

LE CINÉMA PHOTOGRAPHIÉ : UNE FIXITÉ AU CŒUR DU MOUVEMENT

Mémoire de fin d'études

Emma TIXIER

N° étudiant : 12005722

Master 2 Recherche Cinéma et audiovisuel



UFR 04 – École des Arts de la Sorbonne

Soutenance de juin 2026

Sous la direction de José Moure

CM Méthodologie de la recherche

Image : *Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais (1959)

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	4
 I. FORMES DE FIXITÉ ET RÉGIMES DE SURVIVANCE.....	13
1. De l'arrêt sur image à l'arrêt dans l'image : vers une ontologie de la suspension cinématographique	15
2. L'entre-images : procédés filmiques et manifestations de la fixité dans le flux	20
3. L'image comme survivance : mémoire, fantôme et affect.....	30
4. L'image fixe à l'épreuve de la mort.....	34
 II. PERCEPTIONS DÉCALÉES : LA FIXITÉ COMME GESTE POLITIQUE	38
1. Résister à la vitesse du monde : le cinéma photographié face à la surstimulation visuelle	39
1.1. L'heure du flux et de la vitesse : Wong Kar-wai.....	40
1.2. La lenteur comme acte critique : Wenders et Apichatpong	44
2. Rôles politiques du son dans l'économie de la fixité visuelle	55
2.1. Désarticuler le réel : crise perceptive et dissociation image/son	56
2.2. Affaiblir l'autorité sonore : vers une écoute non dominante.....	58
 III. FIGURES DU TEMPS DANS LE CINÉMA PHOTOGRAPHIÉ : UNE APPROCHE DELEUZIENNE DE LA FIXITÉ.....	63
1. L'image-temps et l'image cristal : coexistence des temporalités.....	65
2. Les situations optiques et sonore pures : un cinéma du regard	73
3. Le cinéma comme mémoire du monde	76
 CONCLUSION.....	81
VERS UNE THÉORIE DU CINÉMA PHOTOGRAPHIÉ	83
Filmographie	86
Bibliographie	88

« D'un côté le mouvement, le présent, la présence. De l'autre l'immobilité, le passé, une certaine absence. D'un côté le consentement à l'illusion, de l'autre une quête d'hallucination. D'un côté une image qui fuit, mais nous prend par sa fuite ; de l'autre une image qui se donne toute, mais dont le tout me dépossède. D'un côté un temps qui double la vie, de l'autre un retournement du temps qui finit par buter sur la mort. Telle est la ligne de partage tracé par Barthes entre cinéma et photographie. »¹

¹ Raymond Bellour, *L'entre-images*, Éditions Mimésis, Paris, 2020, p.75

INTRODUCTION

Le cinéma est communément défini comme l'art du mouvement, tandis que la photographie serait celui de la fixité. Cette opposition, largement admise dans l'histoire des images, repose sur une distinction technique évidente : l'une anime le temps, l'autre le suspend. Pourtant, cette séparation apparaît rapidement insuffisante. Car dès son origine, le cinéma naît de la photographie – non seulement comme procédé mécanique, mais comme manière de regarder le monde. Derrière le flux des images animées persiste toujours une image arrêtée, une trace, une empreinte silencieuse qui continue d'habiter le mouvement. Ce mémoire part ainsi d'une intuition simple : la photographie n'a jamais quitté le cinéma. Elle en constitue la matrice discrète, la mémoire interne. Au cœur même du défilement cinématographique subsiste la possibilité d'un arrêt – d'un moment où le film cesse d'avancer pour retenir le temps, contempler un visage, fixer un geste ou laisser apparaître une sensation. Le cinéma porte donc en lui une tension fondamentale entre mouvement et immobilité, entre apparition et disparition, entre présent et souvenir. Ce travail se propose d'interroger la persistance et la réactivation de la forme photographique dans l'écriture cinématographique, afin de contribuer à la définition d'un régime esthétique que nous désignerons comme *cinéma photographié*. Pour en saisir les enjeux, il convient d'en revenir aux origines du médium.

Point de vue de la fenêtre du Gras,
Joseph Niépce, 1827



La photographie apparaît officiellement en 1839, avec l'annonce du daguerréotype de Louis Daguerre, fruit des recherches initiées par Nicéphore Niépce. La célèbre *Point de vue du Gras* (1827) – première image photographique connue – nécessita près de soixante-douze heures d'exposition. Cette durée extrême inscrit dès l'origine la photographie dans un rapport particulier au temps : non pas le temps qui passe, mais le temps qui s'accumule. La photographie ne capture pas seulement un instant ; elle condense une durée. Elle n'arrête pas le temps ; elle en recueille la trace. Très tôt, elle oscille entre deux statuts : outil scientifique et médium artistique. Charles Baudelaire, dans son Salon de 1859, la décrit comme un auxiliaire précieux de la mémoire scientifique, capable de conserver avec exactitude les phénomènes du réel :

« Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle ouvre la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome ; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-notes de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle... »²

Mais cette réduction utilitaire sera rapidement contestée par des figures comme William Henry Fox Talbot, pour qui la photographie constitue déjà un art autonome, capable de produire sa propre poésie visuelle :



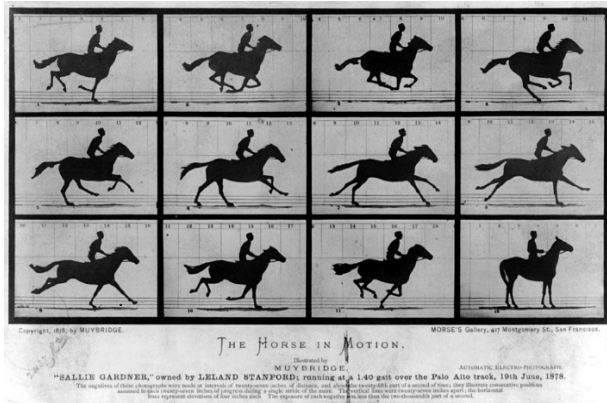
« [La photographie correspond à] certains récits de l'art du dessin photogénique, ou du processus par lequel des objets naturels peuvent être amenés à se délimiter sans l'aide du crayon de l'artiste. »³

The Open Door, William Henry Fox Talbot 1843

Ainsi, dès son émergence, la photographie est traversée par une tension fondamentale : entre document et interprétation, entre trace et création. Cette tension se radicalise à la fin du XIX^{ème} siècle avec la chronophotographie. En 1878, Eadweard Muybridge décompose le galop d'un cheval à l'aide d'une batterie d'appareils photographiques alignés le long d'une piste. Son objectif n'est pas esthétique, mais scientifique : analyser les phases du mouvement invisibles à l'œil nu. Quelques années plus tard, Étienne-Jules Marey invente le fusil photographique, capable de capturer une série d'images successives sur une même plaque. Le mouvement est alors fragmenté, disséqué, transformé en séquence d'arrêts. Ces expériences ne cherchent pas encore à recréer l'illusion du mouvement continu ; elles en révèlent au contraire la discontinuité. Il faudra aux frères Lumière, en 1895, réunir ces fragments dans un dispositif capable de projeter rapidement les images pour produire l'illusion du mouvement. Le cinématographe n'abolit pas la photographie : il l'accélère. On pourrait dire que Muybridge et Marey ralentissent le mouvement jusqu'à l'arrêt, tandis que les Lumière accélèrent l'arrêt jusqu'au mouvement. Le cinéma naît donc d'un paradoxe : il est simultanément l'héritier d'un art de la fixité et l'inventeur d'un art du flux.

² Charles Baudelaire, « Le Public moderne et la photographie », dans *Salon de 1859, Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1976, p. 618

³ Traduction de l'auteur : « Some account of the art of photogenic drawing, or the process by which natural objects may be made to delineate themselves without the aid of the artist's pencil. » - William Henry Fox Talbot, The Royal Society Publishing, 1 janvier 1843



Cheval au galop, Eadweard Muybridge, 1878

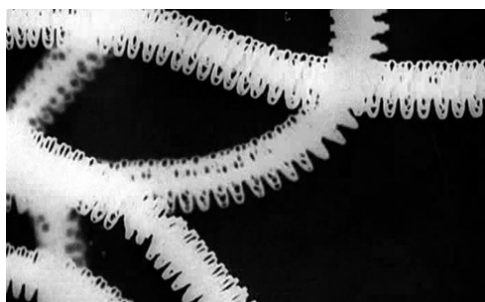
Analyse du vol d'un pigeon par la méthode chronophotographique, Etienne-Jules Marey, 1887



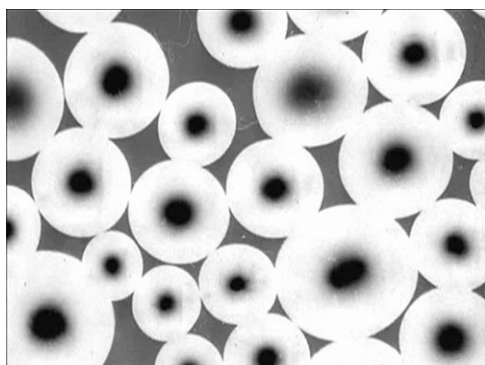
Aux débuts du cinéma, la cadence de prise de vue et de projection n'était pas standardisée. Actionnée manuellement, elle variait sensiblement d'une séance à l'autre, oscillant généralement entre seize et trente images par seconde, ce qui conférait aux premières projections une instabilité visuelle caractéristique. L'apparition du cinéma sonore impose toutefois une normalisation technique : afin d'assurer la synchronisation entre image et son, l'industrie adopte progressivement la cadence de vingt-quatre images par seconde, convention qui s'impose notamment après la sortie de *The Jazz Singer*, premier long métrage sonore produit par la Warner Bros (1927). À cette cadence correspond un temps d'exposition théorique d'environ $1/48^e$ de seconde. La vitesse d'obturation devient alors un paramètre déterminant dans la perception du mouvement filmé. Modifier la vitesse de projection, ralentir le flux jusqu'à frôler l'immobilité, fragmenter le montage ou privilégier une composition héritée des codes photographiques constituent autant de moyens par lesquels le cinéma peut rendre perceptible cette origine.

La dimension photographique du cinéma a, dans une certaine mesure, été éclipsée dès l'avènement du dispositif cinématographique lui-même : l'illusion du mouvement produite par le défilement de vingt-quatre images par seconde tend à faire oublier la fixité originelle de l'image. Pourtant, certains cinéastes expérimentaux ont précisément cherché à réactiver cette origine du médium, en explorant ses limites perceptives et matérielles. Le cinéma expérimental constitue ainsi un champ à part au sein de l'histoire du cinéma. Se situant en marge des formes

narratives classiques et des codes du cinéma hollywoodien, il se détourne des logiques de représentation et de figuration traditionnelles. Souvent qualifié de cinéma de « l'ailleurs », il privilégie l'expérience, le hasard et l'exploration plastique plutôt que la narration conventionnelle. Dans cette pratique, la posture du cinéaste se rapproche davantage de celle du bricoleur que de l'ingénieur : la recherche artistique prime sur la maîtrise technique normative. L'enjeu devient alors de perturber le confort perceptif du spectateur et de révéler la matérialité même de l'image filmique. Pour ce faire, les cinéastes expérimentaux multiplient les procédés permettant au cinéma de retrouver sa nature photographique : ralentissement extrême du mouvement, fragmentation du montage, répétitions, arrêts sur image ou défilements saccadés. Parmi les figures majeures de cette démarche, Man Ray, artiste associé au dadaïsme puis au surréalisme, occupe une place déterminante. En 1922, il découvre accidentellement le procédé du photogramme – qu'il nomme ensuite rayographie – consistant à obtenir une image par simple interposition d'objets entre une source lumineuse et un support photosensible, sans recours à l'appareil photographique. Lorsque Man Ray se tourne vers le cinéma, son ambition consiste précisément à mettre en mouvement ces expérimentations photographiques.



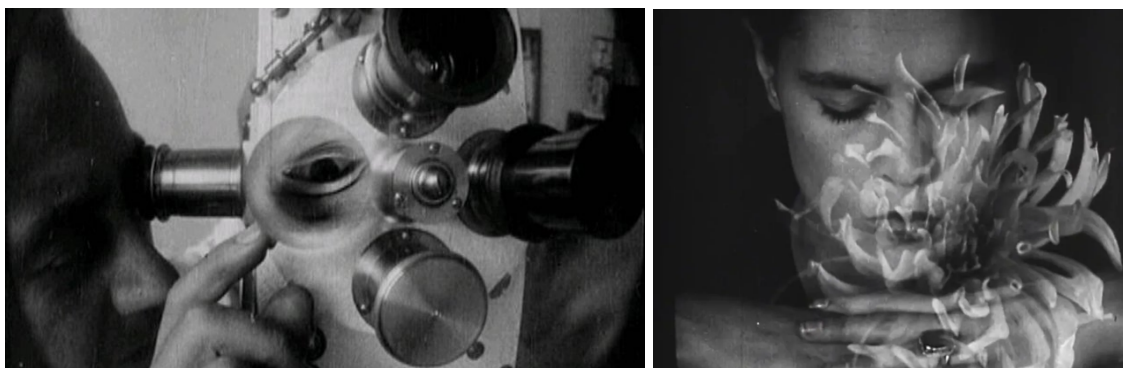
« Lorsque Man Ray tourne son attention vers le cinéma, sa curiosité est éveillée, selon ses dires, par l'idée qu'il pourrait mettre en mouvement quelques-uns des résultats qu'il avait obtenus en photographie. Ainsi, son premier film Le Retour à la Raison (1923) comportera essentiellement une série de ciné-rayogrammes, c'est-à-dire des impressions photographiques directes sur pellicule de différents éléments : sel, poivre, épingles punaises, ressort... »⁴



Le Retour à la Raison, Man Ray, 1923

⁴ Suzanne Liandrat-Guigues, *L'essai et le cinéma*, Champ Vallon, Saint-Denis, 2004

Cette recherche se poursuit dans *Emak-Bakia*, sous-titré « cinépoème », où se mêlent rayogrammes, doubles expositions, flous optiques et jeux lumineux. Par le recours au stop-motion et à une discontinuité volontaire des images, le film affirme une écriture cinématographique profondément héritée de la photographie. Il en va de même pour *L'Étoile de mer*, qui prolonge cette exploration d'une image ambiguë, oscillant entre apparition et disparition. Dans une perspective différente mais comparable, le cinéaste autrichien Martin Arnold développe un travail fondé sur le *found footage*, consistant à réemployer des images préexistantes. En intervenant image par image sur la pellicule, il suspend le sens et le mouvement originel des films qu'il manipule. Son œuvre *Pièce Touchée* (1989) illustre particulièrement cette démarche : à partir d'un extrait de quelques secondes du film *The Human Jungle* de Joseph M. Newman, Arnold construit une boucle répétitive étirée sur seize minutes. Le mouvement semble alors bégayer, frôlant continuellement l'arrêt. Cette répétition volontairement éprouvante agit directement sur la perception du spectateur, révélant la structure fragmentaire du cinéma lui-même.



Emak-Bakia, Man Ray, 1926

Si ces pratiques peuvent apparaître comme de simples exemples d'expérimentations techniques, voire comme une nostalgie des premiers temps du cinéma plutôt que comme de véritables formes de *cinéma photographié*, un film vient toutefois en révéler pleinement la puissance narrative : *La Jetée* de Chris Marker (1962). Constitué presque exclusivement de photographies fixes, ce moyen métrage adopte la forme d'un roman-photo cinématographique, renouant avec une tradition populaire proche de la bande dessinée ou de l'album illustré, où la narration naît de la succession d'images immobiles. D'une durée de vingt-huit minutes, *La Jetée* repose sur une voix off – celle de Jean Négroni – qui structure le récit et inscrit les images dans une temporalité intelligible. Située dans un Paris postnucléaire, l'histoire suit un homme choisi pour ses capacités mémorielles exceptionnelles : le souvenir d'une image d'enfance devient le point d'ancrage de voyages temporels entre passé et futur. La mémoire y fonctionne

avant tout comme un espace mental comparable à la photographie elle-même – fixe, fragmentaire et hantée. Cette dimension spectrale rejoint la réflexion développée par Roland Barthes dans *La Chambre claire*, où la photographie apparaît comme une tentative d'« entourer de ses propres bras ce qui est mort ou va mourir »⁵. Barthes distingue le *studium*, lié à l'intérêt culturel et informatif de l'image, du *punctum*, élément sensible venant atteindre intimement le spectateur. L'image photographique dépasse ainsi la simple représentation pour ouvrir un mode de présence singulier, à la fois temporel et affectif. Dans *La Jetée*, ce sont précisément les images mentales du protagoniste – vecteurs de mémoire et de projection – qui structurent le film. Si elles permettent l'accès à d'autres temporalités, elles conduisent paradoxalement le personnage vers sa propre disparition. La photographie devient alors simultanément mémoire, survivance et annonce de la mort. *La Jetée* constitue sans doute l'exemple canonique du *cinéma photographié*, une œuvre abondamment analysée tant pour sa forme singulière que pour sa portée théorique. Le film propose un cinéma littéralement photographié : le mouvement n'y apparaît plus comme une évidence constitutive, mais comme une exception, tandis que l'image fixe devient le véritable lieu du récit et de l'expérience temporelle. En ce sens, *La Jetée* ouvre une brèche décisive.



La Jetée, Chris Marker, 1962

Cette mise en perspective historique (photographie → chronophotographie → cinéma expérimental) visait d'abord à circonscrire les premières manifestations du *cinéma photographié* à travers des formes clairement identifiables (jeu avec la vitesse d'obturation des images, cinéma expérimental, roman photo). Toutefois, une telle approche demeure nécessairement limitée. Car si cette esthétique trouve une expression radicale chez Marker, elle

⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma – Éditions de l'Étoile / Gallimard / Le Seuil, Paris, 1980 – Paraphrase de « l'image vivante d'une chose morte », p. 123

ne disparaît pas pour autant dans le cinéma contemporain ; elle s’y diffuse au contraire de manière plus discrète. N’étant pas institutionnalisé comme concept théorique ou comme genre reconnu, le *cinéma photographié* demeure souvent perceptible sans être explicitement nommé. L’ambition de ce mémoire est précisément d’en dégager les mécanismes afin d’en proposer une véritable définition. À partir de la brèche esthétique ouverte par *La Jetée*, il s’agira d’explorer ce que l’on peut appeler le *cinéma photographié*, non comme une catégorie formelle stabilisée, mais comme une pratique du regard. Pour poser les bases et mieux comprendre le point de départ de cette recherche, il est néanmoins possible d’en proposer une première définition : il s’agirait d’une forme de cinéma qui cherche, à des fins expressives, à rendre perceptible la fixité au cœur même du mouvement.

La question centrale qui guide cette recherche peut ainsi se formuler de la manière suivante : comment la photographie agit-elle au sein du cinéma comme une puissance de ralentissement, de mémoire et de contemplation, révélant une tension constante entre mouvement et arrêt, visible et invisible, réel et image ? Cette interrogation engage à la fois une réflexion esthétique et perceptive, puisqu’elle concerne autant les formes filmiques que notre manière contemporaine de voir et d’habiter les images. Pour y répondre, ce mémoire s’appuie sur un corpus de films allant des œuvres d’Alain Resnais – *Hiroshima, mon amour* (1959), marqué par le travail de la trace et de la mémoire brûlée, et *L’Année dernière à Marienbad* (1961), où les corps semblent figés dans un temps éclaté – aux explorations mémorielles d’Andrei Tarkovski dans *Le Miroir* (1975), où la fragmentation du souvenir adopte une forme profondément photographique. Le corpus se prolonge avec les temporalités disjointes de Wong Kar-wai dans *Chungking Express* (1994), où flous, ralentissements et arrêts sur image opposent vitesse urbaine et fixité émotionnelle ; avec les apparitions spectrales d’Apichatpong Weerasethakul dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* (2010), où l’image devient passage entre les mondes ; enfin avec le regard contemplatif porté par Wim Wenders dans *Perfect Days* (2023), véritable éloge de la lenteur et de l’attention au réel.

À travers l’étude de ce corpus, trois grands axes de recherche se dégagent et structurent l’ensemble de cette réflexion. Le premier, d’ordre ontologique et poétique, interroge ce que devient le cinéma lorsque l’image fixe tend à reprendre le dessus sur le mouvement qui le définit traditionnellement. Il s’agira d’examiner comment certaines formes filmiques réactivent la dimension photographique du médium en faisant de la suspension du mouvement non pas une anomalie, mais un véritable principe d’écriture. À l’aide de procédés tels que l’arrêt sur image,

le ralenti, la fragmentation du montage, la surimpression, l'étirement de la durée des plans ou encore leur composition quasi photographique – ainsi qu'à travers des notions clés, dont nous explorerons la complexité, comme l'arrêt dans l'image et l'entre-images – les films étudiés développent ces formes et déplacent la fonction narrative de l'image vers une expérience sensible du temps. Dans chacun de ces exemples, la fixité intervient comme un moyen permettant à l'image de devenir le lieu d'une réminiscence et d'une survivance. Dans cette perspective, le *cinéma photographié* apparaît comme un espace privilégié d'inscription des différentes formes de mémoire : mémoire historique et traumatique dans les œuvres d'Alain Resnais, où l'image conserve les traces d'événements irréprésentables ; mémoire intérieure et mentale chez Andreï Tarkovski, dont les images semblent surgir comme des fragments de conscience ; mémoire affective et émotionnelle chez Wong Kar-wai, où ralentissements et flous traduisent la persistance du souvenir amoureux ; ou encore mémoire spectrale chez Apichatpong Weerasethakul, où l'image devient seuil entre les vivants et les morts. La fixité ne correspond alors plus à une simple interruption du mouvement, mais à une transformation du régime de présence de l'image elle-même, ouvrant un rapport renouvelé entre cinéma et perception. Cette première partie s'intitulera : *Formes de fixité et régimes de survivance*.

Le second axe de recherche, temporel et politique, envisage la fixité comme une forme possible de résistance esthétique face à l'accélération contemporaine des images. Dans un contexte marqué par la multiplication des écrans, la circulation instantanée des flux visuels et l'intensification constante de la stimulation perceptive, certains cinéastes réintroduisent volontairement du ralentissement, de la durée et du silence au sein du dispositif cinématographique. Dans le prolongement des réflexions d'André Bazin sur le lien privilégié entre photographie et réel, cette recherche interrogera la manière dont le *cinéma photographié* permet de rendre perceptible un réel plus fragile, plus instable ou plus intime, échappant à la logique spectaculaire dominante. Le ralentissement du mouvement – notamment à travers un cinéma de contemplation qui sera analysé – devient alors un geste critique : Wong Kar-wai suspend la frénésie urbaine moderne, Apichatpong Weerasethakul instaure des temporalités réfractaires à la rationalité productiviste, tandis que Wim Wenders oppose la patience du regard et l'attention au quotidien à la consommation rapide des images contemporaines. Ce ralentissement visuel s'accompagne également d'un traitement sonore singulier, tout aussi essentiel à analyser : entre perte d'autorité du son et désarticulation du réel, la dimension sonore participe elle aussi à une forme de fixité, venant soutenir et prolonger l'effet produit par l'image. La fixité peut ainsi être comprise comme un acte esthétique mais également politique,

réaffirmant la possibilité d'habiter le temps plutôt que de simplement le traverser. Cette seconde partie s'intitulera : *Temporalités décalées : la fixité comme geste politique*.

Le troisième axe de recherche envisage le *cinéma photographié* non plus uniquement comme une possible mise en scène esthétique de la fixité ou comme un rapport critique à la vitesse contemporaine, mais comme un dispositif capable de produire du temps à part entière. En s'appuyant sur les analyses de Gilles Deleuze dans *Cinéma 2 : L'image-temps*, l'enjeu est de montrer que les films ne se contentent pas d'enregistrer une temporalité préexistante, mais qu'ils fabriquent leurs propres régimes temporels, autonomes et internes à l'image elle-même. Loin de s'opposer au mouvement, la fixité de certaines images – qu'il s'agisse de plans contemplatifs, de ralentis ou de suspensions narratives – devient un moyen d'intensifier la perception du temps. L'arrêt, ou la quasi-immobilité, ne signifie pas absence de temporalité, mais au contraire apparition du temps lui-même comme matière sensible. Cette fixité propre au *cinéma photographié* devient alors un outil essentiel pour faire apparaître les différentes couches temporelles de l'image : passé, présent et virtuel coexistent dans un même plan, sans hiérarchie stable, produisant une expérience temporelle stratifiée et instable. Cette troisième partie s'intitulera : *L'image-temps : analyse deleuzienne du corpus*.

Ainsi, loin d'être envisagé comme une survivance nostalgique des origines du médium ou comme un simple effet formel, le *cinéma photographié* sera étudié comme un véritable régime esthétique et perceptif du cinéma moderne et contemporain. Il désigne un mode d'organisation du regard dans lequel le mouvement cinématographique demeure constamment travaillé par la possibilité de son interruption. Le *cinéma photographié* apparaît dès lors comme un état limite du cinéma : un moment où l'image tend vers la fixité, où la durée se densifie, et où le temps cesse d'être uniquement moteur narratif pour devenir espace de mémoire, de perception et de contemplation.

★ PARTIE 1 ★

FORMES DE FIXITÉ ET RÉGIME DE SURVIVANCE

Dans son analyse de la peinture de Paul Cézanne, Maurice Merleau-Ponty explique que l'artiste cherche moins à représenter fidèlement le monde qu'à rendre visible le processus même de la perception ⁶. Autrement dit, la peinture ne montre pas seulement ce qui est vu, mais la manière dont le regard organise et construit le visible. Cette ambition se retrouve dans le travail des cinéastes étudiés dans ce mémoire. À l'image de l'art moderne, le cinéma moderne requiert en effet une participation plus active du spectateur : il ne s'agit plus simplement de reconnaître les formes représentées, mais de prêter attention aux conditions mêmes de leur apparition. L'image n'est plus une donnée stable ; elle devient une matière travaillée, modelée, transformée par les choix esthétiques du cinéaste. Dans cette perspective, le *cinéma photographié* apparaît comme un cinéma où l'image est façonnée comme une substance que l'on pétrit afin d'en révéler l'épaisseur sensible et temporelle. Elle porte ainsi la marque d'une mémoire qui la traverse et la constitue, mémoire dont l'analyse passe par l'étude des procédés formels qui en organisent la présence.

Le *cinéma photographié* entretient un rapport constant à la fixité, ce qui soulève inévitablement des enjeux ontologiques. Que devient le cinéma lorsque l'image fixe tend à reprendre le dessus sur le mouvement ? Comment une telle esthétique transforme-t-elle notre rapport à l'intime et aux formes spectrales de la mémoire ? En quoi les formes de fixité au cinéma dépassent-elles le simple effet esthétique pour produire du sens et transformer la perception du temps ? Ces questionnements rejoignent en partie ceux formulés ci-dessous par Raymond Bellour, qui assurent la transition vers le début de nos réflexions.

« On peut être tenté, à travers ces formulations, d'avancer plus directement l'idée du film comme photographie. C'est-à-dire saisi à travers le spectre de la photographie. La question peut ainsi se reformuler de la façon suivante : qu'arrive-t-il au film quand l'instantané devient à la fois la pose et la pause du film ? Le privilège singulier de l'arrêt sur image n'est-il pas de faire resurgir, dans le mouvement du film (de certains films), le photographique, le photogrammatique ? Ou plus précisément : le photogrammatique en tant que photographique. C'est-à-dire non pas le photogramme arraché au film, ou doublant utopiquement ce que le film raconte, comme Barthes le projetait ; mais le photogramme surgissant à travers la photographie, l'évidence aveuglante du photographique immergé dans le film, s'imposant dans le sens et le fil de son histoire. Cela suppose de se demander aussi : quels instants l'interruption de mouvement suppose-t-elle, à quels types d'instants se rapporte-t-elle ? » ⁷

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, revue Fontaine, Grenoble, 1945

⁷ Raymond Bellour, *L'entre-images*, Éditions Mimésis, Paris, 2020, p.115

1. De l'arrêt sur image à l'arrêt dans l'image : vers une ontologie de la suspension cinématographique

Les réflexions d'André Bazin sur l'image photographique constituent un point d'ancrage essentiel pour penser le rapport entre cinéma, fixité et réel. Au cœur de sa pensée se trouve l'idée que la photographie – et, par extension, le cinéma – se distingue des autres arts par son mode de production mécanique, qui fonde ce qu'il appelle une véritable ontologie de l'image⁸. Pour Bazin, la photographie n'est pas une simple représentation du réel : elle en est l'empreinte directe. Contrairement à la peinture, qui suppose une interprétation, une médiation subjective du monde, la photographie résulte d'un processus automatique, où la lumière vient imprimer la surface sensible (cf. *Perfect Days*, où le personnage d'Hirayama réalise chaque jour des photographies argentiques très simples, sans artifice, des arbres du parc dans lequel il déjeune). L'image photographique entretient ainsi un lien matériel avec ce qu'elle représente : elle est, en quelque sorte, causée par le réel. C'est ce qui lui confère un statut particulier de trace (cf. *Hiroshima, mon amour* ou *Le Miroir* qui jouent avec des images d'archives, même si leur signification ou origine n'est pas toujours garantie). Cette idée d'empreinte renvoie à une analogie souvent mobilisée par Bazin : celle du moulage ou du masque mortuaire. La photographie serait une manière de prélever le réel, d'en conserver une présence, même après sa disparition. Elle répond ainsi à ce que Bazin identifie comme un désir anthropologique fondamental : celui de vaincre le temps et la mort, de préserver les êtres et les choses de leur disparition. C'est à partir de là que s'élabore ce que Bazin nomme la « croyance au réel ». Face à une photographie, le spectateur tend spontanément à accorder sa confiance à l'image, non pas parce qu'elle est fidèle ou ressemblante, mais parce qu'elle est perçue comme indexée au réel, comme une preuve de son existence passée. La photographie atteste que « cela a été ». Elle possède ainsi une force de conviction singulière, qui ne repose pas sur la ressemblance, mais sur une relation ontologique au monde.

Le cinéma prolonge et complexifie cette logique. En enregistrant le mouvement, il semble s'éloigner de la fixité photographique, mais il conserve pourtant cette même base : chaque photogramme est, lui aussi, une empreinte du réel à un instant donné. Le mouvement cinématographique n'est alors qu'une succession d'empreintes, une continuité reconstruite à partir d'une multitude d'instantanés fixés. Dans cette perspective, les moments où le cinéma

⁸ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Chapitre I – Ontologie de l'image photographique, Éditions du Cerf, Paris, rééd. 2011, p.9-17

ralentit, suspend ou fige le mouvement – arrêt sur image, plans fixes prolongés, ralentis – ne constituent pas une rupture avec sa nature, mais au contraire une révélation de son fondement photographique. Ainsi, la pensée de Bazin, permet de comprendre que la fixité conserve son pouvoir de preuve, de présence et de mémoire, inscrivant chaque instant dans une tension entre apparition et disparition – il parle d’ailleurs de « cinéma photographique »⁹.

Cependant, cette perspective bazinienne n’entre qu’en résonance partielle avec les enjeux du *cinéma photographié*. Si, pour lui, l’image photographique fonde une croyance dans le réel en tant que trace et empreinte, certains films semblent déplacer, voire fragiliser cette idée. Dans *L’Année dernière à Marienbad*, l’image conserve une apparence de preuve, mais elle devient fondamentalement équivoque : elle ne garantit plus la réalité des événements, et laisse au contraire planer un doute persistant – notamment sur la véracité de la rencontre entre les deux protagonistes (on ne sait jamais si X dit vrai lorsqu’il affirme avoir déjà rencontré A, pas plus que l’on ne peut savoir si A dit vrai en soutenant qu’elle n’a jamais rencontré X). L’image ne certifie rien, elle trouble. De même, dans *Chungking Express*, la dimension photographique ne renvoie pas à un réel objectif, mais se module selon les états affectifs des personnages : ralentis, flous, distorsions traduisent une expérience émotionnelle plutôt qu’une captation fidèle du monde. L’image devient alors la trace d’une subjectivité. Et dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, l’image enregistre des présences qui devraient appartenir au passé – des fantômes, des survivances. Elle capte ainsi quelque chose qui peut être perçu à la fois comme une trace du réel et comme une illusion, voire un mensonge, selon la position de croyance du spectateur. Ainsi, si André Bazin a été l’un des premiers à penser les liens entre photographie et cinéma, sa conception de l’image comme garantie du réel apparaît aujourd’hui comme un point de départ plutôt qu’un aboutissement. Le *cinéma photographié*, en réinvestissant la fixité au sein du mouvement, met précisément en crise cette « croyance au réel », en révélant que l’image peut tout autant produire du doute, de l’affect ou du spectral.

Raymond Bellour prolonge ces réflexions en les déplaçant vers une analyse plus précise des formes de suspension au cinéma, en particulier l’arrêt sur image, qu’il met en relation avec la notion de masque mortuaire déjà évoquée chez Bazin. Pour lui, cette suspension ne relève

⁹ André Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf, Paris, rééd. 2011, p.20

pas d'un simple procédé formel, mais engage une expérience profonde du temps et de la perception.

*« Si l'arrêt sur image, ou de l'image, ce qu'on peut appeler aussi prise de vue photographique sur le film, pose ou pause d'image exprimant la puissance de la captation par l'immobile, si cette expérience est si forte, c'est évidemment qu'elle joue avec l'arrêt de mort – son point de fuite et en un sens le seul réel (nous savons tous qu'un mort devient une statue de cire, un fragment d'immobile). Mais il faut saisir ce qui se conjugue dans le titre exemplaire de Blanchot, et sert de fil à son récit : l'arrêt qui prononce la mort est aussi ce qui parvient à la suspendre, la retourne et la rend à la vie, le temps d'une vie indéterminée, et que le récit dure, pour substituer à la mort la force ravissante d'une plénitude d'énigme, là où il n'y aurait sans cela qu'abandon, comme dans un fort-und-da d'un nouveau genre. »*¹⁰

L'arrêt sur image met donc en jeu une tension fondamentale entre vie et mort. En immobilisant le mouvement, il rapproche l'image d'un état de fixité absolue, comme si le flux du vivant se figeait en une forme quasi statuaire. Mais paradoxalement, cette même suspension permet aussi de conjurer cette mort : en arrêtant le temps, l'image ouvre un espace de survivance, une durée indéterminée où quelque chose continue d'exister autrement. L'image figée devient alors le lieu d'une possible réactivation, d'une « autre vie », presque éternisée.

Par exemple, dans *Persona* de Ingmar Bergman (1966), Raymond Bellour analyse une image clé située au début du film : celle d'un enfant, torse nu, avançant lentement la main pour toucher un visage féminin en très gros plan. Cette image se caractérise par une étrange



ambiguïté : le visage semble à la fois proche et inaccessible, immobile tout en étant traversé par un mouvement presque imperceptible. Il donne l'impression de se transformer, comme si ce n'était jamais tout à fait le même visage. Cette instabilité provient en réalité d'un dispositif très précis : deux images – probablement deux photographies ou photogrammes – se succèdent à travers un fondu enchaîné extrêmement lent. Ce passage produit un quasi-mouvement à l'intérieur même de la fixité, accentué par des variations de netteté. L'image oscille ainsi entre immobilité et transformation, créant une sensation troublante pour le spectateur. Bellour montre

¹⁰ Raymond Bellour, *L'entre-images*, Éditions Mimésis, Paris, 2020, p.13

que cette image engage un régime perceptif particulier : elle se situe à la frontière entre perception et hallucination. Le mouvement ne vient plus véritablement de l'image elle-même, mais du regard qui tente de la saisir, de la recomposer. Cette séquence s'inscrit dans une logique plus large au sein du film : celle du dédoublement et de la fusion des identités. Le visage féminin, en se transformant, annonce déjà la confusion identitaire entre les deux héroïnes principales, tandis que la photographie déchirée puis recomposée à la fin du film matérialise cette oscillation ¹¹. L'image fixe devient ainsi le lieu d'un fantasme pouvant s'exercer, d'une autre réalité où les identités se superposent et se reconfigurent. Cette idée de réécriture du réel à travers l'arrêt sur image apparaît également dans *Le Miroir*. Lors d'une scène, le spectateur croit d'abord assister à un souvenir d'enfance d'Alexei : on le voit, âgé d'environ douze ans, lire un texte face à sa grand-mère qui prend le thé. Soudain, il entend une présence à la porte d'entrée, s'y rend, mais découvre qu'il s'agit d'une erreur d'appartement. Lorsqu'il revient, la table est vide : sa grand-mère a disparu, tout comme le service à thé. Ce basculement trouble alors la perception initiale : il ne s'agissait peut-être pas d'un souvenir, mais plutôt d'un rêve ou d'une mémoire en cours de recomposition. La caméra s'approche ensuite de la table, moment où intervient un demi-arrêt sur image. L'image se fige, tandis qu'une trace de condensation, visible au centre, s'estompe progressivement jusqu'à disparaître. Cet ambigu arrêt sur image ouvre ainsi une nouvelle lecture du doute : qu'a réellement vu le spectateur ? La grand-mère était-elle présente ? L'image devient alors polysémique, pouvant relever à la fois du souvenir, du rêve, de la mémoire reconstruite ou encore du fantasme.

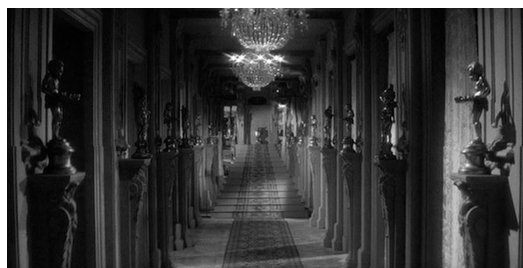


Pour Bellour, ces moments de fixité n'apparaissent jamais de manière arbitraire. Ils surgissent, au contraire, à des points de tension : instants de crise, de forte intensité émotionnelle ou de bascule narrative. Selon lui, l'arrêt sur image – et, plus largement, toute forme de suspension – représente un moment de basculement : le cinéma cesse d'être un simple déroulement de mouvements pour devenir un espace de réflexion. Bellour insiste enfin sur le

¹¹ Raymond Bellour, *L'entre-images*, Éditions Mimésis, Paris, 2020, p.121-123

fait que ces moments de suspension confèrent à l'image une dimension presque métaphysique : ils rendent possible la survie d'éléments, la réécriture de trajectoires possibles, ou encore la reconfiguration des affects. La fixité correspond alors à une densification du temps, surgissant là où quelque chose insiste et demande à être perçu autrement : mémoire, émotion ou fantôme. Dans cette perspective, il devient possible d'élargir la notion d'arrêt sur image vers celle, plus large, d'« arrêt dans l'image ». Il ne s'agit plus uniquement d'un arrêt technique du flux filmique, mais d'une suspension interne à l'image elle-même (donc pas forcément un arrêt au sens pur).

Chez Resnais, cette logique de suspension est constitutive de la forme même du récit. Dans *Hiroshima, mon amour*, les alternances entre le présent de la rencontre amoureuse et les remontées mnésiques de la protagoniste ne cessent de produire des effets de fixation interne : le montage ne cesse d'interrompre la continuité affective pour faire émerger des blocs de mémoire. Les séquences dans la chambre d'hôtel, notamment celles où les corps enlacés se superposent aux images des corps dans les musées, fonctionnent comme des quasi-arrêts sur image au sein même du mouvement. La parole répétée (« Tu n'as rien vu à Hiroshima ») agit alors comme un dispositif de fixation supplémentaire, forçant le récit à revenir sur son propre échec à linéariser l'expérience. Dans *L'Année dernière à Marienbad*, cette logique atteint une forme radicale : l'ensemble du film semble organisé comme une suite de suspensions indécidables. Les longs travellings dans les couloirs du château, les figures figées des personnages immobiles dans les salons, ou encore les scènes de jeux (notamment le jeu de Nim) instaurent une temporalité où chaque plan paraît déjà être un arrêt potentiel. Ici, la fixité n'est plus un accident du flux narratif, mais sa condition même : le récit se replie constamment sur des images qui refusent de s'inscrire dans une chronologie stable.



Il semble exister un lien étroit entre la répétition et les effets d'arrêt dans l'image. La répétition, qu'elle soit sonore ou visuelle, peut en effet produire une forme de fixité, ou du moins accompagner et en renforcer l'effet. On retrouve ce phénomène de manière particulièrement marquée dans *Chungking Express*, à travers la répétition insistante des motifs musicaux – notamment « California Dreamin' » des Mamas & the Papas – et la réitération des gestes des personnages, comme les interventions successives de Faye dans l'appartement du policier qu'elle nettoie et réinvestit. S'il n'y a pas à proprement parler d'« arrêt sur image », ces

boucles répétitives ralentissent fortement la progression narrative et la continuité temporelle du film, produisant une impression diffuse de fixité dans l'espace-temps filmique. Néanmoins certaines séquences, en réduisant la fréquence d'image, se rapprochent plus explicitement d'une logique d'« arrêt dans l'image ». Dans *Perfect Days*, cette idée de répétition qui produit ou renforce une forme de fixité dans l'espace diégétique est également très présente. Les rituels quotidiens du protagoniste – nettoyer les toilettes publiques, photographier les arbres, écouter des cassettes audio – instaurent une temporalité cyclique dans laquelle chaque geste reconduit une fixation du présent et génère des effets d'arrêt dans l'image.

Ainsi, dans l'ensemble du corpus, la fixité décrite par Bellour ne saurait se limiter à l'arrêt sur image au sens strict : elle s'étend à un ensemble de procédés – ralentissements, répétitions, superpositions mémorielles – qui participent à des formes plus diffuses d'« arrêt dans l'image ». Ce déplacement permet de penser non plus une simple interruption du flux, mais une véritable ontologie de la suspension cinématographique, où le mouvement lui-même se trouve travaillé de l'intérieur. Dans cette perspective, et à la lumière d'une pensée bazinienne de l'image, ces formes de suspension tendent à rapprocher le cinéma d'un régime photographique : le plan, sans cesser d'être mouvement, se reconfigure comme empreinte, comme trace intensifiée du réel. Le *cinéma photographié* apparaît alors comme un lieu où l'image, en se détachant momentanément de la continuité narrative, acquiert une autonomie nouvelle (mais est-elle réellement autonome ?) et une densité à la fois perceptive et mémorielle.

2. L'entre-images : procédés filmiques et manifestations de la fixité dans le flux

Penser l'« arrêt dans l'image » revient donc à reconnaître que le mouvement cinématographique est traversé par des formes de suspension internes. Mais cette suspension ne se limite pas à la seule matérialité du plan : elle engage également des relations que les images entretiennent entre elles. La fixité peut alors être envisagée non plus seulement comme un état autonome, mais comme un phénomène relationnel, qui émerge dans les écarts, les passages et les tensions du flux filmique – ce que Bellour désigne précisément sous le terme d'« entre-images ».

*« Il y avait autrefois le cinéma, la photo, la peinture. Il y a désormais, de plus en plus, des images. Des passages entre les images : l'entre-images. »*¹²

¹² Raymond Bellour, *L'entre-images*, Éditions Mimésis, Paris, 2020, texte du rabat de couverture

Quand le film s'arrête (ou presque), il fait naître cet « entre » où le spectateur perçoit autrement le temps. En ce sens, les propos de Bellour permettent d'affirmer que le *cinéma photographié* n'est pas un genre ou une forme extrême mais bien un régime perceptif du cinéma. De multiples formes de cet entre-deux dessinent ainsi une véritable constellation de procédés où la fixité s'infiltré au mouvement.

Dans l'ensemble du corpus principal, les films de Resnais, Tarkovski, Wong Kar-wai, Apichatpong Weerasethakul ou encore Wim Wenders donnent à voir différentes modalités de ce que Raymond Bellour nomme l'« entre-images ». Chez Resnais, les glissements entre présent et mémoire dans *Hiroshima, mon amour* ou l'indécidabilité temporelle de *L'Année dernière à Marienbad* font du montage un lieu d'instabilité permanente, où chaque plan semble déjà habité par un autre. Chez Tarkovski, les superpositions de temps et de souvenirs dans *Le Miroir* instaurent une continuité fragile, où le flux narratif se dissout entre des blocs d'images en apparence autonomes. Wong Kar-wai, quant à lui, travaille la répétition et la variation (gestes, musiques, motifs visuels) comme des formes de circulation interne de l'image, tandis qu'*Oncle Boonmee* et *Perfect Days* déploient des temporalités cycliques qui installent une suspension du récit dans la durée même des gestes. Dans tous ces cas, la fixité ne s'oppose jamais frontalement au mouvement : elle émerge dans leurs interstices, dans ces passages que Bellour identifie précisément comme l'espace de l'entre-images. Dès lors, il s'agit désormais de déplacer l'analyse vers un corpus secondaire, où ces logiques de suspension et d'écart se radicalisent ou se reconfigurent à travers d'autres dispositifs formels.

Le roman-photo cinématographique, tel qu'il apparaît dans *La Jetée* de Chris Marker (1962), mais aussi dans *Sans Soleil* (1982) du même auteur ou encore dans l'ouverture de *Persona* de Ingmar Bergman (1966), constitue sans doute l'une des formes les plus explicites de ce régime de l'entre-images. Le mouvement y est en grande partie suspendu, voire aboli, au profit d'une succession d'images fixes ou quasi fixes. Pourtant, cette apparente immobilité ne signifie pas absence de mouvement : celui-ci se déplace du côté du spectateur. C'est dans l'intervalle entre les images que se fabrique une dynamique, une circulation du sens. Le cinéma ne réside plus alors dans l'image elle-même, mais dans leur articulation, dans cet entre où se construit une temporalité. Selon Laura Mulvey, le sens surgit du choc visuel entre des images dissemblables¹³ – ce fonctionnement rejoint directement la logique de l'effet Koulechov, théorisé par Lev Koulechov, selon laquelle le sens naît de la relation entre les plans plutôt que

¹³ Laura Mulvey, *Death 24x a Second – Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, Londres, 2006

de leur contenu isolé ¹⁴. Dans cette perspective, le roman-photo ne propose pas un récit continu, mais une série de fragments que le spectateur doit relier. Dans *Persona*, cette logique est mise en évidence de manière critique dès la séquence d'ouverture. La succession de plans fixes – projecteur, pellicule, dessins animés, clou dans une main, animal sacrifié – puis l'enchaînement en forme de roman-photo – grillage, amas de neige sale, fragment du visage d'une femme âgée, main inerte, enfant sur un brancard, etc. – ne s'organisent selon aucune cohérence narrative immédiate. Pourtant, leur enchaînement produit malgré tout une forme de continuité, une illusion de sens. Bergman souligne ainsi la capacité du montage à fabriquer du sens, mais aussi du mensonge. Le roman-photo agit ici comme un geste réflexif : il dévoile le caractère construit de l'image cinématographique et installe une défiance envers ce qui est montré. En cela, il prépare les enjeux du film (confusion des identités, fusion des visages, instabilité du réel) et participe à une véritable crise de la représentation. À l'inverse, dans *Sans Soleil*, Marker mobilise une forme de roman-photo dans une perspective sensiblement différente. Le film se compose d'un ensemble d'images issues de voyages – au Japon, en Guinée-Bissau, au Cap-Vert – articulées par une voix off féminine qui lit les lettres d'un opérateur fictif, Sandor Krasna. Ici, la fixité relative des images ne vise pas à déconstruire la représentation, mais à instaurer un régime de perception fondé sur la mémoire, la dérive et l'association libre. Les images ne s'enchaînent pas selon une logique narrative classique, mais selon des correspondances sensibles : motifs visuels, résonances affectives, échos culturels ou historiques. Des fragments d'archives, des scènes du quotidien, des visages anonymes, des paysages urbains ou naturels se répondent à distance, créant une temporalité éclatée où passé et présent coexistent. Le montage devient alors un outil de pensée, proche du fonctionnement de la mémoire elle-même – discontinue et fragmentaire. Le roman-photo chez Marker produit ainsi un effet de flottement : le spectateur est invité non pas à reconstruire un récit, mais à se laisser porter par une forme de dérive contemplative. Le film fonctionne comme une promenade mentale, une flânerie à travers les images et les temps. Là où Bergman met en crise la



¹⁴ L'effet Koulechov est un phénomène de perception mis en évidence par Lev Koulechov, cinéaste et théoricien russe puis soviétique, selon lequel le sens d'une image dépend de son association avec d'autres images. Au cinéma, le spectateur interprète un plan différemment selon celui qui le suit ou le précède, produisant ainsi un sens qui n'existe pas dans l'image isolée.

représentation, Marker propose une expérience poétique de la mémoire, où l'entre-images devient un espace de rêverie et de méditation.

L'arrêt sur image explicite donne à voir frontalement ce que l'entre-images contient de tension. Dans *Ai nu, esclave de l'amour* de Chor Yuen (1972), l'arrêt sur image intervient comme un marqueur de violence extrême, exposant



frontalement la fixité pour en faire un point de cristallisation du sens. Il surgit au moment d'événements traumatiques – viol, meurtre – et agit comme un signal adressé au spectateur. En figeant l'action, il empêche toute échappée dans la continuité du récit : l'image devient insoutenable précisément parce qu'elle dure. Ce procédé transforme l'instant en une forme de preuve visuelle, presque accusatrice. Le spectateur est contraint de s'y attarder, de scruter une expression, une posture, un rapport de domination. L'arrêt sur image intensifie alors la brutalité de la scène en la rendant irréductible, comme si le temps lui-même refusait d'avancer pour laisser toute sa place à la violence. Mais cette brutalité ne tient pas uniquement à l'arrêt pur de l'image : elle naît aussi de ce que cet arrêt engage dans sa relation aux images qui l'entourent. En effet, le flux habituel – enchaîné à raison de vingt-quatre images par seconde – se trouve soudain suspendu par la fixation prolongée sur plusieurs secondes d'un seul photogramme. C'est précisément dans son articulation avec le flux continu que la fixité déploie toute sa puissance, l'entre-image venant alors intensifier la violence de l'événement et son impact affectif sur le spectateur. Dans *Persona* d'Ingmar Bergman (1966), l'usage de l'arrêt sur image



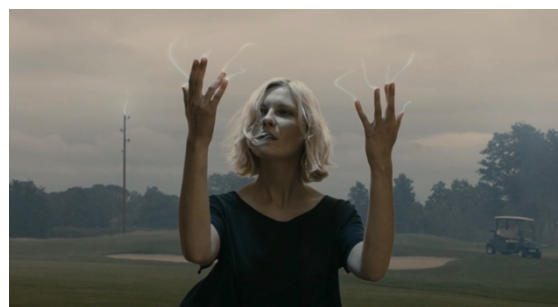
se déplace vers un registre plus symbolique que narratif : la fusion des visages d'Elisabet et d'Alma fait émerger un entre-image au cœur même du plan, où deux identités coexistent sans se stabiliser. L'arrêt sur image (en réalité mélangé avec une surimpression) ne se contente pas d'interrompre le récit : il ouvre un espace de transformation, où l'image oscille entre unité et

dédoublement. Par ailleurs, l'arrêt sur image participe également, chez Bergman, à une mise à distance du réalisme. Dans une autre séquence, le visage d'Alma se fige, puis la matérialité même du film se révèle : la pellicule apparaît à l'écran et se consume violemment. Juste avant de prendre feu, l'image reprend son mouvement et Alma cligne des yeux : le spectateur a été confronté à une rupture brutale du dispositif illusionniste. Cette irruption de la matière filmique

rappelle que l'image n'est pas un simple reflet du réel, mais une construction – en écho avec la difficile construction identitaire d'Alma. L'arrêt sur image agit donc comme un opérateur critique mais, comme le montre Bellour, cette immobilisation n'est jamais pure et reste hantée par le mouvement qui la précède et la suit.

Les effets de pose longue ou d'hyper-ralenti participent également de cette logique de l'entre-images, comme on peut l'observer dès l'ouverture de *Melancholia* de Lars von Trier (2011). Le film s'ouvre en effet sur une séquence introductive construite comme une suite de plans-tableaux. Accompagnées du prélude de Tristan et Isolde de Richard Wagner, ces images, qui reviendront comme un motif structurant du film, plongent immédiatement le spectateur dans une expérience perceptive singulière. Filmé en hyper-ralenti – jusqu'à 1000 images par seconde – cet ensemble de visions produit un entre-image dilaté, dans lequel le spectateur est amené à percevoir autrement la durée (contemplation, voir hypnose). Ces images, d'abord énigmatiques, trouvent progressivement leur sens au fil du récit, mais agissent d'emblée comme des fragments d'un futur déjà advenu, comme des prémonitions visuelles. On y voit notamment une femme

blonde ouvrir les yeux tandis que des oiseaux chutent du ciel, avancer péniblement en robe de mariée entravée par des lianes, flotter sur l'eau à la manière d'Ophélie, ou encore lever les mains vers un ciel chargé d'électricité. Une autre femme, brune, traverse un terrain de golf en



portant un enfant, dans un mouvement ralenti qui accentue l'impression de fuite impossible. Le tableau des Chasseurs dans la neige de Brueghel est lui-même contaminé par cette chute d'oiseaux, tandis que la Terre entre en collision avec une planète et se désagrége. En dilatant ainsi le temps, l'hyper-ralenti rapproche le mouvement de la fixité : les gestes se fragmentent en une succession de micro-instants, les corps semblent suspendus, presque immobilisés dans l'espace. Chaque plan tend vers une forme d'image autonome, comme si le cinéma se rapprochait ici de la photographie ou du tableau. Mais au-delà de l'effet esthétique, ce dispositif engage également une fonction dramaturgique essentielle qui se lit autant dans l'image elle-même que dans l'entre-images. En installant d'emblée ces visions, le film prépare le spectateur à l'inéluctabilité de la catastrophe à venir. L'hyper-ralenti agit comme un temps de latence, une mise en condition perceptive qui invite à accepter ce qui va advenir : non pas un simple événement dramatique, mais une tragédie cosmique, irréversible. Ainsi, la fixité produite par le ralentissement extrême ne suspend pas seulement le temps, elle en révèle la fatalité.



La surimpression, procédé largement exploré par les cinéastes surréalistes comme dans le court-métrage *Un chien andalou* de Luis Buñuel (1929), où une aisselle féminine se transforme en oursin par la juxtaposition de deux plans fixes proches de la fixité photographique. Ce procédé introduit une autre modalité de la fixité : celle de la coexistence simultanée de plusieurs images au sein

d'un même plan. Dans ce cas, l'entre-images ne se déploie plus uniquement dans la durée, entre deux photogrammes ou deux moments du flux, mais dans l'espace même de l'image. Les figures s'y superposent, se traversent et se contaminent, produisant une instabilité visuelle où aucune image ne s'impose de manière définitive. Le regard du spectateur oscille alors, incapable de fixer un point d'ancrage stable, confronté à une pluralité de perceptions simultanées. Ce procédé s'inscrit pleinement dans le projet surréaliste, qui vise à libérer l'esprit des cadres rationnels, logiques et sociaux. La surimpression devient ainsi un outil privilégié pour donner forme à des états mentaux complexes – rêves, associations libres, surgissements de l'inconscient – en perturbant les repères habituels de la perception. Elle met en crise la lisibilité du monde en substituant à une image unifiée un champ de forces visuelles hétérogènes. Un usage plus contemporain de la surimpression apparaît dans *Enter the Void* de Gaspard Noé (2010). Le film multiplie les superpositions de visages, de lumières et de mouvements, mais aussi de temporalités distinctes qui coexistent en transparence au sein d'un même plan. Ce dispositif vise à traduire des états de conscience altérés, proches de l'hallucination ou de l'expérience extra-corporelle. Là encore, la fixité ne se manifeste pas comme une immobilité, mais comme une saturation de l'image : un point où le flux ne disparaît pas, mais se densifie au point de devenir indécidable.

D'un point de vue plus technique, la modification de la vitesse d'obturation constitue également une manière de travailler cet entre-images en perturbant la continuité perceptive. *Il faut sauver le soldat Ryan*, de Steven Spielberg (1998), produit des images particulièrement intenses en combinant des vitesses d'obturation très élevées et plus faibles. En effet, une vitesse d'obturation rapide (par exemple 1/1000) fige nettement le mouvement, chaque photogramme apparaissant extrêmement précis, tandis qu'une vitesse plus lente (autour de 1/50) introduit un flou de mouvement. Cette dernière correspond davantage à la perception naturelle de l'œil humain, qui ne distingue pas chaque instant de manière parfaitement nette mais intègre une certaine continuité. Au cinéma, le choix de la vitesse d'obturation dépend généralement de la

nature de l'action filmée : des mouvements rapides nécessitent souvent une vitesse élevée afin d'en accentuer la lisibilité, tandis que des scènes plus calmes privilégient des vitesses plus basses, produisant une image plus fluide et organique. Toutefois, ce paramètre peut aussi relever d'un choix esthétique. Dans *Il faut sauver le soldat Ryan*, Spielberg joue précisément sur cette alternance en mêlant différentes vitesses d'obturation (rapides et lentes) dans les scènes de combat. L'effet produit est celui d'une surstimulation visuelle : le spectateur est immergé dans une perception chaotique, où la continuité du mouvement se trouve perturbée au profit d'une expérience sensorielle intense. Un autre exemple de modification de la fréquence des images apparaît dans *Phantom of the Paradise* de Brian De Palma (1974), lors de la scène d'assassinat du personnage de Beef. Alors qu'il interprète une chanson sur la scène du Paradise, il est attaqué par le Phantom, qui lui lance un néon en forme d'éclair, provoquant son électrocution en plein spectacle. Cette sensation d'électrocution est traduite visuellement par une image fortement saccadée, dont la cadence chute autour de 12 à 18 images par seconde. Ce procédé, appelé *undercranking*, confère à la scène un effet quasi stroboscopique. Le mouvement y apparaît décomposé, fragmenté en une succession d'instantanés disjoints, à la limite de la fixité. L'objectif est ici d'accentuer à la fois la dimension grotesque et théâtrale du personnage de Beef, tout en amplifiant la violence du choc de sa mort sur scène. Cette altération du flux visuel produit une rupture perceptive marquée, plongeant le spectateur dans une expérience sensorielle instable, où le mouvement vacille et tend vers l'immobilité.

Les images subliminales constituent une forme extrême de l'entre-images : trop brèves pour être pleinement perçues, elles apparaissent comme des éclats d'images fixes surgissant dans l'intervalle du flux. Dans *Fight Club* de David Fincher (1999), leur apparition fugace au début du film produit un effet d'incompréhension : le spectateur perçoit qu'il a vu quelque chose, sans pouvoir

l'identifier. Cette sensation trouble le place dans un état de vigilance, comme si l'image elle-même signalait une anomalie. Par ce procédé, Fincher travaille précisément cet espace intermédiaire décrit par Bellour : un lieu de perception incertaine, circulant dans l'entre-images propre au flux des vingt-quatre images par seconde. L'image subliminale – celle de Tyler Durden, double fantasmé du narrateur – ne sera pleinement comprise que plus tard (révélant



ainsi que l'entre-image peut aussi être un espace différé de signification), alors même que le film a jusque-là construit son existence comme réelle, à l'image de la perception du narrateur lui-même. Ce dispositif trouve un écho explicite dans une scène ultérieure où Tyler, travaillant comme projectionniste, explique qu'il insère clandestinement des images pornographiques dans les pellicules qu'il projette. Il décrit le trouble qu'elles provoquent chez les spectateurs : ceux-ci savent qu'ils ont vu quelque chose, sans pouvoir le saisir, et restent marqués par cette perturbation. Cette scène fonctionne comme une mise en abyme du film lui-même : Tyler semble y livrer la clé du dispositif mis en place par le réalisateur. Autrement dit, ce que fait le personnage à l'intérieur du film reproduit ce que le film a déjà fait au spectateur – une intrusion furtive dans le flux des images, qui agit à un niveau presque inconscient.

Enfin, certaines œuvres explorent la fixité à travers une radicalisation de la durée, comme dans *Sleep* de Andy Warhol (1964). Dans ce film, l'artiste filme son amant John Giorno endormi pendant 8h, correspondant à la durée d'une nuit normale – bien que le montage ramène le film à 5h21 – donnant ainsi l'illusion d'un plan-séquence continu. Warhol joue sur la fréquence d'images en projetant le film à 16 images par seconde, accentuant encore cette impression d'étirement du temps. En réalité, *Sleep* est constitué d'un assemblage de plans fixes, muets, parfois répétés et mis en boucle. Le film confronte le spectateur à l'intimité du sommeil tout en fragmentant le corps filmé, qui devient par moments difficilement lisible. L'entre-images n'est plus seulement spatial ou perceptif, mais temporel : il réside dans l'écart entre l'attention et l'image. Pensé comme un « anti-film », il rompt avec les attentes traditionnelles du cinéma : il ne requiert ni attention constante, ni engagement narratif, et se prive volontairement de toute variation dramatique. En cela, il agit comme un miroir de la condition spectatorielle elle-même : un corps immobile, plongé dans une durée étendue, dont l'attention dérive vers les images. Un autre exemple, moins radical mais plus contemporain, se trouve dans *A Ghost Story* de David Lowery (2017). Dans une scène marquante, le personnage principal endeuillé mange une tarte, seul dans sa cuisine, durant plus de quatre minutes en plan fixe, sans



dialogue ni musique. La durée du plan devient ici signifiante : l'image persiste, s'impose, et finit par faire éprouver physiquement au spectateur le poids de sa solitude et son deuil. Ces deux exemples montrent que la fixité, lorsqu'elle est travaillée par la durée, peut produire des effets profondément différents, allant de l'expérience limite de la perception à une intensification affective du temps vécu.

Ainsi, ces différentes formes de fixité ne relèvent pas d'effets isolés, mais participent toutes d'un même régime : celui de l'entre-images tel que le pense Bellour. Qu'il s'agisse d'images subliminales, de ralentis, de surimpressions ou de durées étirées, chacune de ces formes travaille un intervalle, une tension entre mouvement et immobilité. La fixité au cinéma ne se réduit donc pas à l'arrêt sur image : elle se déploie dans une multiplicité de formes intermédiaires, toujours situées dans un entre-deux. La fixité ne se donne donc jamais à l'état pur. Par ailleurs, ces différentes formes de fixité répondent avant tout à une fonction expressive, étroitement liée aux enjeux propres de chaque film. Dès lors, la fixité ne relève pas d'un simple effet esthétique, mais constitue un véritable choix de mise en scène, apte à traduire visuellement – et peut-être plus intensément – ce qui pourrait autrement passer par le dialogue ou la narration. Le *cinéma photographié* apparaît alors comme un espace de circulation entre les images, produisant une expérience perceptive instable dans laquelle le spectateur est constamment amené à recomposer ce qu'il voit.

À cet égard, il devient possible de reconsidérer *Le Miroir*, peut-être comme l'exemple le plus abouti et le plus révélateur de ces dynamiques. Le film condense, en effet, une grande variété de tensions entre mouvement et immobilité, continuité et discontinuité. La séquence du film s'ouvre sur un travelling avant dirigé vers le personnage féminin, dont la progression optique produit un effet proche du dolly zoom. Ce dispositif altère les repères perceptifs et spatiaux, donnant à l'image une qualité instable et presque onirique : le rapprochement du sujet ne s'accompagne pas d'une stabilisation du regard, mais au contraire d'un trouble visuel qui évoque un espace mental plutôt qu'un espace réaliste. D'emblée, l'image semble se situer dans un régime intermédiaire, entre perception et mémoire, rejoignant directement le régime de l'entre-images. Cette impression est renforcée par une caméra en mouvement constant, décrivant des trajectoires circulaires autour de la femme et du médecin. L'absence de point de fixation stable empêche toute structuration classique de l'espace et inscrit la scène dans une logique de dérive perceptive. La caméra ne se contente plus d'enregistrer l'action : elle semble en produire la dimension affective et sensorielle. Lorsque le médecin quitte le champ, un basculement s'opère. La caméra abandonne sa mobilité pour adopter une fixité soudaine : un premier plan fixe cadre le médecin s'éloignant dans un paysage traversé par le vent, suivi d'un second plan fixe sur la femme observant son départ.



Il ne s'agit non pas d'une simple pause, mais d'un point de cristallisation où le mouvement se résorbe en une quasi-fixité, rendant perceptible la dimension photographique du cinéma et jouant avec l'arrêt dans l'image. L'entrée dans la maison s'effectue ensuite par un plan-séquence à trajectoire circulaire, la caméra traversant les différentes pièces en un mouvement fluide. Toutefois, ce flux est ponctué de micro-arrêts, de légers temps de pause qui permettent à l'image de se recomposer en tableaux. Ces moments de suspension instaurent une tension



entre continuité du mouvement et arrêt du regard : le plan tend vers une logique photographique, notamment par le travail des encadrements internes (portes, fenêtres, seuils) qui structurent l'espace comme autant de cadres dans le cadre, agissant également comme un passage entre des états distincts de l'entre-images. Le

film recourt par ailleurs à un usage singulier du ralenti, dissocié de la bande sonore. Les images sont visiblement ralenties tandis que le son conserve une relative continuité réaliste. Cette désynchronisation produit un décalage perceptif : l'image semble se détacher du temps réel pour entrer dans une temporalité autonome, proche du souvenir ou du rêve. Ce procédé apparaît notamment lors des scènes à l'imprimerie (lorsque Lisa court vers son lieu de travail ou lorsque qu'elle fuit sa collègue dans les couloirs) : le mouvement de son corps est ralenti alors que la pluie, ou le bruit de ses pas conservent une texture sonore plus naturelle. De manière générale, la mise en scène du film multiplie les faux plans-séquence, construits à partir de mouvements circulaires qui donnent l'illusion d'une continuité ininterrompue. Cette stabilité fragile participe à une esthétique du flottement où le spectateur perd ses repères temporels et spatiaux. Certains procédés accentuent encore cette tendance à la fixation de l'image. Les zooms lents sur des personnages dépourvus d'action narrative déplacent l'attention vers la seule présence du corps dans le cadre. L'image cesse alors d'être orientée vers une progression dramatique pour devenir surface d'observation, proche de l'immobilité photographique et de l'arrêt dans l'image. À plusieurs reprises, le film joue sur l'indécision entre mouvement et arrêt. Un plan apparemment fixe ne laisse percevoir qu'un détail minime venant attester de la présence du temps au sein même de l'immobilité. De même, certaines séquences installent une véritable incertitude perceptive à l'exemple d'une scène où deux enfants, immobiles dans la forêt, semblent d'abord figés dans un arrêt sur image. Un appel sonore vient soudain réactiver leur mouvement,





révélant que le spectateur a été trompé quant au statut de l'image. Cette logique culmine dans des images où le corps lui-même devient presque photographique : un enfant immobile dans un paysage enneigé, une figure suspendue dans l'air dont les vêtements et les cheveux restent figés. Le mouvement y est réduit à sa limite, frôlant l'arrêt total. Entre les passages d'un

médium à l'autre – photographie, images d'archives, peintures – et les effets propres au régime de l'entre-images, *Le Miroir* construit une expérience perceptive instable, où le spectateur est sans cesse conduit à réélaborer ce qu'il voit.

3. L'image comme survivance : mémoire, fantôme et affect

L'image cinématographique, lorsqu'elle tend vers la fixité, peut être envisagée comme un espace de survivance : comme on l'a vu précédemment, elle ne se limite pas à représenter le réel, mais en conserve les traces, les affects et les fantômes, dans une persistance qui excède le visible immédiat. Cette perspective trouve un écho particulièrement fécond dans la pensée de Georges Didi-Huberman, pour qui l'image est toujours traversée par des temporalités hétérogènes : elle est à la fois apparition et retour, présence et survivance. Loin de restituer le passé de manière stable, l'image en fait surgir des fragments discontinus, transformés, parfois lacunaires. Elle ne montre pas ce qui a été, mais ce qui persiste, ce qui revient sous une forme altérée. L'image est donc de l'ordre du fantôme : elle revient, elle insiste, elle survit ¹⁵.

Mais qu'est-ce qu'une image qui survit ? La fixité – qu'elle soit explicite (arrêt sur image) ou diffuse (ralenti, plan-tableau, répétition) – semble devenir le lieu privilégié de cette survivance. *Le Miroir* apparaît sans doute comme l'une des incarnations les plus évidentes de cette pensée. Le passé y revient sous forme de présences fantomatiques, dans des images dont la temporalité demeure indécidable. Les rideaux qui s'ouvrent seuls à la fin du film,



¹⁵ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002 – Paraphrase de « [L'image possède] sa nature de fantôme et sa capacité de revenance, de hantise », p.446

comme traversés par une présence invisible (plan subjectif), participent à cette logique de la revenance : quelque chose agit dans l'image sans jamais se donner pleinement. De même, la scène où l'enfant Alexeï croit partager un moment avec sa grand-mère avant de constater sa disparition installe une profonde ambiguïté. Le plan fixe sur la condensation laissée par la tasse de thé agit alors comme une trace paradoxale : il atteste d'une présence passée tout en rendant cette présence énigmatique. Était-ce un souvenir, un rêve, une mémoire recomposée ? L'image ne tranche pas ; elle devient elle-même fantôme. En ce sens, Tarkovski ne représente pas la mémoire : il la fait apparaître. La survivance désigne donc la persistance et la réactivation de formes visuelles à travers des temporalités hétérogènes, échappant à la logique chronologique de la mémoire historique.

*« Les images ne sont pas dans l'histoire comme des objets bien datés : elles sont traversées par des temporalités hétérogènes, des survivances et des retours anachroniques. »*¹⁶

Dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, cette logique de survivance prend une forme littérale. Les morts reviennent et les vies passées coexistent avec le présent. Pourtant, Apichatpong Weerasethakul ne spectacularise pas ces apparitions : les fantômes sont intégrés à la continuité du monde, comme s'ils en faisaient naturellement partie. C'est précisément ce que souligne Didi-Huberman : le fantôme n'est pas une rupture, mais une continuité. Le passé ne surgit pas comme un événement extraordinaire, mais comme une présence persistante, silencieuse, presque banale. Cette continuité se retrouve également dans *L'année dernière à Marienbad*, où la survivance ne repose plus sur des apparitions explicites, mais sur une instabilité fondamentale du souvenir. Les récits des personnages se répètent, se modifient, se contredisent et les images rendent impossible toute vérification du passé. La survivance n'y apparaît jamais comme une vérité, mais comme une tension : entre mémoire et fiction, entre répétition et variation. Le passé ne cesse de revenir, mais sans jamais se fixer. C'est aussi le cas dans *Hiroshima, mon amour*, où le réel est constamment fragilisé par l'usage d'images d'archives dont l'origine demeure souvent incertaine : relèvent-elles des souvenirs des personnages, de récits transmis ou d'une mémoire reconstruite à partir d'images médiatiques ? Cette indétermination confère aux images une dimension profondément fantomatique et incomplète, nourrie par l'instabilité même de leur statut. Pour Didi-Huberman,

¹⁶ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002, p.64

l'image relève du régime du symptôme, en ce qu'elle donne à voir de manière partielle et indirecte ce qui ne se livre jamais entièrement au regard.

Enfin, dans *Perfect Days*, la survivance se déplace vers une autre échelle : celle du quotidien. Le film, pourtant ancré dans une temporalité linéaire et répétitive, laisse apparaître une accumulation de traces. Les gestes du personnage d'Hirayama, rejoués jour après jour, produisent une forme de mémoire en acte. Les photographies qu'il prend, développe puis



conserve dans des boîtes matérialisent ce rapport au temps : elles fixent des instants ordinaires (mais traversés par une sensation de bien-être), tout en les inscrivant dans une logique de disparition (Hirayama préserve ces instants en les photographiant). Dans une perspective proche de celle de Didi-Huberman, on pourrait dire que même

le présent y apparaît déjà comme survivance : chaque image contient en elle la trace de ce qui est en train de disparaître. Pour Didi-Huberman, la survivance des images implique leur transformation continue : les formes se réactivent dans des contextes nouveaux en se modifiant au fil du temps. Ce qui est capté n'est jamais conservé à l'identique, mais rejoué, déplacé, réinvesti dans le regard et la mémoire (Hirayama retrouve dans ses photos un plaisir différent de celui ressenti lors de la prise des clichés, rejoué dans le souvenir plutôt que dans l'instant). Ainsi, les images survivent à travers leurs propres transformations.

Les propos de Didi-Huberman entre en résonance avec la pensée de Roland Barthes, notamment à travers la notion de punctum. Dans *La Chambre claire*, le punctum désigne ce détail qui « poignarde » le spectateur, qui le touche de manière intime et imprévisible. Or, Barthes considère que le cinéma, du fait de son mouvement continu, tend à neutraliser cette puissance, à « domestiquer » la photographie :

*« Le cinéma participe à la domestication de la photographie – du moins le cinéma de fiction, précisément celui qu'on considère comme le septième art ; un film peut être fou par artifice, peut présenter des signes de folie culturelle, mais il n'est jamais fou par nature (par son statut iconique) ; il est tout le contraire d'une hallucination ; il est simplement une illusion ; sa vision est onirique, non ecclésiastique. »*¹⁷

¹⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma – Éditions de l'Étoile / Gallimard / Le Seuil, Paris, 1980, p.117

Il est sans doute réducteur, chez Barthes, d'opposer une photographie « pure » à un cinéma relégué du côté de l'illusion (Barthes aurait sans doute été surpris par les images générées par IA). Cette distinction, si elle éclaire la spécificité de l'image fixe, tend néanmoins à figer le cinéma dans un régime homogène. Or, les formes de *cinéma photographié* que nous avons étudiées invitent à nuancer cette opposition : lorsque le mouvement se ralentit, se suspend ou se fragmente, l'image filmique retrouve une puissance proche de celle que Barthes attribue au punctum de la photographie. Elle redevient capable de faire surgir le temps et la mortalité, de produire une forme de blessure affective.

Le *cinéma photographié*, par l'intensification du punctum et par le déplacement des images vers une autre forme de vérité, tel que l'affirme Georges Didi-Huberman, confère donc à l'image une dimension de survivance : elle persiste malgré le temps, traversée par les traces de ce « qui a été ». Dès lors, il s'agit de s'interroger sur le fondement de cette survivance, dans lequel la mémoire semble jouer un rôle essentiel.

En effet, l'image fixe – ou les formes d'« arrêt dans l'image » – entretient un lien particulier avec la mémoire, dont les modalités varient selon les films tout en dessinant un réseau de correspondances. Dans *Hiroshima, mon amour* et *Le Miroir*, la fixité travaille d'abord la mémoire comme fragment. Chez Alain Resnais, les images d'archives surgissent comme des blocs irréductibles (brûlures, cicatrices) qui résistent à la narration et imposent une mémoire historique traumatique. Mais cette fragmentation trouve un écho plus intérieur chez Andreï Tarkovski : dans *Le Miroir*, les souvenirs ne sont plus attestés par des archives, mais flottent comme des images mentales, discontinues, recomposées. Dans les deux cas, la fixité ne garantit pas le passé : elle en révèle au contraire la dislocation, qu'elle soit collective ou intime. Cette instabilité se radicalise dans *L'Année dernière à Marienbad*, où la mémoire devient indécidable. Les corps figés donnent l'illusion d'une trace, mais sans jamais en assurer la vérité. Là où *Hiroshima, mon amour* confrontait l'image à l'impossibilité de dire, *L'année dernière à Marienbad* pousse plus loin encore cette crise : l'image fixe n'est plus seulement fragmentaire, elle devient suspecte. Elle ne prouve rien, elle fabrique du possible. À l'inverse, *Chungking Express* déplace cette logique vers une mémoire affective. Les ralentis, les répétitions de gestes et de motifs – visuels comme sonores – produisent des instants qui ne renvoient pas à un passé vérifiable, mais à une intensité vécue, une mémoire construite par l'émotion. Comme chez Tarkovski, l'image se rapproche d'une forme intérieure, mais elle est ici immédiatement liée au désir, à l'attente, à l'amour. La mémoire n'est plus ce qui a été, mais ce qui insiste. Cette

idée d'une mémoire qui persiste trouve une forme presque littérale dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, où le passé revient sous forme de présences visibles. Les plans fixes prolongés permettent l'apparition de figures qui brouillent la frontière entre souvenir et réalité. Là où Resnais montrait une mémoire impossible à saisir, Apichatpong Weerasethakul donne à voir une mémoire qui survit en coexistant avec le présent. Enfin, *Perfect Days* propose une forme plus discrète mais tout aussi essentielle : une mémoire du quotidien, construite par la répétition. Les gestes, les trajets, ne renvoient pas à un passé spectaculaire ou traumatique, mais à une accumulation de traces. Ici, la fixité ne surgit pas comme rupture, mais comme sédimentation : elle inscrit le temps dans le présent même, au fil de sa répétition. La fixité ne cesse de redéfinir le rapport entre image et mémoire. Tantôt fragmentée, tantôt incertaine, affective, spectrale ou quotidienne, la mémoire n'apparaît jamais comme une donnée stable, mais comme un processus en tension – un travail de l'image elle-même. L'image fixe ne conserve pas simplement le passé : elle le transforme et le trouble. Par sa survivance, l'image se charge d'une fonction de mémoire. Le cinéma, loin de « domestiquer » la photographie comme le suggérait Barthes, apparaît au contraire, dans ces formes limites, comme le lieu où son pouvoir de trouble et de blessure peut se réactiver.

4. L'image fixe à l'épreuve de la mort

L'image fixe entretient, comme nous l'avons vu, un rapport intense avec la mémoire et la survivance, ce qui conduit inévitablement à la question de la mort, jamais éloignée du régime de la fixité et déjà esquissée précédemment. Dans *Death 24x a Second – Stillness and the Moving Image*, Laura Mulvey souligne en ce sens que toute image est fondamentalement liée au manque : il n'y a pas de désir sans empreinte, ni de regard sans trace. L'image ne se limite donc pas à donner à voir ce qui est présent, elle engage surtout ce qui n'est plus là – ce qui a disparu ou s'est retiré du champ du visible, comme l'ont également montré Roland Barthes et Georges Didi-Huberman. Il existe ainsi une articulation constante entre absence, mémoire et désir, où l'image fonctionne comme le lieu d'une persistance du passé. La photographie travaille dès lors à partir de ce « cela a été », et c'est précisément en ce sens que le *cinéma photographié* peut être compris comme une forme de mise en jeu de la survivance.

« Si l'arrêt sur l'image, ou de l'image elle-même, ce que l'on pourrait aussi appeler la prise de vue photographique sur pellicule, la pose ou la pause de l'image affirme le pouvoir de l'immobilité à fasciner, si cette impression est si forte, c'est qu'elle touche l'arrêt de la mort... » dit Bellour. Il poursuit en affirmant que l'arrêt de la mort est aussi le moment de sa suspension, le point où la certitude de la mort est submergée par

l'énigme et l'incertitude. Ces attributs du cinéma, bien que notés depuis sa naissance, ont été intensifiés par la période de transition de 1995 qui a apporté avec elle la métaphore de la propre mort du cinéma, encore exagérée par la nouvelle facilité avec laquelle le cinéma peut être retardé. Alors que l'immobilité s'immisce dans le mouvement, l'image se fige dans l'« arrêt de la mort », reprenant l'esthétique du cinéma qui renvoie au pré-cinéma, et aux théories photographiques et psychanalytiques. Les frontières floues entre le vivant et le non-vivant touchent à des angoisses inconscientes qui circulent ensuite sous forme de fascination autant que de peur dans les cultures de l'étrange. Ce frisson, aussi consciemment ressenti soit-il, est un symptôme de la difficulté inconsciente qu'éprouve l'esprit humain à appréhender la mort et sa capacité compensatoire à imaginer une vie après la mort. »¹⁸

L'enjeu soulevé par Raymond Bellour ne tient donc pas simplement à une assimilation de l'image figée à un corps mort. Ce qui fascine dans l'arrêt sur image – et par extension, dans l'arrêt dans l'image – n'est pas la mort en elle-même, mais sa suspension. L'image ne donne pas à voir une fin accomplie, mais un état intermédiaire. Il ne s'agit pas d'une disparition, mais d'un arrêt du devenir : quelque chose demeure, retenu dans une temporalité suspendue. Dans la continuité du concept de l'entre-image, la fixité se situe ainsi dans un entre-deux, ni pleinement vivante – puisqu'elle ne se transforme plus, ni véritablement morte – puisqu'elle persiste sous nos yeux. En ce sens, la fixité ne relève pas d'une pure négation du mouvement, mais d'une tension entre immobilité et survivance. Elle met en crise notre capacité à penser la mort comme un état stable et identifiable.

Ce que prolonge Laura Mulvey, c'est l'idée que le cinéma, dès ses origines, porte en lui cette dimension, mais que les dispositifs de ralentissement, d'arrêt ou de répétition en exacerbent la visibilité. Le cinéma qui travaille la fixité rend perceptible cette frontière instable entre vie et non-vie, en exposant des images qui semblent encore habitées tout en étant privées de devenir. Il ne s'agit plus seulement de représenter le réel, mais de faire apparaître ce point de bascule où l'image devient spectrale. Dans des films comme *La Jetée*, *Le Miroir* ou *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, l'image fixe donne à voir la possibilité troublante d'un maintien au-delà d'elle-même.

Dans cette perspective, le principe selon lequel le désir naît du manque peut être envisagé non plus seulement comme un mécanisme perceptif, mais comme une réponse à cette inquiétude liée à la mort. L'image fixe agit comme un point d'appel pour le désir. Non pas un désir orienté vers un objet clairement identifiable, mais un désir né de l'impossibilité même de

¹⁸ Laura Mulvey, *Death 24x a Second – Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, Londres, 2006, p.32

saisir ce qui manque. Ce qui est en jeu dans cet intervalle, c'est moins la perte d'un contenu précis que l'expérience d'une disparition en train de se faire – ou plutôt en train de ne pas se faire complètement. D'un point de vue sociologique, on peut considérer que ce mécanisme engage une structure plus générale du rapport humain à la mort : celle d'une difficulté à penser la disparition comme un état absolu. Le regard tend à combler ce vide, à réintroduire de la continuité là où il y a rupture, à imaginer une persistance là où il n'y a plus que trace. Le spectateur ne se contente donc pas de voir une image suspendue : il travaille activement à en prolonger l'existence, à lui restituer une forme de vie, même fragile ou incertaine. En ce sens, le spectateur prolonge et complexifie le concept de l'entre-images de Bellour. C'est dans cet effort même que le spectateur fabrique la survivance, en transformant l'absence en présence persistante, et le vide en espace de projection.



Pour conclure, si le cinéma, en tant que récit, tend naturellement vers un terme, les procédés d'arrêts dans l'image viennent en perturber la linéarité. Ils introduisent des points de suspension au cœur même du flux, comme des anticipations ou des fragments de cette fin à venir. La fixité ne se situe alors plus uniquement au terme du récit, mais s'inscrit à l'intérieur même de son déroulement, révélant que le mouvement cinématographique est toujours déjà travaillé par la possibilité de son interruption.

À travers les différentes approches étudiées, il apparaît que la fixité au cinéma ne saurait être réduite à un simple effet formel ou à une suspension ponctuelle du mouvement. Elle engage au contraire une transformation profonde du régime de l'image, en révélant ce que le cinéma doit à sa dimension photographique : une capacité à retenir le temps, à en conserver les traces et à en exposer les failles. Qu'il s'agisse de l'empreinte bazinienne, des formes de suspension analysées par Bellour, des intervalles de l'entre-images ou encore des survivances décrites par Didi-Huberman, la fixité apparaît comme un opérateur essentiel qui déplace le cinéma du côté de la mémoire, du spectral et de l'affect.

Mais cette puissance ne réside pas uniquement dans l'image elle-même : elle engage aussi pleinement le regard du spectateur. Confronté à des images qui ralentissent, se fragmentent ou se suspendent, celui-ci est amené à recomposer le sens, à prolonger ce qui échappe, à habiter les vides et les discontinuités. C'est dans cet espace incertain – entre présence et absence, entre apparition et disparition – que se joue une expérience fondamentale du *cinéma*

photographié. L'image n'y est plus seulement perçue : elle est activée, investie, rejouée. Dès lors, cette capacité de la fixité à suspendre le flux, à retenir le regard et à faire surgir du sens dans l'intervalle ne relève peut-être pas uniquement d'un enjeu perceptif ou ontologique, mais engage plus largement notre manière actuelle d'habiter les images et le temps qui les traverse.

★ PARTIE 2 ★

**PERCEPTIONS DÉCALÉES : LA FIXITÉ COMME GESTE
POLITIQUE**

Le spectateur prolonge son regard sur l'image fixe et y projette ses propres affects : si le désir naît du manque, alors c'est bien le spectateur lui-même qui contribue à produire la survivance. Toutefois, ce travail du regard ne peut être considéré comme entièrement individuel ou spontané. Il s'inscrit dans des cadres perceptifs et culturels préexistants, structurés par des habitudes de vision, des normes esthétiques et des régimes de désir socialement construits. Les images ne sont donc jamais reçues de manière neutre : elles sont interprétées à travers un ensemble de filtres collectifs qui orientent ce qui doit être vu, retenu ou au contraire oublié. Dès lors, si le désir naît du manque, ce manque ne se situe pas uniquement dans l'image elle-même, mais également dans l'environnement visuel contemporain qui le conditionne. Dans une société saturée d'images, caractérisée par la circulation continue et accélérée des flux visuels, les moments d'arrêt, de suspension ou de rupture acquièrent une valeur particulière. La fixité apparaît alors comme un écart par rapport à ce régime dominant de mobilité incessante. C'est précisément cet écart qui rend l'image investissable affectivement : ce qui ne bouge plus, ce qui échappe au flux, devient un point d'intensification du regard. Comme il a été établi précédemment, la survivance ne tient pas seulement à la persistance matérielle de l'image, mais au fait qu'elle est activement prolongée par le spectateur. Elle apparaît comme une production relationnelle du regard, dépendante de la capacité du spectateur à combler le manque par la mémoire, l'imagination ou le récit.

On peut alors considérer que le *cinéma photographié* mobilise une logique proche de ce que la sociologie de la perception décrit comme une économie de l'attention : plus une image se fait rare, suspendue ou instable, plus elle acquiert une valeur symbolique et affective élevée.

1. Résister à la vitesse du monde : le cinéma photographié face à la surstimulation visuelle

On a vu que Roland Barthes privilégiait la photographie au cinéma, qu'il jugeait trop fluide, trop pris dans le mouvement pour permettre un véritable arrêt sur l'image. Une telle position paraît toutefois restrictive : comme nous l'avons montré, le cinéma – notamment dans sa forme « photographiée » – rend possible des formes de suspension et des tentatives d'arrêt au sein même du flux. Ces moments ne relèvent pas seulement d'un choix esthétique, mais répondent aussi à une nécessité plus large : introduire des pauses, des respirations dans la continuité des images.

Dans un contexte contemporain marqué par une surabondance visuelle, cette fonction devient d'autant plus significative. L'accélération des flux d'images tend à banaliser leur présence, au point d'en affaiblir notre capacité d'attention, de compréhension et de mise à distance critique. L'image circule, se consomme, mais se regarde de moins en moins. Un exemple parlant est celui des dessins animés, qui comportent désormais bien plus d'images par seconde qu'il y a vingt ans, accentuant ainsi le rythme et l'intensité visuelle. Les productions cinématographiques tendent alors vers des formes de consommation presque addictives, où l'accumulation d'images stimule sans cesse davantage le spectateur – jusqu'à poser la question de ses limites. Se dessine ici un enjeu profondément politique, directement lié aux logiques visuelles de notre époque. Dans ce contexte, le *cinéma photographié* peut être envisagé comme une forme de résistance : en réintroduisant de la fixité, du ralentissement et du silence, il propose un autre rapport au temps et à l'image, renouant avec une expérience plus attentive et plus réflexive du regard.

1. 1. L'heure du flux et de la vitesse : Wong Kar-Wai

*« Quelle différence, dès lors, dans ces films où la matière de la photo devient la fiction du cinéma ? Tout simplement ceci : leur fixité relative adoucit « l'hystérie » du film. Tel est le secret de leur séduction (pour qui y est sensible). »*¹⁹

Chungking Express de Wong Kar-wai met exactement en scène cette « hystérie » adoucit par la fixité. L'histoire prenant place à Hong Kong – traversée par la vitesse, la solitude et l'instantanéité des relations humaines, le film propose une lecture décalée : il ralentit le monde qu'il représente autant qu'il l'accélère. En effet, Wong Kar-wai fragmente l'action en micro-événements, répète certains gestes (acheter des ananas en conserve, attendre un appel, marcher dans des couloirs étroits) et introduit des ralentis qui suspendent momentanément le flux urbain. Ces effets (ralentissements de la fréquence des images, dilatations, longues focales) produisent une sensation de suspension : le monde continue de bouger, tandis que le film choisit d'isoler un personnage. La fixité, dans ce contexte, ne signifie pas immobilité stricte, mais arrêt perceptif. Elle apparaît aussi dans les compositions visuelles très travaillées : cadres serrés, vitres embuées, reflets, barrières visuelles (fenêtres, comptoirs, portes tournantes) qui isolent



¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990, p.79

les personnages dans des bulles de solitude. Ces dispositifs transforment chaque plan en espace d'introspection, proche d'une image photographique où le personnage est enfermé dans un moment émotionnel précis. On observe également des arrêts sur image au sein de certaines séquences, d'autant plus frappants qu'ils surgissent dans un dispositif de caméra portée, donc constamment en mouvement et instable. Au cœur de cette mobilité continue, la fixité s'impose



soudainement, comme une rupture du flux visuel, à l'exemple de la brève rencontre entre Faye et le policier n°223 dans le fast-food. Cet arrêt sur image, comme tous les autres dans le film, est systématiquement associé à l'intensité émotionnelle des personnages, qu'il vient à la fois souligner et

isoler. Le film joue également avec la répétition et la variation, notamment à travers les deux récits parallèles qui structurent l'ensemble. Cette construction crée un effet de retour sur des situations similaires (rupture, attente, désir non réciproque), comme si le temps tournait sur lui-même plutôt que d'avancer linéairement. Dans le régime de l'image-temps, Gilles Deleuze décrit des personnages qui sont avant tout des témoins, des observateurs, presque des survivants de ce qui leur arrive, plutôt que de véritables moteurs de l'action ²⁰. Cette posture correspond pleinement aux figures errantes chez Wong Kar-wai, notamment celle du policier n°663 : confronté à sa rupture, il constate des transformations dans son appartement (objets déplacés, propreté inhabituelle, vêtements rangés) sans réellement les questionner, comme absorbé par sa mélancolie. Son isolement est tel qu'il en vient à parler aux objets, signe d'un retrait du monde où il subit davantage les événements qu'il ne les agit. Cette perte d'agentivité a une conséquence directe sur l'image elle-même : libérée de la nécessité de faire avancer le récit, elle peut se suspendre, s'étirer et parfois tendre vers une forme de fixité. Celle-ci apparaît encore comme une fixité affective : elle ne bloque pas l'action, mais stabilise l'émotion, en permettant au spectateur de s'attarder sur ce qui, dans un monde rapide, passerait inaperçu. La musique et le montage participent aussi de ce ralentissement. Les morceaux récurrents (comme « California Dreamin' ») ne servent pas seulement d'accompagnement, mais deviennent des points d'ancrage émotionnels qui suspendent le récit. Le montage, souvent discontinu, crée des ruptures qui empêchent toute fluidité narrative totale, renforçant l'impression d'un monde fragmenté, composé d'instant isolés. *Chungking Express* ne cherche pas à représenter la ville telle qu'elle est, mais telle qu'elle est ressentie. Le ralentissement et les arrêts ne relèvent donc

²⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985

pas seulement d'un choix esthétique ; ils produisent un effet critique, une exploration émotionnelle par la forme. En interrompant le flux et en brisant l'automatisme perceptif, ils s'opposent à une logique de consommation rapide des images. La fixité devient ainsi une forme de résistance : elle oblige à regarder autrement et à ressentir – le spectateur éprouve la densité de ces images étirées, à l'image de la charge émotionnelle que portent les personnages. Cette esthétique peut être mise en relation avec la distinction proposée par Laura Mulvey entre « spectateur pensif » et « spectateur possessif ».

*« Le spectateur pensif est davantage engagé dans une réflexion sur la visibilité du temps au cinéma ; le spectateur possessif est plus fétichistement absorbé par l'image du corps humain. »*²¹

Dans *Chungking Express*, le regard semble d'abord sollicité dans une dimension presque fétichiste, à travers l'attention portée aux corps et aux gestes (la présence insistante de Faye dans l'espace, les mouvements répétitifs, les figures iconiques comme la femme à l'imperméable, etc). Mais cette première accroche est progressivement déstabilisée par les effets de ralentissement, de flou et de suspension, qui déplacent l'attention vers une expérience du temps. Le spectateur est alors invité à adopter une posture plus contemplative, attentive non plus à ce qui est montré, mais à la manière dont cela dure et se transforme. Wong Kar-wai opère ainsi un glissement du corps vers le temps, faisant basculer le regard d'une logique d'appropriation vers une expérience plus réflexive et sensible. Ce déplacement peut également se lire comme une forme de résistance à la vitesse du monde contemporain et à la logique de flux qui tend à réduire les images à de simples objets de consommation. Par son travail esthétique de la fixité, qu'elle soit explicite ou diffuse, le film ouvre au contraire un espace où le temps peut être éprouvé.

Par ailleurs, cette tentative de ralentissement au sein du flux prend aujourd'hui un relief particulier si on la met en perspective avec les usages contemporains des plateformes de streaming. Le dispositif numérique transforme profondément notre rapport au cinéma : il introduit une plasticité nouvelle de l'image, qui peut être arrêtée, ralentie et rejouée. Le cinéma semble alors pouvoir « redevenir photographique » non plus uniquement par intention esthétique, mais par usage spectral. La pause devient un geste banal, presque réflexe, qui transforme l'image en surface manipulable, disponible à l'arrêt.

²¹ Laura Mulvey, *Death 24x a Second – Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, Londres, 2006, p.11

Dans les sphères privées, notamment à domicile, le spectateur peut donc adopter un autre rapport au film et à ses images. L'essor du visionnage sur petit écran a profondément transformé notre manière de percevoir le cinéma, jusqu'à parfois diluer notre attention dans un flux continu d'images, où les œuvres s'enchaînent sans véritable transition. La pratique du binge-watching illustre bien cette logique de consommation accélérée, qui tend à fragiliser la qualité de réception des images en les intégrant dans un mouvement ininterrompu. Cependant, cette évolution n'est pas uniquement négative ; elle rend aussi possible de nouvelles manières, plus individuelles, d'entrer en relation avec les films. Elle m'amène dès lors à réfléchir à ma propre expérience du visionnage en streaming et au lien particulier qu'elle entretient avec la fixité. Très souvent, lorsque je regarde un film seule, j'utilise la fonction « pause » de manière régulière. Ce geste répond à des besoins très concrets : prolonger un rire avant d'être happée par une autre émotion, interrompre un moment de peur pour reprendre prise sur l'espace, ou encore suspendre une image choquante afin de pouvoir l'assimiler avant de poursuivre. Il peut aussi s'agir simplement de laisser résonner une émotion plus forte, comme la tristesse, avant de revenir au flux du film. Ces interruptions, impossibles en salle de cinéma, modifient profondément le rapport à l'image et permettent d'envisager autrement la notion de fixité. Elles introduisent des moments d'arrêt qui ne sont pas pensés par le film lui-même (comme dit Laura Mulvey, une image arrêtée artificiellement demeure une fixité « illusoire » ²²), mais qui ouvrent malgré tout un espace d'attention et de digestion des images, révélant ainsi une autre manière de les éprouver. Ces réflexions peuvent être mises en lien avec Bellour :

« On touche là le point, fascinant, à partir duquel on pourrait peut-être le mieux formuler (...) la relation entre cinéma et photographie. (...) La photo devient un arrêt dans l'arrêt ; entre elle et le film dont elle surgit, toujours, inextricablement, deux temps se mêlent, mais ne se confondent jamais. En cela, la photo a un privilège sur tous les effets grâce auxquels le spectateur de cinéma, ce spectateur pressé, devient aussi un spectateur pensif. » ²³

Ces gestes de pause constituent une actualisation contemporaine de ce que théorise Raymond Bellour. Dans ce cadre, le spectateur accède à une posture plus réflexive, parfois même contemplative. La fixité ne se situe alors plus seulement dans l'image, mais dans l'acte même de visionnage.

²² Laura Mulvey, *Death 24x a Second – Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, Londres, 2006, p.30

²³ Raymond Bellour, *L'entre-images*, Éditions Mimésis, Paris, 2020, p.80

Paradoxalement, les plateformes introduisent aussi une logique inverse, celle de l'accélération, avec les options de lecture en x1,5 ou x2. Entre pause et accélération, deux régimes du regard s'opposent : d'un côté, une tentative de ralentir pour comprendre et éprouver l'image dans sa totalité, presque comme on contemple une photographie ; de l'autre, une logique de surconsommation visuelle, où l'image devient un flux à absorber sans interruption ni véritable temps d'arrêt. Cette tension révèle un enjeu contemporain majeur : la manière dont nous négocions notre attention dans un environnement saturé. Ainsi se dessine une question : que devient l'image lorsque le regard cesse de la traverser rapidement pour, au contraire, la suspendre ?

Ainsi, que ce soit *Chungking Express*, qui transforme le flux urbain en expérience perceptive discontinue où la fixité vient adoucir la vitesse du monde plutôt que la nier, ou nos modes contemporains de consommation des images, ces différentes formes de *cinéma photographié* mettent en lumière les tensions propres aux flux actuels, en déplaçant les conditions mêmes de notre attention.

*« À l'heure où les nouvelles technologies semblent propulser les idées et leurs représentations à toute allure vers l'avenir, s'arrêter et réfléchir au cinéma et à son histoire offre également l'opportunité de penser comment le temps peut être appréhendé au sein de schémas historiques et mythologiques plus larges et contestés. De cette pause naît un cinéma différé qui acquiert une dimension politique, potentiellement capable de remettre en question les schémas temporels qui s'organisent autour de la fin d'une ère, de son « avant » et de son « après ». Le cinéma différé acquiert une signification encore plus grande à mesure que les événements extérieurs accélèrent la disparition du passé et renforcent l'appropriation politique du temps. »*²⁴

Cette tension entre pause et accélération dépasse ainsi le seul cadre des usages numériques pour interroger plus largement les formes contemporaines d'appropriation du temps et leur dimension politique. Jusqu'où cette logique peut-elle se radicaliser lorsqu'elle atteint ses limites ?

1. 2. La lenteur comme acte critique : Wenders et Apichatpong

« Le spectateur de cinéma, ce désœuvré, est un être pressé. Il suit un film qui peut parfois lui paraître trop lent, mais qui devient à coup sûr beaucoup trop rapide s'il cherche à s'y arrêter. « Est-ce qu'au cinéma j'ajoute à l'image ? – Je ne crois pas ; je n'ai pas le temps ; devant l'écran, je ne suis pas libre de fermer les yeux ; sinon, les rouvrant, je

²⁴ Laura Mulvey, *Death 24x a Second – Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, Londres, 2006, p.22-23

ne trouverai pas la même image. »²⁵. À l'inverse, devant une photographie, on ferme toujours plus ou moins les yeux : le temps (théoriquement infini, et qu'on peut surtout répéter) de produire le « supplément » grâce auquel celui qui regarde l'image parvient à se situer en elle. »²⁶

Mais ce « supplément » décrit par Raymond Bellour ne pourrait-il pas justement être atteint à travers le cinéma de contemplation ? En effet, cette crise du regard introduite par la citation de Bellour entre en résonance avec notre époque, marquée par une forte saturation visuelle et une surstimulation constante des images. Cette accélération affecte donc également le cinéma, où la durée des plans tend à se réduire afin de maintenir l'attention d'un spectateur de plus en plus sollicité.

À contre-courant de cette dynamique, le cinéma de contemplation, tel que le définit notamment Michel Ciment, propose une expérience fondée sur la durée et l'attention. Contempler, c'est en effet s'absorber pleinement dans ce que l'on regarde, engager un rapport prolongé et intensif à l'image²⁷. Dans cette perspective, les cinéastes du cinéma contemplatif conçoivent le plan comme une forme proche de la photographie : chaque image doit porter en elle une intention, une densité propre. Si le son et le montage peuvent accompagner cette expérience, c'est avant tout par la composition et la durée de l'image que la contemplation s'opère. À l'image du travail de Andreï Tarkovsky, le temps s'inscrit à l'intérieur même du plan, maintenant un lien étroit avec la fixité photographique. Souvent désigné comme « cinéma lent » (slow cinema)²⁸, celui-ci se caractérise précisément par une esthétique minimaliste, un usage fréquent du plan-séquence et une réduction, voire une absence, de narration. Réintroduire une dimension photographique dans le cinéma, réapprendre à « prendre le temps de regarder » : telle sont l'une des fonctions principales du cinéma contemplatif.

« L'art du cinéma est de fait contemplatif : il en appelle à la perception, par le regard et l'ouïe, d'une assemblée ou d'un seul spectateur, dans un lieu et un temps donnés. (...) Les premiers films de l'histoire du cinéma, L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat et La Sortie des usines des frères Lumière, ne sont qu'une pure contemplation du réel, tel qu'il advient. »²⁹

²⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma – Éditions de l'Étoile / Gallimard / Le Seuil, Paris, 1980, p. 89-90

²⁶ Raymond Bellour, *L'entre-images*, Éditions Mimésis, Paris, 2020, p.75

²⁷ Michel Ciment, *The State of cinema*, conférence (2003), mise en ligne par Harry Tuttle

²⁸ Expression formulée par Michel Ciment dans *The State of cinema*, conférence (2003)

²⁹ Christophe Pellet, *Pour une contemplation subversive*, L'Arche, Paris, 2012, p.95

« La contemplation s'attache à la matière, aux éléments : la pellicule était une matière que l'œil contemplait, comme l'eau et le feu ou une peau. Peut-on encore contempler un film aujourd'hui ? »³⁰

Voici des extraits qu'on peut lire dans l'essai de Christophe Pellet qui propose une réflexion sur la contemplation en s'appuyant sur sa propre expérience (les dernières pages de son ouvrage sont notamment consacrées à la dimension cinématographique). Il distingue ainsi le « contemplatif », lié à une activité de l'esprit, du « contemplateur », engagé dans une relation plus incarnée, presque physique, au monde. Pour autant, cette approche ne se réduit pas à une simple matérialité : le contemplateur, comme le contemplatif, participe à une forme d'idéalisation de ce qu'il perçoit, en se rendant disponible au réel sans le filtrer ni le contraindre.

Christophe Pellet évoque sa façon d'écrire comme une recherche constante vers « *la beauté, l'harmonie et l'élévation sans jamais perdre de vue la laideur, la discorde et la bassesse* »³¹. Pourtant, les films de mon corpus qui mobilisent la fixité ou la quasi-fixité dans une perspective contemplative semblent opérer une forme d'esthétisation du réel (cf. *Perfect Days*, *Uncle Boonmee*, *The Mirror*). Le regard contemplatif implique-t-il nécessairement une transformation esthétique du réel, au risque de s'éloigner de sa brutalité ? Dans *Perfect Days*, lorsqu'un homme sans-abri esquisse quelques gestes dans la lumière, Hirayama interrompt son travail pour le regarder. Ce moment, pourtant ancré dans une situation socialement précaire, est saisi dans une forme de grâce silencieuse. Le regard contemplatif vient alors reconfigurer la scène : il ne nie pas la réalité, mais il la filtre, la transforme, en extrait une beauté fragile. Cela ne signifie pas pour autant que la contemplation efface toute forme de dureté du monde, mais qu'elle opère un déplacement : elle suspend le jugement, détourne l'attention de la seule dimension sociale ou critique pour ouvrir un espace d'expérience sensible. En ce sens, la fixité contemplative devient capable de faire émerger de la beauté là où elle n'est pas immédiatement visible.



³⁰ *Ibid.*, p.98

³¹ *Ibid.*, p.9

Chez le cinéaste, la contemplation du monde n'est jamais neutre : elle engage un regard, une sensibilité, une mémoire. Filmer, c'est déjà interpréter, cadrer, sélectionner – et, d'une certaine manière, se projeter dans ce que l'on regarde. Ainsi, toute image contemplative porte en elle une dimension autobiographique, même implicite : elle devient moins une représentation du réel qu'un reflet intérieur, un autoportrait déplacé.

*« Lorsque je regarde le réel, lorsque je le contemple : je me contemple moi-même, et lorsqu'ensuite j'écris, sur quelque sujet que ce soit, encouragé par cette contemplation initiale, je ne fais jamais rien d'autre que mon autoportrait. »*³² – cette idée peut donc être directement transposée au geste cinématographique.

Le Miroir déploie cette forme de contemplation profondément intime, d'autant plus qu'elle s'enracine dans une dimension explicitement autobiographique, puisant dans l'histoire personnelle du cinéaste et de sa famille. De son côté, *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* s'inspire des souvenirs d'enfance de Apichatpong Weerasethakul et s'inscrit dans les paysages mêmes de sa jeunesse, conférant au film une dimension autobiographique plus diffuse, mais tout aussi sensible. Dans les deux œuvres, l'image contemplative – arrêtée ou ralentie – devient ainsi un mode d'accès privilégié à la subjectivité : elle révèle moins une réalité objective qu'une expérience intérieure du monde. Dans cette perspective, Christophe Pellet reprend à Gaston Bachelard l'idée d'une « psychologie des profondeurs », impliquant une immersion sensible dans l'expérience à la fois pour le cinéaste et pour le spectateur. Cette disposition suppose également une capacité à s'ouvrir à une temporalité autre, non productive, que Victor Hugo et J. M. G. Le Clézio associent à une forme de disponibilité au monde. Le contemplateur se situe ainsi en décalage avec une société fondée sur la vitesse, la rentabilité et la production, au point d'apparaître, chez Pellet, comme une figure presque « révolutionnaire ».

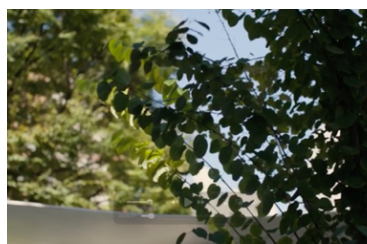
Perfect Days, réalisé par Wim Wenders, propose le portrait d'Hirayama, un homme solitaire d'une cinquantaine d'années travaillant à l'entretien des toilettes publiques de Shibuya, à Tokyo. Derrière la simplicité apparente de son existence se déploie une véritable poétique du quotidien : Hirayama mène une vie réglée par des gestes répétitifs, qu'il accomplit avec une attention constante. Ses journées sont rythmées par des activités modestes – écouter de la musique sur cassette, lire, photographier les arbres, prendre soin de ses plantes – qui deviennent autant de moments d'intensité sensible. Le film s'inscrit pleinement dans une esthétique du

³² *Ibid.*, p.11

cinéma contemplatif. Le temps n'y est plus orienté vers une progression dramatique, mais vers l'expérience de l'instant. Cette attention au présent est d'ailleurs explicitement formulée par le personnage lui-même : « La prochaine fois, c'est la prochaine fois. Maintenant, c'est maintenant. ». Le film propose ainsi une forme de présent élargi, presque méditatif, où chaque moment devient digne d'attention, indépendamment de toute finalité. Cette approche rejoint les réflexions de Christophe Pellet, qui définit la contemplation comme un état d'ouverture totale, reposant sur une forme d'inaction du corps et une disponibilité de l'esprit. Il distingue deux régimes de contemplation, dont le premier correspond à la figure du contemplateur :

« Le (la) contemplateur (trice) est une « personne qui contemple » (Petit Robert), et rien d'autre. Je compléterai cette définition un peu sommaire pour proposer ceci : le contemplateur s'ancre dans le réel pour percevoir le concret des choses et des êtres jusqu'à les rendre abstraits, dans une durée qui ne tient compte ni du passé ni du futur, mais du seul présent des choses effectives et de la compréhension du seul instant. Sa contemplation n'est le fait d'aucune aptitude ou goût particulier : elle survient à un moment donné, à son corps défendant, lui ouvre toutes les possibilités (même les plus inavouables) et laisse le champ libre à sa réflexion. »³³

Dans *Perfect Days*, Hirayama apparaît comme une figure du contemplateur : son rapport au monde passe par une forme de corps à corps avec la matière, les lieux et les gestes. En contemplant, il ne se retire pas du réel, mais y inscrit au contraire une présence singulière. Par l'acte même de contempler, Hirayama affirme une forme de présence publique : son corps s'immobilise au milieu de l'agitation urbaine et sous le regard des autres. Cette manière d'habiter le monde introduit ainsi une forme de fixité au sein du flux social. Hirayama montre aussi que cette contemplation peut surgir à tout moment, sans être provoquée ni programmée.



Par exemple, lorsqu'un client entre dans les toilettes, il sort pour lui laisser de l'intimité, s'adosse contre le mur du bâtiment et laisse son regard se porter sur les feuilles agitées par le vent. Le son ambiant diminue, ses pupilles se dilatent : il bascule alors dans un état de contemplation. Sa posture de contemplateur le place dans une position de spectateur du monde, qui fait écho à la nôtre (spectateur de cinéma). Cela le rend profondément humain, au point que l'on en vient presque à oublier qu'il est le personnage central d'une fiction.

³³ *Ibid.*, p.13

Victor Hugo écrit : « *Il faut que le songeur soit plus fort que le songe. Autrement danger. Tout rêve est une lutte* » ³⁴. Cette idée éclaire aussi la figure du contemplateur, dont le rôle consiste précisément à ne pas se laisser submerger par ses propres projections. Hirayama incarne cette position avec justesse : à rebours d'un monde contemporain marqué par la vitesse, la dispersion et une multiplication des désirs souvent inassouvis, il parvient à maintenir un rapport apaisé à ses aspirations. Ses rêves ne relèvent pas d'un ailleurs inaccessible : ils prolongent simplement ce qu'il vit déjà. Les images ralenties qui les composent – pages de livres, feuillages en mouvement, fragments de route, présence de la lune – sont directement issues de son quotidien. Le songe ne le détourne donc pas du réel, il l'approfondit. En ce sens, Hirayama (ou le songeur/le contemplateur) reste « plus fort » que le songe : il ne s'y perd pas, mais l'intègre à son expérience du monde. Cette adéquation entre désir et réalité fait de lui un personnage pleinement accordé à sa condition de contemplateur, trouvant dans le présent même les conditions de sa satisfaction.

Le contemplateur ne cherche ni à interpréter ni à juger : il se rend attentif aux phénomènes, dans leur apparition la plus simple. Hirayama incarne précisément cette disposition : loin de subir la monotonie de son quotidien, il en révèle la richesse en accordant de la valeur aux détails les plus infimes : la lumière sur un mur, la présence fugace d'un inconnu, ... Sur le plan formel, le film traduit cette expérience par une mise en scène épurée, largement fondée sur l'usage du plan-séquence. La caméra privilégie des plans fixes ou faiblement mobiles, des cadrages simples, souvent à hauteur d'homme, et une lumière naturelle, douce et diffuse. Cette sobriété visuelle renforce l'impression de fixité au sein du mouvement : chaque plan tend vers une forme d'autonomie, comme s'il pouvait être appréhendé à la manière d'une photographie. Le lien avec la photographie est d'ailleurs explicite dans le film, à travers la pratique même d'Hirayama, qui capture les variations de lumière dans les arbres. Mais au-delà de cette présence diégétique, c'est toute l'esthétique du film qui relève d'un regard photographique : une attention à la composition, à la durée, à la qualité de la lumière. Le ralentissement du temps à l'écran permet ainsi au spectateur d'entrer dans ce régime perceptif.



³⁴ Victor Hugo, *Le Promontoire du songe*, dans *Œuvres complètes, Proses philosophiques des années 1860-1865*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1985, p.611

Plus largement, le rapport du contemplateur au monde fait écho à celui de la fixité dans le cinéma contemporain. Dans une société capitaliste fondée sur la rentabilité et l'exigence d'une présence active, le sujet est contraint à produire, agir et s'inscrire dans un flux continu. Or, le contemplateur, en suspendant l'action et en se rendant presque autosuffisant dans son rapport au réel, vient perturber cette logique. De la même manière, la fixité au cinéma ralentit, freine, voire bloque les mécanismes de consommation rapide des images.

« Contempler pourrait alors devenir un acte subversif. Subversif (...) par sa remise en cause concrète d'une productivité. »³⁵

La subversion tient précisément dans ce déplacement : elle ne consiste pas à s'opposer frontalement au système, mais à en décaler les rythmes, en réintroduisant une circulation possible entre temps libre et temps productif, là où ils sont habituellement strictement séparés. Hirayama apparaît ainsi comme une figure de révolution silencieuse au sein de son univers fictionnel, tout comme *Perfect Days* occupe une place singulière, presque subversive, dans le paysage cinématographique contemporain.

La contemplation entretient ainsi un lien étroit avec la fixité, qu'elle se manifeste dans les formes filmiques (plans-séquences, arrêts sur image, répétitions) ou dans l'expérience même du spectateur, à travers l'immobilité du corps et la concentration du regard. Victor Hugo, dans *Contemplation suprême*, invite à envisager la mort avec sérénité : contempler l'infini de son vivant reviendrait déjà à faire l'expérience de sa propre finitude. Cette idée entre en résonance avec les réflexions de Roland Barthes sur la photographie, où l'image fixe est indissociable d'une conscience de la mort. Dans cette perspective, la fixité – qu'elle relève de la contemplation, de la photographie ou du cinéma – semble engager un rapport particulier à la mort, de nature presque cathartique. En suspendant le mouvement, elle met à distance le flux du vivant tout en le rendant plus perceptible, comme si l'arrêt permettait paradoxalement de mieux en saisir la fragilité. Comme le souligne Barbara Le Maître, « *l'image est acte et expérience, elle doit être étudiée à ce titre* »³⁶ : elle ne se réduit pas à un objet de vision, mais engage un rapport vécu, une traversée sensible. Cette dimension est essentielle dans le film : le spectateur n'est pas simplement confronté à l'image, mais invité à en faire l'expérience à travers un regard lent, attentif et incarné. Ainsi, *Perfect Days* illustre de manière exemplaire la

³⁵ Christophe Pellet, *Pour une contemplation subversive*, L'Arche, Paris, 2012, p.19

³⁶ Le Maître, Barbara, *Entre film et photographie. Essai sur l'empreinte*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2004, édition électronique publiée sur OpenEdition Books le 26 juin 2018, p.20

possibilité d'un cinéma qui, en renouant avec une certaine fixité et avec une temporalité ouverte, redonne à l'image sa puissance d'attention. Il montre que la beauté ne réside pas dans l'exceptionnel, mais dans la manière de regarder – une leçon en plus profondément liée à l'héritage photographique du cinéma.

Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures, Palme d'or au Festival de Cannes en 2010, raconte les derniers jours d'un apiculteur thaïlandais d'une soixantaine d'années, atteint d'une insuffisance rénale et conscient de sa mort imminente. Il choisit de se retirer dans une ferme isolée, au cœur des montagnes, entouré de sa belle-sœur et d'un infirmier laotien. Dans ce lieu retiré du monde, les frontières entre les vivants et les morts commencent à se brouiller : un soir, à table, apparaissent les spectres de son épouse défunte et de son fils disparu, ce dernier ayant pris la forme d'une créature simiesque aux yeux rouges luminescents. Le récit s'engage alors dans une traversée de la jungle, où Boonmee semble revisiter ses vies antérieures, dans un mouvement où mémoire, rêve et spiritualité se confondent. Le film aborde ainsi des thématiques profondément philosophiques : la réincarnation, la mort, l'identité et la continuité des existences. Ces enjeux, proches de certaines conceptions bouddhistes, invitent moins à une compréhension rationnelle qu'à une expérience méditative. Dans cette perspective, la forme contemplative du film devient essentielle : elle ne sert pas seulement à représenter ces idées, mais à les faire éprouver. Le spectateur est ainsi placé dans une temporalité dilatée, propice à l'introspection et à une suspension du jugement. C'est ici qu'apparaît le second régime de la contemplation tel que le décrit Christophe Pellet :



« Le (la) contemplatif (ive) est une personne « qui se plait dans la contemplation, la méditation » (Petit Robert). L'action est réduite à la pensée. Le mot contemplatif a une connotation religieuse affirmée (il existe un « ordre contemplatif », ordre religieux voué à la méditation). L'être contemplatif peut ainsi être un mystique qui choisit son état et maîtrise sa contemplation (les anachorètes), jusqu'à honorer par cette pratique un dieu, mais aussi, en dehors du divin ou à travers lui, parvenir à une compréhension du monde qui lui permettra de mieux s'y intégrer et d'atteindre une forme d'apaisement. »³⁷

³⁷ *Ibid.*, p.13

Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures s'inscrit pleinement dans ce régime de contemplation. Le film adopte une temporalité lente et ouverte, dans laquelle les personnages semblent guidés avant tout par une attention portée aux forces de l'esprit et de l'intellect, cherchant à atteindre une forme de sérénité, comme Boonmee dans son acceptation progressive de la mort. Cette posture relève moins d'un abandon que d'un gain intérieur : la contemplation y apparaît comme une expérience de transformation et d'apaisement, où le rapport au monde produit une forme de bénéfice spirituel et existentiel (donc de profit).

Cette expérience repose largement sur une mise en scène épurée. L'image adopte souvent une esthétique proche du documentaire, voire du naturalisme, dans laquelle les plans semblent durer au-delà de l'action elle-même. Le recours fréquent au plan-séquence contribue à cette impression de



continuité du réel. Comme l'avait théorisé André Bazin, le plan long permet de préserver la richesse du réel en évitant son découpage excessif par le montage. Ici, cette continuité produit un effet paradoxal : plus le plan dure, plus il se rapproche d'une forme de fixité. L'image devient presque photographique dans sa stabilité, tandis que les mouvements des corps eux-mêmes semblent ralentis, comme absorbés dans une temporalité différente. Cette fixité relative ne signifie pas immobilité, mais transformation du regard. Le spectateur est invité à ne plus suivre l'action, mais à habiter l'image. Le mouvement n'est plus événementiel, il devient atmosphérique. Comme Faust à Méphisto, *Oncle Boonmee* pourrait dire :

*« Si je dis à l'instant qui passe : attarde-toi, instant, tu es si beau, alors tu pourras me charger de chaînes, alors je consentirai volontiers à périr. »*³⁸

Cette dimension est particulièrement visible dans les scènes de jungle, où la lumière, les sons et les déplacements lents des personnages composent une expérience perceptive proche de la rêverie. La photographie occupe par ailleurs une place centrale dans la structure du film. Elle ne constitue pas seulement un motif narratif, mais un véritable opérateur ontologique. Le fils de Boonmee, disparu des années auparavant, apparaît sous les traits d'un singe aux yeux rouges au domicile familial et explique :

³⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust (Première partie de la tragédie)*, Le Livre de Poche, Paris, 2007 – Paraphrase du pacte entre Faust et Méphistophélès : « Reste un moment, tu es si beau ! », p.119

« Je m'entraînais avec ton Pentax. J'essayais de comprendre... Comment déjà ? Comment appelais-tu ça ? « L'art de la photographie. » Je prenais beaucoup de photos, partout où j'allais. Un jour, je suis parti dans la montagne. Je voulais trouver cette chose aperçue sur la photo.



Je n'ai jamais montré à personne ce que j'avais découvert. D'ailleurs, la pellicule n'a jamais été développée. J'étais obsédée par cette créature inconnue. J'essayais de la suivre tandis qu'elle passait de branche en branche. J'essayais de communiquer avec elle. Il s'agissait d'un singe-fantôme. Ceux qu'on entendait quand on était petits. Je n'aurais pas pu vivre cela si je ne m'étais pas uni avec un singe-fantôme. »

Sa fascination pour la photographie l'a progressivement conduit vers une forme de métamorphose : à travers son appareil Pentax, il cherchait à saisir une présence invisible, une dimension spectrale du réel. Obsessionnellement tourné vers cette quête, il finit par se fondre dans l'image elle-même, jusqu'à devenir une entité hybride, à la frontière du visible et de l'invisible. La photographie apparaît alors comme un possible accès au spirituel. Cette dimension est également portée par le cinéma contemplatif de Apichatpong Weerasethakul, qui brouille les limites entre le monde spirituel et le monde réel, en les inscrivant sans hiérarchie, au sein d'un même continuum d'expérience.

La contemplation ne cherche pas à expliquer, mais à faire éprouver – ouvrir un espace de lenteur, de silence et d'attention, dans lequel le regard peut se défaire de ses automatismes. L'image ne fonctionne plus comme un simple support narratif, mais comme un lieu d'expérience sensible et spirituelle. À travers cette esthétique de la fixité mouvante, *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* propose ainsi une autre manière de penser le cinéma : non pas comme représentation du monde, mais comme espace de coexistence entre les formes visibles et invisibles de l'existence.

Ces deux films construisent un régime du regard profondément contemplatif, dans lequel l'image tend vers la fixité sans jamais totalement s'y réduire. Ils installent une expérience spectatorielle particulière : soit une suspension de l'interprétation qui plonge le spectateur dans un état presque hypnotique apaisé, comme une mise à distance temporaire de la surstimulation visuelle quotidienne dont il est habituellement témoin, soit, à l'inverse, une forme d'activité du regard, en l'invitant à se poser, à ralentir et à prendre le temps d'observer, afin de réfléchir plus finement à ce qui est montré et d'en construire progressivement le sens. La place de la photographie comme événement intrinsèque à la diégèse du film est également significative : comme nous l'avons vu, elle permet de mettre en relation directe les deux médiums, qui ne cessent de s'alimenter mutuellement pour se déployer. Le cinéma, en particulier, vient intensifier et amplifier la présence de la photographie, jusqu'à en faire surgir toute la puissance expressive :

« *Le cinéma [...] actualise les puissances de la photographie, ouvre l'image au temps de son épiphanie.* » ³⁹

Ainsi, avec *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, Apichatpong Weerasethakul élabore une temporalité alternative, résistante aux rythmes de la modernité, tandis que dans *Perfect Days*, Wim Wenders oppose la lenteur et la patience du regard à la logique consumériste de l'accélération. Dans une société où les temps morts et l'inaction tendent à disparaître, au profit d'un rythme toujours plus soutenu, ces films, contemplatifs, apparaissent comme une manière de résister. Chez Christophe Pellet, la contemplation est pensée comme une inscription dans la durée à travers deux figures possibles : le contemplatif, qui s'abandonne à une expérience presque méditative, voire mystique, et le contemplateur, plus ancré dans le réel, qui observe sans nécessairement altérer son rapport critique au monde. Cette distinction permet de penser des postures spectatorielles différentes face aux images, mais aussi différentes manières d'habiter le temps. Dans cette perspective, les films étudiés rejoignent les réflexions de Gilles Deleuze lorsqu'il évoque « *des espaces quelconques, vides et désaffectés qui ne sont plus le décor de l'action, mais celui de l'errance* » ⁴⁰. Les toilettes publiques de *Perfect Days*, la jungle dans *Oncle Boonmee*, ou encore les chambres dans *Le Miroir* et l'hôtel dans *L'année dernière à Marienbad*, deviennent des espaces-temps où l'action se dissout au profit de la durée. Le plan contemplatif s'y impose alors comme une forme privilégiée de

³⁹ Luc Vancheri, *Cinéma et peinture*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2007, p.172

⁴⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p.356

perception du monde. Par ailleurs, Gilles Deleuze affirme : « *Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. (...) Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien.* »⁴¹. Cette idée suggère que le cinéma contemporain a pour tâche de restaurer notre lien sensible au réel, en nous réapprenant à voir autrement, notamment par le ralentissement et l'attention portée au temps. C'est précisément dans cette perspective que s'inscrit le cinéma contemplatif, proche du *cinéma photographié* par son usage du ralentissement et son jeu avec la fixité, qui vise à réactiver une expérience du monde à la fois sensible, inscrite dans le temps et porteuse d'enjeux profondément politiques.

2. Rôles politiques du son dans l'économie de la fixité visuelle

Après avoir interrogé les formes visuelles de la fixité et leurs effets perceptifs et politiques, il convient désormais d'examiner comment les régimes sonores prolongent, déplacent ou contestent à leur tour cette expérience de l'image, en participant eux aussi à une reconfiguration sensible et politique de notre rapport au monde. La fixité ne se contente pas de transformer le temps de l'image : elle redistribue également les hiérarchies perceptives. Loin d'être neutre, elle engage un véritable rapport de force entre ce qui est donné à voir et ce qui est donné à entendre, révélant ainsi de nouvelles tensions entre image et son.

Le silence, la raréfaction des sons, l'usage singulier de la voix off, ou encore la dissociation entre l'image et le son constituent ainsi des formes de pouvoir aussi actives que l'image elle-même. Dans certains films, le retrait du son explicatif ou de la parole autoritaire ne signifie pas une absence, mais au contraire une mise en tension : le spectateur est alors contraint d'écouter autrement, de produire du sens, de combler des vides. Le *cinéma photographié* ne se contente pas de ralentir l'image, il modifie en profondeur les régimes d'écoute et redistribue les rapports de pouvoir entre le film et celui qui le regarde. Dans cette perspective, il peut être relu comme un cinéma qui met en crise la toute-puissance du son explicatif ou de la voix dominante. Il tend à affaiblir les formes de pouvoir sonore qui imposent un sens univoque, pour ouvrir un espace d'écoute plus fragile, plus actif, parfois inconfortable. Toutefois, cette hypothèse d'un cinéma de résistance sonore ne va pas de soi. La relation entre fixité visuelle et retrait du son est loin d'être systématique, et certains films produisent au contraire de nouvelles formes de domination acoustique à partir même de l'arrêt de l'image. Le

⁴¹ *Ibid.*, p.223

cinéma photographié est-il donc un cinéma de résistance, à la fois visuelle et sonore ? Que résiste-t-il, exactement ? À quoi, et pour qui ? Et quels sont les enjeux esthétiques, politiques et sensibles de cette résistance supposée ? En croisant l'analyse des formes visuelles avec une réflexion sur le pouvoir du son, il s'agit moins d'opposer image et audio que de comprendre comment leurs tensions façonnent notre manière de voir, d'écouter et de penser le cinéma.

2. 1. Désarticuler le réel : crise perceptive et dissociation image/son

L'une des premières pistes de réflexion qui s'est imposée concerne la désarticulation du son et de l'image dans certains films du corpus. Cette dissociation, loin d'être un simple effet formel, agit comme un véritable outil de mise en crise du rapport au réel. Le *cinéma photographié*, en ralentissant ou en figeant l'image, fragilise déjà l'illusion d'un monde fluide, continu et maîtrisable. Mais lorsque cette fixité visuelle s'accompagne d'un décalage sonore, c'est l'ensemble du dispositif perceptif qui vacille : le spectateur ne sait plus exactement à quoi se fier, ni à l'image, ni au son. Le son ne vient donc plus confirmer l'image, ni l'ancrer dans une réalité stable. Il flotte, se décale, se répète, ou se vide de sa fonction explicative. Cette désarticulation produit un sentiment d'étrangeté profonde, comme si le film refusait de se soumettre aux règles classiques de la représentation réaliste. Le réel n'est plus donné comme une évidence, mais comme une construction instable, traversée de failles.

L'Année dernière à Marienbad d'Alain Resnais constitue sans doute l'un des exemples les plus emblématiques de cette dissociation entre image et son. Le film met en scène des corps presque immobiles, figés dans des poses rigides, semblables à des statues ou à des figures sculpturales. Les personnages semblent parfois moins être des individus que des images : des surfaces, des silhouettes, des formes prises dans un temps suspendu. Cette esthétique de la fixité rapproche le film d'un regard photographique, où chaque plan pourrait presque être isolé comme une image autonome. Et face à ces corps figés, les voix semblent ne plus leur appartenir. Elles circulent dans l'espace sans toujours s'ancrer clairement dans une bouche, un visage, une source identifiable. Le pouvoir du son devient alors profondément instable : il ne commande pas le sens, il ne guide pas le récit, il hante. Resnais désarticule volontairement le temps en juxtaposant des dialogues qui semblent parfois décalés par rapport à l'image. Les paroles ne correspondent pas toujours aux gestes, ni même aux personnages que l'on voit à l'écran. Cette dissociation crée un malaise perceptif intense. Le spectateur ne sait plus exactement qui parle, ni d'où vient la voix. Il devient même possible d'interpréter certaines paroles comme une voix off désincarnée, flottant au-dessus des images plutôt que les habitant. Le film semble ainsi

peupler son monde de fausses voix, de paroles détachées de toute autorité corporelle. Cette configuration rapproche *L'Année dernière à Marienbad* de la notion d'acousmètre, telle que développée par Michel Chion ⁴². L'acousmètre désigne une voix dont on ne voit pas le corps, et qui tire précisément son pouvoir de cette absence d'incarnation. Parce qu'elle n'est pas localisable, la voix acousmatique peut tout voir, tout savoir, tout contrôler. Elle est potentiellement omnisciente et omnipotente. Or, le *cinéma photographié* met souvent en scène des images où les corps sont figés, fragmentés, effacés ou spectralisés. Dans ce contexte, le son peut soit devenir dominant, soit produire un malaise profond. Dans *L'Année dernière à Marienbad*, la voix acousmatique n'exerce pas un pouvoir autoritaire au sens classique. Elle ne dicte pas une vérité, elle ne résout pas le récit. Au contraire, elle accentue l'incertitude. Elle ne commande pas, elle trouble. La scène d'ouverture du film est particulièrement révélatrice de cette dynamique. Une longue succession d'images flottantes présente les salles d'un château somptueux : couloirs, salons, plafonds, décorations. L'image glisse lentement, presque hypnotiquement, comme si le film voulait d'abord installer un espace mental avant toute narration. Cette errance visuelle est accompagnée par une voix off acousmatique, qui décrit à la première personne (« je ») le trajet d'un homme avançant dans ces pièces. La répétition du discours et son ton nonchalant, presque mécanique, finit par produire un effet d'étrangeté : la voix semble à la fois intime et désincarnée, proche et fantomatique. C'est le parfait exemple d'une voix acousmatique. Et ici, les effets de distance et de perturbation de la voix affaiblissent ou nuancent l'idée de toute puissance du son.

Cette réflexion peut être mise en parallèle avec le film *Le Diable probablement* de Robert Bresson (1977). Bien que formellement très différent de *L'Année dernière à Marienbad*, le film de Bresson travaille lui aussi une profonde désarticulation entre image et son, qui affecte directement le rapport au réel et au pouvoir. Dans *Le Diable probablement*, les plans sont eux aussi souvent fixes, les gestes mécaniques et les corps désincarnés. Les personnages semblent réduits à des fonctions et des mouvements minimaux. Cette économie visuelle extrême rejoint ce que l'on pourrait appeler une forme radicale de *cinéma photographié* : les corps ne sont plus des figures expressives, mais des présences quasi abstraites. Le monde que filme Bresson est saturé de discours idéologiques, politiques, scientifiques. Les voix des experts, des militants, des adultes, des institutions tentent sans cesse d'expliquer le monde, de le rationaliser, de le justifier. Pourtant, Bresson filme ces discours comme des bruits parmi d'autres. Ils ne sont

⁴² Michel Chion, « L'acousmètre », dans *La Voix au cinéma*, Cahiers du cinéma – collection essais, Paris, 1982, p.29-38

jamais mis en valeur par une emphase sonore, une musique illustrative ou une hiérarchie claire des voix. Le personnage principal (Charles) est entouré de ces paroles qui prétendent détenir un savoir et un pouvoir sur le réel. Mais ces voix n'ont plus de prise, elles sont vidées de leur force persuasive. La fixité de l'image, la sécheresse du montage et la neutralité sonore produisent un effet de désenchantement radical. On peut alors lire *Le Diable probablement* comme une forme extrême de *cinéma photographié* : un cinéma où les corps sont presque absents, où les gestes sont réduits à leur minimum, et où le son, loin de dominer, révèle son impuissance. Ce cinéma met en crise à la fois le pouvoir de l'image spectaculaire et celui du son autoritaire. Tout comme dans *L'Année dernière à Marienbad*, le son n'a donc pas pour objectif de convaincre.

Une autre forme de désarticulation entre image et son apparaît dans *Chungking Express* de Wong Kar-Wai, mais selon une logique très différente. Ici, le ralentissement visuel, les flous photographiques et les images étirées coexistent avec une bande-son très marquée, presque envahissante. La musique pop, répétitive, fonctionne comme une boucle obsessionnelle. Elle crée une forme de conditionnement émotionnel, presque hypnotique (en ce sens, elle pourrait même se rapprocher de la voix dans *L'année dernière à Marienbad*). La réalité visuelle hésite sans cesse entre l'étirement et la vitesse, tandis que la réalité sonore oscille entre silence et saturation musicale. Le spectateur est pris dans un régime sensoriel instable, où ni l'image ni le son ne proposent un ancrage solide dans le réel. Contrairement à Bresson, le son n'est pas ici affaibli : il est au contraire très présent, mais de manière presque infernale et épuisante. Dans ce cas, la fixité ou le flou photographique ne libèrent pas le spectateur. Ils coexistent avec une forte direction sonore, qui oriente fortement l'affect. Le réel devient alors « biscornu », fragmenté, incohérent, reflétant l'état émotionnel des personnages. La désarticulation entre image et son ne produit pas une résistance douce, mais une tension permanente.

Que ce soit dans *L'Année dernière à Marienbad*, *Le Diable probablement* ou *Chungking Express*, le son ne convainc plus au sens classique. Il échoue à stabiliser le réel, à imposer une vérité. Il devient malléable, discontinu, inquiétant. Dans le cadre du *cinéma photographié*, cette fragilisation du son accompagne celle de l'image : ensemble, ils produisent un cinéma de la crise, où le rapport au réel n'est jamais donné, mais toujours à reconstruire.

2. 2. Affaiblir l'autorité sonore : vers une écoute non dominante

Une seconde piste de réflexion, complémentaire de celle de la désarticulation image/son, s'impose : celle d'un cinéma où le rapport au réel n'est pas mis en crise, mais au contraire

respecté, voire placé au premier plan, tout en passant par un affaiblissement du pouvoir sonore. Le réel n'est ni spectacularisé ni déconstruit de manière frontale. Il est là, présent, quotidien, parfois banal. Mais il n'est plus expliqué, ni commenté, ni surplombé par un dispositif sonore autoritaire. L'image et le son semblent alors se rejoindre dans une forme de retenue commune, presque de pudeur. Par « affaiblissement du son », il ne s'agit pas de dire que le son disparaît ou devient insignifiant. Au contraire : il est souvent très présent, mais autrement. Il cesse d'être un outil de domination du sens pour devenir une matière sensible, une texture, une présence diffuse. Image et son ne cherchent plus à produire un discours, mais à faire émerger une sensation, un état, une durée.

Pour penser cette transformation du rapport au son, les propos de Roland Barthes sont particulièrement éclairants ⁴³. Barthes distingue plusieurs régimes d'écoute : une écoute de surveillance (écouter pour détecter un danger), une écoute de pouvoir (écouter pour comprendre, maîtriser, interpréter), et enfin une écoute plus flottante, ouverte, liée au désir, à l'affect, à la disponibilité. Cette dernière forme d'écoute ne cherche pas à saisir un sens précis, mais accepte l'indétermination. *Le cinéma photographié*, tel qu'il est envisagé dans ce mémoire, favorise précisément cette troisième forme d'écoute. Lorsque l'image ralentit, se fixe ou se répète, le spectateur n'est plus pris dans une dynamique de compréhension immédiate. Il n'est plus sommé de suivre une narration, d'anticiper, de décoder. Le son, dès lors, ne peut plus fonctionner comme un guide explicatif. Il devient quelque chose que l'on reçoit, plutôt que quelque chose qui nous dirige. Cette écoute flottante s'oppose directement aux formes de pouvoir sonore qui tendent à imposer un rythme, une attention contrainte, un sens univoque (formes qu'on retrouve notamment chez des auteurs comme Adorno ou Anders qui analysent le son radiophonique ou médiatique). Ici, au contraire, l'écoute est laissée libre, fragile, parfois inconfortable.

Le Miroir d'Andreï Tarkovski est un exemple fondamental de cette articulation douce entre image fixe ou ralentie et son affaibli. Le film est traversé par des images lentes, des plans contemplatifs, des séquences presque immobiles qui semblent appartenir davantage à la mémoire qu'au présent. Ces images sont souvent accompagnées de sons discrets : le bruit de la pluie, le souffle du vent, des craquements, des voix lointaines, parfois indistinctes. Chez Tarkovski, le son ne vient jamais expliquer l'image. Il ne la surplombe pas, il ne la commente pas. Il ouvre un espace intérieur. Le spectateur n'écoute plus pour comprendre une situation,

⁴³ Roland Barthes, *Écoute* (dans *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*), Éditions du Seuil, Paris, 1982, p.217-232

mais pour ressentir une atmosphère, une temporalité, une émotion diffuse. Le son agit comme un prolongement de l'image, mais sans jamais la diriger. Cette approche rejoint certaines intuitions de Rudolf Arnheim⁴⁴, qui souligne que le son, lorsqu'il est débarrassé de sa fonction illustrative ou descriptive, peut devenir une force imaginative. Dans *Le Miroir*, le son ne représente pas le réel de manière mimétique ; il en propose une expérience sensible et subjective.

Des films comme *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* d'Apichatpong Weerasethakul ou *Perfect Days* de Wim Wenders prolongent cette logique, mais dans un rapport encore plus apaisé au réel. Le temps y est étiré, les plans souvent fixes, parfois très longs. La caméra observe plus qu'elle ne raconte. Elle laisse les choses advenir. Dans *Oncle Boonmee*, les bruits de la nature – insectes, feuillages, eau – occupent une place centrale. Les silences sont nombreux, les dialogues rares, souvent simples, presque neutres. Le son ne cherche pas à orienter l'interprétation du spectateur. Il accompagne l'image comme une respiration. Cette approche rejoint ce que Philippe Deharme appelait une attention au rythme et à la matière sonore plutôt qu'au message⁴⁵. Le son n'est plus porteur d'un discours, mais d'une présence. *Perfect Days* fonctionne de manière similaire. Le quotidien du personnage est filmé avec une extrême simplicité : gestes répétés, routines, espaces urbains. Les sons – circulation lointaine, musique écoutée en voiture, silences – ne dominent jamais l'image. Ils la traversent. Le réel est respecté dans sa modestie, sans dramatisation excessive. Ici, la résistance ne passe pas par la confrontation, mais par le ralentissement, par une attention patiente au monde.

Cette forme de cinéma entre en tension directe avec ce que Theodor W. Adorno analyse comme une standardisation du sonore, où le son devient un outil de contrôle, de conditionnement, de normalisation de l'écoute⁴⁶. Dans le *cinéma photographié*, le son refuse cette fonction – il ne cherche pas à capter l'attention de manière agressive, ni à imposer une lecture du réel. De la même manière, Günther Anders, avec la notion de « laisse acoustique », décrit un monde où le son maintient les individus dans un état de dépendance permanente, toujours reliés à une source qui parle, informe, ordonne. À l'inverse, les films analysés coupent cette laisse. Ils proposent un espace où l'on peut ne pas tout entendre, ne pas tout comprendre, ne pas être constamment sollicité.

⁴⁴ Rudolf Arnheim, *Éloge de la cécité dans Radio*, Van Dieren Éditeur, Paris, 2005, p.171-181

⁴⁵ Paul Deharme, *Pour un art radiophonique*, Éditions Allia, Paris, 2022

⁴⁶ Theodor Wiesengrund-Adorno, *Current of Music*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2010

Cette mise à distance du pouvoir sonore est également perceptible dans la manière dont le bruit est traité. Comme le montre Emmanuel Arnoldy, le bruit peut devenir une expérience sensorielle intense, parfois violente ⁴⁷. Or, dans le *cinéma photographié*, le bruit est souvent atténué, rendu supportable, presque méditatif. Il ne choque pas, il enveloppe. Il est important de souligner que cette résistance n'est ni frontale ni revendiquée. Elle ne passe pas par un rejet explicite du pouvoir du son, mais par sa dilution. Le son n'est pas supprimé, il est affaibli dans sa capacité à commander le sens. L'image, de son côté, n'impose pas un point de vue spectaculaire. Ensemble, ils construisent un cinéma de la retenue. Cette approche rejoint également les réflexions de Simone Douek sur l'« acte radiophonique », où l'écoute devient un engagement du sujet, une posture active malgré – ou grâce à – la fragilité du dispositif ⁴⁸. Le spectateur n'est plus un récepteur passif d'un message, mais un participant sensible à une expérience.

Ainsi, la fixité visuelle ne produit pas seulement un effet esthétique, elle crée les conditions d'une écoute non autoritaire. En ralentissant l'image, le *cinéma photographié* désactive le pouvoir explicatif du son et ouvre un espace d'attention différent, plus fragile, plus intime, parfois plus politique. Ce cinéma ne cherche pas à dominer le réel, ni à l'expliquer. Il le respecte, tout en acceptant son opacité. La résistance qu'il propose n'est pas celle du refus, mais celle de la patience. Une patience du regard, et surtout, une patience de l'écoute.



Pour conclure, en ralentissant ou en interrompant le flux visuel dominant, le *cinéma photographié* met en crise les logiques contemporaines d'attention, de consommation et de productivité qui structurent notre regard. Qu'il s'agisse de l'adoucissement du flux chez Wong Kar-wai, de la temporalité alternative proposée par Apichatpong Weerasethakul ou de la patience du regard chez Wim Wenders, la fixité apparaît comme un geste de déplacement : elle retire l'image de la circulation immédiate pour en faire un espace d'intensité, de mémoire et de projection. Le spectateur n'y est plus simplement traversé par les images, mais devient actif dans leur prolongement, leur survivance, leur mise en sens. Dès lors, la dimension politique de la fixité ne tient pas uniquement à ce qu'elle représente, mais à ce qu'elle fait : elle reconfigure les régimes d'attention, elle redonne de la valeur à la durée, elle ouvre un espace où le regard

⁴⁷ Emmanuel Arnoldy, *Le Bruit éprouvant (au cinéma)*, La Lettre volée, Bruxelles, 2018

⁴⁸ Simone Douek, *L'acte radiophonique*, Creaphis, Paris, 2021

peut résister à l'automatisme. En ce sens, elle ne s'oppose pas frontalement au monde contemporain, mais en infléchit les rythmes, en introduisant des zones de suspension au cœur même du flux. Mais cette reconfiguration du visible ne peut être pensée indépendamment de ce qui l'accompagne et parfois la contredit : le sonore. Car si la fixité transforme notre manière de voir, elle modifie tout autant notre manière d'écouter, redistribuant les hiérarchies perceptives et les rapports de pouvoir entre image et son. C'est donc dans cette articulation, faite de tensions, de décalages et de rééquilibrages, que se prolonge pleinement la portée esthétique et politique du *cinéma photographié*.

★ PARTIE 3 ★

FIGURES DU TEMPS DANS LE CINÉMA PHOTOGRAPHIÉ :

UNE APPROCHE DELEUZIENNE DE LA FIXITÉ

« Dans *Le Petit Soldat* de Jean-Luc Godard (1960), la réponse à la question « Qu'est-ce que le cinéma ? » est « la vérité 24 fois par seconde ». Mais ces images, en tant que photographies individuelles, témoignent aussi de l'étrangeté du cinéma. Ainsi, la réponse à la question « Qu'est-ce que le cinéma ? » devrait aussi être « la mort 24 fois par seconde ». La photographie fige la réalité, la vérité selon la définition de Godard, marque une transition de l'animé à l'inanimé, de la vie à la mort. Le cinéma inverse le processus, au moyen d'une illusion qui anime les images inanimées de son origine. Les plans de pellicule mènent à la salle de montage où Elizaveta Svilova travaille sur *L'Homme à la caméra*. Elle tient la pellicule inerte entre ses mains ; elle la rembobine sur la table de montage ; elle découpe certaines images. Les images inanimées reprennent vie ; des personnages issus de différentes parties du film regardent, réagissent, de manière significative y compris les visages d'enfants que l'on retrouvera bien plus tard assistés à un spectacle de magie. Finalement, la continuité du film est rétablie avec sa propre logique temporelle, dans laquelle la question du temps se pose constamment, mais au sein de sa propre structure en développement. »⁴⁹

Dire que la continuité du film est rétablie selon sa propre logique temporelle semble signifier que le cinéma ne se contente pas d'enregistrer le temps : il le produit. Il instaure un régime temporel spécifique, autonome, où le mouvement, la durée et les relations entre les images obéissent à une organisation interne. C'est précisément cette question du temps, au cœur de la pensée de Gilles Deleuze, qui permet d'éclairer les films du corpus. Le *cinéma photographié* y apparaissant comme une forme de pensée du temps lui-même, toujours en train de se construire.

Cinéma 2 L'image-temps de Gilles Deleuze est un ouvrage indispensable pour analyser les formes de temporalité non continues dans le cinéma. Selon Gilles Deleuze, l'histoire du cinéma peut être comprise à travers deux grands régimes d'images : l'image-mouvement et l'image-temps. Ces deux formes correspondent à deux manières distinctes d'organiser la représentation du monde et l'expérience du temps. Avant la Seconde Guerre mondiale, le cinéma repose majoritairement sur le régime de l'image-mouvement. Les films s'y structurent selon un schéma sensori-moteur relativement stable : une situation appelle une action, laquelle produit une nouvelle situation. Dans ce système, le temps n'apparaît que de manière indirecte, à travers l'enchaînement des mouvements et des actions. Le monde représenté demeure ainsi cohérent, lisible et orienté vers l'efficacité narrative, comme c'est le cas dans le cinéma classique, notamment hollywoodien. Après la Seconde Guerre mondiale, ce modèle entre en crise. Le lien direct entre perception et action se fragilise : les personnages ne savent plus

⁴⁹ Laura Mulvey, *Death 24x a Second – Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, Londres, 2006, p.15

comment agir face à un monde devenu incertain ou incompréhensible. Ils se trouvent souvent dans des positions d'hésitation, d'immobilité ou de contemplation, voyant davantage qu'ils n'agissent. C'est dans ce contexte que Deleuze identifie l'émergence d'un nouveau régime d'images, celui de l'image-temps. Le cinéma ne se contente plus de montrer des actions qui s'enchaînent ; il donne désormais accès au temps lui-même, à travers des formes de durée, d'attente, de mémoire ou de contemplation. Le spectateur n'assiste plus simplement à une succession d'événements, mais fait l'expérience directe du temps.

1. L'image-temps et l'image-cristal : coexistence des temporalités

Pour Deleuze, l'une des conséquences majeures de l'image-temps est la remise en cause de l'idée d'une image strictement située dans le présent. Il affirme :

*« Le postulat de « l'image au présent » est un des plus ruineux pour toute compréhension du cinéma. »*⁵⁰

Autrement dit, une image filmique ne se réduit jamais à un instant présent : elle contient toujours différentes strates temporelles, mêlant passé, mémoire et virtualité. Dans cette perspective, l'image devient le lieu d'une coexistence de temporalités – particulièrement visible dans les films de mon corpus (excepté *Perfect Days*). Le temps n'y apparaît plus comme une succession linéaire d'instant, mais comme un ensemble de couches qui se superposent et se répondent. L'image fonctionne alors comme une sorte de photographie mentale, dans laquelle présent et souvenir deviennent indiscernables. Deleuze rapproche cette conception du temps de la pensée de Marcel Proust :

*« Mais toujours l'image-temps directe nous fait accéder à cette dimension proustienne d'après laquelle les personnes et les choses occupent dans le temps une place incommensurable à celle qu'ils tiennent dans l'espace. Proust parle alors en termes de cinéma, le Temps montant sur les corps sa lanterne magique et faisant coexister les plans en profondeur. »*⁵¹

Au concept d'image-temps s'ajoute chez Deleuze celui d'image-cristal. Le cristal de temps désigne une image dans laquelle deux dimensions temporelles coexistent : une face actuelle, qui correspond au présent de l'image, et une face virtuelle, constituée par le passé ou la mémoire. Comme l'écrit Deleuze : « L'image-cristal est la coexistence du présent réel et du

⁵⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 56-57

⁵¹ *Ibid.*, p.56

passé virtuel. »⁵²; ou « *C'est le temps en personne qui surgit dans le cristal.* »⁵³. Dans une telle configuration, le passé ne réapparaît pas sous la forme d'un souvenir clairement identifiable ; il demeure présent sous une forme virtuelle, indissociable du présent qui se donne à voir. L'image devient alors un point de condensation où différentes strates temporelles se reflètent et se mêlent les unes aux autres. À partir de ces deux notions – l'image-temps et l'image-cristal – il s'agit désormais d'examiner comment ces formes temporelles se manifestent concrètement dans les films du corpus étudié.

Dans *Le Miroir*, Andreï Tarkovsky construit une structure filmique fondée sur la superposition de plusieurs strates temporelles. Le film est composé d'images qui semblent flotter entre différents régimes de réalité : il devient souvent difficile de déterminer si l'on assiste à un souvenir, à un rêve, à une vision mentale ou à une scène située dans le présent. Cette ambiguïté est volontaire. Elle rompt avec une narration chronologique classique et plonge le spectateur dans un état perceptif particulier, proche de l'hypnose ou de la rêverie. Les personnages eux-mêmes semblent simultanément appartenir à plusieurs temporalités. Le personnage d'Aliocha – double autobiographique du cinéaste – n'apparaît presque jamais directement à l'image dans le présent du récit : il existe principalement à travers ses souvenirs d'enfance, ses réminiscences et les images mentales qui composent sa mémoire. La figure de la mère traverse également plusieurs moments de la vie du narrateur sans que ces temporalités soient nettement différenciées. Cette confusion est accentuée par le choix de faire incarner à la même actrice la mère d'Aliocha et son épouse, ce qui trouble profondément les repères temporels et identitaires. L'image prend alors une dimension pleinement cristalline : une même figure y condense à la fois le passé et le présent, réunis dans une seule et même incarnation. Le film met également en scène le fils du narrateur, qui apparaît dans une temporalité située après l'enfance d'Aliocha. Ces différentes générations ne sont jamais organisées selon une chronologie claire : elles coexistent plutôt comme différentes couches de mémoire, qui se répondent et se superposent. Un autre élément fondamental de cette structure temporelle est la présence de la voix du père du cinéaste, Arseny Tarkovsky, qui lit plusieurs de ses poèmes au cours du film. Cette voix ne correspond à aucun personnage visible à l'écran et ne s'inscrit pas dans la diégèse du récit. Elle semble plutôt appartenir à une dimension intemporelle, presque spectrale, qui traverse les images comme une mémoire poétique. Plusieurs scènes du film

⁵² *Ibid.*, p.82

⁵³ *Ibid.*, p.98



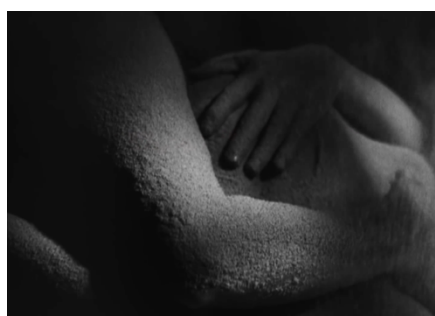
illustrent clairement ces superpositions du temps. L'une des plus célèbres – dont nous avons déjà parlé – est la deuxième séquence du film, dans laquelle la mère attend près d'une clôture dans un paysage rural. Un médecin s'approche et engage la conversation avec elle. La scène semble renvoyer au passé de l'enfance d'Aliocha, mais la façon singulière avec laquelle elle

est filmée laisse poser un doute. En effet, les mouvements y sont ralentis, tandis que la caméra décrit un léger mouvement circulaire autour des personnages, comme une danse discrète. Par ailleurs, les éléments naturels – le vent, l'herbe ou la lumière – occupent une place centrale dans la composition de l'image. Ils ne constituent pas un simple décor : leurs mouvements et leurs sons participent pleinement à la vie de la scène, au point de sembler animés d'une présence équivalente à celle des personnages. Cette attention portée aux phénomènes naturels contribue à instaurer une atmosphère suspendue. Le spectateur ne sait donc pas exactement s'il assiste à un souvenir précis ou à une image reconstruite par la mémoire. Le film joue également sur les transitions entre différentes époques sans signal explicite. Par exemple, une scène montrant la mère adulte dans une imprimerie bascule soudainement vers un souvenir d'enfance dans la campagne. Ces passages se font souvent par des associations visuelles ou sensorielles – un mouvement, un bruit, une texture – plutôt que par une logique narrative. De plus, certaines séquences mêlent directement l'histoire personnelle et l'histoire collective. Des images d'archives apparaissent au milieu du film : la guerre civile espagnole, des événements de la Seconde Guerre mondiale ou encore des essais nucléaires. Ces images introduisent une nouvelle couche temporelle, celle de l'histoire du XX^e siècle, qui se superpose à la mémoire intime du narrateur. *Le Miroir* fonctionne donc comme un réseau de temporalités entremêlées, où souvenirs, rêves, images historiques et perceptions présentes coexistent dans une même matière filmique. Cette structure correspond pleinement à ce que Gilles Deleuze décrit comme une manifestation de l'image-temps.



Dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, Apichatpong Weerasethakul construit également une expérience du temps fondée sur la superposition de différentes couches temporelles. Le film fait intervenir des figures fantomatiques – appartenant au passé ou à des vies antérieures – qui apparaissent directement dans le présent des

personnages. Cette présence brouille les repères temporels traditionnels : les fantômes ne sont pas présentés comme des visions extraordinaires ou comme des souvenirs clairement identifiés, mais comme des êtres qui coexistent simplement avec les vivants. L'une des scènes les plus marquantes, dont nous avons aussi déjà parlé, se déroule au moment du dîner familial. Alors que Boonmee est assis à table avec sa belle-sœur et son neveu, la silhouette de sa femme décédée apparaît soudainement et prend place parmi eux. Peu après, son fils disparu surgit lui aussi dans la pénombre, sous la forme d'une créature aux yeux rouges. Pourtant, cette apparition ne provoque ni peur ni rupture dramatique : les personnages accueillent ces présences avec calme et poursuivent la conversation. La scène ne distingue pas clairement le monde des morts et celui des vivants ; elle installe plutôt une continuité entre ces différentes dimensions du temps. Cette image-cristal déstabilise la perception du spectateur et face à ces apparitions, celui-ci peut hésiter : s'agit-il d'un souvenir, d'un rêve, d'une hallucination ou d'un événement réel dans la diégèse du film ? Le film ne donne jamais de réponse définitive, laissant volontairement planer une ambiguïté. Cette incertitude contribue à dissoudre l'idée d'un présent unique et stable. Une autre séquence importante se déroule dans la grotte où Boonmee se rend à la fin du film. L'espace y est filmé comme un lieu presque primordial, associé aux origines du monde et aux vies passées du personnage. Boonmee y évoque ses existences antérieures, comme si différentes temporalités – passé lointain, présent de l'agonie et cycles de réincarnation – se rejoignaient dans ce même lieu. La grotte devient ainsi un espace où se condensent plusieurs âges du temps. Le film met ainsi en place une forme de temporalité stratifiée, dans laquelle le passé continue de circuler dans le présent.



Dans *Hiroshima, mon amour*, Alain Resnais propose une construction temporelle dans laquelle le présent cesse d'être le centre stable du récit. Il fait constamment circuler les images entre différentes strates de mémoire, mêlant le passé historique collectif et le passé intime des personnages. Le présent de la rencontre entre les deux protagonistes – une actrice française et un architecte japonais – devient ainsi un simple point de passage où affleurent d'autres temporalités. Dès la séquence d'ouverture, cette logique est mise en place. Les corps enlacés des deux amants apparaissent recouverts d'une poussière étrangement scintillante qui évoque à la fois la cendre atomique (mémoire historique) et une matière abstraite

mélangeant leur chair (mémoire de leur intimité). Pendant que la caméra explore ces corps au travers d'un mouvement lent et sensuel, une voix masculine affirme : « Tu n'as rien vu à Hiroshima, rien. », ce à quoi une voix féminine répond : « J'ai tout vu, tout. ». Puis surgissent des images d'hôpital, où patients et personnel soutiennent frontalement le regard de la caméra, tandis que celle-ci circule dans les couloirs et les chambres. Tout se passe comme si la caméra incarnait le regard de la voix féminine, qui poursuit son affirmation en voix off : « Ainsi l'hôpital je l'ai vu, j'en suis sûre. L'hôpital existe à Hiroshima. Comment aurais-je pu éviter de le voir ? ». L'homme répond : « Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima. Tu n'as rien vu à Hiroshima ». Dès lors, un doute s'installe : que regarde-t-on ? Est-ce un souvenir imaginé, une image d'archives, ou bel et bien une image de son passé ? Ce doute persiste tout le long de cette scène d'introduction (et plus largement dans le film) puisqu'une série d'images documentaires – photographies, archives, plans de musées, fragments d'actualités montrant les victimes de la bombe, cicatrices laissées sur les corps, et ruines de la ville – sont montrées sous la voix off explicative féminine.

Le montage juxtapose donc deux régimes de mémoire : celui de l'histoire collective, inscrit dans les archives de la catastrophe nucléaire, et celui de l'expérience subjective des personnages. Cet espace où mémoire personnelle et mémoire historique se superposent trouble le spectateur sur l'espace temporel dans lequel il s'inscrit. À mesure que la relation entre les deux personnages se développe, le film introduit un second passé : celui de la jeunesse de la femme à Nevers, en France, pendant la Seconde Guerre mondiale. Par fragments successifs, des images de cette période apparaissent : une rue de province, la cave où la jeune femme fut enfermée après avoir entretenu une relation avec un soldat allemand, ou encore le souvenir du corps de cet amant tué à la Libération. Ces scènes surgissent sous forme de flashbacks discontinus, souvent déclenchés par un geste, un regard ou une parole dans le présent de Hiroshima (souvent lorsque l'actrice et l'architecte marchent ensemble dans les rues de la ville). Le passé intime fait ainsi irruption dans le présent, sans transition explicite. Ce dispositif correspond précisément à l'analyse proposée par Gilles Deleuze dans son étude du cinéma de Resnais. Selon lui, le film met en relation deux nappes de passé distinctes qui se confrontent directement :



*« La confrontation des nappes de passé se fait directement, chacune pouvant servir de présent relatif à l'autre : Hiroshima sera pour la femme le présent de Nevers, mais Nevers sera pour l'homme le présent d'Hiroshima. »*⁵⁴

Autrement dit, le présent du film ne constitue pas un centre stable autour duquel les souvenirs viendraient s'organiser. Au contraire, les différentes couches de mémoire se réfléchissent mutuellement. Pour la femme française, Hiroshima devient le lieu à partir duquel se réactive le souvenir traumatique de Nevers. Inversement, pour l'homme japonais, le récit de Nevers fait apparaître une autre mémoire de la guerre, étrangère à la catastrophe d'Hiroshima mais pourtant comparable dans son intensité tragique. Les deux personnages échangent donc leurs souvenirs et tentent de comprendre leurs expériences respectives à travers cette confrontation des passés. Dans ce contexte, le présent de leur relation apparaît fragile et presque effacé : *« Dans Hiroshima, mon amour, le présent est le lieu d'un oubli qui porte déjà sur lui-même, et le personnage du Japonais est comme estompé. »*⁵⁵. Le personnage masculin semble en effet parfois s'effacer derrière la mémoire de la femme : lorsqu'elle raconte l'histoire de son amour à Nevers, la caméra se concentre longuement sur son visage tandis que l'homme écoute en silence, comme si sa présence servait uniquement de support à l'émergence de ce passé. En faisant coexister différentes couches temporelles, le film montre comment les individus tentent de donner forme et sens à leurs expériences passées à travers une mise en commun des mémoires.

Dans *L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais construit là encore une temporalité profondément instable en multipliant les formes de souvenirs possibles – flashbacks, rêves, hypothèses ou anticipations – sans jamais préciser leur statut. Le spectateur se trouve ainsi confronté à une prolifération de récits possibles qui brouillent constamment la frontière entre mémoire et fiction. Dès la séquence d'ouverture, cette incertitude temporelle est installée. La caméra glisse lentement dans les couloirs et les salons du palais tandis qu'une voix masculine répète la description de l'hôtel et de ses décorations. Ce travelling hypnotique accompagne un espace qui paraît lui-même fonctionner comme une mémoire architecturale mélangeant différentes temporalités (en ce sens l'hôtel de Marienbad peut être envisagé comme une image-cristal puisqu'il ne renvoie pas à un lieu stable). Cette confusion se prolonge dans les nombreuses scènes où le personnage de X affirme avoir rencontré A « l'année dernière à Marienbad ». À plusieurs reprises, il raconte cette rencontre passée et tente de convaincre A

⁵⁴ *Ibid.*, p.152

⁵⁵ Marie-Claire Ropars, *L'écran de la mémoire*, Seuil, Paris, p.115

qu'ils ont vécu ensemble une relation amoureuse dont elle devrait se souvenir. Le film propose alors différentes versions possibles de cette rencontre : une promenade dans les jardins, une conversation dans une chambre, une fuite envisagée. Pourtant, chacune de ces scènes est immédiatement remise en doute. Parfois A nie catégoriquement avoir vécu ces événements ; parfois elle semble hésiter, comme si un souvenir incertain affleurait. Le spectateur ne peut donc jamais déterminer si ces images représentent un passé réel, un fantasme de X ou une simple hypothèse narrative. Cette logique correspond précisément à la conception de la mémoire développée par Gilles Deleuze à partir de la philosophie de Henri Bergson. Selon Bergson, le passé ne disparaît jamais : il se conserve sous la forme de différentes « nappes de passé », c'est-à-dire de couches temporelles dans lesquelles les souvenirs continuent d'exister virtuellement. Dans son analyse du film, Deleuze reprend cette idée et écrit :

*« Dans L'année dernière à Marienbad, on se trouve dans une situation à deux personnages, A et X, telle que X se pose sur une nappe où il est tout proche de A, tandis que A se trouve sur une nappe d'un autre âge où elle est au contraire distante et séparée de X. Ce ne sont pas seulement les caractères géométriques accentués, c'est le troisième personnage, M, qui témoigne ici pour la transformation d'un même continuum. »*⁵⁶

Autrement dit, les personnages n'occupent pas la même couche de temps. X semble habiter une nappe de passé dans laquelle la relation avec A a déjà eu lieu : pour lui, les événements racontés sont presque certains. A, en revanche, se situe sur une autre nappe temporelle où cette relation n'existe pas ou n'a jamais eu lieu. Cette dissymétrie produit la tension centrale du film : X tente constamment d'attirer A vers sa propre couche de mémoire afin de faire exister ce passé commun. Le personnage de M, souvent présent à proximité d'A, joue alors un rôle particulier. Toujours calme et maître de la situation – notamment dans les scènes de jeu de Nim où il gagne systématiquement – il apparaît comme une figure stabilisatrice dans cet univers instable. Sa présence semble maintenir A dans une autre configuration temporelle, empêchant le récit de X de s'imposer pleinement comme réalité. Ainsi, même si les personnages évoluent dans les mêmes espaces – couloirs, jardins, salons – ils n'appartiennent pas nécessairement au même niveau de mémoire. C'est précisément ce décalage entre les strates temporelles qui produit



⁵⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p.156

l'étrangeté du récit et transforme le film en véritable exploration cinématographique de la mémoire et de l'image-temps.

Dans *Chungking Express*, Wong Kar-Wai ne construit pas une temporalité fragmentée fondée sur les souvenirs ou les nappes de passé. Le récit reste globalement linéaire et se déroule dans un présent continu. Pourtant, la perception du temps y est constamment perturbée. Le film transforme la durée en fonction des états émotionnels des personnages : le temps semble tantôt s'accélérer, tantôt se dilater, produisant une impression de temporalité instable. Cette variation repose largement sur des procédés visuels précis, notamment l'utilisation du step-printing, qui modifie la vitesse des images et donne à certaines scènes l'apparence d'un « roman-photo » saccadé. Un exemple marquant apparaît dans les scènes de poursuite qui ouvrent le film,



centrées sur le policier 223. Dans les ruelles bondées de Hong Kong ou à l'intérieur du marché nocturne, les corps se déplacent rapidement tandis que l'image elle-même est fragmentée et accélérée. Les silhouettes des passants deviennent floues, presque fantomatiques et la durée réelle de l'action

donne l'impression d'être compressé – le monde se déplace trop vite pour être saisi. Le présent est alors vécu comme une frénésie urbaine où le temps file à grande vitesse, reflétant l'état mental du personnage, encore troublé par sa rupture amoureuse. À l'inverse, certaines scènes étirent la durée et donnent au temps une qualité contemplative. Dans la seconde partie du film, le personnage de Faye écoute la chanson « California Dreamin' » en boucle. Le film insiste sur les répétitions de ce moment : la musique revient constamment, ses gestes quotidiens se reproduisent, et la vitesse d'obturation est parfois largement étirée. Le temps est alors suspendu, voir bloqué, en accord avec la solitude et l'ennui du personnage de Faye. Dans *Chungking Express*, la perturbation du temps ne repose donc pas sur l'irruption du passé ou du souvenir, mais sur une distorsion du présent lui-même. Le temps n'est pas linéairement brisé, il est plutôt modulé en fonction de la perception émotionnelle des personnages. Wong Kar-wai transforme ainsi la temporalité en matière expressive : le présent peut se contracter ou s'étendre, révélant la manière dont les sentiments — solitude, désir, attente — modifient notre expérience du temps.

Le dernier film du corpus, *Perfect Days* de Wim Wenders, constitue un cas légèrement à part. Contrairement aux autres œuvres étudiées, il s'inscrit dans une temporalité largement

linéaire et semble se rapprocher davantage du régime de l'image-mouvement décrit par Gilles Deleuze. À l'exception de ce film, l'ensemble du corpus se construit principalement autour d'une prédominance de l'image-temps. Cependant certaines images du film – notamment les reflets, les jeux de lumière ou les surimpressions visuelles – introduisent une forme discrète d'image-cristal. Le présent y semble parfois se doubler d'une dimension virtuelle, suggérant une intériorité ou une mémoire silencieuse.

Les films du corpus donnent ainsi à voir des images où le réel et le virtuel se réfléchissent mutuellement : souvenirs qui affleurent dans le présent, figures qui semblent appartenir à plusieurs temporalités, espaces qui fonctionnent comme des réservoirs de mémoire. L'image-temps trouve son point d'intensité dans la figure de l'image-cristal, devenant une surface sensible où se déposent des strates temporelles hétérogènes. Dans cette perspective, le *cinéma photographié* peut être envisagé comme une forme limite du cinéma deleuzien : un cinéma où le temps ne se contente plus d'apparaître, mais où il se cristallise dans l'image elle-même.

2. Les situations optiques et sonores pures : un cinéma du regard

« Il se passe autre chose dans le cinéma dit moderne : non pas quelque chose de plus beau, de plus profond ni de plus vrai, mais quelque chose d'autre. C'est que le schème sensori-moteur ne s'exerce plus, mais n'est pas davantage dépassé, surmonté. Il est brisé du dedans. C'est-à-dire que les perceptions et les actions ne s'enchaînent plus, et que les espaces ne se coordonnent plus ni ne se remplissent. Des personnages, pris dans des situations optiques et sonores pures, se trouvent condamnés à l'errance ou à la balade. Ce sont de purs voyants, qui n'existent plus que dans l'intervalle de mouvement, et n'ont même pas la consolation du sublime, qui leur ferait rejoindre la matière ou conquérir l'esprit. Ils sont plutôt livrés à quelque chose d'intolérable, qui est leur quotidienneté même. C'est là que se produit le renversement : le mouvement n'est plus seulement aberrant, mais l'aberration vaut maintenant pour elle-même et désigne le temps comme sa cause directe. Le temps sort de ses gonds » : il sort des gonds que lui assignaient les conduites dans le monde, mais aussi les mouvements de monde. Ce n'est plus le temps qui dépend du mouvement, c'est le mouvement aberrant qui dépend du temps. Au rapport 'situation sensori-motrice' > 'image indirecte du temps' se substitue une relation non-localisable 'situation optique et sonore pure' > 'image-temps directe'. »

57

Ces situations mettent donc en scène des personnages qui ne sont plus définis par leur capacité d'action mais par leur position de spectateurs du monde. Ils observent, écoutent,

⁵⁷ *Ibid.*, p.58-59

attendent. Les personnages deviennent ainsi ce que le philosophe appelle des voyants : des figures contemplatives confrontées à un monde qu'ils ne parviennent plus à transformer par l'action. Ces situations apparaissent précisément lorsque la reconnaissance attentive fait défaut. En s'appuyant sur la pensée de Henri Bergson, Gilles Deleuze souligne que la reconnaissance devient réellement signifiante dans son échec. Lorsqu'elle réussit, l'identification – d'un être ou d'une situation – permet au schème sensori-moteur de se réactiver et au récit de se déployer de manière linéaire. À l'inverse, lorsque la mémoire échoue à se fixer sur un souvenir déterminé, la perception demeure en suspens et ne se prolonge plus en action. L'image entre alors en relation avec des dimensions virtuelles, ne se connecte plus à une action : impressions de déjà-vu, sensations de rêve, ou souvenirs incertains. Ces situations correspondent directement à l'esthétique du *cinéma photographié* : lorsque l'action se suspend, l'image cesse d'être un simple vecteur narratif et devient un espace de perception.

Dans *Hiroshima, mon amour*, la protagoniste ne parvient jamais à stabiliser ses souvenirs de Nevers, qui surgissent de manière fragmentaire et envahissent le présent d'Hiroshima. Elle échoue dans sa reconnaissance attentive de la ville. Puis elle déambule seule dans les rues à la tombée de la nuit. Elle marche lentement dans la ville pendant que la voix off évoque ses souvenirs et sa tentative d'oubli. Il ne se passe rien d'un point de vue narratif et la caméra se contente d'observer les rues, les néons, les passants. La marche devient une errance perceptive où le personnage regarde la ville plutôt qu'il n'agit sur elle.

Dans *L'année dernière à Marienbad*, le film regorge de personnages qui errent dans l'espace sans véritable but : A apparaît régulièrement en train de marcher lentement dans les couloirs du palais ou traverser les salons remplis d'invités immobiles via de longs travellings – « Les travellings de Resnais [...] opèrent une temporalisation de l'image ou forment une image-temps directe. »⁵⁸. L'image elle-même fait exister le temps, pas l'action. Les couloirs de Marienbad ne servent en aucun cas le récit : ils deviennent espaces mentaux du temps. Un autre exemple se trouve dans la scène du théâtre où les spectateurs assistent à une représentation. Le public reste silencieux et immobile, et la caméra glisse lentement sur les visages. Les personnages ne font rien : ils regardent. Cette passivité correspond parfaitement à la notion deleuzienne de personnage voyant, réduit à une position d'observation. Passivité résultant de

⁵⁸ *Ibid.*, p.56

l'échec récurrent de la reconnaissance attentive chez A, incapable de reconnaître ni de confirmer la relation passée que X affirme avoir partagée avec elle.

Dans *Le Miroir*, le jeune Aliocha observe la pluie tomber à travers une fenêtre. L'action est inexistante : le plan insiste sur les gouttes d'eau, les reflets et la lumière. Le personnage devient simplement spectateur d'un phénomène naturel, et le temps du plan se déploie dans cette observation. Cela illustre parfaitement cette phrase de Deleuze : « *Le temps sort de ses gonds* »⁵⁹, qui justifie l'autonomie de l'image-temps (elle se suffit à elle-même, n'a pas besoin d'action).

Dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, les personnages passent souvent de longs moments à regarder ou écouter le monde qui les entoure. Lors de la promenade dans la grotte vers la fin du film, les personnages avancent lentement dans l'obscurité, éclairés par des lampes. Ils observent les parois, écoutent les bruits de la nature. La marche n'a pas de véritable objectif narratif : elle devient une exploration sensorielle de l'espace.

Dans *Chungking Express*, le policier 663 passe de longs moments dans son appartement à parler aux objets qui l'entourent – une serviette, un savon ou une peluche. Plutôt que d'agir pour transformer sa situation amoureuse, il observe son environnement et projette ses émotions sur les objets. Le personnage de Faye, amoureuse du policier, ne lui parle presque pas ; elle se contente de l'observer en silence depuis le comptoir du snack-bar à de nombreuses reprises dans le film. L'action est suspendue et remplacée par une tension perceptive.

Dans *Perfect Days*, le personnage principal, Hirayama, contemple les arbres depuis le parc pendant sa pause déjeuner. La caméra insiste sur les jeux de lumière à travers les feuilles, tandis que le personnage reste immobile. Il photographie d'ailleurs les arbres avec son petit appareil argentique. Le geste est simple et répétitif – il ne s'agit pas d'une action dramatique.

Dans l'ensemble de ces films, les personnages ne se définissent plus par leur capacité d'agir, mais par leur manière de percevoir le monde, dans la mesure où leur faculté de reconnaissance attentive est altérée. Qu'il s'agisse d'errances urbaines, de moments d'attente ou de simples gestes d'observation, ces situations optiques et sonores pures transforment le

⁵⁹ *Ibid.*, p.58

cinéma en un espace d'expérience sensible où le spectateur est invité, lui aussi, à regarder et à écouter plutôt qu'à suivre une intrigue.

*« Au lieu que le temps soit la mesure du mouvement [...] le mouvement devient la conséquence d'une présentation directe du temps. »*⁶⁰

Il s'agit presque d'une justification théorique directe du *cinéma photographié*, affirmé comme un cinéma de perception plutôt que d'action.

3. Le cinéma comme mémoire du monde

Dans l'analyse que Gilles Deleuze consacre au cinéma de Alain Resnais dans *Cinéma 2 : L'Image-temps*, il souligne que les films du cinéaste ne se limitent pas à représenter des souvenirs individuels. Ils explorent au contraire une mémoire beaucoup plus vaste, qui dépasse la subjectivité des personnages. Deleuze écrit ainsi :

*« Chez Resnais aussi, c'est dans le temps qu'on s'enfonce [...] suivant une mémoire plus profonde, mémoire du monde explorant directement le temp, atteignant dans le passé ce qui se dérobe au souvenir. »*⁶¹

Dans cette perspective, l'image cinématographique ne sert plus seulement à évoquer un passé personnel : elle devient une sorte d'archive du monde, capable de révéler différentes strates temporelles qui se superposent et dialoguent entre elles. Cette conception apparaît clairement dans *Hiroshima, mon amour*, comme cela a déjà été partiellement mentionné. En effet, le film ne se contente pas de raconter l'histoire intime d'une femme française et d'un architecte japonais qui se rencontrent à Hiroshima :

*« [Dans ce film] il y a deux personnages, mais chacun a sa propre mémoire étrangère à l'autre. Il n'y a plus rien de commun. C'est comme deux régions de passé incommensurables, Hiroshima, Nevers. Et tandis que le Japonais refuse que la femme entre dans sa propre région (« J'ai tout vu... tout... - Tu n'as rien vu à Hiroshima, rien... »), la femme attire dans la sienne le Japonais volontaire et consentant, jusqu'à un certain point. N'est-ce pas pour chacun une manière d'oublier sa propre mémoire, et de se faire une mémoire à deux, comme si la mémoire maintenant devenait monde et se détachait de leurs personnes ? »*⁶²

⁶⁰ *Ibid.*, p.36

⁶¹ *Ibid.*, p.56

⁶² *Ibid.*, p.154

À travers leurs échanges de souvenirs, Resnais met en relation deux mémoires historiques distinctes : celle de la catastrophe atomique d'Hiroshima et celle de la Seconde Guerre mondiale en Europe. Les souvenirs de la femme liés à la ville de Nevers – sa relation avec un soldat allemand, la mort de celui-ci et l'humiliation publique qu'elle subit à la Libération – entrent en résonance avec la mémoire collective d'Hiroshima. Ainsi, l'expérience individuelle du personnage se trouve constamment traversée par l'histoire du XX^e siècle. Hiroshima et Nevers apparaissent alors comme deux régions temporelles différentes qui se réfléchissent l'une dans l'autre.

*« [Resnais] découvre le paradoxe d'une mémoire à deux, d'une mémoire à plusieurs : les différents niveaux de passé ne renvoient plus à un même personnage, à une même famille où à un même groupe, mais à des personnages tout à fait différents comme à des lieux non-communicants qui composent une mémoire mondiale. Il accède à une relativité généralisée [et construit] des alternatives indécidables entre nappes de passé. »*⁶³

Cette confrontation de « nappes de passé » correspond également au projet esthétique plus large de Resnais. Le cinéaste a souvent affirmé qu'il souhaitait créer un cinéma où le véritable protagoniste serait la pensée elle-même. Ses films ne cherchent pas seulement à représenter des événements, mais à explorer les processus mentaux – la mémoire, l'imagination, l'oubli ou la perception. Dans cette perspective, le cinéma devient une forme de continuum mental, comparable à celui que l'on trouve également chez Andreï Tarkovsky. Resnais déclarait d'ailleurs que ce qui l'intéressait avant tout était le cerveau envisagé comme une « mémoire du monde ». Le critique Youssef Ishaghpour résume cette approche en affirmant que Resnais conçoit le cinéma non comme un instrument de représentation de la réalité, mais comme un moyen privilégié d'approcher le fonctionnement psychique⁶⁴.

Cette orientation permet aussi de comprendre certaines dimensions plus mystérieuses de son cinéma. Resnais évoquait régulièrement son intérêt pour l'hypnose et pour les phénomènes de suggestion mentale. Cette fascination se manifeste notamment dans *L'Année dernière à Marienbad*, film que l'écrivain Alain Robbe-Grillet – auteur du scénario – décrit lui-même comme une histoire de magnétisme et de persuasion :

⁶³ *Ibid.*, p.153

⁶⁴ Youssef Ishaghpour, *D'une image à l'autre*, Denoël, Paris, 1982, p.182 – « Resnais conçoit le cinéma non comme un instrument de représentation de la réalité, mais comme le meilleur moyen pour approcher le fonctionnement psychique. »

« *L'année dernière à Marienbad est précisément une histoire de magnétisme, d'hypnotisme, où l'on peut considérer que X a des images-souvenir, et que A n'en a pas ou n'en a que de très vagues, parce qu'ils ne sont pas sur la même nappe.* » ⁶⁵

Dans ce type de dispositif, le film fonctionne comme une sorte d'espace mental partagé. Les différentes mémoires individuelles se croisent, se superposent et finissent par produire une mémoire plus large, presque collective (dans *L'Année dernière à Marienbad*, la mémoire se construit à travers deux personnages mais demeure toutefois partagée, dans la mesure où elle porte sur les mêmes éléments affirmés par l'un ou niés par l'autre). Deleuze formule cette idée de manière particulièrement frappante lorsqu'il écrit que « *L'écran même est la membrane cérébrale où s'affrontent immédiatement le passé et le futur* ». L'écran cinématographique devient alors comparable à un cerveau où circulent les images du temps.

Aussi, dans *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, Apichatpong propose des passages de film expérimental où il met en scène des soldats qui tiennent en laisse un singe à taille humaine, évoquant la répression des communistes dans cette région, une mémoire collective qui a marqué son imaginaire.

Ainsi, dans le cinéma moderne, l'image ne se définit plus principalement par l'espace ou par le mouvement, comme dans le cinéma classique. Elle se définit avant tout par sa capacité à rendre sensible le temps et la pensée. Le film n'est plus seulement une représentation d'actions situées dans un monde cohérent ; il devient un lieu où se déploient les processus de la mémoire et de la conscience, transformant le cinéma en véritable expérience de la pensée.



Ainsi, à travers l'analyse croisée des concepts deleuziens et des films du corpus, le *cinéma photographié* apparaît moins comme une simple esthétique de l'image fixe que comme un véritable régime de perception du temps et du monde. En rompant avec le modèle sensori-moteur du cinéma classique, ces films déplacent l'expérience cinématographique du côté de la durée, de la mémoire et de la sensation. L'image n'y est plus subordonnée à l'action : elle devient un lieu d'apparition du temps lui-même, un espace où se superposent différentes strates temporelles, où le réel et le virtuel entrent en résonance. La fixité ne s'y limite donc pas à un

⁶⁵ Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1961, p.13

simple effet esthétique ou à une suspension ponctuelle du mouvement : elle constitue un véritable principe d'écriture cinématographique.

Les notions d'image-temps et d'image-cristal permettent ainsi de penser l'image filmique comme une surface instable, traversée par des forces contradictoires : présence et absence, passé et présent, visible et invisible. Cette instabilité n'est pas un défaut de représentation, mais au contraire une condition de possibilité d'un cinéma qui cherche à rendre sensible la complexité de l'expérience perceptive et mémorielle. À travers des formes de fixité, de ralentissement, de fragmentation ou de suspension, le *cinéma photographié* donne à voir un temps qui ne s'écoule plus de manière linéaire, mais qui se déploie en nappes, en échos et en survivances.

Dans cette perspective, le spectateur est lui-même profondément reconfiguré. Il ne s'agit plus pour lui de suivre une intrigue ou d'anticiper une action, mais d'habiter les images, d'en éprouver la durée, d'en accueillir les indéterminations. Le *cinéma photographié* engage ainsi une forme d'attention particulière, proche de la contemplation, où regarder devient une expérience active, impliquant une sensibilité accrue aux moindres variations du visible et du sonore.

Enfin, en faisant de l'image le lieu d'inscription d'une mémoire à la fois intime et collective, ces films participent d'un déplacement plus large du cinéma moderne : celui qui consiste à concevoir l'écran non plus comme une fenêtre ouverte sur le monde, mais comme une surface mentale, une « membrane » où se rejouent les processus de la pensée, de la mémoire et de la perception. Le *cinéma photographié* peut dès lors être défini comme une pratique filmique qui, en travaillant la fixité et la suspension, révèle la dimension fondamentalement temporelle et mémorielle de l'image, et transforme le film en une véritable expérience du temps.

« Dans le cinéma, dit Resnais, quelque chose doit se passer » autour de l'image, derrière l'image et même à l'intérieur de l'image ». C'est ce qui arrive quand l'image devient image-temps. Le monde est devenu mémoire, cerveau, superposition des âges ou des lobes, mais le cerveau lui-même est devenu conscience, continuation des âges, création ou poussée de lobes toujours nouveaux, recreation de matière à la façon du styrène. L'écran même est la membrane cérébrale où s'affrontent immédiatement, directement, le passé et le futur, l'intérieur et l'extérieur, sans distance assignable, indépendamment

*de tout point fixe. L'image n'a plus pour caractères premiers l'espace et le mouvement, mais la topologie et le temps. »*⁶⁶

Finalement, on peut considérer que ce que Deleuze désigne comme l'image-temps trouve ici une formulation spécifique dans le *cinéma photographié*. La fixité y apparaît alors comme une manifestation concrète de ce régime temporel.

⁶⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p.164

CONCLUSION

Pour conclure, cette recherche a permis de montrer que la fixité au cinéma ne peut être réduite à une simple suspension ponctuelle du mouvement ni à un effet esthétique isolé. La question qui a traversé ce travail était la suivante : comment la photographie agit-elle au sein du cinéma comme une puissance de ralentissement, de mémoire et de contemplation, révélant une tension permanente entre mouvement et arrêt, visible et invisible, réel et image ? À travers l'étude des œuvres d'Alain Resnais, d'Andreï Tarkovski, de Wong Kar-wai, d'Apichatpong Weerasethakul et de Wim Wenders, il est apparu que les formes d'« arrêt dans l'image » constituent un véritable principe d'écriture cinématographique, capable de transformer profondément notre rapport au temps, à la mémoire et à la perception. Le *cinéma photographié* désigne ainsi moins un genre ou une catégorie stable qu'un régime perceptif singulier, dans lequel le mouvement demeure constamment traversé par la possibilité de sa propre interruption, et où l'image devient le lieu sensible de cristallisation du temps, de la mémoire et de la pensée.

Dans une première partie interrogeant un axe de recherche purement ontologique et poétique, intitulé *Formes de fixité et régimes de survivances*, l'étude des films étudiés a prouvé que le ralentissement, la répétition, l'arrêt sur image, le plan fixe ou encore la fragmentation du montage ne suspendent jamais totalement le mouvement ; ils le travaillent de l'intérieur. Le *cinéma photographié* ne s'oppose donc pas au cinéma du mouvement : il en révèle plutôt la tension constitutive. Cette tension traverse également le rapport entre visible et invisible. Chez Tarkovski, Resnais ou Apichatpong Weerasethakul, ce qui importe n'est pas uniquement ce qui apparaît à l'écran, mais ce qui insiste à travers l'image : mémoire lacunaire, présence fantomatique, affect diffus, trace d'un passé qui ne cesse de revenir. La fixité ouvre ainsi un espace où le réel devient incertain, traversé par le rêve, le souvenir ou le spectral. L'image ne garantit plus une vérité ; elle devient le lieu d'une oscillation permanente entre preuve et illusion, présence et absence. Mais cette puissance de la fixité engage aussi pleinement le spectateur. Face à ces images suspendues, ralenties ou fragmentées, celui-ci ne peut plus seulement consommer le récit dans sa continuité : il doit habiter les intervalles, recomposer les liens, prolonger les traces. La fixité semble lui donner un lien plus actif avec ce qu'il voit.

Dans une seconde partie, interrogeant un axe de recherche politique intitulé *Temporalités décalées : la fixité comme geste politique*, il est mis en évidence que le *cinéma photographié* ne se réduit pas à une simple esthétique de la fixité, mais constitue une véritable reconfiguration de notre rapport au temps, au regard et à l'attention. Dans un contexte

contemporain dominé par l'accélération des flux visuels et la saturation perceptive, les formes de ralentissement, de suspension et de contemplation apparaissent comme des gestes de résistance sensibles et politiques. Qu'il s'agisse de Wong Kar-wai, qui fragmente le mouvement urbain pour en révéler la mélancolie, de Wim Wenders et Apichatpong Weerasethakul, qui réhabilitent la durée et l'expérience contemplative, ou encore des usages contemporains du streaming qui permettent au spectateur de suspendre lui-même le flux, la fixité ouvre un espace où l'image cesse d'être consommée immédiatement pour devenir un lieu d'expérience, de mémoire et de réflexion. Le spectateur n'est alors plus seulement soumis au défilement des images : il participe activement à leur survivance en y projetant affects, souvenirs et récits. Regarder ne consiste plus seulement à suivre une action, mais à habiter une image, à en éprouver la durée et les indéterminations. Le spectateur est ainsi invité à sortir des automatismes perceptifs imposés par la vitesse contemporaine afin de retrouver une disponibilité sensible au visible, au sonore et au temps. À travers cette attention renouvelée au temps et à la perception, le *cinéma photographié* réactive ainsi une croyance sensible au monde, en proposant une autre manière de voir, d'habiter le réel et de résister aux logiques contemporaines de vitesse, de productivité et de surconsommation visuelle.

Dans une troisième et dernière partie interrogeant un axe temporel basé sur les analyses de Gilles Deleuze et intitulé *L'image-temps : analyse deleuzienne du corpus*, il est montré que le *cinéma photographié* peut être pensé, à la lumière de Gilles Deleuze, comme un cinéma où le temps cesse d'être subordonné à l'action pour devenir la matière même de l'image. À travers les notions d'image-temps, d'image-cristal, de situations optiques et sonores pures ou encore de mémoire du monde, les films du corpus mettent en crise la continuité narrative classique et proposent une expérience temporelle fondée sur la coexistence des strates du passé, du présent et du virtuel. Les personnages y deviennent moins des agents que des voyants, confrontés à des espaces mentaux, à des souvenirs incertains ou à des perceptions suspendues. Dès lors, la fixité, le ralentissement et l'errance ne constituent plus de simples procédés esthétiques, mais les manifestations concrètes d'un régime d'images où le cinéma produit son propre temps. Le *cinéma photographié* apparaît alors comme une forme privilégiée de l'image-temps deleuzienne : un cinéma de la mémoire, de la perception et de la pensée, dans lequel l'écran devient le lieu sensible où se cristallisent les différentes temporalités du monde.

VERS UNE THÉORIE DU CINÉMA PHOTOGRAPHIÉ

À l'issue des recherches menées tout au long de ce travail, il devient désormais possible d'en proposer une définition plus précise et pleinement construite. Le *cinéma photographié* peut donc être défini comme une forme de cinéma dans laquelle l'image filmique tend à adopter certaines propriétés de la photographie – fixité, suspension, attention au cadre, densité du temps inscrit dans l'image – afin de faire du film non plus principalement un vecteur d'action, mais un espace de perception, de mémoire et de contemplation. Il ne s'agit pas d'un cinéma immobile au sens strict, ni d'une simple présence de photographies dans le film, mais d'un régime esthétique où le mouvement se ralentit, se fragmente ou se suspend à des fins expressives et de manière à rendre sensible la durée et les différentes strates temporelles contenues dans l'image.

Dans le *cinéma photographié*, l'image cesse d'être uniquement organisée selon une logique sensori-motrice tournée vers l'action et la progression narrative. Elle acquiert une autonomie perceptive : le plan devient un espace de fixation du regard, une surface sensible où le temps paraît se déposer, se condenser ou se dilater plutôt que s'écouler de manière linéaire. Le récit ne progresse plus principalement par l'enchaînement des actions, mais par la circulation des sensations, des souvenirs, des perceptions et des affects.

Le *cinéma photographié* entretient ainsi un lien étroit avec ce que Gilles Deleuze désigne comme l'image-temps. L'image y fonctionne fréquemment comme une image-cristal, dans laquelle présent et passé, réel et virtuel, perception immédiate et mémoire coexistent au sein d'une même matière visuelle. Le temps n'y apparaît plus comme une continuité homogène, mais comme une stratification de couches temporelles, mémorielles et sensibles qui se superposent, se reflètent et se contaminent mutuellement. Ce régime esthétique transforme également la place des personnages. Ceux-ci ne sont plus définis prioritairement par leur capacité d'agir ou de modifier le monde qui les entoure ; ils deviennent des « voyants », au sens deleuzien du terme, confrontés à des situations optiques et sonores pures. Ils observent, écoutent, attendent, dérivent ou se souviennent davantage qu'ils n'agissent. Les espaces qu'ils traversent cessent alors d'être de simples décors fonctionnels : ils acquièrent une dimension mentale et affective, devenant des lieux de mémoire, de projection ou de contemplation.

Le *cinéma photographié* produit ainsi une expérience contemplative fondée sur l'attention portée aux détails du visible et du sonore : variations de lumière, textures, silences, immobilités, gestes infimes, phénomènes atmosphériques ou rythmes étirés. En cela, il se

rapproche de la logique photographique, non parce qu'il abolirait le mouvement, mais parce qu'il intensifie la présence du temps à l'intérieur même de l'image.

Le *cinéma photographié* peut également être envisagé comme une pratique cinématographique qui fait de l'écran une surface de mémoire et de pensée. L'image ne se contente plus de représenter le monde : elle en conserve les traces, les survivances, les temporalités hétérogènes et les subjectivités incertaines. En travaillant la suspension du mouvement, la fragmentation du récit et l'intensification du regard, ce cinéma révèle la capacité du médium filmique à produire une expérience temporelle proche de celle de la mémoire, du rêve ou de la réminiscence. La fixité n'y apparaît donc pas comme une absence de cinéma, mais au contraire comme l'une des formes les plus accomplies de sa puissance sensible et temporelle.

Le *cinéma photographié* est enfin un cinéma de la sensation et de la présence. Il ne cherche pas à être consommé dans la rapidité ou dans une logique de flux narratif continu, mais à être éprouvé dans la durée. Il engage une forme d'attention lente et contemplative, où le spectateur est invité non seulement à regarder les images, mais à les habiter.



Ces réflexions autour du *cinéma photographié* pourraient être prolongées vers d'autres formes contemporaines où cinéma et photographie tendent aujourd'hui à se rejoindre de manière toujours plus poreuse. Le travail de certains cinéastes-photographes peut notamment être envisagé comme une extension directe de ce régime. On peut penser en particulier à Nan Goldin, dont l'exposition rétrospective toujours en cours au Grand Palais propose une scénographie composée de six pavillons dans lesquels sont projetés plusieurs de ses diaporamas majeurs, accompagnés de bandes sonores éclectiques. Ces œuvres, situées à la frontière de la photographie, du cinéma et de l'installation multimédia, révèlent une conception profondément cinématographique de l'image fixe. Comme l'explique Goldin elle-même :

*« J'ai commencé à prendre des photos parce que je voulais faire des films. J'ai trouvé un moyen de faire des films en assemblant mes photos, en faisant des diaporamas. Ce sont mes films. Je vais avoir une rétrospective qui ouvre en 2022 en Suède où je suis présentée en tant que cinéaste. »*⁶⁷

⁶⁷ Nan Goldin, entretien vidéo avec Thora Siemsen dans le cadre de son exposition *Memory Lost* à la Marian Goodman Gallery, New York, 2021 (traduction de ses propos énoncés en anglais). Disponible sur : <https://vimeo.com/556549229>

À travers ce travail de montage, de rythme et de mise en relation des images, l'artiste renoue en effet avec les fondements mêmes du cinéma : penser l'image non comme une unité isolée, mais comme un fragment destiné à entrer en résonance avec d'autres images, au sein d'un flux temporel et sensible. Les photographies prennent alors pleinement sens dans leur accumulation, leur confrontation et leur inscription dans une durée. La présence du son, de la musique et du montage contribue à transformer ces diaporamas en véritables expériences cinématographiques.

Le *cinéma photographié* se diffuse également dans des formes audiovisuelles plus populaires, notamment le clip musical. Le clip de la chanson *Dracula* de Tame Impala et Jennie, sorti en février 2026 ⁶⁸, en constitue un exemple particulièrement révélateur : ralentissements de la fréquence des images, surimpressions, grain reprenant le style de la photographie argentique et attention portée à l'atmosphère y produisent une expérience visuelle proche de celle du *cinéma photographié*.

Le *cinéma photographié* apparaît ainsi comme un régime perceptif profondément transversal et contemporain. Il se déploie aussi bien dans le cinéma expérimental, contemplatif ou dramatique que dans les clips musicaux, les installations d'exposition ou certaines pratiques audiovisuelles hybrides. Dès lors, il ne peut plus être considéré comme une survivance marginale ou nostalgique de l'histoire du médium, mais plutôt comme l'une des voies possibles de son devenir. À une époque marquée par l'accélération permanente des flux d'images et des modes de consommation audiovisuelle, le *cinéma photographié* propose au contraire un ralentissement du regard, une attention renouvelée au temps, à la sensation et à la présence. Il rappelle ainsi que l'image peut encore constituer un espace d'expérience sensible, capable non seulement d'être vu, mais aussi pleinement ressenti et habité.

⁶⁸ Tame Impala & Jennie, *Dracula*, 2026. Clip vidéo disponible sur Youtube : <https://youtu.be/0UPDBODtxzw?si=V25eCvxA5kZLu5Gn>

FILMOGRAPHIE

Corpus principal :

RESNAIS Alain, *Hiroshima, mon amour*, 1959

RESNAIS Alain, *L'année dernière à Marienbad*, 1961

TARKOVSKI Andreï, *Le Miroir*, 1975

KAR-WAI Wong, *Chungking Express*, 1994

WEERASETHAKUL Apichatpong, *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, 2010

WENDER Wim, *Perfect Days*, 2023

Corpus secondaire :

RAY Man, *L'Étoile de mer*, 1928

ARNOLD Martin, *Pièce Touchée*, 1989

MARKER Chris, *La Jetée*, 1962

RAY Man, *Le Retour à la Raison*, 1923

RAY Man, *Emak-Bakia*, 1926

MARKER Chris, *Sans Soleil*, 1982

BERGMAN Ingmar, *Persona*, 1966

YUEN Chor, *Ai nu, esclave de l'amour*, 1972

VON TRIER Lars, *Melancholia*, 2011

BUNUEL Louis, *Un chien andalou*, 1929

NOÉ Gaspard, *Enter the Void*, 2010

SPIELBERG Steven, *Il faut sauver le soldat Ryan*, 1998

DE PALMA Brian, *Phantom of the Paradise*, 1974

FINCHER David, *Fight Club*, 1999

WARHOL Andy, *Sleep*, Andy Warhol, 1964

LOWERY David, *A Ghost Story*, 2017

BRESSON Robert, *Le Diable probablement*, 1977

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

ARNHEIM Rudolf Arnheim. *Éloge de la cécité dans Radio*, Van Dieren Éditeur, Paris, 2005, 270 p.

ARNOLDY Emmanuel. *Le Bruit éprouvant (au cinéma)*, La Lettre volée, Bruxelles, 2018, 105 p.

BARTHES Roland. *Écoute* (dans *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*), Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 217-230

BARTHES Roland. *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma – Éditions de l'Étoile / Gallimard / Le Seuil, Paris, 1980, 195 p.

BAUDELAIRE Charles. « Le Public moderne et la photographie », dans *Salon de 1859, Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1976, 1712 p.

BAZIN André. *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf, Paris, rééd. 2011, 376 p.

BELLOUR Raymond. *L'entre-images*, Éditions Mimésis, Paris, 2020, 354 p.

CHION Michel. « L'acousmètre », dans *La Voix au cinéma*, Cahiers du cinéma – collection essais, Paris, 1982, p. 29-40

DEHARME Paul. *Pour un art radiophonique*, Éditions Allia, Paris, 2022, 112 p.

DELEUZE Gilles. *Cinéma 2 : L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, 384 p.

DIDI-HUBERMAN Georges. *Devant l'image*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990, 352 p.

DIDI-HUBERMAN Georges. *L'Image survivante*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002, 592 p.

DOUEK Simone. *L'acte radiophonique*, Creaphis, Paris, 2021, 256 p.

GOETHE Johann Wolfgang von. *Faust (Première partie de la tragédie)*, Le Livre de Poche, Paris, 2007, 320 p.

HUGO Victor. *Le Promontoire du songe*, dans *Œuvres complètes, Proses philosophiques des années 1860-1865*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1985, p. 639-668

ISHAGHPOUR Youssef. *D'une image à l'autre*, Denoël, Paris, 1982, 320 p.

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne. *L'essai et le cinéma*, Champ Vallon, Saint-Denis, 2004, 256 p.

MERLEAU-PONTY Maurice. *Le doute de Cézanne*, revue Fontaine, Grenoble, 1945, p. 82-91

MULVEY Laura. *Death 24x a Second – Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, Londres, 2006, 216 p.

PELLET Christophe. *Pour une contemplation subversive*, L'Arche, Paris, 2012, 120 p.

ROBBE-GRILLET Alain. *L'année dernière à Marienbad*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1961, 176 p.

ROPARS Marie-Claire. *L'écran de la mémoire*, Seuil, Paris, 1970, 240 p.

VANCHERI Luc. *Cinéma et peinture*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2007, 192 p.

WIESENGRUND-ADORNO Theodor. *Current of Music*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2010, 381 p.

Sitographie :

TUTTLE Harry, *The State of Cinéma (M. Ciment)*, 30 octobre 2006 [En ligne], Adresse URL :

<http://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html>

LE MAÎTRE Barbara, *Entre film et photographie. Essai sur l'empreinte*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2004. [En ligne], Adresse URL :

<https://books.openedition.org/puv/158?lang=fr>

TALBOT William Henry Fox, The Royal Society Publishing. Proceedings of the Royal Society of London, 1 janvier 1843. [En ligne], Adresse URL :

<https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rspl.1837.0051>

Vidéos :

MARIAN GOODMAN GALLERY, *Nan Goldin and Thora Siemsen in Conversation*, Vimeo, 2021. Vidéo en ligne. Disponible à l'adresse : <https://vimeo.com/556549229>

TAME Impala & JENNIE, *Dracula*, Youtube, 2026. Vidéo en ligne. Disponible à l'adresse : <https://youtu.be/0UPDBODtxzw?si=V25eCvxA5kZLu5Gn>