réalisme de l’IC comprise comme trace audiovisuelle de la mémoire : la vraisemblance du filmage, la vraisemblance du jeu et la vraisemblance du récit.

<sup>64</sup> Roger ODIN, *Les espaces de communication – Introduction à la sémio-pragmatique*, éd. Presses universitaires de Grenoble, 2011, p. 97

<sup>65</sup> Guillaume CAMPEAU-DUPRAS, op. cit. p.207

<sup>66</sup> Éric BOURASSA, « Les rapports d’influence entre la forme et le contenu : les motivations thématiques de la caméra subjective chez Robert Morin », *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université de Concordia, 2006, [http://spectrum.library.concordia.ca/9276/1/bourassa\\_eric\\_2006.pdf](http://spectrum.library.concordia.ca/9276/1/bourassa_eric_2006.pdf). Téléchargé le 13/09/2024

<sup>67</sup> Guillaume CAMPEAU-DUPRAS, op.cit. p.207

Les IC produisent un effet d'authenticité à travers la vraisemblance du filmage. Trois éléments ont retenu notre attention au cours du visionnage ; la spontanéité du filmage, l'agitation et la négligence du filmage et, enfin, la proximité de la voix hors-champ du filmeur ou de la filmeuse. La première occurrence des IC coïncide avec le début du film. L'image s'ouvre sur Calum qui bouge étonnamment son corps devant la caméra. Sophie lui demande ce qu'il fait et il répond qu'il danse. Le cadrage est agité dans les mains de la petite Sophie qui cadre mal, hors-champ et le point de vue sonore est porté sur sa voix hors champ, au premier plan. La voix de Calum est entendue à une plus grande distance du caméscope. La séquence montre une situation présentée comme contingente, ordinaire ; une petite fille qui filme spontanément son père au moment où elle l'a voulu. Dès le premier plan du film, nous avons accès à une séquence d'IC qui a, à travers le filmage, toutes les qualités d'authenticité, esthétiques et ontologiques de la vidéo de famille ; imperfections, agitation, primauté de la situation quotidienne sur toute recherche esthétique et, nous l'avons dit, proximité de la voix-hors champ de la filmeuse.

L'autre élément de la reproduction de la valeur d'authenticité des IC dans le film est la vraisemblance du jeu qui englobe quatre traits ; la spontanéité du jeu, l'absence de coopération du filmé, l'aspect ludique de la situation de filmage -le filmage est comme un jeu de mise en scène familial, ce à quoi nous lions le caractère anecdotique des répliques et dialogues- et enfin, l'auto-filmage du filmeur, par rotation du caméscope et/ou de son écran intégré -l'auto-mise en scène du filmeur-. Prenons pour exemple la séquence d'IC de la première partie du film dans laquelle la petite Sophie s'amuse avec le caméscope tandis que son père semble être dans la salle de bain, à entendre le son de la douche. "Mesdames et Messieurs, le merveilleux, l'incroyable, unibrassiste, Calum Aaron Patterson.", s'exclame Sophie en voix hors-champ tandis qu'elle zoome sur l'espace laissé entre la plainte et la porte de la salle de bain et qu'elle cadre maladroitement le bras dans le plâtre de son père. "Il se prépare pour aller voir le spectacle de ce soir. Et... Allons voir... Torre Molinos !", hurle-t-elle d'une voix rieuse en tournant le caméscope vers son visage de très près. Elle rit, face au caméscope et on entend Calum hors-champ qui s'inquiète. "Tout va bien, Soph ?", crie-t-il. Sophie retourne la caméra vers le miroir dans lequel on la voit se filmer, l'écran intégré du caméscope tourné vers le miroir, et tirant une mine espiègle et coupable, tandis qu'elle zoome sur le reflet de son visage.



Figure 10

Sophie joue à mettre en scène ses vacances avec son caméscope et présente la préparation de son père comme le ferait un Monsieur loyal. Cette spectacularisation contraste avec le caractère ordinaire de la situation, la préparation du père dans la salle de bain. En ce sens, la séquence reprend du film de famille l'aspect de mise en scène des membres de la famille et de spectacularisation de moments de vie ordinaires. Le caractère très spontané de son jeu de jeune espiègle qui fait tantôt des blagues, tantôt des mimiques à la caméra tandis que son père s'inquiète, joue aussi dans le sens de la vraisemblance. Dans l'occurrence des IC suivant celle-ci, Sophie se met en scène en s'auto-filmant avec le caméscope sur le bateau pour expliquer l'anecdote la plus extraordinaire de toute sa vie - dont on ignore la véracité - : un hippocampe se serait enroulé autour de son doigt et l'instructeur de plongée lui aurait mis un poulpe sur la tête. Elle raconte que son père, "enfin, Calum Aaron Patterson", -en objectivant son père comme un personnage de spectacle- est parti faire de la plongée sous-marine sans permis. Sophie se filme dans une imprécision et une négligence qui la conduit à perdre son visage du cadre et raconte ces anecdotes au sujet de l'excursion en bateau, dans la forme d'un vlog. Là encore, le caractère de mise en scène apparaît à travers le ton enthousiaste et spectacularisant qu'elle emprunte et ses mimiques de visage marquent la spontanéité du jeu de la séquence. Cela joue au service de la vraisemblance et de l'effet d'authenticité des IC. Lors d'une autre séquence d'IC, Calum demande à Sophie d'arrêter de filmer ce qui montre aussi la non-coopération du filmé dans le cadre du filmage au caméscope, renforçant par l'aspect choisi, spontané du filmage, l'effet

d'authenticité découlant de la mise en scène. Ainsi les ressources gestuelles et dialogiques des IC fictionnelles reproduisent-elles avec vraisemblance un ensemble de caractéristiques propres aux vidéos de famille.

Les séquences d'IC travaillent également des échanges et des interpénétrations avec les autres régimes d'images au moyen du CI, ce qui crée un renforcement mutuel entre la vraisemblance des IC et celle du récit dans lesquelles elles sont prises. Trois procédés retiennent ici notre attention : le CI, montré comme accessoire dans le profilmique, est associé à l'analogie du rapport nostalgique des personnages de Sophie adulte et de Calum aux IC, la présence du film dans le film créant un double niveau de lecture. Pour exemple, intéressons-nous aux trois séquences d'IC sur lesquelles nous ne nous sommes pas encore penchés étant donné qu'elles ne sont pas présentées en PE. Au début du film, un plan en régime de fiction classique montre la petite Sophie plongée dans son sommeil, dans le bleu nuptial de la chambre de l'hôtel. Une voix-hors champ de caméscope se fait entendre. On distingue la voix de Calum qui demande à Sophie -dans la vidéo du CI- de dire bonjour à sa mère, de lui dire qu'elle lui manque et que son "papa est super". Le plan suivant est un plan large montrant Calum en train de regarder cette même vidéo au caméscope, dans le contrejour des lueurs de la fenêtre, tandis qu'un long panoramique latéral laisse apparaître son corps allongé sur le lit.



Figure 11

“Pourquoi Papa est si super?”, dit sa voix numérique dans le caméscope. A cet instant, Calum ferme le caméscope et s’avachit sur le lit. Le lent mouvement panoramique se poursuit et le plan s’étire dans la durée tandis que Calum est statique, allongé sur le lit. Le caméscope est présenté matériellement dans cette séquence comme un objet de visionnage du profilmique qui suscite un sentiment de nostalgie, semble-t-il, chez le spectateur-filmeur qu’est Calum si l’on se réfère aux dialogues d’une autre séquence, évoquant le lien fort entre Calum et son ex-femme, malgré leur séparation. Après la séquence de karaoké, Sophie est restée avec les adolescents du club de vacances tandis que Calum est rentré à la chambre. Un plan montre un caméscope dans un lent panoramique ascendant vers la droite et laisse découvrir Calum dans un miroir à l’arrière-plan, de face, qui regarde le petit écran du caméscope. Calum regarde la vidéo prise par Sophie évoquée plus tôt, dans laquelle elle présentait l’incroyable unibrassiste se préparant dans la salle de bain pour une soirée. Le mouvement panoramique perd le caméscope et s’arrête dans le miroir en plan poitrine sur Calum qui baisse la tête tandis que la vidéo continue de circuler en son hors-champ. Calum ferme le caméscope et le plan s’étire à nouveau sur lui.



Figure 12

Il paraît préoccupé, le regard dans le vide, puis il sort du champ et l’on entend la porte d’entrée de la chambre qu’il ferme. Dans ces deux séquences, le rapport nostalgique qui lie le regard de Calum aux IC permet de leur donner une épaisseur émotionnelle à travers cette présentation du CI et de renforcer, par analogie, le même sentiment éprouvé par Sophie adulte au visionnage de ses IC d’enfance. Ainsi, les régimes d’images se renforcent-ils mutuellement entre eux, grâce à

la présence du CI, et cela se fait au profit du sentiment général du film qui est le sentiment de nostalgie éprouvé par Sophie à mesure qu'elle recompose sa mémoire à l'aide des IC. En somme, cela renforce à la fois la vraisemblance du récit, celle des IC elles-mêmes et de manière générale, l'ambiance émotionnelle du film. Au milieu du film, un plan fixe montre une télévision. Tandis que la petite Sophie filme, les IC sont diffusées en direct sur la télévision. La petite Sophie présente sa chambre dont le "tout petit lit" de son père et l'on voit également dans le miroir, à l'arrière-plan de la télévision. Puis, elle montre son "immense lit" et elle demande à son père comment l'on zoome. Sa voix hors champ défile tandis que son père l'aide à zoomer, ce que l'on voit dans le miroir. Calum prend la caméra et filme Sophie qui apparaît, souriante, dans la télévision. L'on voit doublement Calum en train de faire des pas de danse dans l'IC et dans le reflet de la télévision, gesticulant devant la fenêtre de la chambre. Puis, un effet spéculaire restitue la séquence d'IC inaugurale dans laquelle Calum fait "ses pas de danse" que Sophie trouve "gênants", dans la TI filmée depuis le régime de fiction classique. La séquence se poursuit dans le même plan. Calum ne répond pas à Sophie qui lui demande ce qu'il pensait faire plus tard quand il avait son âge et il lui demande d'éteindre le caméscope. Sophie cède et dit qu'elle va de fait "enregistrer avec la petite caméra" qu'elle a "dans la tête", formule lumineuse pour notre recherche.



Figure 13

Le caméscope s'éteint et nous voyons désormais les personnages à travers le reflet noir de la télévision éteinte et dans le petit miroir qui fait cadre à l'arrière-plan. La petite Sophie imite

avec ses mains une caméra mentale. Elle fait une vibration avec sa bouche pour imiter un caméscope. Sophie demande à son père ce qu'il a fait pour ses onze ans. Il explique que tout le monde avait oublié son anniversaire et que quand il l'a dit à sa mère, elle était tellement furieuse qu'elle l'a dit à son père et qu'il l'a forcé à aller acheter un jouet : un faux téléphone rouge. La démultiplication des écrans et des cadres est ici intéressante pour interroger la question de la réflexivité qui nous intéressera plus tard. Cela permet de renforcer la vraisemblance des IC en ce qu'une fusion est créée entre le régime de fiction classique et le régime d'IC au moyen de la simultanéité du filmage et de la diffusion sur la télévision. En d'autres termes, le présent du filmage et le présent de la diffusion coïncident, ce qui renvoie, par échelonnement des niveaux, au deuxième niveau de visionnage, soit, celui de Sophie adulte ; à la fois comme personnage visionnant les IC sur sa télévision et comme conscience-point de vue, la narratrice, le champ du film. D'autre part, il s'agit d'un procédé de répétition étant donné que cette séquence est déjà apparue en exposition du film, bien que le début et la fin en fussent absentes dans la première occurrence et qu'elle apparaisse désormais depuis un point de vue de fiction classique. Cela apparaît comme un souvenir répété dans le film-mémoire, ce qui renforce notre thèse du point de vue de conscience. L'autre effet du procédé multiécran est l'épaississement du sens anecdotique de la première occurrence de cette séquence d'IC, qui prend ici une dimension narrative plus profonde, qui informe sur les difficultés de Calum à parler de ses rêves d'enfance, d'une part, sur les souvenirs malheureux d'un anniversaire raté, d'autre part, et sur le point de vue de mémoire dans laquelle les souvenirs sont répétés. En effet, la réplique de Sophie qui dit qu'elle va "enregistrer ce qu'elle a dans sa tête" appartient à un moment où le caméscope est éteint et où nous avons accès à son reflet sur l'écran noir de la télévision. Rappelons que nous avons associé plus tôt le régime de fiction classique à la mémoire de Sophie adulte qui se recompose. La simultanéité du filmage et de la diffusion sur la télévision, à quoi est associée la présence de Calum et de Sophie dans son reflet et dans le miroir créent aussi un effet d'authenticité en ce que les seuils distincts des régimes d'images sont perturbés au profit d'une coexistence au présent de tous les régimes, dans une certaine forme de transparence entre le récit fictionnalisé et l'aspect documentaire des séquences d'IC. La présence matérielle du CI, d'une part et les IC diffusées sur la télévision, par ailleurs, et, enfin, le reflet de la situation dans le miroir, coïncident pour indiquer ensemble la référence à la réalité de la diégèse, ce qui vient renforcer chez le spectateur l'illusion référentielle dans le même temps que la multiécranité produit une distance qui renvoie, métaphoriquement, à la conscience de Sophie adulte qui se regarde ou qui se souvient.

Le régime d'IC travaille à reproduire dans la fiction les coordonnées qui font l'authenticité des IC dans le film de famille classique, à travers la vraisemblance du filmage, du jeu et du récit. L'introduction du CI renforce à la fois l'authenticité des IC en tant qu'elles jouent entre les différentes strates temporelles du film, d'une part et il permet de renforcer le rapport nostalgique que les personnages nouent avec ces images, qu'il s'agisse de Calum ou de Sophie adulte, d'autre part. En tant qu'images authentiques et intimes -vraies ou fausses-, les IC sont des traces audiovisuelles qu'une mémoire ultérieure cherche à recomposer, dans le cas d'*Aftersun*. Le régime de fiction classique, renvoyant au dispositif historique de projection du cinéma, intègre un régime domestique d'images, les IC, ou plutôt, il en émane comme un ensemble de souvenirs qui revient en boucle. Les traces faussement documentaires d'*Aftersun* sont ces IC qui donnent au film la force et l'authenticité de leur charge familiale, intime et émotionnelle, à travers un ensemble de procédés. La valeur de représentation publique ou de récit spectaculaire des films à gros budget de l'industrie du cinéma laisse place, avec *Aftersun*, à la valeur patrimoniale, sacrée, et intime des images domestiques et privées. Les IC consignent au régime de fiction classique de l'industrie une force émotionnelle et personnelle qui est le propre des IC, conventionnellement et habituellement exclues des grands circuits, en tant qu'elles sont des images amateurs, dormant dans leurs supports. Nous pourrions dire, dans le sens inverse de Lev Manovich que l'esthétique d'*Aftersun* révèle la plasticité mémorielle des souvenirs qui sont projetés et recomposés par la conscience de Sophie dans les régime de fiction classique et onirico-symbolique tournés à l'argentique, d'une part, et que les IC numériques signent leur lien direct avec une réalité documentaire -factice-. En ce sens, les IC sont des images indicielles, mais cela reviendrait à omettre l'indicialité effective de chaque régime d'images dans le film, qui fonctionne différemment dans le film et que nous nous proposons d'analyser. Il faudrait davantage parler d'une différence dans le mode d'indicialité des images, qui est liée à leur valeur d'images mentales d'une part, et d'images enregistrées, pour les IC, de l'autre. Néanmoins, il semble que la différence de nature entre l'image de cinéma au sens du régime de fiction classique et l'IC importe moins que le fait que la première est produite par la seconde, ou encore, que la seconde est la trace à partir de quoi peut exister la première en tant qu'image mentale recomposée. L'image de famille en tant qu'image de conservation d'un vécu familial passé devient la condition de possibilité du processus de recomposition mémorielle, qui est le film en soi. La distinction entre le trait subjectif du souvenir et l'essence objectale et externe de l'IC semble tomber devant l'idée de son actualisation dans la conscience de Sophie adulte, car l'IC ne saurait exister sans la conscience qui l'a enregistrée d'une part, et car en tant qu'image observée, elle est une image perçue. Le film prend toute son épaisseur sensible à partir d'elle puisqu'elle est

l'image qui produit le film. L'IC devient avec *Aftersun* une image de cinéma, dans un premier sens, évident, selon lequel l'IC se voit projetée dans le dispositif historique de la salle, mais surtout en ce qu'elle est l'image qui fait naître la mémoire cinématographiée. Elle est le point de fixation d'un souvenir fictif, enregistré selon un principe d'authenticité documentaire, produisant, en tant qu'image objective, toute la charge affective qui fait naître le cinéma autour d'elle. A travers *Aftersun*, la mémoire tente de faire des traces audiovisuelles une archive personnelle qui donne un sens à la vie. Le terme de "film-mémoire" prend tout son sens ici, tant le film ne saurait exister sans la conscience de Sophie qui est le point de vue, sinon dans un autre montage, chronologique, qui évacuerait la dimension réflexive au profit de la seule chronologie des vacances. Notons aussi que les notions de film et de mémoire semblent interchangeables dans le cas d'*Aftersun*. Ainsi, *Aftersun* semble-t-il être un film-mémoire en ce que les IC sont les traces audiovisuelles à partir desquelles le processus mémoriel, c'est-à-dire, le film, se fait.

Bien que les IC reproduisent avec authenticité les caractéristiques réalistes de la vidéo familiale, nous avons avancé qu'elles se confondaient avec les autres régimes d'images à travers la notion d'indicialité. Toutes les images du film réfèrent à une réalité, qu'il s'agisse de la réalité objective stockée par le caméscope des vacances en Turquie, ou bien celle, subjective, des souvenirs recomposés par Sophie dans sa mémoire et traduits par les régimes de fiction classique et onirico-symbolique. Elle réfère aussi, avons-nous commencé à avancer, à la face subjective des IC observées. Dans quelle mesure l'indicialité des images peut-elle englober les régimes subjectifs de l'image construits dans la conscience de Sophie alors-même que la notion d'indicialité semble renvoyer au lien qu'il existe entre les images et la réalité objective qu'elles captent, c'est-à-dire, davantage, semble-t-il, aux IC ?

## Une esthétique de l'indice et de l'indicible

Il semble que l'actualisation du souvenir dans la conscience de Sophie adulte se déploie dans le film à travers une esthétique de l'indice et de l'indicible, dans laquelle les IC jouent leur rôle. Cette esthétique de l'indice et de l'indicible permet de ne pas arrêter un sens définitif au sujet des raisons de la quête mémorielle, de sorte à placer le spectateur dans une position réflexive face au film, analogue à celle de Sophie face à ses images d'enfance. Un indice désigne une trace qui évoque une réalité hors d'atteinte directe. L'indicible désigne ce qui est dans l'absence de la parole. Les deux mots ont la même étymologie latine, *indicum* qui signifie "qui montre, qui indique", renvoyant à l'image du doigt qui pointe une direction. L'indice désigne un morceau d'une réalité incomplète, tandis que l'indicible renvoie à une réalité étouffée par l'impossibilité d'être dite. Dans les deux cas, un sens est présent à ce qu'indique la trace silencieuse, visible, ou sonore. Dans le cas d'*Aftersun*, il s'agit d'étudier dans quelle mesure le film dissimule le sens biographique de la quête mémorielle à travers une esthétique de l'indice et de l'indicible, soit, à travers une esthétique qui dissémine un ensemble de traces audiovisuelles, de signes, participant à dessiner en filigrane des trames d'interprétations possibles faisant du montage mémoriel un labyrinthe, une énigme. Cela se fait par des indices montrés, ou bien reliés par effets d'écho. Avec l'appui des réflexions ontologiques de Gabriel Laverdière, nous nuancions plus tôt la coupure dressée par Lev Manovich entre le cinéma argentique comme art indiciel et le cinéma numérique comme art iconique. Nous avons montré comment *Aftersun* restituait les caractéristiques qui font le réalisme d'une IC à l'intérieur de la fiction, en rejouant factivement la référence au réel tout en affirmant que les régimes onirico-symbolique et de fiction classique, tournés en argentique, disséminaient eux aussi un ensemble d'indices. Il s'agit désormais de montrer comment l'esthétique de l'indice et de l'indicible se construit à travers ces supports distincts, argentiques et numériques. Nous lions les notions de l'indice et de l'indicible en ce que dans *Aftersun*, l'indice est ce qui figure esthétiquement l'indicible. Les recherches de la chercheuse coréenne Eusun Kwon, intitulé "The aesthetics of index and the affect of gestures revealed in *Aftersun*", paru dans *The Journal of the Convergence on Culture Technology*, nous ont intéressés tant l'approche sémiologique convoquée, se fondant sur la vision du cinéma numérique de Lev Manovich comme art indiciel, nous a paru saisir la forme d'*Aftersun* comme forme de représentation indicielle de la mémoire. Cependant, il s'agira de montrer que l'article repose sur un contresens quant à la pensée de Lev Manovich en ce que la

chercheuse applique la notion d'indicialité aux IC, sans préciser qu'elle renvoie au cinéma argentin, chez le numéricien. Néanmoins, nous rejoignons la chercheuse autour de l'idée selon laquelle *Aftersun* formalise le processus mémoriel de la protagoniste et "remplit les fragments du corps que son jeune moi n'a pas reconnu"<sup>68</sup>. Les IC jouent à l'intérieur de ce processus la fonction d'indices de leur réalité passée. Les IC sont les images indicielles qui renvoient à ce que Sophie et Calum "ont fait", écrit-elle. La chercheuse se revendique de la pensée de Peirce et de Manovich en donnant quelques notions conceptuelles, mais ces notions ne sont pas mises effectivement à l'épreuve de son analyse, ce à quoi nous nous proposons de pallier en démontrant comment les notions sémiotiques peirciennes sont opératoires pour étudier *Aftersun*. L'idée que nous défendons est que tous les régimes du film ont leur manière propre de disséminer des indices sur le devenir de la relation entre Sophie et son père, sur l'état psychologique de Calum, sur la découverte de la sexualité de Sophie dans sa période prépubère, ou encore, sur les raisons qui l'ont poussée à se replonger dans sa mémoire. L'approche esthétique est nécessairement reliée à l'approche sémiotique lorsque nous étudions la notion d'indice en ce que les indices apparaissent à la fois de manière narrative et audiovisuelle. En sémiotique, la notion d'indice connaît son premier usage scientifique dans la pensée du sémioticien Charles Sanders Peirce au XIX<sup>ème</sup> siècle. Dans les *Écrits sur le signe*, C. S. Peirce définit le signe comme étant "tout ce qui détermine quelque chose d'autre (son interprétant) à renvoyer à un objet auquel lui-même renvoie (son objet) de la même manière, l'interprétant devenant à son tour signe et ainsi de suite *ad infinitum*"<sup>69</sup>. Le signe est composé chez Peirce de trois éléments, le *representamen* qui désigne une chose en représentant une autre, son objet, qui désigne ce à quoi le *representamen* fait référence et, enfin, *l'interprétant* qui désigne le lien créé par une conscience entre le *representamen* et l'objet. Dans les « Éléments de logique », en 1903, Peirce distingue trois types de signes ; les indices, les icônes et les symboles. Peirce écrit qu'"un *Icone* est un signe qui fait référence à l'Objet qu'il dénote simplement en vertu de ses caractères propres, lesquels il possède, qu'un tel Objet existe réellement ou non. [...]. Un *Indice* est un signe qui fait référence à l'Objet qu'il dénote en vertu du fait qu'il est réellement affecté par cet Objet. [...] Un *Symbole* est un signe qui se réfère à l'Objet qu'il dénote en vertu d'une loi, habituellement une association

---

<sup>68</sup> Eusun KWON, «The aesthetics of index and the affect of gestures revealed in *Aftersun* », *The Journal of the Convergence on Culture Technology*, Corée, L'Agence Internationale de Promotion de la Culture et de la Technologie, vol. 9, n° 4, 2023, 737 p., p.431-436

<sup>69</sup> Charles Sanders PEIRCE, (1839-1914), *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Le Seuil, 1978, 352 p.

générale d'idées, qui provoque le fait que le Symbole est interprété comme référant à l'Objet<sup>70</sup>." Ces définitions semblent essentielles pour comprendre le mode de fonctionnement de la dissémination des signes dans *Aftersun*.

Nous défendons que l'esthétique de l'indice et de l'indicible dans *Aftersun* procède par signes indiciels dans le régime d'IC, par signes iconiques dans le régime de fiction classique et par signes symboliques dans le régime onirico-symbolique. Tous ces signes, quelle que soit leur face sémiologique propre, fonctionnent comme étant les signes indiciels d'une interprétation globale du film consistant à statuer sur la fonction d'*interprétant* de Sophie adulte, et par identification, d'un spectateur actif. De prime abord, intéressons-nous aux IC d'*Aftersun*, pour lesquelles nous avons déterminé une face sémiologique propre, soit, les IC en tant que signes indiciels. Selon cette idée, notre approche rejoint celle d'Eusun Kwon qui écrit que "les images de vidéo familiales diffusées dans *Aftersun* sont un indice du comportement et des gestes de Sophie et Calum, les traces matérielles de ce qu'ils ont fait. (...) »<sup>71</sup> En ce sens, le caméscope tel qu'il est présenté dans *Aftersun* est un indice et ce, à travers deux dimensions. Un signe indiciel étant, chez Peirce, un signe qui fait référence à l'Objet qu'il dénote en vertu du fait qu'il est réellement affecté par cet Objet", les IC sont des indices en ce qu'elles définissent une relation solide entre le *representamen* -qui correspond à la représentation enregistrée sur la vidéo de la petite Sophie d'onze ans et de son père, à trente ans- et de son objet - à savoir, pour l'interprétant qu'est Sophie adulte, nous pourrions définir l'objet sous les formules "mon enfance, mon père ou encore, mes vacances à onze ans avec mon père"- . En ce sens, les IC fonctionnent comme étant des indices, des traces ou encore, des empreintes de la réalité de l'enfance de Sophie. Ces images indicielles que sont les IC comportent en elles-mêmes d'autres signes indiciels comme par exemple, le caractère jovial, enthousiaste, espiègle de Sophie qui donne à l'interprétant(e), Sophie adulte ou le spectateur d'*Aftersun*, une idée de la petite fille qu'elle était. Par ailleurs, elles donnent aussi des indices sur l'état psychologique du père et son rapport à son enfance, lorsqu'il lui demande d'éteindre le caméscope juste après que la petite Sophie l'a interrogé sur son enfance, par exemple. Le caractère anecdotique des IC renforce leur valeur indicielle en ce que ces images viennent moins donner une idée de la réalité exhaustive des vacances d'enfance qu'elles ne ponctuent la mémoire d'empreintes de comportements, d'attitudes, de tempéraments référant à ce passé. Le second niveau de valeur indicielle des IC porte

---

<sup>70</sup> Charles Sanders PEIRCE, « Éléments de Logique », 1903, in *Collected Papers*, Harvard University Press, 1960, [<https://colorysemiotica.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>], 5092 p., p. 1563. Consulté le 13/09/2024.

<sup>71</sup> Eusun KWON, op. cit.

moins sur leur contenu que sur leur statut, montré dans la diégèse, d'images regardées par Sophie adulte et par Calum. Lorsque nous voyons Sophie adulte en train de regarder ses images d'enfance dans le reflet de la TI, le spectateur semble pouvoir faire l'expérience d'un double processus sémiotique : par identification, il projette sans doute l'interprétation ou les sentiments suscités chez Sophie adulte qui accède aux signes indiciels de son image d'enfant -, aidé par la musique extradiégétique venant souligner un sentiment de vertige-. Cela correspond au premier niveau de valeur indicielle des IC. Simultanément, Sophie adulte est vue dans le reflet de la télévision de sorte qu'elle devient elle-même *representamen* vis-à-vis de l'objet qui nous occupe ici et dont nous, analystes, sommes les interprétants : lorsque Sophie regarde ces images dans le reflet, l'indice donné au spectateur est que nous avons accès à son point de vue de spectatrice. C'est cela que l'IC présentée dans le profilmique en tant qu'image diffusée et observée semble venir indiquer. En ce sens, le caméscope n'est pas "un indice de l'inconnu<sup>72</sup>", comme le souligne Eusun Kwon -elle précise que l'inconnu est une image indicielle en sémiotique-. D'une part, le régime d'IC est un régime indiciel pour la réactualisation du passé par Sophie, c'est-à-dire qu'un ensemble d'empreintes captées viennent indiquer à Sophie comment elle semblait être enfant -le caméscope fonctionnant plus comme un outil de réactualisation de souvenirs oubliés et/ou enfouis que comme un outil épistémologique servant à percer l'inconnu. D'autre part, nous rejoignons la chercheuse lorsqu'elle avance que "l'image indicielle de l'écran vidéo apporte une autre dimension temporelle à la temporalité du film : le passé embaumé et préservé<sup>73</sup>". Nous avons développé cette idée par la référence au triangle sémiotique de Peirce qui vaut à plusieurs niveaux dans le film, chaque régime étant un *representamen* renvoyant à un seul et même objet, le point de vue de conscience de Sophie comme champ du film et que nous sommes en mesure d'établir en tant *qu'interprétants*. Si l'on s'en tient au second niveau de la valeur indicielle des IC comme images observées, il est intéressant de voir que les IC sont autant des images mémorielles pour Sophie adulte que pour Calum, au même âge. *De facto*, le caméscope témoigne de l'interchangeabilité des filmeurs et des spectateurs intradiégétiques. Lors d'une séquence de piscine, Calum filme Sophie au caméscope. Il cadre de très près le dessous d'un parasol beige et s'étonne en voix hors-champ que la lumière s'adapte quand il reste longtemps sur un objet. Puis, il filme Sophie qui s'amuse à courir sur un matelas vert de piscine, sur l'eau, en zoomant sur elle, nageant dans l'eau. Une ambiance continue et aiguë intervient de manière extradiégétique sur l'image de la petite Sophie dans la piscine, filmée par son père. Suite à une ellipse, le plan suivant montre Sophie, filmée par Calum en gros plan qui

---

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Ibid.

lui demande si elle veut « une énorme glace ». L'ambiance extradiégétique, associée à Sophie adulte se poursuit sur le filmage de Sophie par Calum. L'on semble comprendre que la conscience de Sophie comprend le regard que Calum portait sur elle quand elle était petite. En ce sens, les IC sont aussi des indices du regard que Calum portait sur sa fille qui pourrait être qualifié de regard aimant, complice dans une relation filmeur/filmé qui est une relation ludique. La musique extradiégétique qui défile sous ces IC fait intervenir le sentiment éprouvé par la spectatrice, Sophie adulte, dans l'actualisation de ces images. C'est en quelque sorte le signe de la valeur indicielle de deuxième niveau des IC, bien que ce deuxième niveau soit étranger au principe d'enregistrement du caméscope. La musique indique la présence de *l'interprétant(e)* qui semble éprouver un sentiment de nostalgie, d'après la couleur musicale de l'ambiance. L'interchangeabilité des filmeurs rend compte du fait que les IC sont les signes indiciels qui renseignent tant sur la complicité de Calum et sa fille que sur le regard qu'il portait sur elle. La musique est l'indice de second niveau, marquant la présence d'une subjectivité extrafilmique. Plus loin dans le film, Calum, filmé en régime de fiction classique, regarde une vidéo sur le caméscope sur laquelle on entend qu'il demande à Sophie de dire à sa mère qu'elle lui manque. Cette séquence montre que le caméscope traduit l'interchangeabilité des filmeurs mais aussi des spectateurs. Le caméscope devient un indice du passé pour Calum comme pour Sophie adulte. Il est *l'interprétant* intradiégétique de signes indiciels audibles et non visibles pour le spectateur, ce qui signifie que le caméscope est un instrument de mémoire pour Calum, comme pour Sophie adulte. La monstration de Calum comme spectateur d'IC, c'est-à-dire, comme *interprétant*, au sens de Peirce, devient à son tour le signe indiciel renvoyant à l'objet qui nous occupe, selon un rapport d'analogie, soit, le film *Aftersun* pris comme dispositif interprétant en soi, accessible au spectateur depuis la conscience de Sophie adulte. L'esthétique de l'indice renvoie donc à ces deux dimensions : l'énigme que Sophie cherche à résoudre dans l'actualisation des IC d'une part, et celle que nous cherchons à résoudre, en tant *qu'interprétants* face à l'image cinématographique d'une spectatrice reflétée dans la télévision où sont projetées ses IC d'enfance. L'indicible est ce vers quoi pointe l'indice, à savoir, le sens que nous cherchons à proposer, et non à arrêter et qui n'est pas donné par le dire, dans le film. Nous avons induit de la *triade representamen/objet/interprétant* du premier niveau de valeur indicielle des IC, une autre triade d'un second niveau de valeur indicielle, soit Sophie spectatrice des IC/la conscience de Sophie comme champ du film/l'analyste comme *interprétant*. Cependant, pour aller au bout de l'interprétation esthétique-sémiotique, il nous faut interroger les deux autres régimes d'images du film que nous n'avons pas défini comme ayant un double niveau indiciel, pour l'instant.

En effet, nous défendons que l'esthétique de l'indice et de l'indicible fonctionne par signes iconiques dans le régime de fiction classique et qu'à cette dimension sémiologique propre de ce régime s'en ajoute une autre, valable pour tous les régimes, qui est la valeur indicielle de chaque trace ou signe. Cela renvoie à leur indexicalité, c'est-à-dire, au contexte de réflexivité dans lequel tous les régimes sont pris. En philosophie du langage, l'indexicalité désigne la propriété de certains mots qui n'ont de signification qu'en tant qu'ils sont pris dans un certain contexte. Par analogie, les signes audiovisuels et narratifs étudiés dans le régime de fiction classique prennent une épaisseur à l'intérieur du contexte invisible qui nous intéresse ici et dans lesquels ils sont pris. Les signes iconiques du régime de fiction classique que nous allons analyser sont pris dans le contexte de réflexivité mémorielle et en ce sens, ils doivent être lus en relation avec ce contexte, ce qui en fait dans le même temps des icônes et des indices. Rappelons que Peirce écrit qu'"un *icône* est un signe qui fait référence à l'Objet qu'il dénote simplement en vertu de ses caractères propres, lesquels il possède, qu'un tel Objet existe réellement ou non. [...]. N'importe quoi, que ce soit une qualité, un existant individuel, ou une loi, est un icône de n'importe quoi, dans la mesure où il ressemble à cette chose et en est utilisé comme le signe<sup>74</sup>." Jean Fisette écrit, dans le chapitre "L'icône comme apparence" de son article *Courte lecture de la notion d'icône chez Peirce*, en 2012, que l'icône n'est pas uniquement entendu chez Peirce dans le sens de la "likeness", c'est-à-dire, de la similarité entre le signe et l'objet. En effet, l'icône est aussi pris au sens d'apparence, c'est-à-dire, comme "représentation, figure de l'objet". Jean Fisette produit au sujet de l'icône un développement qui attire ici notre attention.

Il le définit par "le caractère de la dégénérescence, comme une perte par rapport à la solidité ou la factualité de la relation indicielle du signe à son objet. Or il faut bien comprendre que cette perte, c'est aussi un allègement de la soumission de la figure à une positivité. Ce que la figure de l'icône perd en valeur de vérifiabilité, elle le gagne en pouvoir de suggestion; en somme, il y a une perte de compréhension, mais pour un gain d'extension. Ce serait comme de passer d'une photographie d'un paysage à une toile peinte, à une estampe japonaise, à une simple esquisse au fusain, puis à un souvenir lointain de ce lieu qui surgit soudainement dans la mémoire sous la forme de fragments d'une image qui n'est pas totalement recomposée. (...) l'icône n'est pas que visuelle; elle est aussi sonore, olfactive, gustative, tactile, se prêtant donc aux diverses

---

<sup>74</sup> Charles Sanders PEIRCE, « Éléments de Logique », 1903, in *Collected ...*, op. cit., p. 1563.

modalités sensorielles. Peirce écrit à quelque part que le mot soleil est une «icône sonore» du soleil<sup>75</sup>.

Nous pourrions résumer en ce sens l'une des propriétés de l'icône de la manière suivante ; il s'agit de la compensation d'une perte de l'objet par une autre positivité sensible devenant à son tour signe dans la forme d'une figuration sensible (fragile) de l'objet perdu. Au premier abord, cela pourrait paraître étonnant de comparer un régime d'images filmé avec une caméra à valeur objective à des exemples iconographiques telle qu'une toile peinte de paysage ou encore, telle qu'une estampe japonaise qui ont pour caractéristique le tracé de la main de l'artiste. Cependant, en tant que le régime de fiction classique est celui de la reconstitution mémorielle par Sophie adulte de la chronologie de ses vacances d'enfance, nous prenons acte du fait que le régime de fiction classique est un pur régime de subjectivité. En d'autres termes, il y a une identité partagée entre les vacances objectives de Sophie et Calum en Turquie (dont on extrapole l'existence externe au film), et celles qu'elle recompose dans sa mémoire et qui sont présentées, pour les besoins du cinéma, dans une forme chronologique à partir d'une caméra objective. Cependant, il y a une différence de nature entre les deux ; l'une est la réalité externe de ces vacances dont les IC sont les seules traces tandis que l'autre est l'absence à partir de laquelle le parcours mémoriel se fait, grâce aux IC. L'icône a pour autre caractéristique de précéder l'existence, selon Jean Fissette. Dans l'ordre temporel de l'histoire, la relation père/fille témoigne d'une perte à laquelle répond une compensation fictionnelle, mémorielle décrite dans le régime de fiction à partir d'un ensemble de signes, de situations et d'interactions qui précèdent en effet l'existence d'une actualisation complète du souvenir. Ce phénomène de bouclage du processus mémoriel ou d'impression de complétude de la mémoire semble se réaliser dans la dernière séquence, sans que nous ne puissions jamais en être certain. Dans son article "L'icône, l'hypoicône et la métaphore. L'avancée dans l'hypoicône jusqu'à la limite du non conceptualisable.", Jean Fissette s'intéresse à la fluidité de l'icône. Ayant pris acte que l'icône se définit moins par une relation de ressemblance du signe à son objet que par la perte ou l'absence de discrimination entre le signe et l'objet, il écrit que "les représentations oniriques offrent un autre cas, particulièrement intéressant de la réalisation de l'icône<sup>76</sup>." Il donne à cet égard deux citations de Peirce : "Ainsi, en contemplant un tableau, il y a un moment où nous perdons conscience qu'il n'est pas la chose, la distinction entre le réel et la copie disparaît, et c'est sur le moment un pur rêve - non

---

<sup>75</sup> Jean FISSETTE. « Courte lecture de la notion d'icône chez Peirce ». In : *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, n°58, 2012/2. Sémiotique et pensée. pp. 277-284., p. 280

<sup>76</sup> Jean FISSETTE, « Icone, hypoicône et métaphore. L'avancée dans l'hypoicône jusqu'à la limite du non-conceptualisable ». *RSSI Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, 1-2-3, 2003, p. 201-220.

une existence particulière et pourtant non générale. A ce moment, nous contemplons une icône. (...) Le signe est alors une simple similarité; et ceci représente le principal mode de représentation dans toutes les formes d'art. Dans ce cas, il n'y a pas de distinction fine entre le signe et la chose représentée, et l'esprit, ne portant aucune attention à savoir si les choses sont réelles ou non, flotte dans un monde idéal.<sup>77</sup> L'icône est donc une image purement virtuelle dans laquelle la chose et le signe se confondent selon une relation d'indistinction. En tant régime d'images mentales, l'on pourrait considérer que le régime de fiction classique est un régime purement iconique en ce que la mémoire de Sophie recompose la chronologie des vacances via l'appréciation présente d'une réalité passée ; les images qui sont sous nos yeux sont donc des images virtuelles et bien réelles, en ce qu'elles sont l'iconisation mémorielle des vacances de Sophie et Calum. Intéressons-nous à la musique d'*Aftersun* dans le régime de fiction classique en tant que signe iconique. Dans son article «Parler du virtuel. La musique comme cas exemplaire de l'icône», Jean Fisette se détourne des icônes visuels et s'intéresse à la virtualité de l'icône musical. Il écrit que 'l'étonnante coïncidence (...) n'est pas le fait du hasard: dans les deux cas de la musique et de l'icône, c'est le caractère d'indétermination, quant au contenu porté, qui s'avère prédominant, ce qui répond parfaitement à la modalité du virtuel.'<sup>78</sup> La notion d'indétermination est intéressante pour étudier non par le niveau diégétique du régime de fiction classique mais le niveau extradiégétique de ce même régime, présent à travers la musique. Mais avant d'en donner un exemple, citons Jean-Jacques Rousseau qui, dans son *Essai sur l'origine des langues*, écrit à propos de la musique que «les sons, dans la mélodie, n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentiments; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvements qu'ils expriment, et dont nous y reconnaissons l'image<sup>79</sup>» Au début du film, Calum donne un cours de *self-defense* à Sophie dans la chambre de l'hôtel. Au lieu d'assurer des mouvements justifiés par les déplacements des personnages, au lieu de rester fixe, la caméra passe sur eux, lentement, via un lent panoramique descendant et diagonal, vers la gauche. Une ellipse, repérable grâce au faux-raccord de coiffure de Sophie fait suite à ce plan et l'on retrouve la jeune fille, assise sur son lit, tandis que Calum lui applique un coton pour la démaquiller.

---

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Jean FISETTE, « Parler du virtuel. La musique comme cas exemplaire de l'icône ». *Protée*, 26(3), 1998, p. 45–54. [<https://doi.org/10.7202/030525ar>], Consulté le 13/09/2024

<sup>79</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, 1781. *Essai Sur L'origine des Langues*. Paris: Flammarion, 1993, 67 p.



Figure 14

Une ambiance sonore grave apparaît et se poursuit sur la séquence suivante, où l'on voit Calum et Sophie sous l'eau, la petite Sophie prenant son père en photo avec un appareil subaquatique. Puis, l'on retrouve Calum et Sophie assis sur un transat. La petite Sophie dit à son père : “Je trouve ça chouette qu'on partage le même ciel (...) parfois, pendant la récré, je regarde le ciel et si je peux voir le soleil, je me dis qu'on peut tous les deux le voir. Donc, même si on n'est pas tous les deux au même endroit, même ensemble, on l'est quand même un peu, tu vois ?” Les sonorités graves se poursuivent sur le discours de Sophie, tandis que défile sur sa voix les images désynchronisées d'un ciel d'étoile troué dans un mur en terre cuite. Puis, la petite Sophie qui regarde ce ciel d'étoiles est assise contre un mur, et dans le plan suivant, Calum est également assis contre un mur et ferme les yeux. La musique joue ici un rôle virtuel, venant résonner avec la situation visuelle. La musique semble venir décrire un sentiment de mal-être, plutôt associé à Calum donnant à sa fille des leçons pour savoir se battre dans la vie. L'association de la formule de Sophie selon laquelle elle trouve ça “chouette” de partager le même ciel que son père, associé à la situation de Sophie et Calum vus sous l'eau, semble en faire la métaphore d'un mal-être existentiel que la petite Sophie va essayer de “capter” plus tard, dans le temps virtuel de la recomposition mémorielle qui défile sous nos yeux. Mal-être qu'elle semble subir elle aussi, étant adulte, en tant que champ audiovisuel interprétant ; ce dont la musique semble être le signe, de manière iconique. Le flux aquatique devient une sorte de représentation iconique du passage des idées et des sensations dans la conscience, tant icône du mal-être de Calum

que du flux mémoriel de Sophie adulte. En ce sens, le mal-être de Calum, tout comme celui de Sophie renvoient à ce que nous caractérisions comme étant « l'indicible » et ses propriétés sensibles sont restituées selon une relation de ressemblance, de similarité, de sensation à travers le motif de l'eau, notamment, qui en reprend les caractéristiques de fluidité, de variation, de profondeur, de sonorité, etc, mais aussi, à travers le flux musical... L'eau ne joue pas comme un symbole de la conscience mais comme son icône en ce que l'association du flux aquatique à l'objet du flux de conscience est fragile, incertaine, éprouvée. Elle n'existe que dans et par le contexte de réactualisation de la mémoire, c'est-à-dire, dans un contexte virtuel et non pas par code ou par convention comme l'impliquerait le symbole. En ce sens, nous nous opposons à l'idée selon laquelle "la plupart des non-dits sont laissés aux gestes de l'eau, ainsi qu'à la disposition et à la combinaison des symboles qui encadrent le spectacle<sup>80</sup>", comme le soutient la chercheuse Eusun Kwon. Le mal-être du père se décrypte à travers un ensemble d'effets d'écho, de signes iconiques, visuels et narratifs, tels que les lents plans le montrant seul sur la terrasse, ou encore, tel que le motif du taïchi qui apparaît à travers les livres de méditation, posés à côté de la TI dans la séquence d'enregistrement en direct ou, plus loin dans le film, lorsqu'il fait des exercices de taïchi avec sa fille, pendant une excursion. Les séquences de visionnage des IC par Calum, sont aussi des signes iconiques indiquant son mal-être, tant il semble préoccupé. Le plan où il crache dans son propre reflet après que Sophie lui a dit qu'elle se sentait parfois mal dans son corps alors que tout semble aller dans sa vie est également un signe iconique. A cela s'ajoute la séquence qui le montre assis sur le lit, de dos, en train de pleurer, après que Sophie lui a souhaité son anniversaire. Ces signes iconiques semblent indiquer la représentation d'un mal-être du père dans la conscience de Sophie adulte, qui le verra, aussi, s'enfoncer seul, la nuit, vers la mer. Bien que la représentation du mal-être de Calum fasse écho à des codes de représentation de la tristesse, il semble que la valeur de code du signe est moins prééminente que sa valeur de ressemblance avec d'autres signes équivalents dans le film. Les signes iconiques du mal-être de Calum travaillent entre eux selon des relations de similarité, de ressemblance, ces effets d'écho parvenant à tisser, progressivement, un sens d'interprétation du film, conduisant certains chercheurs à conclure à la dépression de Calum. D'emblée, ces conclusions font perdre à ces images leur valeur d'icônes. Interprétées définitivement, elles perdent leur valeur iconique d'impression virtuelle, dès lors qu'elles sont intellectualisées dans la conscience de Sophie et dans celle du spectateur. Le paradoxe de l'icône tient à ceci qu'il s'agit d'une image-signe indétachable de sa perception mentale dans le même tant que lorsque la

---

<sup>80</sup> Eusun KWON, op. cit.

relation signe-objet est effectuée, elle perd sa valeur d'icône. En décrivant un mal-être chez Calum, nous faisons dans le même temps perdre aux signes leur valeur d'icônes puisque nous interprétons les signes comme étant non plus des icônes mais des indices. Or, en tant que phénomènes de sensation dans le temps du visionnage du film, dans la progression du film, ces signes évoluent dans une relation incertaine à leur objet ; ce sont des images fulgurantes, des signes qui font vaciller leur objet sans le révéler, à moins qu'un effort d'interprétation, auquel nous nous sommes attachés, ne vienne leur faire perdre leur valeur phénoménale d'images iconiques. En effet, l'opération intellectuelle consistant à les relier entre elles pour en induire un sens les détourne de leur valeur première d'icône, c'est-à-dire, les convertit intellectuellement en indices. Nous ne prétendons pas pouvoir établir un examen clinique de l'état mental de Calum bien que nous reconnaissons que ces icônes soient aussi, dans le même temps les indices d'une compréhension rétrospective de Calum par Sophie adulte. De la même manière, nous pourrions analyser le motif de l'anniversaire, qui intervient à de multiples reprises dans le film par effets d'écho pour décrire l'enfance de Calum comme étant une enfance malheureuse, ses parents ayant oublié de lui souhaiter son anniversaire lors de ses onze ans. Lors de cette séquence, Calum raconte à Sophie que son père, pour s'excuser, l'a forcé à acheter un jouet. Sophie lui demande ce qu'il a choisi ; un faux téléphone rouge. Ailleurs, dans le film, nous voyons Calum téléphoner à la mère de Sophie, de laquelle il est divorcé, dans une cabine téléphonique rouge.



Figure 15

Calum est filmé en gros plan de l'extérieur, ce qui semble souligner la séparation entre Calum et Sophie, qui ne comprend pas pourquoi son père dit "je t'aime" à sa mère alors qu'ils sont divorcés, ce qu'une séquence placée plus loin dans le film, viendra indiquer. Le motif de l'anniversaire est rejoué lors de la séquence où l'on découvre Sophie et sa compagne dans leur lit. Sa compagne lui souhaite un joyeux anniversaire, avant que l'on n'entende un bébé crier et que Sophie ne se lève pour aller s'en occuper. Enfin, Calum a trente ans au cours des vacances en Turquie et bien qu'il eût dit ne pas croire au fait d'être arrivé à trente ans au moniteur de plongée lors de la séquence de bateau, Sophie lui fête son anniversaire en demandant à des promeneurs de lui chanter "For he's a jolly good fellow". Le plan suivant apparaît en surimpression et montre Calum, pleurant sur son lit. Nous pourrions également évoquer le regard neuf de la petite Sophie sur l'adolescence et sur la sexualité qui apparaît à maintes reprises, à travers des plans de raccords-regards sur les corps d'adolescents, torses nus ou bien qui s'embrassent, ou encore, lors d'une séquence voyeuriste où Sophie regarde des adolescentes dans les sanitaires à travers le trou d'une serrure. Ces effets d'écho lient les icônes entre eux selon des relations de ressemblance, de similarité et produisent ce qui ressemble plus ou moins à un sens toujours fragile dans la relation qui lie le signe à la l'objet. En effet, ces séquences ou ces plans rapprochés ici dans l'analyse sont en réalité très espacés dans le film et ils ne sont reliés ensemble que par l'induction d'un spectateur attentif. Bien que nous ayons nuancé l'approche d'Eusun Kwon qui semble confondre les notions d'indice, de symbole et d'icône dans son article, nous la rejoignons lorsqu'elle explique que "le public doit lire attentivement et méticuleusement la signification des gestes des personnages avec une certaine attitude phénoménologique." En effet, ce n'est que dans la conscience d'un spectateur attentif que ces signes iconiques peuvent être reliés entre eux et devenir des indices, de sorte à le placer en position d'enquêteur rétrospectif, à la manière de Sophie vis-à-vis son enfance. En tant que ces signes iconiques partagent entre eux des relations de similarité, d'une part, une relation incertaine avec leur objet, d'autre part et une existence virtuelle, enfin, -effective uniquement dans la mémoire de Sophie-, nous avons montré comment le régime de fiction-classique procède par iconisation de son passé. En effet, les icônes représentent ce qu'elle semble comprendre *a posteriori* d'elle-même, et deviennent des indices dans le même temps qu'un sens se solidifie. De la sorte, ces signes iconiques sont aussi et dans le même temps des indices de l'actualisation du temps de l'enfance dans une mémoire interprétante, qu'est Sophie adulte.

C'est la raison pour laquelle, ces signes iconiques ne sont pas autonomes mais ils sont reliés à d'autres de sorte à fonctionner eux aussi comme indices de deux choses. D'une part, il sont

indices des lignes de sens qu'ils semblent fragilement dessiner (la dépression de Calum, l'orientation sexuelle de la petite Sophie en construction, le problème transgénérationnel du rapport rétrospectif à sa propre enfance à travers le motif de l'anniversaire) et d'autre part ils sont les indices révélant la présence d'une conscience associante, c'est-à-dire, d'une tentative d'appréhension extérieure, qui n'est autre que l'introspection consciente de Sophie, cinématographiée dans et par le régime iconique de fiction classique. L'esthétique de l'indice et de l'indicible fonctionne aussi dans le régime de fiction classique à travers un ensemble de signes iconiques qui sont dans le même temps des signes indiciels, "indiquant" qu'une conscience les produit.

Enfin, l'esthétique de l'indice et de l'indicible se construit dans le régime onirico-symbolique à travers un ensemble de signes symboliques qui ont aussi une face indicielle. De prime abord, rappelons que le symbole est, chez Peirce, "un signe qui se réfère à l'Objet qu'il dénote en vertu d'une loi, habituellement une association générale d'idées, qui provoque le fait que le Symbole est interprété comme référant à l'Objet<sup>81</sup>." Le symbole fonctionne donc comme un signe devenu code ou convention iconographique associé à une notion sémantique. Le régime onirico-symbolique est un régime qui travaille un espace-temps indéterminé où des strates temporelles se mêlent et où des personnages qui ne peuvent être rapprochés dans l'espace ni dans le temps dans un régime classique, le sont pourtant bien. C'est en quelques sortes une quatrième dimension purement imaginaire dans laquelle les rayons stroboscopiques révèlent par intermittence des postures et des gestes de Sophie adulte dans le club. Sophie voit son père au même âge et semble le chercher dans le club. Ces fulgurances jouent de codifications symboliques multiples pour travailler des pistes interprétatives plurielles, de sorte à laisser le doute sur les raisons de la perte dans la relation père/fille. Pour exemple, la dernière occurrence de ce régime en PE opère un montage parallèle entre la danse de Sophie et Calum lors de leur dernière soirée de vacances, correspondant au régime de fiction classique, d'une part, et la séquence de danse, ou de lutte dans le club, traduit par le régime onirico-symbolique, d'autre part. On voit Calum inviter sa fille à danser sur le rythme d'*Under pressure* de Queen & David Bowie (remixé par Oliver Coates) dans le régime de fiction classique. Le plan suivant montre Sophie adulte, dans le club, de dos, le buste dirigé vers Calum, dansant à l'arrière-plan. A travers l'intermittence du stroboscope, on distingue Calum au premier plan. Sophie adulte semble tenter de se rapprocher de lui malgré la foule dansante qui l'en empêche. Un noir apparaît et le plan suivant montre Sophie qui hurle dans le club sur Calum, entrant dans le champ par la gauche. Calum semble

---

<sup>81</sup> Charles Sanders PEIRCE, « Éléments de Logique », 1903, in *Collected ...*, op. cit., p. 1563.

serrer Sophie adulte dans ses bras. Le plan suivant montre la petite Sophie tournant et souriant en régime de fiction classique, tandis qu'elle danse avec son père. Puis, sur le couplet plus lent d'*Under pressure*, les images onirico-symboliques font se suivre, entre les noirs, des plans sur Calum, seul, en train de danser, puis Sophie qui semble lui passer les bras autour du cou par derrière, impossible de dire si elle cherche à lui faire un câlin ou à le violenter.



Figure 16

La danse se poursuit selon une logique de morcellement du corps et les images stroboscopiques sont de plus en plus instantanées. On voit le corps du père et celui de la fille, se mouvant, l'un contre l'autre dans un mouvement indéterminable de lutte ou de danse. Le régime de fiction classique montre en plan rapproché la petite Sophie serrant son père dans ses bras, tandis qu'un travelling rotatif s'opère autour d'eux. Puis, Calum ferme les yeux et ouvre la bouche tandis qu'il sert Sophie adulte dans ses bras, comme dans une transe. Au détachement de la petite Sophie du corps du père dans le régime de fiction répond le détachement de Calum du corps de Sophie adulte dans le régime onirico-symbolique. Le moment suivant alterne entre des plans isolant les personnages, tantôt sur Calum qui s'amuse et danse dans le régime de fiction classique ou bien le montrant en train de chuter en arrière, dans le régime du club, comme poussé par Sophie, tantôt sur Sophie elle-même, en plan américain. Enfin, dans le régime onirico-symbolique, un plan large montre la petite Sophie souriant, face caméra. Le régime de fiction classique révèle les derniers mouvements de danse sur les dernières notes d'*Under pressure* et l'ultime passage au régime onirico-symbolique montre Sophie adulte regardant derrière-elle son

père chuter. Cela en fait le plan de raccord-regard du plan de chute de Calum vu plus tôt. Nous avons voulu décrire la séquence dans son intégralité afin de montrer la richesse et la diversité des signes symboliques dans cette séquence. Mis à part la musique dont les paroles “this is our last dance”, viennent résonner en contexte à deux niveaux (avec la fin des vacances et la perte de la relation père/fille), les signes symboliques foisonnent dans le scénario visuel. En effet, de prime abord, nous voyons Sophie adulte qui semble chercher son père dans le club, ce qui convoque un ensemble de conventions visuelles travaillant la symbolique de la quête du père. C’est bien Sophie adulte qui cherche son père au même âge, ce qui en fait dans le même temps un symbole -lié à la convention sociale de la représentation visuelle de la recherche d’autrui ; air paniqué, foule, etc..), et également un indice quant au mouvement général du film, traduit ici comme une représentation métaphorique : la conscience de Sophie essaye de trouver -de comprendre- son père. Le montage parallèle entre les plans de danse joyeuse lors de la dernière soirée au club d’une part, et la lutte dansée d’autre part, jouent aussi sur deux symboliques via la corporalisation d’émotions contraires (pouvant être associés à des actions câlins/bagarre ; danse/lutte, renvoyant à des couples de notion : amour/désamour ; bons sentiments/ressentiment). Outre l’impossibilité logique d’un tel rapprochement de personnages dans le même plan, la séquence travaille une indétermination quant aux motifs de la perte dans la relation père/fille. Enfin, la chute en arrière de Calum dans un fond noir semble travailler une imagerie codifiée de la chute -peut-être que des références cinématographiques de chutes de personnages depuis une falaise, un pont, ou un immeuble peuvent venir en mémoire au visionnage de ce plan-. Le signe de la chute évoque dans le même temps la mort accidentelle, l’homicide -si l’on s’en tient au plan sur Sophie, en légère contre-plongée qui semble en être la cause après l’avoir repoussé en arrière- ou bien encore, un suicide. Ces signes jouent comme des indices flous au sujet du devenir de la relation entre Sophie et son père dont le brouillage symbolique dissimule le sens par l’instauration de codifications symboliques contradictoires. Cela se fait au profit d’une impression d’intensité dramatique liée à la notion de perte, puisque la séquence s’achève sur un noir et un silence. Ces procédés de déplacement, de dramatisation et de condensation font de ces signes symboliques le “contenu manifeste<sup>82</sup>” au sens freudien, c’est-à-dire, les indices, d’une projection onirique dont le “contenu latent<sup>83</sup>”, le sens caché, reste à interpréter. En tant qu’images rêvées, les signes symboliques des séquences stroboscopiques sont aussi les indices d’une conscience projective et rêvante qui produit ces associations, ce qui nous renvoie, une fois de plus, au champ de la conscience de Sophie qui figure sa relation avec son père à

---

<sup>82</sup> Sigmund FREUD, *L’Interprétation du rêve*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2010, 756 p.

<sup>83</sup> Ibid.

travers une symbolique de l'amour, de la lutte et, semble-t-il, de la mort. Le signe, confiné à sa forme symbolique, demeure un mystère, c'est-à-dire, qu'il rend visible l'indicible devenant de fait un indice pour le spectateur qui chercherait à connaître les raisons de la perte.

Ainsi, le film *Aftersun* semble-t-il construire une esthétique de l'indice et de l'indicible à travers chaque régime de l'image. Tandis que les IC sont des signes indiciels qui viennent dans le même temps indiquer l'existence d'une réalité passée, donner à Sophie adulte un ensemble de traces de son tempérament d'enfant et de sa relation avec son père, les images de fiction classique sont les signes iconiques qui travaillent la re-présentation fragile de la chronologie de ses vacances d'enfance. Les signes iconiques de la découverte de la sexualité par la petite Sophie ou encore, ceux du mal-être existentiel de Calum sont aussi les indices d'une conscience actualisante. Enfin, les signes symboliques semblent se contredire dans le régime onirico-symbolique afin de troubler les indices -qu'ils sont également- au sujet du devenir de la relation entre Sophie et Calum, d'une part, dans le même temps qu'ils indiquent la présence d'une conscience rêvant cette relation, d'autre part.

Ainsi, l'esthétique de la mémoire d'*Aftersun* se construit-elle à partir du régime d'IC par lequel la mémoire de Sophie se recompose via un processus d'appréhension rétrospective de son passé, dans le régime de fiction classique et via un ensemble d'images symboliques, dans le régime onirico-symbolique. En tant que traces enregistrées, les IC constituent les preuves de ce que Sophie était elle-même et dans sa relation avec son père. Paradoxalement, ce sont moins les images subjectives de rêve que les images objectales que sont les IC qui sont présentées comme étant douées d'une puissance affective particulière, notamment lors des séquences de visionnage. Les autres régimes d'images ont davantage une fonction de contextualisation objectivante et de représentation de la subjectivité de Sophie adulte, face à ces images. Cela s'explique par la fonction d'ancrage des IC, qui lancent le processus mémoriel au moment où Sophie adulte les regarde. Cela s'explique aussi par la restitution de la valeur réaliste des IC, permettant à Charlotte Wells de leur consigner la charge intime nécessaire à un processus d'archivage des traces, processus lui-même représenté sous le signe de la perte dans la relation père/fille. L'esthétique de l'indice et de l'indicible se construit dans *Aftersun* afin de reconstituer la dissémination des signes dans la mémoire, sous la forme d'icônes, d'indices et de symboles, d'une part et pour indiquer en filigrane le champ du film, soit, la conscience de Sophie à travers laquelle le film-mémoire se fait, d'autre part. Le point de vue de la conscience de Sophie est un mystère qui ne peut être percé qu'à travers l'analyse et la mise en relation des indices que sont tous les régimes d'image du film, en tant que régimes subjectifs de l'image. Enfin, la vraisemblance

esthétique de la phénoménologie de la mémoire n'est pas un argument suffisant pour disqualifier l'hypothèse du point de vue de la mémoire en ce que chaque régime d'image correspond à une fonction mémorielle déterminée dans lesquelles les IC jouent leur rôle, ce qu'il nous incombe d'analyser d'un point de vue philosophique.

## **PHENOMENOLOGIE DE LA MEMOIRE DANS *AFTERSUN* : REFLEXIVITE DU SUJET, QUETE IDENTITAIRE ET SPECTATURE DU MOI**

D'un point de vue philosophique, il semble que les IC représentent certains aspects propres à la phénoménologie de la mémoire à travers lesquels le personnage de Sophie se plonge dans une quête identitaire par le moyen de l'autoréflexivité. Dans un premier temps, il s'agira de définir la phénoménologie de la mémoire comme perception du passé au présent. Puis, nous nous interrogerons sur les statuts singuliers des IC et des autres régimes d'images dans cette phénoménologie de la mémoire cinématographiée, afin d'en induire la dimension réflexive. Cela nous permettra de nous pencher sur la représentation du spectateur des IC dans le film, étant à la fois sujet et objet de mémoire, ce qui renvoie par-là même le spectateur d'*Aftersun* à une position de réflexivité, dans un effet de régression à l'infini.

### **Phénoménologie de la mémoire : le passé au présent**

De prime abord, l'actualisation des IC dans *Aftersun* fait se distinguer deux temps, l'enregistrement et le visionnage, le souvenir et la perception, le passé et le présent. Il s'agit des deux temporalités vécues grâce auxquelles Sophie se plonge rétrospectivement dans son passé. En effet, le film fait constamment co-exister deux usages du caméscope, l'enregistrement et le visionnage qui correspondent dans le même temps, par analogie, à deux dimensions subjectives du temps, la perception et le souvenir. En 1919, Bergson analyse les fonctionnements de la conscience et de la vie psychique dans *L'énergie spirituelle* et le chapitre 1 intitulé "La conscience et la vie" propose une définition de la conscience comme phénomène de conservation et d'anticipation, c'est-à-dire, comme mémoire. "La conscience signifie d'abord mémoire. La mémoire peut manquer d'ampleur: elle peut n'embrasser qu'une faible partie du passé ; elle peut ne tenir que ce qui vient d'arriver ; mais la mémoire est là, ou bien alors la conscience n'y est pas. (...) ? Toute conscience est donc mémoire, - conservation et accumulation du passé dans le présent<sup>84</sup>." Bergson dynamite toutes les représentations objectives du temps pour le définir sur un mode subjectif, c'est-à-dire, comme phénomène de conservation du passé et dans le même temps comme phénomène d'anticipation. La mémoire -donc, la conscience- est une perception

---

<sup>84</sup> Henri BERGSON, 1919, « La conscience et la vie », *L'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, 2003

du passé dans un présent en fonction duquel ce souvenir est utile – qu’il soit utile à l’action, ou bien, dans le cas d’*Aftersun*, à la compréhension du passé-. Notre approche bergsonienne du film *Aftersun* se distingue des approches philosophiques existantes en ce que le temps n’y a pas été décrit comme phénomène de mémoire représenté -au sens bergsonien-, mais plutôt comme pure donnée esthétique décrivant un point de vue d’autrice - notamment à travers la notion de “temps suspendu”<sup>85</sup>, chez Mélopée B Montminy -, ou encore comme signe d’une transformation médiatique du rapport au passé - l’expérience du souvenir numérique comme expérience d’un « vertige culturel »<sup>86</sup>, chez Sasha Karsavina et Alex Bliziotis-. La phénoménologie de la mémoire correspond à l’ensemble des phénomènes de la vie psychique -, souvenirs/perception présente de ces données passées, perception/perception présente du présent, anticipation/perception présente de ce en quoi le passé est utile au présent - qui sont synthétisés dans la mémoire. En ce sens, le caméscope prolonge le principe de la conscience dans le réel, en lui permettant de pallier aux défaillances éventuelles de la mémoire, à travers la conservation de traces audiovisuelles objectives pouvant être “utiles” au présent. Le caméscope façonne lui-même une mémoire numérisée, à la condition que les images contenues dans le support d’enregistrement soient actualisées par une conscience, pour les “besoins” du présent -visionnage-. A l’aune de cette analyse comparée entre la mémoire comme phénomène de conservation et d’anticipation et le caméscope comme instrument de conservation numérique d’images personnelles du passé, l’on entend plus volontiers ce pour quoi des effets de glissements sont ménagés entre les deux temporalités propres à l’usage du caméscope que sont le temps de l’enregistrement et le temps du visionnage. Ils sont les deux temps correspondant aux processus de deux mémoires, numérique et “humaine”, qui renvoient au temps où le réel est encodé dans le caméscope -et peut-être aussi, dans la conscience-, d’une part et à celui où le passé est mobilisé en fonction d’un présent pour lequel il est utile -souvenir/visionnage-. Dans le cas d’*Aftersun*, ce passé numérisé est utile au présent en ce qu’il permet à Sophie de comprendre son passé et en particulier, de s’interroger sur les dynamiques en jeu dans sa relation avec son père, que les IC pourraient venir éclairer, de manière réflexive. Intéressons-nous d’abord à la représentation du caméscope dans *Aftersun* comme outil de conservation du passé, avant de montrer qu’il comporte aussi les aspects de sélectivité et d’anticipation que Bergson associe à la mémoire humaine. Ensuite, nous nous pencherons sur les répliques et philosophèmes présents dans les dialogues d’*Aftersun*

---

<sup>85</sup> Mélopée B. MONTMINY « *Aftersun* », *24 images*, 2022, [<https://revue24images.com/les-critiques/aftersun/>], Consulté le 13/09/2024.

<sup>86</sup> Alex BLIZIOTIS, Sasha KARSAVINA, « Digital Recall : The New Cinema of Memory : The more we offload into the digital realm, the more we are gripped with a sense of cultural vertigo », *The Brooklyn Rail*, New York City, mai 2023.

qui viennent métaphoriser la phénoménologie de la mémoire qui nous occupe, d'une manière plus générale.

De prime abord, le caméscope dans *Aftersun* est présenté comme étant un outil de conservation de la mémoire individuelle de Sophie et de Calum, c'est-à-dire, un outil de formation du souvenir, numérisé. Pour exemple, pendant la séquence de l'excursion en bateau, la petite Sophie s'amuse à se filmer avec le caméscope tandis que Calum est parti faire de la plongée sous-marine. Dans un très gros plan agité, la petite Sophie, qui a retourné le caméscope vers elle, se filme et dit : "Je m'appelle Sophie Lesley Patterson, en direct de... Je ne connais pas le nom de ce bateau. Mais je viens juste de voir le truc le plus extraordinaire de toute ma vie. Donc. On a fait genre de la plongée. Et il y avait, genre, un hippocampe, pour de vrai, et il s'est enroulé autour de mon doigt." La petite Sophie rend compte de ses vacances en se filmant. Elle dit son nom, le lieu où elle est, l'anecdote qui l'a conduite à se filmer... En d'autres termes, la jeune filmeuse semble avoir conscience qu'elle est en train de livrer un témoignage -anecdotique soit-il - pour un spectateur ultérieur qui le visionnera. C'est en fonction de cette valeur de témoignage de la vidéo que l'on comprend la dimension explicative de son discours. La petite Sophie assure, par l'enregistrement au caméscope, la conservation numérique des images de l'excursion en bateau. Malgré elle, Sophie façonne une mémoire individuelle, bien que le filmage ne soit pas présenté comme un geste de témoignage volontaire consistant à former une mémoire familiale à long terme. Elle filme simplement ses vacances et en formant numériquement le souvenir, elle constitue une mémoire numérique potentielle. Le terme "potentiel" est ici important en ce que, chez Bergson, la mémoire ne saurait exister indépendamment de la conscience du sujet : elle est la conscience du sujet. De la même manière, lorsque Calum filme Sophie, sur le chemin de la plage lorsqu'elle dort, il fait conserve un souvenir numérique du regard affectueux et complice qu'il porte sur elle. Les images conservées dans les IC sont donc dans le même temps conservation de la mémoire de Sophie et de celle de son père. Le terme de "mémoire de stockage", propre au caméscope, ne conviendrait sans doute pas, dans des catégories bergsoniennes si cette mémoire n'était pas dans le même temps celle d'un sujet utilisant ces images numériques pour les besoins de la perception présente. En effet, nous avons montré dans quelle mesure les images enregistrées au caméscope étaient dans le même temps des images observées, et c'est sous cette condition que nous pouvons parler d'images de la mémoire, au sens bergsonien du terme.

Le caméscope est dans le même temps un outil de conservation du passé et d'appréhension présente de ce passé qu'il s'agit d'interroger, de comprendre, dans la quête réflexive de la

protagoniste. La notion d'*adaptation* de la mémoire, propre à la philosophie de Bergson, est en cela intéressante qu'elle permet d'insister sur l'idée que la conscience est un réservoir d'expériences passées dont certaines sont sélectionnées en fonction d'un présent pour lequel elles sont utiles - ou d'un avenir, mais en tant que phénomène d'anticipation, l'avenir est de l'ordre de la perception présente -. Bergson écrit que "toute conscience est anticipation de l'avenir. Considérez la direction de votre esprit à n'importe quel moment : vous trouverez qu'il s'occupe de ce qui est, mais en vue surtout de ce qui va être. L'attention est une attente, et il n'y a pas de conscience sans une certaine attention à la vie"<sup>87</sup>. En effet, toutes les séquences diégétiques de visionnage du caméscope jouent dans ce sens de la représentation des caractéristiques bergsoniennes de la conscience, à savoir, la conservation des expériences passées, sélectionnées en ce qu'elles sont utiles à la perception présente - ou aux compréhensions rétrospectives "à venir", cherchées par les spectateurs à travers le visionnage des IC -. Dans la seconde moitié du film, la petite Sophie a souhaité rester au club avec les jeunes adolescents, tandis que Calum est rentré à la chambre. Un lent plan panoramique diagonal et ascendant le dévoile en train de visionner des IC filmées par la petite Sophie, apparues plein cadre plus tôt dans le film. La petite Sophie y présente "le merveilleux, l'incroyable unibrassiste, Calum Aaron Patterson". Elle zoome sur son bras dans le plâtre tandis qu'il se prépare pour aller voir un spectacle, dans la salle de bain. Calum regarde ces images et semble tourmenté, ce que vient souligner le clair-obscur sur son visage. Cette séquence révèle donc la fonction du caméscope comme outil de conservation d'un passé, proche soit-il, et qui est nécessaire à une sorte de complaisance dans la tristesse chez Calum, sans doute liée à ses propres questionnements sur son rôle de père. Les IC prolongent dans le réel le fonctionnement sensible de la mémoire chez Bergson comme outil de conservation et d'anticipation. Dans *Aftersun*, les IC activent le principe bergsonien de la mémoire en ce qu'elles coïncident avec les expériences passées des protagonistes ; elles en sont la trace audiovisuelle. Cette présentation de la fonction introspective des IC dans la mémoire, à travers le visionnage d'IC par le père dans le profilmique renvoie à l'approche équivalente que Sophie adulte a avec ses images d'enfance, ce que nous avons montré plus tôt d'un point de vue esthétique. Cela nous conduit à dire que dans le régime diégétique, les IC sont présentées comme étant la restitution du principe bergsonien du fonctionnement de la mémoire, soit, une actualisation présente du passé au besoin de ce présent.

A ce sujet, le film travaille des phrases évocatrices, à dimension métaphorique ou métaphilmique à travers certains dialogues et répliques, qui rendent compte de cette phénoménologie

---

<sup>87</sup> Henri BERGSON, op.cit.

bergsonienne de la mémoire dont le caméscope est une sorte d'exemplification matérielle. Quelques phrases avant qu'il ne définisse la conscience comme "pont jeté entre le passé et l'avenir<sup>88</sup>", Bergson soutient que "retenir ce qui n'est déjà plus, anticiper sur ce qui n'est pas encore, voilà donc la première fonction de la conscience<sup>89</sup>." Et il poursuit en affirmant "qu'il n'y aurait pas pour elle de présent, si le présent se réduisait à l'instant mathématique. (...) Ce que nous percevons en fait, c'est une certaine épaisseur de durée qui se compose de deux parties : notre passé immédiat et notre avenir imminent<sup>90</sup>". La perception se scinderait en deux dimensions, une dimension tombant dans le réservoir des expériences passées et une dimension tournée tout entier vers le besoin instantané que le présent réclame, l'ensemble étant perçu dans un flux s'enroulant sur lui-même, irréductible, dit-il, à l'instant mathématique. En ce sens, le temps n'est autre que le temps vécu dans la conscience du sujet, qui, dans le même temps, le conserve et le remobilisera au besoin d'un nouveau présent. Cette définition de la conscience comme captation nous évoque une séquence du film, dans laquelle la petite Sophie filme son père dans la chambre de l'hôtel dans le même temps que l'image captée est diffusée sur la télévision. Rappelons que lors de cette séquence, Sophie interroge Calum sur son passé, ce qui le froisse. Calum demande alors à Sophie d'éteindre le caméscope. L'image jusqu'alors projetée sur la télévision laisse place au noir de l'écran, et nous voyons les deux personnages dans le reflet de la TI. La petite Sophie dit à son père "Ok... C'est éteint. Je vais t'enregistrer avec la petite caméra dans ma tête". Puis, elle demande à son père ce qu'il a fait pour ses onze ans et il lui répond que ses parents, culpabilisant d'avoir oublié son anniversaire, l'ont conduit au magasin et l'ont forcé à s'acheter un jouet. La formule de "la petite caméra dans la tête" est intéressante en ce qu'elle désigne exactement le processus bergsonien de la conscience comme captation, conservation du passé dans le présent, pouvant être ultérieurement remobilisé pour les besoins d'un nouveau présent. Le demande que Calum formule à Sophie d'éteindre le caméscope, associée à la difficulté de parler de son enfance, nous intéresse également d'un point de vue analytique. Calum refuse que son enfance difficile devienne une image captée et enregistrée, il refuse d'en faire l'image d'une mémoire numérique potentielle de sa vie. Sans vouloir prêter des intentions au personnage, il semble que la mémoire de Sophie est présentée comme étant plus favorablement en mesure de ne pas garder la trace de l'anecdote au sujet de l'enfance de son père que le caméscope. En d'autres termes, ce que cette séquence semble nous enseigner

---

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Ibid.

du propre de la conscience humaine, par distinction de la “mémoire de stockage”, c’est ça failibilité, tandis que l’IC, en tant qu’image matérielle reste une image intacte d’un passé enregistré numériquement -outre les défauts techniques et l’usure qu’elle peut rencontrer avec le temps-. Cependant, la petite Sophie dit à son père qu’elle compte enregistrer son discours avec “la petite caméra dans sa tête”, en imitant les gestes d’une caméra avec ses mains et le bruit du caméscope avec sa bouche. Cette séquence est filmée depuis un point de vue fixe de fiction classique, correspondant à la reconstitution de la mémoire de Sophie. De fait, l’on peut dire que Sophie « a tenu ses promesses » ; elle a conservé dans sa mémoire ce souvenir au sujet-même de la question des souvenirs difficiles de son père et dont elle avait dit qu’elle se souviendrait pour compenser l’absence d’enregistrement numérique. Cette conservation se fait dans ce que Bergson appelle, dans le chapitre II de *Matière et mémoire*, la mémoire-image. La mémoire-image renvoie à un souvenir d’un événement de vie imprimé à l’esprit, par distinction de la mémoire-habitude<sup>91</sup>, dans laquelle le corps imprime de manière automatique une impression par la répétition de son intégration. La situation étant en elle-même un souvenir du passé, conservé dans sa mémoire-image, elle le mobilise à ce moment présent de sa quête mémorielle pour les besoins de son interrogation rétrospective sur sa relation avec son père. D’une toute autre manière, lors de la séquence d’IC filmée par Calum à la piscine, ce dernier s’étonne que la lumière s’adapte lorsque le caméscope reste longtemps sur un objet. Nous pouvons lire ici une métaphore du geste de la conscience au sens bergsonien, notamment à travers deux de ses dimensions ; l’adaptation et l’attention. De la même manière que le caméscope doit “accomoder” pour que la luminosité de l’image s’adapte à l’objet filmé, la conscience fonctionne temps en complétant ce qui se dérobe à la perception d’un objet. La perception complète ce que l’on ne voit pas d’un objet, en fonction de son inclinaison par exemple. Le spectateur devine la toile du parasol beige filmée de très près par Calum car il emprunte à l’expérience passée les images dont il a besoin dans l’instant de la perception -par exemple, le fait d’avoir vu plus tôt le parasol en plan large, dans les plans précédents, dans cette séquence, auquel s’ajoute l’addition de toutes les perceptions passées de parasols vus dans l’expérience générale -. L’adaptation de la conscience, qui fonctionne par complémentarisation d’une image perçue par association avec d’autres images perçues préalablement est un critère permettant de tisser le lien entre le fonctionnement de la captation du caméscope, évoqué par Calum, et le fonctionnement de la mémoire du sujet. Le fait que Calum évoque la lumière qui s’adapte à mesure que le caméscope

---

<sup>91</sup> Henri BERGSON, « De la reconnaissance des images. La mémoire et le cerveau », *Matière et mémoire*, Librairie Félix Alcan, 25<sup>e</sup> édition, 1903, p.73-142

filme longuement un objet n'est pas sans évoquer la position de Sophie elle-même, qui, métaphoriquement, adapte son processus de compréhension de son enfance à mesure que les IC défilent devant ses yeux. Au fur et à mesure qu'elle regarde ces images, "la lumière" (le sens) s'adapte. La lenteur de la mise en scène, à travers les mouvements de caméra -purs mouvements de la pensée, selon nous - et l'insistance attentive de certains plans sur des objets semblants anodins (les matelas verts flottants sur la piscine, les chaussettes de Sophie séchant sur la barrière de la terrasse, les couchers de soleil, l'horizon de la mer) ne sont pas sans faire écho à la phrase de Bergson disant, que "l'attention est une attente, et il n'y a pas de conscience sans une certaine attention à la vie"<sup>92</sup>. En d'autres termes, la perception à partir de laquelle le souvenir se forme doit avoir été l'objet d'une expérience attentive pour qu'elle puisse être dans une certaine mesure mémorisée, conservée. La manière dont certaines répliques tressent métaphoriquement des liens entre caméscope et mémoire semble être un indicateur de l'idée suivante : le film *Aftersun* est dans le même temps le souvenir de l'image conservée dans la mémoire de Sophie, d'une part, que l'actualisation présente de ces souvenirs, mobilisés en vue d'être compris, déplacés, reliés, interprétés pour les besoins d'une conscience qui s'interroge elle-même, c'est-à-dire, réflexive. Ainsi, avons-nous montré dans quelle mesure *Aftersun* est un film qui convoque des souvenirs pour les interroger à l'aune d'une réflexion présente dans la conscience de Sophie qui est, *de facto*, le champ du film. *Aftersun* est donc un film-mémoire, au sens bergsonien du film, en ce qu'il se déploie sur le double mode de la mémoire qui est la conservation et l'anticipation. La conservation correspond aux souvenirs de Sophie dans son esprit et revenus en mémoire grâce au caméscope et l'anticipation correspond aux images mobilisées en vue d'être interrogées, comprises dans le cadre de la quête intérieure que le film déploie. Le passé s'y révèle au présent de sa conscience. La phénoménologie de la mémoire se dépie dans *Aftersun* à travers différents types d'images mentales représentées qu'il nous incombe d'identifier.

---

<sup>92</sup> Henri BERGSON, *L'énergie spirituelle...* op. cit.

## **Les statuts phénoménologiques des images mémorielles dans *Aftersun* (images actuelles, images-souvenir, images-rêve, images-cristal)**

*Aftersun* est un film-mémoire en ce que les différents régimes de l'image représentent des phénomènes spécifiques du processus mémoriel, qui est lancé par le visionnage des IC. Il nous incombe d'identifier les statuts phénoménologiques de chaque régime de l'image afin de montrer dans quelle mesure les IC signent l'actualisation de la mémoire. En effet, les IC semblent être, nous l'avons dit, les points d'ancrage d'un passé à partir desquels Sophie déploie un ensemble d'images mentales où sa conscience cherche des réponses au sujet d'elle-même et de sa relation avec son père, présentée sous le signe de la perte. Chaque régime d'images devient donc un terrain phénoménologique d'investigation du souvenir. Les IC sont-elles en ce sens les images actuelles à partir desquelles le personnage de Sophie, que l'on a vu assise dans son canapé, regardant son caméscope, cherche un sens, ou bien, pourrions-nous dire, cherche l'image virtuelle qui, dans sa conscience, correspondrait à l'origine de ces images actuelles ?

De prime abord, les IC sont-elles des images actuelles ? La référence à Bergson se poursuit ici en ce que dans *Matière et mémoire*, Bergson définit l'actuel par opposition au virtuel en ce qu'une image actuelle désigne une image rattachée à la corporéité et à la matière, tandis que l'image virtuelle correspond à une image de l'esprit produite par réflexion. Gilles Deleuze reprend à son propre compte le couple actuel/virtuel dans *L'Image-temps. Cinéma 2* pour définir l'image virtuelle comme image réfléchi.<sup>93</sup> Par exemple, un plan sur un personnage reflété dans un miroir montre deux images, l'image actuelle du personnage et l'image virtuelle de son reflet dans le miroir. Actuel s'oppose à virtuel tandis que réel s'oppose à possible, explique Deleuze. En ce sens, tous les régimes d'images d'*Aftersun* ont la même valeur de réalité cinématographique et cependant, ils décrivent des niveaux d'actualité différents. Dans le cas d'*Aftersun*, les IC sont des images actuelles en ce qu'elles présentent l'effectivité de présence du personnage dans le niveau diégétique, par opposition aux régimes virtuels de l'image qui présentent les personnages à travers leur réflexion dans la conscience de Sophie. Par exemple, lors de la première occurrence des IC, le statut d'actualité des IC est renforcé par le reflet de la spectatrice, Sophie adulte, dans la TI, ce qui en fait des images observées actuellement. En effet, ces IC inaugurales sur lesquelles la petite Sophie se filme à l'hôtel avec son père ont une existence indépendante de la conscience du sujet qui les observe. Ces IC sont des images actuelles en ce

---

<sup>93</sup> Gilles DELEUZE, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit, Collection Critique, 1985, 384 p.

qu'elles sont des images matérielles, externes et identifiées comme étant la représentation objective de la petite Sophie et de Calum, captée par le caméscope. Les autres régimes de l'image sont davantage des virtuels en ce qu'elles sont les images réfléchies dans la conscience de la protagoniste. Dans la séance 19 de son cours du 22 mai 1984 intitulé "Vérité et temps ; le faussaire", Gilles Deleuze pose le problème qu'il livrera l'année suivante dans *L'Image-temps. Cinéma 2* au sujet des images du cinéma moderne. L'image-temps déjoue la partition classique de la représentation du temps dans le cinéma classique au profit d'une nouvelle singularité de l'image. Il affirme que lorsque "l'image actuelle est coupée de ses prolongements moteurs (...), elle va former un circuit (...) avec du virtuel, avec une image virtuelle. (...) On va avoir une coalescence, un consolidé d'images actuelles et d'images virtuelles<sup>94</sup>." Cela nous intéresse en ce que la recherche d'une image virtuelle à partir d'une image actuelle dans le champ de la philosophie des images de Deleuze est comparable, dans le champ narratif d'*Aftersun*, à la quête de la conscience de Sophie qui cherche quelque chose à partir des IC. La démarche de Deleuze consiste à fonder une taxinomie des images du cinéma moderne et celle de Sophie consiste en une relecture mémorielle d'un passé personnel déployé dans le cadre d'un film de fiction, soit. Néanmoins, il semble que la démarche intellectuelle de Deleuze semble nous éclairer en ce que son cours repose sur le présupposé suivant : lorsque l'image actuelle est coupée de son prolongement moteur, elle va chercher à entrer en coalescence avec une image virtuelle à travers un circuit. Deleuze prend l'image de la toupie pour imiter les circuits par lesquels l'image actuelle va tenter de se connecter avec d'autres images mentales. Par opposition au cinéma classique dans lequel un personnage se met en mouvement en fonction d'un but selon lequel les images actuelles, devenues images-mouvement s'enchaînent, le cinéma moderne met en crise l'image-mouvement. L'immobilité du personnage de Sophie regardant ses IC sur son canapé ne semble pas permettre un enchaînement d'images actuelles et empêche le film de déployer toute quête physique de personnage. Elle se prête au contraire à une investigation de la subjectivité du personnage (par elle-même) dans le cas d'*Aftersun*, et en ce sens, les images actuelles du caméscope vont être les points d'ancrage à partir desquels sa conscience va chercher à entrer en circuit avec une image virtuelle, permettant à Sophie de trouver les réponses à son questionnement existentiel. Deleuze affirme qu'une image actuelle « qui ne s'enchaîne plus, ou qui est coupée de ses prolongements sensori-moteurs pour une raison ou pour une autre de telle manière qu'il n'y ait (...) non plus un actant, mais un voyant (...), une telle situation optique sonore

---

<sup>94</sup> Gilles DELEUZE, *Vérité et temps : le faussaire*, Séance 19 du cours, Université Paris VIII, 22 mai 1984, [<https://youtu.be/WuVaB1OmrYY?si=TOliiErVcX1N2u1D>], Consulté le 13/09/2024

pure, c'est ce qu'on appelait, description<sup>95</sup>." La situation du voyant est intéressante en ce que Sophie est moins une actante qu'une voyante, les images des régimes de fiction classique et onirico-symboliques, projetées sur l'écran de la salle, étant celles de sa conscience. Toutes les images d'*Aftersun* sont-elles pour autant des descriptions ? En effet, nous pourrions affirmer que la quête mémorielle de Sophie est le prolongement moteur des IC-descriptions, conduisant toutes les images mentales du film à se déployer. Cependant, la relation entre les IC-descriptions et les différents régimes "mentaux" de l'image semble varier selon le régime. En effet, le régime onirico-symbolique semble plus éloigné des IC que le régime de fiction classique en ce qu'il semble renvoyer à un espace-temps distinct de celui des vacances. Deleuze donne une première hypothèse du circuit par lequel l'image actuelle chercherait à entrer en coalescence avec une image virtuelle. "Une description, c'est-à-dire, une situation coupée de son prolongement moteur formerait circuit avec des images-souvenir".

L'image-souvenir renvoie chez Deleuze, non pas à une image virtuelle mais à une virtualité en train de s'actualiser. En ce sens, l'image-souvenir semblerait correspondre au régime de fiction classique dans le cas d'*Aftersun*. En tant que l'image-souvenir n'est pas une image virtuelle mais une virtualité en voie d'actualisation, Deleuze affirme que l'hypothèse selon laquelle l'image-souvenir est le virtuel avec lequel l'image actuelle cherchait à former un circuit est invalide. Cela nous importe moins que le concept d'image-souvenir qui dans le même temps renvoie à une image du passé échouant à atteindre le virtuel chez Deleuze et désigne une image mentale de la conscience de Sophie qui cherche une réponse existentielle, dans le film *Aftersun*. Si nous parvenons à le démontrer, cela nous suffira pour affirmer que le régime de fiction classique correspond à un statut phénoménologique spécifique d'images-souvenirs dans le film-mémoire qu'est *Aftersun*. En quoi le régime de fiction classique est un régime d'image-souvenir, c'est-à-dire, un régime de virtualités en voie d'actualisation ? Deleuze reprend la distinction bergsonienne entre le souvenir pur et l'image-souvenir. Chez Bergson, le souvenir pur est une "virtualité qui est par nature inconsciente<sup>96</sup>", "une virtualité originelle". Le souvenir-pur, relégué dans la zone scellée de l'inconscient n'est pas accessible. L'image-souvenir est "l'actualisation d'un souvenir pur<sup>97</sup>" explique Deleuze citant Bergson qui affirme que "le souvenir pur se tient derrière l'image-souvenir comme le magnétiseur se tient derrière les hallucinations qu'il suggère<sup>98</sup>." L'image-souvenir, en tant qu'actualisation du souvenir pur est une représentation

---

<sup>95</sup> Ibid.

<sup>96</sup> Ibid.

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> Ibid. af

construite par l'esprit à partir d'un souvenir inconscient. En ce sens, les images du régime de fiction classique seraient la représentation consciente de Sophie, actualisant les souvenirs purs de ses vacances. L'image-souvenir des vacances de Sophie crée des déplacements par rapport à la perception présente que ce souvenir a été, désormais enfouie dans l'inconscient comme souvenir pur. L'image-souvenir est une pure construction de l'esprit derrière laquelle la magnétiseuse, Sophie, se tient. L'objection possible consisterait à formuler que tout un chacun ne saurait se souvenir de vacances d'enfance de manière cinématographique, ou que l'on ne se souvient pas avec autant de précision du passé. Objection à laquelle nous répondrions que les besoins du film impliquent que les souvenirs soient représentés dans la forme d'une narration objectivée, et qu'à la vraisemblance de la représentation des images-souvenirs *Aftersun* préfère la restitution vraisemblable de ses fonctions phénoménologiques. La virtualité en voie d'actualisation dans le régime de l'image-souvenir, c'est semble-t-il, la recomposition mémorielle des vacances lancée par le visionnage des IC et associée à une tentative de compréhension de l'enfance et d'une relation père/fille par Sophie adulte. La virtualité en voie d'actualisation renvoie à deux choses, d'une part, le "souvenir pur" des vacances comme perception présente de ces vacances enfouie dans l'inconscient, d'une part, et cela correspond aussi au sens existentiel recherché qui s'actualise à mesure qu'elle recompose sa mémoire. Par exemple, lors de la séquence de soirée où Sophie a souhaité rester au club de vacances tandis que Calum, rentré à l'appartement, est sorti prendre l'air, la recomposition mémorielle fonctionne par enchaînement d'images-souvenirs. Un plan large sur Calum en train de marcher sur une promenade près de la mer, fumant une cigarette. Le plan suivant montre les mains de Sophie, jouant avec son bracelet. Un plan poitrine la présente, de dos, en train de parler à un jeune garçon de son âge, dans la piscine intérieure du club de vacances. Les voix résonnantes des deux jeunes gens qui se séduisent, la nuit, dans la piscine intérieure, associée à l'ambiance extradiégétique, douce et continue qui apparaît en filigrane donnent à la séquence une atmosphère mentale particulière. Un mouvement panoramique glisse lentement autour d'eux tandis qu'ils s'embrassent, avant de se déporter sur l'eau de la piscine, jusqu'à cadrer peu à peu, la fenêtre circulaire sur le toit du bâtiment sur laquelle d'autres jeunes adolescents frappent. Dans un raccord gestuel, le plan suivant montre la petite Sophie, de dos, toquant à la porte de sa chambre d'hôtel, sans réponse. De lents mouvements de caméra la filment, en contre-plongée, de loin, tandis qu'elle descend les escaliers de l'immeuble. Nous la perdons un moment, tandis que le panoramique ascendant est obstrué par l'escalier plongé dans l'ombre et Sophie réapparaît, à l'étage du dessous, entre les barreaux d'un balcon. Sophie éclaire l'interrupteur et s'avance sur le balcon, fixant son regard curieux sur un point. L'ambiance extradiégétique se poursuit et assure la continuité de tous les

plans. Le plan suivant est un plan large de raccord-regard dans lequel on distingue deux silhouettes en train de s'embrasser dans la lumière d'une entrée de porte.



Figure 17



Figure 18

D'une part, les échelles de plans se rapprochent du visage de Sophie et au plan suivant, en raccord-regard, l'on voit des jeunes qui s'embrassent, avant de montrer à nouveau la jeune voyageuse qui sort du champ. Dans la continuité sonore de l'ambiance, l'on distingue dans la nuit Calum qui s'enforce sur la plage au moyen d'un lent panoramique ascendant. Un léger zoom avant l'accompagne, au gré du bruit des vagues et de l'ambiance, tandis qu'il disparaît en s'enfonçant vers la mer.



Figure 19

De prime abord, il semble important de souligner que la musique rend compte d'une ambiance mentale qui justifie l'enchaînement de plans et de situations séparés dans le temps (l'ellipse entre le moment de la piscine et le moment où Sophie est devant la porte) et dans l'espace (la petite Sophie n'est pas là où est Calum). Le mouvement de caméra qui se déporte du baiser vers le reflet de la piscine, tout comme les panoramiques de suivi de Sophie dans les escaliers sont

des mouvements lents et autonomes, en ce qu'ils ne sont pas justifiés par les déplacements des personnages. En ce sens, esthétiquement, ces mouvements de caméra semblent être des mouvements de conscience, d'une part, et la musique restitue également la continuité de la conscience en unifiant ces images. Cependant, le fait que ces images soient des images mentales est un premier critère qui reste insuffisant pour déterminer une image-souvenir. En effet, l'image-souvenir n'est pas une image réflexive puisqu'elle fuit sa dimension virtuelle pour s'actualiser. La musique, les mouvements de caméra, et tout ce qui signifie la présence virtuelle de la conscience de Sophie ne sont pas ce qui fait de cette séquence un enchaînement d'images-souvenirs. En effet, l'image-souvenir ne correspond pas à l'image de la conscience mais à la virtualité recherchée par cette conscience et actualisée à travers elle, dans les deux sens retenus précédemment, comme sens recherché *a priori* par Sophie d'une part, et comme actualisation du souvenir pur des vacances, d'autre part. Le raccord de geste entre les jeunes adolescents toquant à la fenêtre de la piscine tandis que Sophie embrasse un autre garçon et la petite Sophie toquant à la porte de la chambre de l'hôtel renvoie à une virtualité en voie d'actualisation dans la conscience de Sophie ; l'image-souvenir de l'absence du père pendant ces vacances. L'autre virtualité en voie d'actualisation et l'image de la petite Sophie portant un regard neuf sur la sexualité, au cours de ces vacances. Cela se confirme par les plans où la petite Sophie observe un couple s'embrasser sans être vu par lui. Ces éléments de sens, créés par le montage, sont les images-souvenirs, c'est-à-dire, les re-formations signifiantes des souvenirs purs en voie d'actualisation dans la conscience de Sophie. Ainsi, le régime de fiction classique est-il un régime d'images-souvenir réactualisant dans la conscience de Sophie les souvenirs purs d'elle-même et de son père au cours de leurs vacances en Turquie, et ce, à l'aune du sens qu'elle leur consigne dans le temps présent de la remémoration. Dans la séance 19 de son cours, Gilles Deleuze explique qu'il doit renoncer à sa première hypothèse selon laquelle "l'image-souvenir est l'image virtuelle cherchée"<sup>99</sup>, ce qui le conduit à chercher un circuit plus grand, permettant de lier l'image actuelle à une image virtuelle. Dans ce qui nous occupe, l'image-souvenir n'est pas l'image virtuelle cherchée par Sophie à partir des IC, mais elle est la représentation des éléments de sens virtuels que sa conscience est en train d'actualiser, de recomposer et de fictionnaliser à partir des IC. La nuance réside dans la différence de nature entre les IC comme images actuelles et les images virtuelles en voie d'actualisation que sont les images-souvenirs des vacances de Sophie dans le régime de fiction classique. Le régime de l'image-souvenir restitue les faits dans le même temps que la conscience de Sophie tente de comprendre : il met en scène une virtualité

---

<sup>99</sup> Ibid.

en voie d'actualisation. Après l'échec de sa première hypothèse, Gilles Deleuze propose de passer à un circuit si vaste qu'il engloberait tous les circuits : l'image-rêve. L'image-rêve est "un ensemble d'anamorphoses, qui ne cessent de sauter d'un circuit à un autre<sup>100</sup>." Le régime d'images correspondant à un ensemble de sauts de circuit en circuit, liant ensemble des espaces-temps incompatibles semble être le régime onirico-symbolique, dans *Aftersun*.

En tant qu'il renvoie à un régime d'images qui englobe tous les circuits, le régime onirico-symbolique renvoie au régime de l'image-rêve, tel que le définit Gilles Deleuze. L'image-rêve fonctionne par anamorphoses, c'est-à-dire, au moyen de virtualités qui s'actualisent dans d'autres virtualités. Deleuze prend l'exemple d'*Entr'acte* de René Clair (1924) en mentionnant la séquence dans laquelle les réverbères de la place de la Concorde se transforment en amas de cigarettes qui tiennent verticalement qui, elles-mêmes, deviennent les colonnes d'un temple grec. Dans le régime onirico-symbolique d'*Aftersun*, l'on trouve des phénomènes comparables de transformation. Lors de la séquence montrant la dernière soirée de Sophie et Calum au club, un montage parallèle, déjà évoqué, présente en alternance la danse de Sophie et Calum dans le régime d'images-souvenirs au club, d'une part, et une représentation onirique de la danse-lutte de Calum et Sophie au même âge dans le club. Dans cette séquence, le temps des vacances se confond au temps du visionnage des IC en présentant Sophie à trente ans qui danse avec son père, dans l'intermittence des rayons stroboscopiques du club. Dans ce même espace-temps du club, l'on voit s'alterner des images de Calum à trente ans, de Sophie à trente ans et de la petite Sophie âgée de onze ans. En tant qu'il lie ensemble des images virtuelles incompatibles qui s'actualisent entre elles entre chaque noir des stroboscopes, le régime onirico-symbolique est un régime de l'image-rêve, au sens deleuzien du terme. Dans le cadre de son cours, l'image-rêve n'est pas l'image virtuelle recherchée en ce qu'elle est une virtualité s'actualisant dans une autre virtualité, et non pas une image actuelle entrant en coalescence avec une image virtuelle. "Les images rêves sont des images non pas virtuelles mais en voie d'actualisation, la différence avec l'image-souvenir, c'est que c'est toujours une autre image qui actualise la précédente<sup>101</sup>.", dit-il. Nous nous satisfaisons cependant de l'image-rêve en ce qu'elle est un autre mode phénoménologique de représentation de la conscience de Sophie dans sa quête rétrospective. L'image-rêve se distingue de l'image-souvenir dont nous avons également déterminé le statut. Deleuze s'intéresse à un autre circuit, les images-mondes, qui définissent un régime dans lequel le mouvement de monde est l'actualisation du monde-même en tant que virtualité. C'est un régime

---

<sup>100</sup> Ibid.

<sup>101</sup> Ibid.

dans lequel le monde se charge de faire lui-même les mouvements que le sujet ne peut plus faire “dans un espace-temps féérique ou psychotique<sup>102</sup>” : les déformations des décors autour des personnages dans les comédies musicales de Minelli, ou encore, les déformations visuelles du monde dans certains cas de délires psychotiques sont des images-mondes. *Aftersun* n’admet pas d’images-monde. L’image-monde n’est pas opératoire pour notre étude, *de facto*, au-même titre qu’elle n’est pas une hypothèse satisfaisante pour Deleuze en ce qu’elle ne n’est pas un actuel entrant en coalescence avec un virtuel. Deleuze propose de s’intéresser non plus à des circuits de plus en plus larges, mais au contraire, aux plus petits circuits. Deleuze affirme que “s’il y a un plus petit, (...) on la tient notre coalescence. (...) Je dirais mieux ; la coalescence d’une image actuelle et d’une image virtuelle nous sera donnée lorsque nous pourrons dire que c’est la coalescence d’une image actuelle et de son image virtuelle. La sienne !”. Y a-t-il dans le film une telle coalescence entre “une image actuelle et son image virtuelle (...) qui ne se présente pas comme une image souvenir mais qui se présente comme une image en miroir, un reflet<sup>103</sup>.” ? Une telle image, qui aurait deux faces, l’une actuelle, l’autre virtuelle, est ce que Deleuze appelle une image-cristal. Deleuze énonce : “ je définirais l’image-cristal pour mon compte, comme, le lieu d’un triple échange actuel/virtuel, opaque/limpide, germe/milieu<sup>104</sup>”. Il semble qu’*Aftersun* travaille des images-cristal, notamment à travers les motifs spéculaires que le film dissémine dans le profilmique, présentant l’image actuelle d’un personnage et son image virtuelle, en miroir.

L’image-cristal nous semble intéressante dans le cas d’*Aftersun* en ce qu’elle met en face l’actualité du souvenir et l’image de son reflet. Cela semble indiquer que le film *Aftersun* travaille dans le profilmique des motifs de réflexivité tels que des reflets, des miroirs, qui réfléchissent, sur un niveau supérieur, la conscience de Sophie elle-même qui s’interroge sur son enfance.

De prime abord, il semble que les motifs spéculaires du profilmique intègrent un ensemble de motifs spéculaires qui s’apparentent à des images-cristal. Les trois caractéristiques de l’image-cristal, par analogie avec le fonctionnement effectif de la formation du cristal, sont trois types d’échanges ; actuel/virtuel, limpide/opaque, germe/milieu. Qu’il s’agisse du reflet de Sophie adulte dans la TI où sont projetées les IC, au début du film, du reflet de Calum dans la table d’un bar, du miroir sur lequel il crache, de celui sur lequel on le voit en train de regarder les IC, ou encore, du miroir dans lequel la petite Sophie est vue en train de manipuler une petite figurine

---

<sup>102</sup> Ibid.

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Ibid.

de femme rose, le film *Aftersun* dissémine un ensemble de motifs spéculaires dans le profil-mique. Ces images, qui, la plupart du temps, présentent le personnage actuel et leur reflet, soit, leur image virtuelle travaillent effectivement des échanges actuel/virtuel, limpide/opaque, germe/milieu. Limpide/opaque et germe/milieu, car lorsque le miroir est filmé plein cadre le statut d'actualité du personnage reste, pour un temps, opaque, et l'on ne sait si l'image provient du miroir ou d'une captation directe, ce qui provoque aussi un échange germe/milieu par lien avec la provenance de l'image.



Figure 20

D'une manière plus générale, en tant qu'elles sont dans le même temps les images actuelles entrant en coalescence avec leur image virtuelle ; la conscience de Sophie qui les actualise, toutes les images du film *Aftersun* sont les images d'un film cristallin. C'est ce que défend le chercheur turque Erdem Ilic dans son article "*Aftersun* : image-cristal", paru dans la revue *Sekans* (2023) lorsqu'il écrit que "le temps filmique est virtualisé ou opaque dès le début. Ce qui devient actuel et clair est les vacances passées de Sophie et de son père. Cependant, avec tous ses circuits internes, (...) il ne s'agit pas de construire le passé dans le présent, mais plutôt de jeter l'ancre dans le passé, de le rappeler pour le revivre<sup>105</sup>." En effet, nous rejoignons le chercheur pour affirmer que les effets de glissement entre la conscience de Sophie et les images du film sont indiscernables dans *Aftersun*, et que cette indétermination procède par un ensemble d'échanges actuel/virtuel, limpide/opaque, germe/milieu. Cependant, la limite de l'article est

---

<sup>105</sup> Erdem Ilic, « *AFTERSUN* : KRİSTAL İMGE » [*Aftersun* : l'image-cristal], *Revue Sekans*, Turquie, Journal of Cinema culture, n° e21, mai 2023, p. 18-22

de ne donner que cette dimension du film, l'unifiant sous le concept d'image-cristal, en évacuant les distinctions de régimes de l'image et leur fonction phénoménologique propre, faisant la spécificité de notre approche deleuzienne d'*Aftersun*. En effet, si tous les régimes de l'image d'*Aftersun* renvoient à des statuts phénoménologiques spécifiques, ils sont tous dans le même temps les reflets de la conscience de Sophie qui se déploie à travers eux. En ce sens, le régime d'IC, le régime onirico-symbolique et le régime de fiction classique sont la synthèse de tous les petits motifs spéculaires d'*Aftersun* : ils sont l'image l'image actuelle entrant en coalescence, de manière plus ou moins limpide, avec leur reflet, en miroir, qui est la conscience de Sophie à partir de laquelle ils existent. Gilles Deleuze explique que "le cas le plus simple, qu'on appellerait image-cristal, [sont les] circuits d'appareil comme le circuit de 360 degré, comme dit Losey, à l'aide de miroirs, il ajoute même, il vaut mieux des miroirs vénitiens. (...) Le circuit d'appareil 360 degré avec l'aide d'un miroir. Dès que vous avez votre consolidé, vous ne pouvez pas l'arrêter<sup>106</sup>." L'image-cristal conçu comme circuit d'appareil de 360 degré, n'est pas sans évoquer le mouvement panoramique final qui traverse les niveaux actuels et virtuels de l'image. En effet, la dernière séquence incarne la dimension cristalline du film, en ce qu'elle mêle tous les régimes d'images selon des effets d'échange actuel/virtuel, limpide/opaque, germe/milieu. Une IC montre la petite Sophie disant aurevoir à Calum, qui la filme, à l'aéroport. On la voit gesticuler, puis, saluer son père de la main. Tandis qu'elle le salue, l'image se fige et un son de caméscope se fait entendre. Un lent panoramique latéral se déplace sur son axe et l'on découvre, progressivement, un vélo, une plante, une table, deux chaises, et un canapé sur lequel Sophie est assise, regardant son caméscope. Puis le mouvement se poursuit, sur sa bibliothèque, sur un mur blanc et, peu à peu, laisse découvrir Calum qui tient dans sa main le caméscope braqué face caméra. Puis il se retourne, met le caméscope dans son sac et part vers le fond d'un couloir, sur les notes de *One Without* d'Oliver Coates. Il sort par deux portes battantes derrière lesquelles on reconnaît les lumières stroboscopiques du régime onirico-symbolique.

---

<sup>106</sup> Gilles DELEUZE, *Vérité et temps : le faussaire...* op. cit.



Figure 21

Cette séquence, faisant se confondre tous les régimes d'images, travaille un triple échange cristallin actuel/virtuel, limpide/opaque, germe/milieu. Il opère un échange actuel/virtuel par l'incrustation dans le même espace-temps, de la petite Sophie, appartenant au régime actuel d'IC et figée sur le mur, associée à son image virtuelle, l'image de Sophie adulte qui la -l'une des rares séquences du film où le régime de fiction classique correspond à Sophie qui se voit elle-même en train de visionner le caméscope - l'espace de Sophie adulte, dans sa chambre, ces deux espaces étant associés à l'image virtuelle de Calum filmant la petite Sophie, avant de s'enfoncer dans l'espace-temps du rêve.



Figure 22

Il s'agit d'un pur mouvement de la pensée de Sophie qui se voit elle-même dans sa chambre auprès des images actuelles et virtuelles qu'elle a observées et produites et en tant que cette image a une double face (actuelle en ce qu'elle défile devant nous et virtuelle en tant que mouvement de pensée) elle est une image-cristal. Cette séquence travaille aussi des échanges limpide/opaque en ce que le passage d'un régime d'image à l'autre travaille un principe d'indiscernabilité des seuils -l'identification reste opaque et devient limpide lorsque l'on intelligibilise qu'il s'agit d'un mouvement de pensée -. L'échange germe/milieu, quant à lui, se produit en ce que Sophie est montrée comme spectatrice tandis que Calum est montré comme filmeur, alors même que c'est Sophie qui produit par sa pensée les images avec "la petite caméra qu'elle a dans la tête", tandis que Calum est une image-souvenir produite par sa mémoire. Le trouble vient aussi du fait que le caméscope tenu par Sophie est posé sur ses genoux comme pour en visionner les images dans le même temps que l'objectif est axé comme dans une position de filmage. Si l'on trace le diamètre entre Sophie et Calum que le mouvement panoramique semble dessiner, l'on verrait deux filmeurs face à face, le père et la fille. L'échange germe/milieu prend ici tout son sens en ce que l'image-souvenir de Calum germe dans la conscience de Sophie alors-même que Calum fait germer, par son caméscope, l'image de la petite Sophie de onze ans dans le milieu de l'aéroport. D'un point de vue métaphorique, Calum est créé par la conscience de Sophie qu'il a fait naître, avec sa mère... Dans cette séquence, le régime actuel d'enregistrement de l'IC fusionne avec le régime -présenté virtuellement- de visionnage des IC, associés également au régime de l'image-souvenir de Calum et au régime de l'image-rêve par lequel il s'en va. Cette séquence rend visible, par la fusion de tous les régimes de l'image incompatibles dans des coordonnées classique du récit, la double face actuelle/virtuelle de tous les régimes de l'image. Les échanges actuel/virtuel, limpide/opaque, germe/milieu sont ici sensibles et permettent d'affirmer l'existence d'un régime cristallin de l'image extensible au film *Aftersun* dans son intégralité, toutes les images y ayant dans le même temps une valeur actuelle et une valeur virtuelle en ce qu'elles réfléchissent la présence virtuelle de la conscience de Sophie grâce à laquelle elles existent. Ce régime cristallin du film *Aftersun* met en avant la présence virtuelle de la conscience de Sophie qui se replonge dans sa mémoire à mesure qu'elle se déploie dans les différents régimes d'images du film, de sorte à faire de son rôle de spectatrice du moi dans le même temps l'objet et le sujet du film.

## Spectature du moi et réminiscences

*Aftersun* est un film-mémoire en ce que la figure du spectateur y admet une double position de sujet et d'objet - la conscience de Sophie qui voit et qui se voit et le spectateur des IC du profilmique -. De fait, le spectateur du film *Aftersun* lui-même est renvoyé à sa propre condition de spectateur et d'être mémoriel, par identification réflexive. L'enjeu n'est pas ici de prêter au spectateur du film *Aftersun* une relation nécessaire et universelle de réception du film. Il s'agit plutôt de montrer comment le film rend possible une relation de réflexivité entre le spectateur d'*Aftersun* et le film par la construction d'un spectateur-sujet et d'un spectateur-objet qui dans le même temps voit et peut se voir. Cela s'opère par analogie et par identification à la conscience de Sophie adulte qui dans le même temps voit son passé, voit des spectateur des IC dans son passé et se voit elle-même, en tant que spectatrice de son passé. Il semble intéressant de montrer comment se construit cette réflexivité du spectateur qui est dans le même temps une situation-objet du profilmique -l'on voit des spectateurs d'IC dans le niveau diégétique -, une situation-sujet qui est le filmique -l'on ne voit pas la conscience du Sophie adulte en ce qu'elle est ce qui produit la mémoire ; elle est le film -, et une situation-sujet extrafilmique renvoyant à la position du spectateur qui est spectateur du film *Aftersun* lui-même et peut-être de sa propre mémoire. La question de la relation générale du spectateur du film a fait l'objet de l'étude de Gilbert Cohen-Séat, dans son *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, en 1958, dans lequel il écrit que "la matière du fait filmique se suffit à elle-même, s'isole dans l'esprit, constitue toute entière la vie de l'esprit qui la reçoit. C'est une totalité syncrétique qui se développe et se transforme perpétuellement et dont les éléments ne cessent de réagir immédiatement les uns sur les autres. Il n'est même pas certain que cette réalité puisse être à aucun de ses moments décomposée et éclaircie. C'est lorsqu'elle est arrivée à son terme que nous lui imposons un sens proprement intelligible - quand nous lui en imposons un. C'est une interprétation de mémoire<sup>107</sup>." Cette phrase, qui décrit le statut général de tout spectateur -attentif, ajoute-t-on-, devant un film, montre que ce qui lie génériquement le spectateur au film est un acte de mémoire. En d'autres termes, le spectateur se forme une mémoire du film en imprimant et en connectant les image perçues dans le film qu'il pourra interpréter s'il en fait l'effort intellectuel, *a posteriori*. Cette idée précisant la relation du spectateur au film pose, dans le cas d'*Aftersun*, dans le même temps la situation de la spectatrice-sujet, Sophie adulte, qui crée des liens entre

---

<sup>107</sup> Gilbert COHEN-SEAT, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, PUF, 1958, 235 p.

les IC perçues et ses images-souvenirs pour constituer une mémoire personnelle, d'une part, et la position de Calum spectateur-objet, dans le profilmique, qui ferme son caméscope lorsqu'il s'entend dire à sa fille dans une image d'IC qu'il est un "super papa". L'on comprend ici le lien fait dans la mémoire de Calum entre les IC perçues et l'auto-perception de son rôle de père avec lequel il semble avoir des difficultés. Si toute position de *spectature* renvoie, dans le cas d'un spectateur attentif, à un acte de mémoire, cela semble d'autant plus fort dans le cas du spectateur des IC en ce que le spectateur du film de famille y est dans le même temps voyant et actant, ce qui justifie la double position du spectateur comme objet et comme sujet du film. Autrement dit, le double statut du spectateur, à la fois point de vue et personnage vu par ce point de vue, réalise dans *Aftersun* la relation déterminante et générale qui lie le spectateur d'images de famille au film. Dans son essai *Film, perception et mémoire*, Jean-Pierre Esquenazi consacre plusieurs chapitres au film de famille. Le théoricien identifie cette double position du spectateur du film de famille. Il cite un passage de l'essai *Rhétorique du film de famille* (1979) de Roger Odin afin d'expliquer que l'imperfection esthétique importe peu au spectateur du film de famille en ce que "la diégèse du film existe avant la projection du film comme un monde "dont la cohérence et la réalité sont indiscutables, puisque le "spectateur" en a été l'un des "acteurs" privilégiés<sup>108</sup>." *De facto*, le film de famille, exigeant de son spectateur "qu'il ait conservé le souvenir de la circonstance filmée, et ceci indépendamment du film<sup>109</sup>", rend compte de la double position de Sophie dans le film, à la fois spectatrice-sujet (point de vue du film), spectatrice-objet (Sophie adulte regardant les IC dans le profilmique) et actante (la petite Sophie sur les IC). A cette absence de contexte de la circonstance filmée par le spectateur du film, *Aftersun* oppose le point de vue de Sophie à travers le régime de fiction classique afin de faire en sorte que la circonstance des IC, ses vacances d'enfance en Turquie, soient le monde personnel dans lequel le spectateur du film s'absorbe. En d'autres termes, le spectateur s'absorbe dans la conscience de Sophie qui contextualise subjectivement les circonstances dans lesquelles les IC ont été captées, par un ensemble d'effets "audi-visibles"<sup>110</sup>. Cela fait d'*Aftersun* non plus simplement un film mémorisé en tant que le spectateur fait des liens entre des souvenirs, mais un film-mémoire à part entière en ce que le point de vue d'observation est l'espace virtuel de la conscience d'une spectatrice du moi. Le spectateur a accès au monde intérieur de Sophie dans le même temps qu'il est ramené à sa propre position de spectateur du film, et, supposons, de spec-

---

<sup>108</sup> Roger ODIN, « Rhétorique du film de famille », op. cit. p. 357

<sup>109</sup> Jean-Pierre ESQUENAZI, *Film, perception et mémoire*, op. cit.

<sup>110</sup> Ibid.

tateur de sa propre vie. L'analogie perceptive qui relie le spectateur d'*Aftersun* au film, la spectatrice Sophie adulte aux IC, et le personnage de Calum aux IC, d'une part réfère par lien direct, à une autre analogie perceptive, reliant, la conscience de Sophie à son passé, celle, interprétée, de Calum à son passé, et, en dernière instance, par effet miroir, le spectateur du film *Aftersun* à sa propre vie. Par quels procédés la réflexivité spectatorielle est-elle mise en place dans *Aftersun* ? Il semble que l'identification de Sophie dans le reflet de la télévision au début du film, posant que les IC sont des images observées, instaure la présence d'une spectatrice du profilmique. Au début du film, le glissement dans sa conscience est matérialisé par le brouillage pixellisé des IC qui défilent. Dans une approche esthétique, nous avons également montré comment la musique continue et les lents mouvements de caméra pouvaient être identifiés comme étant des mouvements de conscience. Seulement, il semble que le propre de la position de *spectature* amenée dans *Aftersun*, puisse être déterminé par le corollaire de tous ces procédés qui est l'effacement du corps de la spectatrice qu'est Sophie. Le « corps imaginaire » du personnage-spectateur qu'est Sophie s'efface et devient absorption dans sa conscience réflexive, c'est-à-dire, PDV de conscience. Jean-Pierre Esquenazi cite Jean-Louis Schefer, qui, dans *L'homme ordinaire du cinéma* écrit que le spectateur dispose de sa mémoire pour outil : “le seul savoir supposé n'est donc que l'usage de notre mémoire ; elle ne nous apprend, ultimement, que la manipulation du temps comme image, rendue possible par une “soustraction” de notre corps actuel<sup>111</sup>.” Lors de la séquence où la petite Sophie filme son père avec le caméscope à l'hôtel et que les IC sont projetées en direct sur la TI, les multiples images de la même situation apparaissent dans de multiples écrans actuels du profilmique. Dans le même temps, ces images sont toutes synthétisées dans la conscience virtuelle de Sophie, ce qui renvoie à cette notion de manipulation du temps comme image. En effet, la “soustraction [du] corps actuel<sup>112</sup>” renvoie ici tant au corps actuel de la petite Sophie qui n'apparaît presque que dans le miroir, dans le reflet de la télévision ou dans les IC projetées, c'est-à-dire, de manière virtuelle, comme pure image réfléchie, qu'elle ne renvoie corps supposé actuel de la spectatrice Sophie adulte. La corps de la spectatrice Sophie est soustrait à l'image et transformé en pure conscience virtuelle, de sorte à rendre actuelle l'image-souvenir dans laquelle son image d'enfant est démultipliée dans des images virtuelles de reflets. Tous les reflets dans lesquels son image d'enfant se reflète sont, pour le centre spectatorial qu'est la spectatrice Sophie adulte, des “éclats de miroir<sup>113</sup>” (J.L Schefer) qui lui permettent de manipuler le temps comme image, avec sa petite caméra -qui est autant le caméscope

---

<sup>111</sup> Jean-Louis SCHEFER, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000, 203 p.

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup> Ibid.

que la “petite caméra qu’elle a dans la tête”-. Jean-Louis Schefer, cité par Jean-Pierre Esquenazi, écrit que “l’ensemble des images... ne compose pas un film mais un territoire de bandes de mouvements... Leur liaison peut être imaginée comme une plaine - ou plutôt une clairière - où tous ces miroirs sont disposés en cercle, en hémisphère, ou encore en forme de coupole : il importe seulement que par un rayon ils soient équidistants d’un point de l’espace : c’est là en ce point, au centre même de toutes les images animées... que se trouve un spectateur qui peut voir, au prix du plus léger dérangement de la tête ou des yeux, successivement le mouvement des images<sup>114</sup>”. Ces éclats de miroir, soit, le temps que Sophie “manipule comme une image<sup>115</sup>” se distendent en deux dimensions de “l’exploration d’une mémoire<sup>116</sup>”. Ces deux dimensions du temps impliquées par la double manipulation de l’image, mentale et manuelle, renvoient elles-mêmes aux deux dimensions du film comme mémoire évoquées plus tôt : le film mémorisé (les liens faits entre les différents éléments du passé dans la mémoire), et le film-mémoire (le film comme trace d’un passé personnel réactualisé directement ou par identification, dans la mémoire d’un spectateur). Ces deux dimensions du temps, induites par la manipulation de l’image, d’une part, et par la soustraction du corps de la spectatrice Sophie adulte dans la séquence, d’autre part, est ce que Jean-Pierre Esquenazi appelle “l’exploration d’une mémoire<sup>117</sup>”. La notion est utilisée pour étudier *Fellini Roma*, concept qui nous convient également ici. La séquence de captation directe des IC, séquence pensée par Sophie qui voit ses multiples reflets virtuels d’enfant dans sa conscience, nous fait assister, “d’une part, à la naissance des souvenirs que contient cette mémoire, par dédoublement du présent en présent instantané et présent-déjà-dans-le-passé, présent déjà en représentation, (et) d’autre part, à la remémoration de ces souvenirs par “traversée” du temps» : le mouvement d’avancée signifiant l’extraction de ces souvenirs à même le temps, l’élément pur du temps.<sup>118</sup> Il suffit de remplacer les mots “le mouvement d’avancée” par “la captation au caméscope” pour montrer comment cette séquence travaille cette double dimension temporelle de l’image de l’enfance rappelée en mémoire, qui, en tant qu’elle est manipulée, est dans le même temps présentée comme une image du temps présent que ce passé a été, qu’elle ne décrit une image du temps de la conscience qui les pense comme éléments purs du temps. La notion de *spectature* désigne la réception d’un film par le spectateur qui est, à la différence de la lecture, non pas un processus sémiotique de compréhension d’un ensemble d’actes de langage traduits par des mots, mais un processus complexe et

---

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Ibid.

<sup>116</sup> Jean-Pierre ESQUENAZI, *Film, perception...* op. cit.

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Ibid.

multimodal qui se fait à partir d'images, de sons, de mots et d'une impression par le spectateur sur le film d'une expérience culturelle qui lui est extérieure (Martin Lefebvre)<sup>119</sup>. Le corollaire de la spectature est *l'appropriation* par laquelle, selon les termes de Fabien Dumais, le spectateur fait un "effort d'interprétation (...), ce qui résulte d'une plus ou moins grande tension entre être affecté par un objet culturel et lui attribuant une signification<sup>120</sup>". L'appropriation est le phénomène par lequel l'acte de spectature est un acte qui s'appuie sur l'expérience historique personnelle du spectateur pour comprendre le film. En ce sens, *Aftersun* met en scène la spectature sur au moins trois niveaux : d'une part, en mettant en scène la relation de Sophie adulte regardant ces images de famille (relation spectatorielle classique), mais aussi en montrant le processus de sémiotisation en train de se faire dans sa conscience dans le régime de fiction classique notamment (le spectateur du film comprend que la conscience de Sophie se fait l'idée de son père dépressif, ou encore, se fait l'idée d'elle-même, petite fille, découvrant la sexualité), et, enfin, en donnant le contexte de l'histoire personnelle de la spectatrice, c'est-à-dire, le "bagage culturel et familial" qu'elle porte en elle et qu'elle déploie dans sa mémoire, en tant que spectatrice de sa propre vie. Ces trois dimensions de la spectature, *Aftersun* les met principalement en scène à travers le PDV de la protagoniste, ce que nous avons expliqué dans l'approche narratologique du film où nous avons démontré que le point de vue d'observation était un point de vue de conscience. Il semble intéressant de montrer comment ce point de vue de conscience interagit avec celui du spectateur du film *Aftersun* lui-même. Pour ce faire, les notions de « spectateur perceptif » et de « spectateur empirique », empruntées à Jean-Pierre Esquenazi, nous ont paru intéressantes. Le « spectateur perspectif » désigne le point de vue d'observation de la caméra qui pose la perspective du champ tandis que le « spectateur empirique » désigne le spectateur, qui, dans la salle, vient investir virtuellement le spectateur perspectif par le visionnage. Le penseur prend l'exemple de la séquence de *Mauvais Sang* de Léos Carax, où le récit, filmé en régime de fiction classique, montre tantôt le parachute en plan très large et fixe, en contre-plongée, tantôt en intégrant la caméra dans le parachute, de sorte que le mouvement du parachute se confonde avec celui de la caméra, créant un effet de suspension dans l'air. Dans le premier cas, le plan donne une impression de chute en temps réel qui montre l'effet de la gravité, dans l'autre, la confusion du mouvement de caméra avec le lent déplacement du parachute donne un effet aérien de suspension qui est favorable à la scène de baiser, pendant le vol.

---

<sup>119</sup> Martin LEFEBVRE, *Psycho, de la figure au musée imaginaire, théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1997, 256 p.

<sup>120</sup> Fabien DUMAIS, *L'Appropriation d'un objet culturel*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2010

Il s'agit de deux exemples de spectateurs perspectifs qui sont actualisés par le spectateur empirique différemment, produisant sur lui deux effets bien distincts, parce qu'il les a investis comme lieux virtuels. "Dans le cas du film, nous nommerons spectateur perspectif la place que le mouvement offre sur lui, et spectateur empirique celui qui vient occuper cette place<sup>121</sup>". Il est intéressant, dans le cas d'*Aftersun* de voir que le spectateur perspectif est dans le même temps la spectatrice empirique qu'est Sophie adulte, la perspective qui est offerte, les mouvements du monde étant inséparables du lieu virtuel qui les produit, sa conscience. Par identification, la position de spectature travaille la coïncidence entre le spectateur perspectif et le spectateur empirique qu'est Sophie au moyen du champ subjectif. Cela peut renvoyer le spectateur du film lui-même à cette double position, c'est-à-dire qu'il peut être conscient d'être lui-même une perspective qui voit un film dans une salle de cinéma et que cette perspective est invitée à investir le lieu virtuel qu'est le film *Aftersun*. Par exemple, la séquence de fiction classique dans laquelle nous voyons Calum en train de regarder des IC est intéressante. Si l'on éclaircit les niveaux de spectature, Calum est à ce moment-là le spectateur empirique d'un spectateur perspectif qu'il a été. Ce spectateur empirique est perçu à travers la conscience de Sophie qui est dans le même temps la spectatrice perspective et empirique de son passé, cette double position de spectatrice-réalisatrice de sa mémoire se déployant devant nos yeux suite au visionnage des IC par Sophie elle-même qui, on l'a vu dans d'autres séquences, était elle-même la spectatrice empirique des spectateurs perspectifs qu'elle et Calum ont été... Le caractère interminable de la formule précédente est à l'image des niveaux de réflexivité spectatorielle impliqués par le film, s'achevant selon nous dans l'expérience du spectateur lui-même, renvoyé à sa double position paradoxale de spectateur empirique du film *Aftersun*, absorbé dans le double champ de spectatrice perspective et empirique qu'est la conscience de Sophie adulte, cette confusion des niveaux pouvant le renvoyer lui-même à sa position de spectateur perspectif du film *Aftersun*, dans la salle, peut-être, ainsi qu'à sa position de spectateur empirique de sa propre mémoire, selon un mouvement de distanciation vis-à-vis du film et d'absorption intérieure. Cela est renforcé par la charge intime et personnelle des IC qui sont des "détonateurs mémoriels<sup>122</sup>", selon les termes de Jean-Pierre Esquenazi qu'il dit à propos du film de famille en général. Nous reprenons la formule du théoricien pour affirmer que la caméra subjective permet, dans le cas d'*Aftersun*, de coordonner "la perception et l'action d'un sujet sur un monde (le "voir") et la vision de ce sujet comme monde ("se voir")."<sup>123</sup> En tant qu'elle devient de l'espace, du temps,

---

<sup>121</sup> Jean-Pierre esquenazi, *Film, perception...* op. cit.

<sup>122</sup> Ibid.

<sup>123</sup> Ibid.

et du mouvement, la conscience de Sophie devient le monde qui dans le même temps voit et se voit, et par identification, le spectateur est facilité dans l'exploration de la mémoire de Sophie et de la sienne comme monde, par effets d'écho, de miroir. Le "corps imaginaire" de Sophie "devient visible" à travers un ensemble d'effets de conscience plus tôt nommés ; les sensations suscitées par la musique, les lents mouvements de caméra, l'étirement des plans fixes, l'insistance sur des objets ou des détails, venant tous ensemble donner au film une ambiance mentale. Avec *Aftersun*, la distinction entre spectateur perspectif et spectateur empirique s'est brouillée en ce sens précis que le spectateur devient lui-même l'horizon perceptif de son monde et bien que les positions réelles séparent le spectateur dans la salle de la spectatrice Sophie projetée sur l'écran, la restitution esthétique des sentiments de nostalgie, de plaisir éprouvés par Sophie adulte -ou par Charlotte Wells - en se plongeant dans sa mémoire, existent pour être ressentis dans le même temps par le spectateur dans la salle de cinéma, le revoyant *de facto* à sa propre expérience d'être mémoriel, de spectateur du moi. Il semble qu'une telle affirmation, consistant à dire qu'un effet cinématographique est prévu pour être ressenti dans le temps de la projection par un spectateur est une banalité valable pour n'importe quel film, à la nuance près que le processus d'identification est complexe dans *Aftersun*. L'identification réflexive n'est pas simplement un effet du film mais son sujet même ; il s'agit d'un film sur une quête identitaire à travers laquelle une spectatrice de sa propre vie réfléchit et se réfléchit à travers les IC de son passé. En ce sens, le spectateur, en tant qu'il s'identifie à Sophie, est lui-même en train de refaire ce trajet mémoriel, qu'il s'agisse de la fiction cinématographique que l'écran de cinéma lui propose, ou bien, réflexivement, la fiction personnelle que sa mémoire produit en lui. "Car le spectateur est celui qui prête vie, pendant la projection à l'individu-film : vivant aux limites de son corps, le psychisme tendu vers le film, recevant le film, sans cesser d'en être le point limite<sup>124</sup>.", écrit Jean-Pierre Esquenazi au sujet du processus complexe de l'identification du spectateur, à la fois absorbé dans le film, corps imaginaire du film et limite du film. Par l'identification, la relation spectateur du moi/mémoire peut s'activer dans la fiction comme chez le spectateur selon une relation analogique. Il existe des échanges, des effets de réflexivité dans les positions de spectature déterminées par le film qui peuvent, semble-t-il, traverser l'écran. Le film *Aftersun* comme film-mémoire ne saurait s'arrêter au moment de la fin du film. Il se poursuit à la fois comme mémoire du film lui-même, comme processus d'individuation de la mémoire de Sophie - ou de son processus mémoriel - dans celle du spectateur, et peut-être, comme expérience réflexive renvoyant le spectateur à sa mémoire personnelle propre. En effet,

---

<sup>124</sup> Ibid.

“le film est une mémoire qu’il est impossible de subsumer sous une image finale légitimée par le mot fin : il se constitue comme mémoire et il perdure comme mémoire<sup>125</sup>”, soutient Jean-Pierre Esquenazi.

Ainsi avons-nous montré que la représentation du spectateur dans le film à la fois sujet et objet, champ et personnage, spectateur empirique et spectateur perspectif, semble renvoyer le spectateur d’*Aftersun* à une position de réflexivité, semblable à celle de Sophie, position facilitée par les “détonateurs mémoriels” que sont les IC, contextualisées.

L’étude de la phénoménologie de la mémoire déployée dans *Aftersun* nous a permis de montrer dans quelle mesure l’actualisation des IC par Sophie se doublait d’une présence virtuelle de sa conscience, générant certaines dimensions de sa mémoire pour s’interroger sur son passé. En tant qu’actualisation du passé dans le présent mémoriel, la conscience de Sophie recompose ses vacances d’enfance à partir d’images-souvenirs pour tenter de se saisir dans sa relation avec son père, dans le même temps qu’elle se représente symboliquement les dynamiques relationnelles à l’œuvre par l’anamorphose de l’image-rêve. Par ailleurs, cette conscience se réfléchit elle-même à travers la dissémination des motifs spéculaires dans le film qui sont des images-cristal. *Aftersun* est un film-mémoire cristallin en ce qu’il fait coexister les images actuelles de Calum et de Sophie à tous les âges avec leur image virtuelle qui est la conscience de Sophie qui les réfléchit. Cet effet miroir nous a conduit à montrer comment *Aftersun* est un film qui crée les conditions d’une spectature du moi, pouvant conduire le spectateur du film lui-même à faire ce double trajet d’absorption-identification dans le film, d’une part, et de distanciation, d’autre part, pouvant le renvoyer à sa propre mémoire. En ce sens, *Aftersun* est pour toutes ces raisons un film-mémoire en ce que la mémoire y est sujet et objet, accès au monde et le monde lui-même.

---

<sup>125</sup> Ibid.

## CONCLUSION

Ainsi, *Aftersun*, premier long-métrage de la réalisatrice écossaise Charlotte Wells, notamment récompensé du Prix French Touch du jury de la Semaine de la critique au Festival de Cannes 2022 est un film-mémoire en ce qu'il reconstitue le flux mémoriel de Sophie adulte à mesure qu'elle visionne ses IC d'enfance, montrant ses vacances avec son père en Turquie. Sophie s'interroge sur son passé, sur elle-même enfant et sur sa relation avec son père dans le même temps que sa mémoire fictionnalise le sens qu'elle attribue dans le présent de la remémoration. A travers la narration, l'esthétique et la représentation de la phénoménologie de la mémoire dans le film, nous avons montré l'invalidité d'un ensemble de limites consistant à défendre que les IC d'*Aftersun* ne sauraient signer l'actualisation de la mémoire de la protagoniste en ce qu'elles ne pourraient ni être pensées, ni se substituer au point de vue de Sophie, ni encore rendre compte de ce qui justifie leur visionnage dans l'histoire ultérieure de la protagoniste. En effet, nous avons montré que la conjonction entre le PDVM et le CI adoptait une singularité d'usage dans *Aftersun* en ce qu'aux effets immersifs et de rupture produits par ce procédé dans le cinéma classique et dans le cinéma moderne, *Aftersun* opposait un usage contemporain pour deux raisons : par un phénomène de reterritorialisation réciproque du cinéma dans l'espace domestique et des images personnelles au cinéma, d'une part, mais surtout, dans ce qui nous occupe, par la création de conditions *technostalgiques* à la réflexivité du sujet, le caméscope, vieil appareil référant directement au passé. Nous avons montré que la non-coïncidence du PDV et du point de vue d'observation de Sophie adulte n'est pas un argument de réfutation du point de vue mémoriel en ce que nous avons accès à son point de vue de conscience. Ce qui défile sous nos yeux, c'est une conscience qui se plonge en elle-même en tentant de comprendre son passé, à mesure qu'elle actualise les IC. Cette première approche nous a permis de montrer que l'objectif intégré du caméscope s'affranchit de sa simple matérialité pour représenter des dimensions subjectives et intériorisées du monde. Ayant démontré que nous avons accès au point de vue de la mémoire de Sophie, il nous a paru intéressant de nous demander pour quelles raisons cette mémoire n'a pas gardé en elle les motifs pour lesquels cette quête intérieure s'impose. En effet, dans le cas où le point de vue du film décrirait la mémoire de Sophie adulte dans un processus de recomposition des souvenirs de l'enfance, cette mémoire, en tant qu'instance de conservation du passé en images, devrait *a priori* rendre compte des raisons historiques, autobiographiques, qui justifient une telle quête introspective en fonction desquelles cette quête se justifierait. Dans le cas d'*Aftersun*, le film travaille tout un ensemble

d'informations plus ou moins claires sur la séparation entre Sophie et Calum mais le film ne donne à aucun moment la raison de cette séparation. Pourquoi Sophie se replonge-t-elle dans ces IC ? Son père est-il mort ? S'est-il suicidé ? Se sont-ils disputés ? La mémoire que nous décrivions jusqu'alors comme étant le point de vue d'accès au film ne semble pas contenir ces informations, ou du moins, elle ne les pense pas puisqu'elles ne nous sont pas données comme informations narratives, ce qui nous semblait être une seconde limite narratologique à l'affirmation d'un point de vue de conscience. Un ensemble d'approches sémiologiques ont consisté à interpréter les raisons du reVISIONNAGE évacuées par le film. Ainsi, l'article de Shah. A montre-t-il comment le film illustre le phénomène général de la transmission héréditaire de la dépression de Calum à Sophie qui laisserait le spectateur penser à l'hypothèse du suicide de Calum. De la même manière, l'article indonésien "Representasi depresi dalam film *Aftersun*" ("Représentation de la dépression dans le film *Aftersun*") de L. Apriliane et D. Tandyonomanu, paru dans le volume 7 de la revue *The Commercium* en 2023 propose une analyse sémiologique de la représentation de la dépression dans le film en suggérant l'hypothèse du suicide. Or, si l'approche sémiologique peut être intéressante pour analyser la dissémination de signes ouvrant des possibles, il semble que la littérature scientifique récente sur *Aftersun* s'est contentée, dans le domaine de la sémiologie, à appliquer des modèles d'interprétations généraux sur le film pour en déduire des interprétations unilatérales et insatisfaisantes, selon nous. Non que le film ne travaille pas ces pistes interprétatives, mais il n'en fait pas un donné. Bien au contraire, nous avons montré comment la paucité des informations narratives se faisait au service d'une poétique de la mémoire. Ce qui compte semble moins être l'information en tant que vecteur de sens qu'en tant qu'elle est prise dans une IC, elle-même répétée à certains moments dans le film comme un souvenir qui revient dans la mémoire. Le film *Aftersun* est un film-mémoire en ce que la mémoire y est dans le même temps le dispositif narratif, le médium, et les contenus mémorisés, la matière narrative. En ce sens, l'apparition répétée d'une même IC ne vient pas seulement être un indice de signification, mais elle est, en tant que médium, la représentation d'une mémoire qui cherche elle-même des réponses à certains questionnements personnels sur la relation entre une jeune fille et son père. La dissolution des informations narratives sur la relation père/fille vaut en ce que ce le point de vue de la mémoire décrit le cheminement de "la petite caméra" que Sophie a dans la tête et qui, par des effets de répétition, de reVISIONNAGE, s'interroge elle-même sur son enfance à partir des IC. La mémoire y est décrite non pas comme instance de conservation ou de rétention exhaustive du passé mais en tant que dispositif mémoriel qui tisse des liens entre des souvenirs pour essayer de parvenir à une image claire sans que les informations particulières soient données comme étant le sens du film. *Aftersun* est moins

un film sur ce que cherche la mémoire que sur son activité-même de recherche consciente dans les abysses intérieures. Les IC jouent dans ce processus le rôle de traces audiovisuelles, d'appui de la mémoire. *Aftersun* est un film-mémoire en ce que la mémoire y est représentée dans son activité de recherche, et l'apport par le récit des raisons du visionnage aurait pu conduire Charlotte Wells, semble-t-il, à porter l'accent moins sur le processus mémoriel en train de se faire que sur le récit objectivant d'une séparation. Cela nous a permis de renforcer notre interprétation du film comme dispositif de représentation subjective de la mémoire active qui évacue les informations narratives au profit de la mémoire représentée. La représentation du caractère désordonné de la mémoire, procédant par un montage relativement a-chronologique ou bien par effets de redondance traduisant les souvenirs revenant en mémoire, a permis de démontrer notre hypothèse. Cependant, il semble que le film restitue certains événements dont la mémoire de Sophie n'aurait pu se souvenir. Nous avons notamment pris l'exemple de la séquence de l'avant-dernière soirée au club de vacances, dans laquelle la petite Sophie est restée s'amuser avec les autres adolescents, après le karaoké, tandis que Calum est rentré à l'appartement. Au cours de cette séquence, Calum sort à nouveau, seul, fumer une cigarette sur la plage. Il semble *a priori* impossible que la mémoire de Sophie se souvienne de son père sur la plage étant donné que le film montre qu'elle n'était pas avec lui à ce moment-là, d'une part, et qu'il ne l'a pas informée de ce qu'il avait fait tandis qu'elle était restée au club, d'autre part. Comment se peut-il qu'un film-mémoire restitue des souvenirs que le sujet n'a pas vécus ? Cette troisième limite narratologique à l'affirmation du point de vue de la mémoire n'a pas résisté à la vision de la mémoire de Jacques Rancière, comme "œuvre de fiction". Le flux mémoriel n'est donc plus seulement l'ensemble des souvenirs qui s'écoule dans la mémoire de la protagoniste. Il s'agit à la fois d'un processus de re-souvenir et d'un processus de compensation, de fictionnalisation. En d'autres termes, dans le présent de la remémoration, la conscience de Sophie compense l'absence de son père au club par un souvenir fictionnalisé de sa présence sur la plage, ce processus de fictionnalisation de la mémoire étant dans le même temps un processus de sémiotisation (en ce qu'elle semble se faire l'idée d'un père solitaire, absent à elle et à lui-même et vivant un mal-être existentiel). Cela nous a permis de reconnaître le caractère opératoire de la notion de flux, avec l'appui de l'article universitaire de João Pedro Fagundes de Almeida qui s'intéresse à la question de la fictionnalisation de la mémoire et à celle de la corporéité dans *Aftersun* comme élément caractéristique du cinéma du flux. Tandis que le chercheur généralise le cinéma du flux comme étant un élément caractéristique de la modernité cinématographique, nous considérons qu'il définit un ensemble de ressources esthétiques et narratologiques transhistoriques qui consistent en une mise en scène des qualités sensibles propres aux objets de la représentation

audiovisuelle, par l'élaboration de dispositifs haptiques ou sensoriels. Dans le cas d'*Aftersun* le cinéma du flux correspond à la manière dont la structure narrative et la structure mémorielle de la protagoniste se confondent en vue de rendre sensible le fonctionnement de la quête mémorielle de Sophie, qui semble prise par un ensemble de sentiments de nostalgie ou d'euphorie dans les temps-mêmes des processus de souvenir, de sémiotisation et de fictionnalisation de la mémoire. Ce cinéma du flux de conscience est restitué dans *Aftersun* par un ensemble de ressources sensibles qui ont autant d'effet sur la narration, c'est-à-dire, sur la manière dont le récit de la mémoire se construit, que sur l'esthétique, soit, sur la manière dont la mémoire est représentée par l'image et le son. Ainsi, l'approche narratologique nous a-t-elle permis de statuer sur l'effectivité du point de vue de la mémoire de Sophie adulte comme point de vue d'accès au film, et ce, par l'analyse de la question du point de vue, de la rétention des informations narratives et de la mise en récit de la mémoire comme flux de conscience rendu sensible. Les IC jouent dans le cas d'*Aftersun* la fonction d'appui pour la mémoire, de traces grâce auxquelles Sophie s'interroge sur son identité et sur sa relation avec son père. Cependant, si nous avons accès au point de vue de la mémoire de manière sensorielle, c'est-à-dire, phénoménologique, comment cela se fait-il que sa mémoire soit présentée de manière si formellement catégorisée ? Cette autre limite de la vraisemblance phénoménologique de la représentation de la mémoire semblait être une nouvelle limite, esthétique, cette fois, à l'affirmation d'un point de vue de conscience, alors-même que nous venions d'en démontrer l'existence du point de vue narratologique. *De facto*, il nous a fallu partir des IC et en déterminer le statut pour pouvoir montrer comment elles pouvaient être les déclencheurs d'un processus mémoriel restitué esthétiquement dans le film. De prime abord, nous nous sommes intéressés aux trois régimes de l'image distincts du film qu'il nous a fallu définir comme dimensions du processus mémoriel dont le passage de l'un à l'autre procédait par effet de glissement, à l'image du passage des images dans la mémoire. Nous avons cherché à déterminer le statut des IC à l'intérieur de ces trois régimes d'images comme images d'authentification du souvenir. En première instance, nous avons déterminé le régime d'images de fiction classique qui repose sur une caméra qui s'efface selon une logique d'illusion référentielle et qui a pour objet la chronologie des vacances de Sophie et Calum en Turquie, recomposée dans la mémoire de Sophie. Nous avons repéré quatre procédés stylistiques permettant de restituer une ambiance mentale à l'intérieur de ce régime. Les lents mouvements panoramiques, les lents zooms avant, les glissements musicaux et sonores et l'insistance de lents plans fixes sur des matières, des textures et des paysages viennent tour à tour créer les conditions d'une atmosphère mémorielle qui est la conscience de Sophie rendue sensible. A travers ces procédés, la dimension de recomposition mémorielle à l'intérieur de ce

régime nous a semblés patente en ce qu'à travers un ensemble procédés, certains plans sur le père solitaire, par exemple, permette de montrer qu'il s'agit moins d'une narration objectivante des vacances que d'une relecture rétrospective de Sophie qui sémiotise son passé. Ce processus de sémiotisation rétrospectif est restitué esthétiquement. Puis, nous avons déterminé le régime onirico-symbolique correspondant aux séquences du club où les lumières stroboscopiques, entrecoupées de noirs rapides, découvrent tantôt Sophie adulte cherchant son père dans un club, tantôt la petite Sophie dans ce même club. Ce régime fonctionne quant à lui comme une sorte d'espace mental où la mémoire se recompose. Ce régime d'images est un régime de représentation symbolique et onirique des dynamiques relationnelles à l'œuvre entre Sophie et son père. Ces différents régimes de l'image signent la continuité d'un point de vue de conscience à l'intérieur du film, point de vue qui est restitué dans ses valeurs sensibles ; le mouvement, les fonctions sélective, compensatrices et projectives de la mémoire, ou encore, dans le régime onirico-symbolique, ses fonctions de représentation symbolique du souvenir dans le rêve. Nous avons déterminé les procédés de glissements mémoriels comme la musique ou les ambiances sonores extradiégétiques, permettant de passer d'un régime de l'image à l'autre de sorte à souligner la continuité du processus dans la forme d'un élan sensible. Le régime d'IC est renforcé dans ses valeurs sensibles en relation à ces régimes de l'image venant les contextualiser d'une part, et leur consigner le statut d'images de fixation du souvenir, d'autre part. Alors que le régime de fiction classique et onirico-symbolique sont des régimes pensés, mémoriels, imaginés, le régime d'IC est un régime d'images externes, enregistrées, c'est-à-dire observées et non pas mémorisées. Cela pose une quatrième limite esthétique à l'affirmation d'un point de vue de conscience qui est la valeur externe des IC qui semblent ne pas pouvoir avoir le statut d'images pensées, empêchant *a priori* d'induire un point de vue de mémoire valable pour tous les régimes. Cela nous a conduit à démontrer qu'en tant qu'images observées, les IC ont une double face, objective, externe et subjective et qu'en tant que nous y avons accès à partir du point de vue de Sophie, dans une coïncidence momentanée du point de vue d'observation et du point de vue de conscience, la valeur objectale des IC n'est pas un argument valable pour réfuter le point de vue de la mémoire. En effet, les IC sont observées par Sophie dans le même temps qu'elles ont une existence externe à sa conscience. Elles sont ce à partir de quoi la mémoire se cherche et se recompose à travers la quête rétrospective. Il s'est ensuite agi de déterminer, par le détour à l'ontologie de l'IC, la manière dont ces images objectales renforcent paradoxalement la valeur intime et la charge subjective des autres régimes du processus mémoriel. *De facto*, les IC sont le point de fixation et le déclencheur du processus mémoriel. Premièrement, nous avons montré que l'IC, par distinction avec l'image de cinéma, est une image directe détachée de tout circuit

industriel. L'IC semblerait *de facto* contenir en elle-même un principe d'authenticité plus fort que l'image de cinéma. L'IC est une image captée, le plus souvent par un membre d'une famille ou d'un groupe d'amis -un cercle proche, dans son usage commun - en vue de garder la trace d'une circonstance de la vie ordinaire qui pourra constituer, ultérieurement, une archive personnelle, familiale ou amicale. En ce sens, la dimension personnelle de l'IC est rattachée dans son principe à sa dimension de trace audiovisuelle d'un corps familial ou amical. Nous avons donc interrogé les supports dans leur relation d'indicialité, au détour de la pensée Manovich et nous avons montré comment l'utilisation de la notion d'indicialité dans les articles récents de la littérature scientifique était inopérante pour étudier *Aftersun* en ce que Manovich associe l'image argentique à une image indicielle et l'image numérique à une image iconique, alors-même que l'image indicielle est l'IC et l'image argentique est rattachée à la plasticité de la conscience de Sophie dans le film. C'est la raison pour laquelle nous avons cherché à nuancer ces différences ontologiques entre le support numérique et le support argentique en tant que tous deux témoignent d'une évolution technologique cherchant à enregistrer la réalité, qu'elle soit fictionnelle ou documentaire, objective ou subjective. Nous avons porté notre intérêt sur la valeur de trace audiovisuelle à valeur documentaire des IC comme étant leur spécificité ontologique. *Aftersun* est un processus d'archivage en acte à l'intérieur duquel les traces s'organisent, ressurgissent à plusieurs reprises, coïncident avec certaines autres, matérielles et immatérielles, qu'elles soient de l'ordre du souvenir ou de l'ordre de la vidéo. Cependant, étant donné que nos distinctions ontologiques ne nous ont pas permises, jusqu'ici, d'affirmer la spécificité des IC, unifiée avec l'image argentique sous sa double fonction de trace ou d'élément de captation de la réalité, nous avons tenté de définir par induction la spécificité des IC dans *Aftersun* pour tenter de déterminer ce qui leur donnait une telle valeur sensible. L'IC, en tant qu'image personnelle ou archive familiale vidéo a d'emblée la valeur de trace personnelle et non pas celle de trace de la réalité objective en général. La circonstance familiale ou amicale filmée l'emporte, dans l'IC, sur toute dimension esthétique. L'IC est déjà tournée toute entière vers la constitution d'un souvenir ou d'une mémoire personnelle et familiale, ce que l'image de cinéma n'est pas en général ou nécessairement. En tant qu'*Aftersun* travaille des fausses IC, il semble que la réalisatrice a bien dû en induire un ensemble de caractéristiques propres en vues desquelles elle pourrait leur restituer leur charge sensible qui définit leur valeur de souvenir personnel. Dans sa thèse intitulée *Pour une poétique historique du point de vue médiatisé au cinéma*, Guillaume Campeau-Dupras s'intéresse au principe d'authenticité diégétique et à la recherche d'une "forme directe" à l'intérieur d'un film de fiction. Il écrit que "le principe essentiel du film en PDVM est qu'il doit être en mesure de rendre authentique les PDVM qu'il présente

sur le plan diégétique<sup>126</sup>. Nous nous sommes de fait intéressés aux stratégies mises en œuvre par *Aftersun* pour restituer l'impression de filmage direct, authentique et documentaire que les IC devraient restituer, par distinction des autres régimes de l'image. Nous avons déterminé un ensemble de critères déterminants de l'IC à travers trois formes de vraisemblance; la vraisemblance du filmage, la vraisemblance du jeu et la manière dont ces effets-là renforcent l'authenticité du récit dans son ensemble. Cela nous a conduit à penser que les IC se distinguaient des autres régimes de l'image. Nous avons appelé cette dernière forme de vraisemblance, vraisemblance du récit. A chaque fois, nous cherchions à inférer un ensemble de traits stylistiques propres à chaque forme de la vraisemblance de l'IC. Par exemple, la vraisemblance du filmage s'induit de la spontanéité du filmage, de l'agitation du cadre, de la négligence du filmage et, enfin, de la proximité de la voix hors-champ du filmeur ou de la filmeuse. La vraisemblance du jeu s'induit, dans *Aftersun*, de la spontanéité du jeu, de l'absence de coopération du filmé, de l'aspect ludique de la situation de filmage, ce à quoi nous avons lié le caractère anecdotique des répliques et des dialogues. L'auto-mise-en-scène du filmeur, par rotation du caméscope et/ou de son écran intégré, était aussi un élément déterminant. Enfin, la vraisemblance du récit correspond au phénomène par lequel le principe documentaire du filmage direct des IC est remis en scène dans la fiction qu'est *Aftersun* de manière à renforcer l'effet de réalité de tous les régimes du film. Notamment, nous avons montré comment les IC et le CI étaient des objets nodaux qui traversent tous les régimes de l'image et qui leur donnent *de facto* une valeur de réalité équivalente, bien qu'ils aient des statuts distincts. Ainsi avons-nous montré, d'un point de vue esthétique, qu'*Aftersun* est un film-mémoire en ce que les IC sont les traces audiovisuelles à partir desquelles le processus mémoriel, c'est-à-dire, le film, se réalise, dans tous les sens du terme. Cependant, un autre problème se présentait à nous dans ce moment de l'étude au sujet de la référence des images à la réalité : dans quelle mesure l'indicialité des images peut-elle englober les régimes subjectifs de l'image construits dans la conscience de Sophie alors-même que la notion d'indicialité semble renvoyer au lien qu'il existe entre les images et la réalité objective qu'elles captent, c'est-à-dire, davantage, semble-t-il, aux IC ? Ainsi, avons-nous montré comment *Aftersun* travaille des logiques de dissémination de signes, nous conduisant à formuler l'expression d'esthétique de l'indice et de l'indicible pour définir la manière dont l'esthétique ménage au spectateur des processus sémiotiques ouverts, de sorte à s'affranchir ou à jouer des distinctions entre les régimes de l'image pour mieux que les signes les traversent ou se fassent écho, dans un effet global de réalité du niveau diégétique qu'est le niveau

---

<sup>126</sup> Guillaume CAMPEAU-DUPRAS, *Pour une poétique...* op. cit.

mémoriel. En effet, nos précédentes réticences vis-à-vis de l'approche sémiologique du film ont fait l'objet d'une révision dans la mesure où la recherche des signes procéderait désormais par induction et non pas par plaquage de modèles de signification externes sur le film au sujet de thématiques évoquées comme pistes dans la narration, comme la dépression, par exemple. Pour pallier la rapidité de l'analyse sémiotique proposée par la chercheuse coréenne Eusun Kwon, dans son article intitulé "The aesthetics of index and the affect of gestures revealed in *Aftersun*", paru dans *The Journal of the Convergence on Culture Technology*, nous avons cherché à décrypter la manière dont les signes sont disséminés dans le film. Bien que nous ayons rejoint la chercheuse autour de l'idée que les IC jouent à l'intérieur de ce processus la fonction d'indices de leur réalité passée, nous nous en détachons en ce que la référence à Peirce et à Manovich reste dans la surface théorique et ne saisit pas ou peu, le film dans ses fonctionnements sémiotiques internes. Nous avons tenté de décrypter l'esthétique de l'indice et de l'indicible, en nous fondant sur les trois types de signes proposés par Peirce que sont les signes indiciels, les signes iconiques et les signes symboliques. Nous parlons d'indicible en ce que ce dont les signes sont indices visuels ou sonores n'est pas donné par les dialogues ; cela reste, la plupart du temps des sensations traduites par l'image et le son qui semblent rendre compte d'une ligne interprétative en filigrane. L'indicible est ce vers quoi pointe l'indice, à savoir, la ligne interprétative qui semble émerger des signes. Nous avons associé chaque régime de l'image à une modalité du signe chez Peirce. Par exemple les signes iconiques dans le régime de fiction classique, les signes indiciels dans le régime d'IC ou encore, les signes iconiques dans le régime onirico-symbolique comme étant la face sémiologique propre de chaque régime. Tandis que les IC sont des signes indiciels qui signent l'existence d'une réalité passée et offrent à Sophie adulte un ensemble de traces au sujet de son tempérament d'enfant et de sa relation avec son père, les images de fiction classique sont des signes iconiques qui travaillent la re-présentation fragile de la chronologie de ses vacances en Turquie. Les signes iconiques de la découverte de la sexualité par la petite Sophie ou encore, ceux liés au mal-être existentiel de Calum sont les indices de la présence de la conscience de Sophie. Les signes symboliques semblent se contredire dans le régime onirico-symbolique (travaillant une indétermination entre la représentation de la lutte ou de la danse) afin de troubler les indices -qu'ils sont également- quant au devenir de la relation père/fille, d'une part, dans le même temps qu'ils révèlent la présence d'une conscience rêvante, d'autre part. Nous avons montré que tous les régimes de l'image fonctionnent en ayant une dimension sémiotique propre dans le même temps qu'ils fonctionnent comme étant eux-mêmes les signes indiciels de la présence de la conscience de Sophie qui les interprète : Sophie devient de fait l'instance "d'interprétant"(e) de la triade sémiotique de Peirce. Le statut extra

filmique de la conscience de Sophie semble être le mystère qui ne peut être percé qu'à travers la mise en relation de ses indices que sont tous les régimes d'image du film, en tant que régimes subjectifs de l'image. Enfin, la vraisemblance esthétique de la phénoménologie de la mémoire l'emporte moins que les fonctions de la mémoire auquel chaque régime d'image correspond et que nous avons analysées d'un point de vue phénoménologique en nous intéressant à la figure du spectateur comme dispositif réflexif d'*Aftersun*. En effet, d'un point de vue philosophique, nous avons montré dans quelle mesure *Aftersun* met en scène une phénoménologie de la mémoire à travers laquelle la conscience de Sophie se plonge dans une quête identitaire de manière réflexive. Dans un premier temps, il s'est agi de définir la mémoire comme perception présente du passé afin de décrire cette double présentation du temps patente tout au long du film *Aftersun*. Le détour par la philosophie de Bergson et sa définition de la mémoire comme conscience d'un présent qu'un passé a été pour les besoins du présent, a été l'outil qui nous a permis de montrer pourquoi il existait dans le film des effets de glissement entre le temps de l'enregistrement et le temps du visionnage. Dans le film, le passé numérisé est utile au présent en ce qu'il permet à Sophie de comprendre son enfance et en particulier, de s'interroger sur les dynamiques en jeu dans sa relation avec son père. Les IC viennent éclairer réflexivement ces questionnements et grâce à elles, la conscience de Sophie se lance dans un processus de sémiotisation à travers le régime de fiction classique. Nous avons montré comment le caméscope incarnait cette double dimension du temps dans la mémoire, comme instrument de conservation du passé et d'appréhension présente de ce passé, d'une part, et comment le film, à travers un ensemble de phrases et de répliques à dimension métaphorique, liait aussi ensemble la conscience et le caméscope comme deux instruments de mémoire, d'autre part. Notamment lorsque la petite Sophie dit à son père qu'elle va enregistrer son discours avec "la petite caméra [qu'elle a] dans la tête". De la sorte, nous avons montré comment la phénoménologie de la mémoire se déploie dans *Aftersun* à travers différents types d'images mentales que nous avons identifiés à la taxinomie des images de Deleuze, dans un cours qu'il a donné avant la parution de *L'Image-temps. Cinéma 2*. Ainsi avons-nous défini chaque régime de l'image comme terrain phénoménologique du souvenir. Les IC étant les images actuelles à partir desquelles Sophie cherche, dans chaque dimension de sa mémoire -donc, dans chaque régime de l'image- leur image virtuelle. Les images-souvenirs en tant qu'actualisation d'une image virtuelle enfouie dans son inconscient lui donnent une idée de son enfance sur laquelle elle peut alors projeter ses propres interprétations. L'image-rêve que l'on retrouve dans le régime onirico-symbolique fait s'actualiser des virtualités dans d'autres virtualités dans une forme anamorphique et symbolique ; ainsi voit-on dans le club aux lumières stroboscopiques tantôt Sophie dansant avec son père au même âge, tantôt

la petite Sophie, personnages dont le rapprochement serait incompatible ailleurs que dans un rêve. Il s'agit de pures images virtuelles qui s'actualisent dans d'autres, entre les noirs des rayons du club. Enfin, les motifs spéculaires, miroirs, reflets et les IC, en tant qu'ils reflètent la face virtuelle d'un personnage actuel, renvoient à la notion d'image-cristal de Deleuze qui définit un ensemble d'échanges actuel/virtuel, limpide/opaque, germe/milieu que nous avons analysés. Ces échanges de l'image-cristal définissent le film *Aftersun* lui-même qui se déploie sur une double face via tous les régime de l'image ; une face actuelle, soit, le régime d'images défilant sous nos yeux et leur image virtuelle, soit, la conscience de Sophie qui les réfléchit et qui se réfléchit à travers eux. En ce sens, *Aftersun* est un film-mémoire cristallin en ce qu'il présente l'image actuelle de la protagoniste virtuelle qui se réfléchit à travers elle. De la sorte, Sophie est la spectatrice de sa propre vie, à travers ce processus mémoriel, ce qui nous a permis de déplier une analyse consistant à montrer que la réflexivité du niveau diégétique renvoie le spectateur, par identification, à sa position double de spectateur du film et de spectateur de sa propre vie, dans un double mouvement d'absorption et de distanciation.

## SOURCES

[1] « 'Aftersun' Director Charlotte Wells On Channeling Her Childhood Memories For Her First Feature », *Deadline Hollywood*, 2022, [[https://www.youtube.com/watch?v=IKxJKuw8deI&ab\\_channel=DeadlineHollywood](https://www.youtube.com/watch?v=IKxJKuw8deI&ab_channel=DeadlineHollywood)], Consulté le 13/09/2024

## BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que la contemporain ?*, Paris, Rivages poche, Collection Petite Bibliothèque, 2008, 64 p.

BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1945, p.9-17

BERGSON Henri, « De la reconnaissance des images. La mémoire et le cerveau », *Matière et mémoire*, Librairie Félix Alcan, 25<sup>e</sup> édition, 1903, p.73-142

BERGSON Henri, 1919, « La conscience et la vie », *L'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, 2003

BLIZIOTIS Alex, KARSAVINA Sasha, « Digital Recall : The New Cinema of Memory : The more we offload into the digital realm, the more we are gripped with a sense of cultural vertigo », *The Brooklyn Rail*, New York City, mai 2023.

BORDWELL David, « A behemoth from the Dead Zone ». En ligne. *Observations on Film Art*. Section « Blog », <<http://www.davidbordwell.net/blog/2008/01/25/a-behemothfrom-the-dead-zone/>>. Consulté le 13 septembre 2024.

BOURASSA Éric, « Les rapports d'influence entre la forme et le contenu : les motivations thématiques de la caméra subjective chez Robert Morin », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Concordia, 2006, [http://spectrum.library.concordia.ca/9276/1/bourassa\\_eric\\_2006.pdf](http://spectrum.library.concordia.ca/9276/1/bourassa_eric_2006.pdf)>. Téléchargé le 13/09/2024

BOYM Svetlana, *Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, p.18

CAMPEAU-DUPRAS Guillaume, *Pour une poétique historique du point de vue médiatisé au cinéma*, Thèse de littérature et cinéma, Montréal, Université de Montréal, 2016, 438 p.

CAMPOPIANO John, « Memory, Temporality, & Manifestation of Our Tech-nostalgia », *Preservation, Digital Technology, & Culture*, De Gruyter, 2015, Volume 44, numéro 1, 2015.

COHEN-SEAT Gilbert, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, PUF, 1958, 235 p.

D'EICHTHAL Eugène, « Esthétique et Mémoire : Du Rôle de La Mémoire Dans La Perception Du Beau Réalisé Par l'Art. » *Revue Philosophique de La France et de l'Étranger*, 87, 1919, 222–50. [<http://www.jstor.org/stable/41081648>.], Consulté le 13/09/2024

DELEUZE Gilles, *Vérité et temps : le faussaire*, Séance 19 du cours, Université Paris VIII, 22 mai 1984, [<https://youtu.be/WuVaB1OmrYY?si=TOIiiErVcX1N2u1D>], Consulté le 13/09/2024

DELEUZE Gilles, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit, Collection Critique, 1985, 384 p.

DERRIDA Jacques, *Traces et archive, image et art*, Paris, INA Éditions, Collège iconique, 2014, 103 p.

DUMAIS Fabien, *L'Appropriation d'un objet culturel*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2010

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collection Logiques sociales, 1985, 256 p.

FAGUNDES DE ALMEIDA João Pedro, ASSUNÇÃO ALVARENGA Nilson, « *Corporeidade e rememoração: estratégias do cinema de fluxo em Aftersun* », [Corporéité et remémoration : stratégies d'un cinéma de flux dans *Aftersun*], Intercom - Société brésilienne d'études interdisciplinaires en communication, 46e Congrès brésilien des sciences de la communication – PUCMinas –, 2023, 14p.

FISSETTE Jean, « Parler du virtuel. La musique comme cas exemplaire de l'icône ». *Protée*, 26(3), 1998, p. 45–54. [<https://doi.org/10.7202/030525ar>], Consulté le 13/09/2024

FISSETTE Jean, « Icône, hypoicône et métaphore. L'avancée dans l'hypoicône jusqu'à la limite du non-conceptualisable ». *RSSI Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, 1-2-3, 2003, p. 201-220.

FISSETTE Jean, “Courte lecture de la notion d'icône chez Peirce”. In : *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, n°58, 2012/2. Sémiotique et pensée. pp. 277-284

FREUD Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2010, 756 p.

GAUDREAUULT André et MARION Philippe, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013, pp. 59-60

GENETTE Gérard, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, 448 p.

HELVE Laurent, *Film de famille : recherche sur les modalités d'un récit chronographique*. Thèse d'Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2020, 342 p.

ILIC Erdem, « *AFTERSUN : KRİSTAL İMGE* » [*Aftersun* : l'image-cristal], *Revue Sekans*, Turquie, Journal of Cinema culture, n° e21, mai 2023, p. 18-22

KWON Eusun, «The aesthetics of index and the affect of gestures revealed in *Aftersun* », *The Journal of the Convergence on Culture Technology*, Corée, L'Agence Internationale de Promotion de la Culture et de la Technologie, vol. 9, n° 4, 2023, 737 p., p.431-436

LAILATUL DWI NUR Apriliana, DANANG Tandyonomanu, « Representasi depresi dalam film *Aftersun* » [Représentation de la dépression dans le film *Aftersun*], *Commercium*, Université d'État de Surabaya, vol. 7, n° 3, 2023, p.111-119

LAVERDIERE Gabriel, « Images différées et ontologie du cinéma. Notes sur l'indicialité de l'argentique et du numérique. », *Klesis*, 2016, [<https://www.revueklesis.org/pdf/klesis-36-varia-5-gabriel-laverdiere-images-differees-ontologie-cinema-indicialite-argentique-numerique.pdf>] consulté le 13/09/2024

LEFEBVRE Martin, *Psycho, de la figure au musée imaginaire, théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1997, 256 p.

MADELENAT Gildas, « La Focalisation Caméra: le renouvellement du champ des « visibles ». 2012, En ligne. Mémoire de maîtrise, Poitiers, Université de Poitiers. Dans Mémoire Online. < <http://memoireonline.com/01/14/8658/La-focalisation-camera-le-renouvellementdu-champ-des-visibles.html> > Consulté le 13 septembre 2024.

MANOVICH Lev, *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, Presses du réel, 2010, 608 p.

MONTMINY Mélopée B., « *Aftersun* », *24 images*, 2022, [<https://revue24images.com/les-critiques/aftersun/>], Consulté le 13/09/2024.

NAVARRO GARCIA María, « *Aftersun* : the Nostalgic Journey of Love and Loss », in Sara Martín (dir.), *Beautiful Vessels Children and Gender in Anglophone Cinema*, Barcelone, Université autonome de Barcelone, 2024, 236 p., p. 220-224

ODIN Roger, « Rhétorique du film de famille », in *Revue d'esthétique 1-2*, Paris, 1979

ODIN Roger, *Les espaces de communication – Introduction à la sémio-pragmatique*, éd. Presses universitaires de Grenoble, 2011, 159 p.

PEIRCE Charles Sanders, (1839-1914), *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Le Seuil, 1978, 352 p.

PEIRCE Charles Sanders, « Éléments de Logique », 1903, in *Collected Papers*, Harvard University Press, 1960, [<https://colorysemiotica.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>], 5092 p., p. 1563. Consulté le 13/09/2024.

RANCIERE Jacques, « La fiction de mémoire : à propos du *Tableau d'Alexandre* », *Trafic*, Paris, P.O.L., n° 29, 1999, p. 36-47

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 672 p.

ROUSSEAU Jean-Jacques, 1781. *Essai Sur L'origine des Langues*. Paris: Flammarion, 1993, 67 p.

SCHEFER Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000, 203 p.

SHAH Aana, « *Aftersun*, directed by Charlotte Wells (2022) – Psychiatry in movies » *The British Journal of Psychiatry*, Cambridge, vol. 223, n°6, décembre 2023, 554 p., p. 223-226

TREMBLAY Alexandra, « L'épidémie de VHS ; suivi de Le malaise existentiel dans la (tech)nostalgie », *Mémoire*. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, 2016.

VANCHERI Luc, *Cinéma et art contemporain*, Lyon, Université Lyon II, 2022

VAN DER HEIJDEN Tim, « Technologies de la mémoire. Supports de stockage amateurs et pratiques du film de famille sur la « longue durée » », *Le Temps des Médias*, Nouveau monde, n°39, 2022

## TABLE DES ILLUSTRATIONS



Figure 1



Figure 2

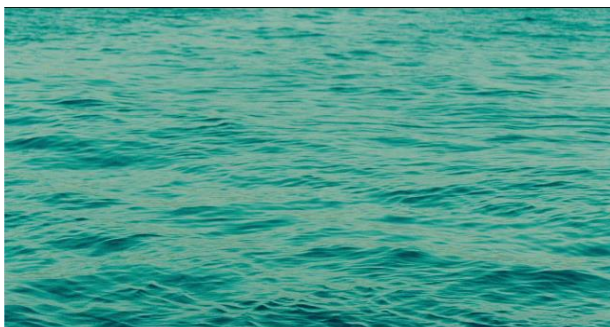


Figure 3



Figure 4

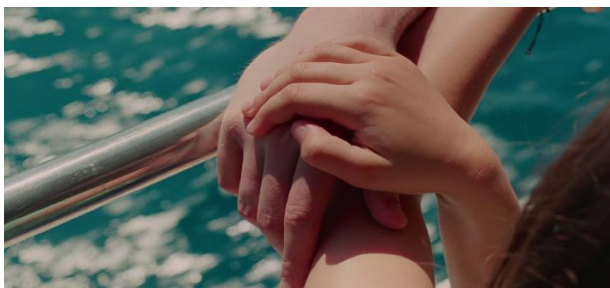


Figure 5



Figure 6



Figure 7

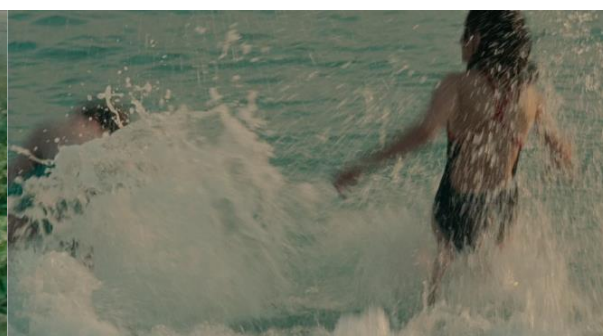


Figure 8



Figure 9



Figure 10



Figure 11



Figure 12



Figure 13



Figure 14



Figure 15



Figure 16

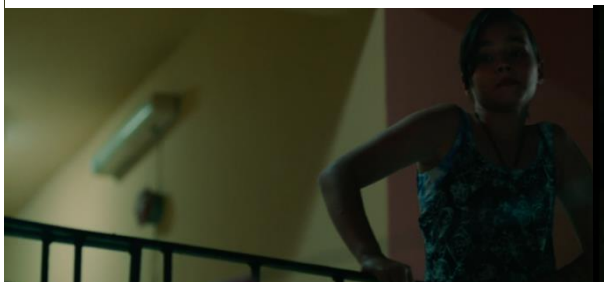


Figure 17



Figure 18



Figure 19

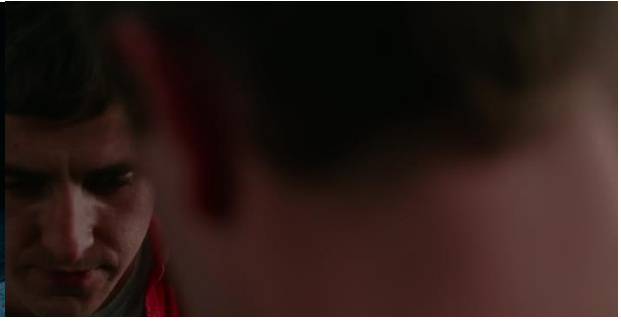


Figure 20



Figure 21



Figure 22

## TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	2
LISTE DES ABREVIATIONS.....	3
INTRODUCTION.....	4
LE POINT DE VUE DE LA MEMOIRE COMME INSTANCE NARRATIVE DANS <i>AFTERSUN</i> ?.....	15
• Genèse de la conjonction du Point De Vue Médiatisé (PVDVM) et du Caméscope Intradiégétique (CI) et singularité d’usage dans <i>Aftersun</i> .....	16
• La paucité des informations narratives dans <i>Aftersun</i> au service d’une poétique de la mémoire.....	27
• Une poétique du flux mémoriel : la structure narrative et la structure mémorielle se confondent.....	35
UNE ESTHETIQUE DE LA MEMOIRE : LES IMAGES DE CAMESCOPE DANS <i>AFTERSUN</i> .....	42
• <i>Aftersun</i> , un film-mémoire ? Régimes d’images et liaisons mémorielles.....	42
• Ontologie de l’image de caméscope.....	54
• Une esthétique de l’indice et de l’indicible.....	68
PHENOMENOLOGIE DE LA MEMOIRE DANS <i>AFTERSUN</i> : REFLEXIVITE DU SUJET, QUETE IDENTITAIRE ET SPECTATURE DU MOI.....	85
• Phénoménologie de la mémoire : le passé au présent.....	85
• Les statuts phénoménologiques des images mémorielles dans <i>Aftersun</i> (images actuelles, images-souvenir, images-rêve, images-cristal).....	92
• Spectature du moi et réminiscences.....	104
CONCLUSION.....	112
SOURCES.....	122
BIBLIOGRAPHIE.....	123
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	127
TABLE DES MATIERES.....	130