

Raymonde Carasco

LA BOUILLOIRE ET LA GRAPPE DE LILAS

« C'est la bouilloire qui a commencé... »

Ainsi Dickens a commencé son *«Grillon du Foyer»*.

« C'est la bouilloire qui a commencé... »

Quoi de plus éloigné de la cinématographie, semble-t-il ! Des trains, des cow-boys, des poursuites... Et tout-à-coup *« Le Grillon du Foyer »* ?

« C'est la bouilloire qui a commencé .. »

Mais pour étrange que cela paraisse, c'est ainsi que commença également la cinématographe.

C'est de cela, de Dickens, du roman victorien que devait naître la toute première ligne de l'épanouissement esthétique du cinéma américain, tendance liée au nom de David Wark Griffith.

(.....)

Ainsi donc; *« C'est la bouilloire qui a commencé ... »*

Il suffit de reconnaître dans cette bouilloire un typique *«gros plan»* pour s'exclamer : *«Mais comment ne l'avions-nous pas encore remarqué! C'est du pur Griffith, évidemment ! Que de fois avons-nous vu dans ses films un gros plan analogue au début d'un épisode, d'une scène, d'un film !»*.

(.....)

Naturellement, cette bouilloire est un gros plan typiquement griffithien. Gros plan saturé - à présent nous le voyons clairement - de cette atmosphère typiquement dickensienne dont Griffith sait entourer avec une égale maîtrise et l'image austère de la vie *«Loin à l'Est»* et le froid glacial de l'image morale de ses personnages qui poussent la fautive Lilian Gish sur la surface vacillante des .. glaces en pleine débâcle.»

(S M. Eisenstein. Dickens, Griffith et nous. Cahiers du Cinéma, N⁰ 231.)

*« Une branche de lilas. Blanc, à grosses fleurs doubles.
Parmi le vert éclatant des feuilles. Baignant dans un aveuglant rayon de soleil. Par
la croisée ouverte elle fait irruption dans la
chambre. Se balance au-dessus de l'appui de la fenêtre. Et, en tout premier
souvenir, pénètre la sphère de mes impressions d'enfant.
Gros plan!*

*Le gros plan d'une grappe de lilas blanc se balançait au-dessus de mon berceau en
toute première impression d'enfance.*

*En fait, ce n'est plus un berceau. C'est un petit lit blanc, avec quatre boules
nickelées sur les montants et un filet blanc tendu entre eux pour m'empêcher de
tomber. J'ai passé l'âge du berceau. Je dois bien avoir trois ou quatre ans. Nous
sommes en vacances avec mes parents, au bord de la mer, près de Riga, sur
l'actuelle plage de Majory, qui, en ce temps-là, s'appelait Majorenhoff.*

*Une branche de lilas blanc, découpée par un rayon de soleil oblique, entre par la
fenêtre.*

Se balance au-dessus de moi. Ma première impression consciente un gros plan.

*Par la suite, durant de longues, longues années, elle devait se replonger dans le
sommeil sous une branche toute semblable. Ainsi, Sous la branche de lilas
s'éveillait la conscience. Seulement la branche n'était plus vivante, mais dessinée,
à moitié peinte, à moitié brodée de soies et de fils d'or. Et elle se trouvait sur un
paravent japonais à trois panneaux. Durant de longues, longues années, le me suis
endormi en contemplant cette branche.*

Je ne me souviens pas du moment où elle a été placée à la tête de mon lit.

Je crois bien qu'elle s'y trouvait depuis toujours. »

(S. M. Eisenstein. Le gros plan, Ed. du Chêne, 1972)

« C'est la bouilloire qui a commencé ...»

C'est la bouilloire ou la grappe de lilas ?

Commencé quoi?

*« Commencé » ? Car la grappe de lilas une première fois au-dessus du
berceau, une seconde première fois oblique au-dessus d'un lit d'enfant, une
troisième n-i-ème fois fils d'or et de soie d'un paravent japonais depuis toujours
chaque soir chaque matin à l'endormissement au réveil sommeil soleil midi minuit
crépusculaires ... IRRUPTION ÉCLATEMENT parmi le vert des feuillages la
multiplicité en grappe du lilas n'a jamais rien commencé mais toujours déjà jeté
hors lui-même le cadre d'une fenêtre comme le cadre « cinéma » ... extatiquement,
AUTREMENT RÉPETE, SE RÉPETE.*

*Il faut donc très précisément ici prendre les choses à la lettre et les mots
comme des choses, hiéroglyphes, mots-choses asignifiants, en gros plan.*

C'est la bouilloire qui a commencé.

La grappe de lilas pour la n-i-ème fois répète. SE répète.

Gros plan !

Le gros plan Eisenstein fait entendre la césure, craque la brisure, brisure initiale se déversant pluriellement, zig-zag foudroyant-foudroyé, explosion HORS CADRE « d'un moteur d'une voiture automobile lancée à toute vitesse ou d'un tracteur » avant, le gros plan Dickens-Griffith gros plan agrandissement - anticipation, ouverture de l'histoire du gros plan américain / après, « et nous », le gros plan INTENSITÉ Eisenstein, COLLISION des fragments antagonistes portés à leur intensité extrême, EFFRACTURES d'une CINÉMATOGRAPHIE hors cinéma, à venir :

« Il s'agit de ce que l'on appelle « gros plan ».

En fait, la différence de principe commence à l'appellation. Nous disons : un objet ou un visage pris en « gros plan », c'est-à-dire grossi.

L'Américain dit: « en plan rapproché » (sens littéral du terme close-up).

L'Américain parle des conditions physiques de la vision.

Nous, nous parlons de l'aspect qualitatif du phénomène, aspect lié à sa signification (exactement comme nous parlons de grosses possibilités d'un artiste qui le détachent du commun, ou bien de gros caractères, étroitement liés à la nécessité de ressortir ce qu'il y a d'essentiel et de plus significatif). Chez l'Américain, le terme est lié à la vision.

Chez nous, à l'appréciation de ce qui est vu.

Nous verrons à quel point est profonde la différence de principe....

(.....)

Là où chez Griffith un gros plan isolé, tout à fait dans la tradition de la bouilloire dickensienne, formait un détail souvent décisif, le « détail-clef », là où l'alternance de visages en gros plan était une préfiguration muette du futur dialogue synchrone (et à ce propos, Griffith n'enrichit le cinéma sonore d'aucun procédé nouveau)

*- là, nous mettions en avant l'idée d'une **fusion qualitative fondamentalement nouvelle** et qui découlait d'un processus de **confrontations**».*

(S.M. Eisenstein. Dickens, Griffith et nous, Cahiers du C. N° 234-5)

Il y aurait donc deux fonctions du gros plan, deux sortes de gros plan, deux manières d'ETRE EN GROS PLAN - car, pour une fois, parler du gros plan dans l'empirie du souvenir, c'est parler des sels qui vous rendent l'esprit comme on parlerait du gros sel -. Deux races de gros plan. Et deux sortes d'histoires, en gros plan les unes, anciennes, du côté de la tradition romanesque de Dickens, dramatiques économiques où le gros plan est mesuré selon la position technique de la caméra (par rapport à son objet-plan qu'on cadre si bien « moyen américain »),

« d'ensemble » ...), gros plan-anticipation dont la fonction est d'introduire la temporalité (l'histoire, le sens, le sens de l'histoire : la totalité à venir sur le mode du futur, meilleur et révolutionnaire, toujours) dans, sur, la surface écranique; les autres, du côté de Poe cette fois, nouvelles histoires extraordinaires, EXTATIQUES ET GROTESQUES, Si le grotesque est d'abord grossissement carnavalesque, intensité émotionnelle « un léger demi-tour en arrière du point limite » comme aimait à dire Eisenstein, où, de la brèche même du sens, du « charme de l'excessif et du suraigu »¹, se profilent de singuliers devenir, anamorphoses-métamorphoses, devenir-éléphant d'un cafard, devenir-monstre antédiluvien d'un coléoptère, devenir grappe de lilas d'une conscience crépusculaire

« La vive impression laissée par la branche japonaise peinte lut probable-ment à l'origine de l'impression intense produite par le conte où, regardant par la fenêtre, Poe voit soudain une monstrueuse bête gigantesque ramper sur la crête des montagnes éloignées.

Par la suite, on s'aperçoit qu'il ne s'agit nullement d'un monstre antédiluvien, mais d'un humble coléoptère rampant sur la vitre.

C'est la combinaison optique de ce premier gros plan avec la lointaine chaîne de montagnes qui avait produit le terrifiant effet si magistralement décrit par Poe. »²

« Mais les lois de la perspective cinématographique sont telles qu'un cafard filmé en gros plan paraît sur l'écran cent fois plus redoutable qu'une centaine d'éléphants pris en plan d'ensemble. »³

Merci au cinéma américain pour le gros plan, dit Vertov⁴, quant à nous, pour le « Kino-Glaz » ciné-œil, c'est une affaire à la fois de précision et de vitesse affaire de machine, de RYTHME-MACHINE, un autre temps, une autre temporalité, hors psychologie, « hors musique , littérature ou théâtre », CINÉ-MACHINE, « INTERVALLES » dit Vertov, calcul rythmique des intensités cinétiques, ATEMPORALITÉ INHUMAINE, préparant « UN SYSTEME D'ABERRATIONS APPARENTES ».⁵

Hors cadre du temps et de l'espace l'ASPAÇIALITÉ-ATEMPORALITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE est multiplicité des yeux-lieux fictions, chambre très extraordinaire du ciné-œil.

« Je suis le ciné-œil. Je suis un constructeur. Je t'ai placé, toi que l'ai créé

¹ - Eisenstein. Le gros plan, Editions du Chêne, p.5, 1972.)

² - Ibidem.

³ - Eisenstein. En gros plan, in *Au delà des étoiles*, 10/18, p.112.

⁴ - Dziga Vertov. Articles, journaux, projets, 10/18, p. 1 5.

⁵ - Dziga Vertov. Ibidem, p.27.

*aujourd'hui, dans une chambre très extraordinaire qui n'existait pas jusqu' alors et que j'ai également créée. Dans cette chambre il y a douze murs que l'ai pris dans différentes parties du monde. En juxtaposant les vues des murs et des détails, l'ai réussi à les disposer dans un ordre qui te plait et à édifier en bonne et due forme, sur les intervalles, une cinéphrase qui est justement cette chambre ».*⁶

Expérimentations fantastiques. « Des expériences d'étirement du temps, de démembrement du mouvement »⁷, caméra-œil de Vertov, caméra mobile de « La région centrale » de Snow, récente caméra au bout des doigts, objectif 28 pour Eisenstein et Tissé, les devenirs animaux, végétaux, dans leur processus métamorphiques, sont toujours branchés sur une machine désérialisée, réinventée, « libérée de l'impératif des 16 - 17 images secondes, libérée des cadres du temps et de l'espace »⁸

« Il est intéressant de noter que la fiction de Poe ne pouvait être bâtie à partir d'une impression directe l'œil humain est incapable de « mettre au point » simultanément et avec tant de netteté un gros plan aussi rapproché et le dessin précis de la chaîne de montagnes à l'horizon.

*Il n'y a que l'objectif de la caméra qui en soit capable; et encore, un seul d'entre eux le « 28 » qui, de surcroît, possède le pouvoir merveilleux de déformer le premier plan en exagérant artificiellement ses dimensions et sa forme... »*⁹

Imaginons donc le partage catégorique de l'Ancien et du Nouveau, la césure d'un avant « Dickens-Griffith », et d'un après « et nous » : d'un côté l'agrandissement-anticipation soucieux des bords même du cadre, du code spatio-temporel, de l'autre, le grossissement grotesque, gros plan-intensité, jetée extatique, explosive, du cadre hors lui-même, hors bords, créateur d'un autre temps-espace cinématographique, atemporalité où le « présent » depuis toujours a rapté le futur, aspacialité des yeux-lieux fiction, où ce qu'effracte le cadre a toujours commencé et va ailleurs, hors espace-temps « cinéma », HORS CADRE.

⁶ - Dziga Vertov. Ibidem, p. 29.

⁷ - Vertov. lb. p. 32.

⁸ - Vertov. lb. p. 30.

⁹ - Eisenstein. Le gros plan, op. cit., p.5.

« *C'est la bouilloire qui a commencé...* »

Gros plan Eisenstein sur le gros plan dickensien, commencement de la série des gros plans du cinéma de Griffith, ouverture de l'histoire du cinéma américain. Comme la bouilloire de Dickens, les pommes de terre de Griffith, dans l'encolure de leur sac, de l'amoncellement triomphal d'une soupière, de tous leurs yeux, me regardent. « Les yeux du pouvoir qui fixent notre regard, ou les yeux du pouvoir qui percent notre regard, qu'est-ce qui est mieux ? » demande Emmanuelle, 9 ans. à son réveil. L'immuable d'un verbe fait bloc de la phrase magique, incantation-fuite des yeux crépusculaires qui à l'endormissement clouent votre sommeil, glissement des pensées-images-avant-rêve épinglées au mur blanc du signifiant, coléoptères dont on pique le vol, despotiquement. Ta valse sera une polka, piquée, pointée, un, deux, un~eux-trois, pour faire plaisir à ton papa. Au réveil d'une petite fille pousse une tige d'un rhizome. Et certes, du côté de la bouilloire de Dickens-Griffith, le gros plan est bien machine abstraite de visagété, procès de visagéification, effet d'une certaine machine de pouvoir (Deleuze-Guattari). Pourquoi rendre à la pomme de terre tous ses yeux, pour quel étrange procès, hors germination ? Economie domestique, économie politique : économie de temps = économie d'argent, c'est encore, toujours de ça qu'il est question au cinéma. Histoire sérieuse, histoire curieuse la pomme de terre de « La vie est merveilleuse » (*Isn't life wonderful*) de Griffith, épanouissement de la série des gros plans du film, achèvement métamorphique dans le tubercule fantastique : le gros plan pomme de terre se substitue en fin au premier gros plan imaginaire - « flou » sur la nature morte canard-petits-pois à laquelle rêve la jeune fille de la maison en ces temps de famine -, puis aux deux gros plans sur tranche de bœuf, à chaque fois dérobée par la montée vertigineuse des prix durant la file d'attente (gros plan = prix exorbitant = inflation du désir), enfin aux gros plans des oeufs-d'or, de la poule; des yeux œufs qui du trou noir de la poêle à bacon, nous regardent ... Tous de bouffe les gros plans de « La vie est merveilleuse » sont rigoureusement, scrupuleusement, ceux-là. Terrienne, réelle, hyperréelle, la pomme de terre gros plan remplace volaille de rêve, bifteck saignant du désir, oeufs d'or, yeux magiques; multiplicité triomphante visagéifiée à l'encolure délicate d'un sac, dans l'érection pyramidale que découvre le couvercle de la soupière centre de table de famille : ici on mangera à sa faim. Tubercule héroïque, véritable sujet de la course-poursuite « montage parallèle » : le vaillant ménage pousse son trésor de patates en chariot à bras; derrière les arbres, la horde des bandits prépare ses mauvais coups (le rapt, le kidnapping des patates); scène en forêt, en nocturne, éclairage intermittent d'une lune folle à travers nuages qui, elle aussi, en gros plan, regarde, nous regarde. Cela vous regarde. Quoi que vous fassiez, on vous renverra toujours à vos oignons et plate-bandes, à votre cuisine et à votre jardin. La bouilloire de Dickens, les intérieurs de Griffith, les espaces de

Vermeer, les imbrications de couloir-l'œil rouge de l'ascenseur de « Hôtel Monterrey », vous regardent, schizo-parano. « Ils ne font que ça, les murs, toute la journée... Ils regardent. Ils regardent les parois » dit une jeune fille, spectatrice du film de Chantal Ackerman. Emboîtements schizo, gros-œil parano. En tant que sujet, on ne vous laissera que ça, vous n'aurez droit qu'à ça : un seul problème, survivre, la faim; et pour le luxe du désir, habiter « poétiquement, sur cette terre » ... ou, à défaut, prosaïquement, provincialement, « provinciale Angleterre », dickensienne, des intérieurs de Griffith; Si ça ne marche plus, il reste les imbrications désertiques, les emboîtements inhumains d'un hôtel américain, avec, aux murs, les glacis du pouvoir; ou encore, les intermittences éblouies d'un grenier de Snow, ou, plus pauvrement-trivialement, les deux murs d'une salle de classe, rythmés dans un devenir-train (<----> de Snow, toujours), caméra-œil d'enfant qui s'emmerde à l'école ... Ou Si, comme Miller, vous estimez qu'il vaut mieux nomadiser, ne pas s'éterniser, surtout pas en paradis, pas même à Big Sur, quand la lutte pour la survie est oubliés, et que la question n'est plus de la faim, il vous restera à l'estomac un creux de viande rouge :

« Ce dont a besoin l'artiste en plein essor, c'est du privilège de se colleter avec ses problèmes dans la solitude et d'un morceau de viande rouge de temps en temps. »¹⁰

Fauve, plante carnivore. Et pour les vitamines, les oranges de Jérôme Bosch :

« Les oranges du Jardin des Délices de Bosch, comme le l'ai déjà dit, dégagent cette réalité baignée de rêve qui nous échappe constamment et qui est la substance même de la vie. Elles sont infiniment plus délectables, infiniment plus nourrissantes et riches en vitamines que les oranges sunkist que nous consommons journallement. Les oranges que Bosch a créées nourris-sent l'âme;... »¹¹

Mais n'anticipons pas « les oranges de Jérôme Bosch », c'est déjà un titre gros plan, gros plan intensité sur l'AUTRE GROS PLAN, le GROS PLAN INTENSITÉ EISENSTEIN.

Ne pas anticiper, ne pas temporaliser la surface écranique, la laisser à son indemnité, à la multiplicité-instantanéité des effractures cinématographiques (« le cinéma c'est 24 images-seconde », s'obstine Godard). Ne pas capturer, dramatiser, désintensifier le présent. Il n'y a pas de temps. Oublier le futur, celui qu'on chante révolutionnaire, pour 24 mille présents-seconde. Ne commençons pas, ne commençons pas avec le futur.

« Mais, avant de commencer, laissez-moi vous avertir que c'est une affaire qui demande le plus grand secret, et que le perdrais très

¹⁰ - H. Miller. *Big Sur*, Le livre de poche, p. 25.

¹¹ - Ibidem, p.45.

probablement le poste que l'occupe Si l'on savait que le l'ai confiée à qui que ce soit.

- *Commencez, dis-le.*
- *Ou ne commencez pas.*
- *C'est bien; le commence. »*

(Poe. La lettre volée)

Commençons avec « Le Lys Brisé » (Broken Blossoms), pour avoir aussi-tôt le soupçon, à partir de ce film secret et diamantaire, crépusculaire, le plus beau peut-être, de Griffith, que ce ne sera pas si simple, si dichotomique, comme dans une histoire de haricots : le temps cinématographique ne se détermine pas selon un bouton à deux positions : commencement / effratures (« commencement empirique » / « origine à priori » : Kant ferait retour sous le déguisement de l'origine multiple). Le crépuscule est impalpable aux pinces binaires : (gros plan anticipation / gros plan intensité). Usons pourtant de cet outil, non pour saisir, mais pour expérimenter ce qui déjoue et fuit l'analyse oppositionnelle. Car, en première approximation, en première approche, en gros, comme on dit, « Le Lys Brisé » serait l'un des exemples les plus nets du gros plan Dickens-Griffith, tel que le définit Eisenstein agrandissement-anticipation, substitut muet du futur dialogue synchrone. La fragile Lilian Gish, la jeune fille-enfant, échappée aux coups de son père, est recueillie dans l'échoppe d'un chinois, le fils du ciel. Porcelaines, poupées, robe de Chine. Le père découvre le refuge. Lilian dort. Gros plan-contre plan, face à face, terroriste-terrorisé, visage du père-visage de Lilian. Les yeux terribles et les dents de la brute - « les lèvres livides se fondaient en une espèce de sourire, et à travers leur cadre mélancolique les dents de Bérénice, blanches, luisantes, terribles, me REGARDAIENT encore avec une trop vivante réalité.» (Poe. « Bérénice ») - yeux et bouche impeccablement, implacablement cadrés dans le « sec rectangle écranique », comme dit ailleurs Eisenstein; en face, en gros plan, les yeux éperdus de Lilian, fleurs-oiseaux-paysage : LE CADRE EST OVALISÉ PAR UN CERNE NOIR¹². (Ce procédé, fréquent dans le muet, semble obéir à deux fonctions antagonistes : redoublement et effacement du cadre : c'est une manière de souligner l'effet de gros plan, tout en estompant la rigueur rectangulaire du cadre; le gros plan « cadre ovale » est peut-être déjà GROS PLAN INTENSITÉ : en effet, il est aussi comme une IMMOBILISATION du procédé dit de « fermeture à l'iris » : INSTANTANEISATION d'un processus d'accommodation sur un détail ACCENTUATION- INTENSIFICATION nocturne). La machine de terreur

¹² - «Le portrait, je l'ai déjà dit, était celui d'une jeune fille. C'était une simple tête, avec des épaules, le tout dans ce style qu'on appelle en langage technique de vignette, beaucoup de la manière de Sully dans ses têtes de prédilection. Les bras, le sein, et même les bouts des cheveux rayonnants, se fondaient insaisissablement dans l'ombre vague mais profonde qui servait de fond à l'ensemble. Le cadre était ovale ...» (Poe. «Le portrait ovale»)

fonctionne selon ce double pôle, la double figure bourreau-victime, terroriste-terrorisé, ou plutôt dans la brisure de ces deux figures : dans la collision entre les deux gros plans -. Mais déjà, plus souterrainement, l'indissociabilité du couple visage du père-visage de Lilian, la nécessité diachronique du face à face des gros plans est effractée par cette collision, « noir » entre les plans : la brisure cadre rectangulaire/cadre ovale, visage-masque du père/visage-paysage de Lilian, trou noir des yeux - ouverture blanche et rectangulaire, cadre dans le cadrage du visage, de la bouche sur la rangée des dents (aussi fasciste que la rangée des bottes du Potemkine)/battements vol des cils de Lilian, une telle brisure, donc, jette le gros plan américain hors lui-même, gros plan intensité déjà. Les yeux de Lilian ne sont pas « agrandis », le halo de nuit-cerne noir qui fond sur eux, comme la nuit tombe ou un oiseau de proie, n'« anticipe » rien ils deviennent, ils sont en devenir oiseau en vol, fleur battue au vent; papillon-herbe-trait d'un paysage japonais. Yeux paysage, yeux mirage , yeux HORS VISAGE, ils fuient vers autre chose que des yeux-regard. La machine de terreur, face à face des visages l'un terrestre, l'autre céleste-aquatique, est déjà effractée par UNE AUTRE MACHINE, CRÉPUSCULAIRE. Le crépuscule est la brèche entre les mondes; monde-terrestre-despotique, monde céleste-aquatique, hors pouvoir. Oiseaux en migration, bateau ivre, ports en dérive, les yeux de Lilian sont des grappes de lilas. - Revenons au face à face, gros plan-contre gros plan, à la machine de terreur en tant que gros plan anticipation. Visage-yeux-dents de la brute/visage-paysage de l'enfant : dès ce moment, dans la collision même des deux gros plans, le meurtre est accompli, le spectateur sait qu'il la tuera. Etrange économie de cette fonction d'anticipation : **économie dramatique, dramatisation** du présent de la rencontre par cette visagéification du meurtre à venir; terrorisation pourrait-on dire du présent, cloué au drame futur, épinglé au mur blanc de la mort, ultime signifiant, despote de l'histoire et du sens. Corollairement, et selon un processus de déplacement au sens freudien, l'accent ainsi déporté du futur sur le présent, présent-futurisé, produit une dé-dramatisation du futur, du « présent » du meurtre : au moment du drame, le meurtre a déjà eu lieu. Finalement, selon cette économie dramatique, freudienne, réglant les intensités à leur étiage le plus bas, le prix de l'anticipation est la perte, la désintensification du présent : futurisé en amont, passéifié-pacifié en aval, le cours dramatique dissout l'instantanéité du présent. La machine gros plan anticipation fonctionne comme temporolisation-températion de la surface écranique. Le spectacle de la mort pourra se dérouler, in extenso, sans gros plan, sous le regard du spectateur. Pas besoin de fermer les yeux, comme font les enfants au cinéma, non pour échapper à la peur mais, au contraire, pour se faire peur, produire la peur par ce « noir » montage-collision, rapt-panique entre les plans. Un simple coup de lanière à la tempe et, d'un fil, Lilian meurt. Elle s'étend sur le lit et pose sur son visage le seul sourire que la brute lui ait appris coins de la

bouche relevés des deux doigts. Au battement des cils, l'esprit de la jeune fille palpète comme au bec d'une lampe « l'esprit de la dame palpita encore comme la flamme dans le bec d'une lampe ...» (Poe. « Le portrait ovale ») - instant fragile, impalpable, crépusculaire. Hors terreur, hors signifiant despotique, la palpitation de la mort n'est que la brèche entre les mondes, moment où la brèche s'ouvre et se referme comme une porte au vent. Le gros plan anticipation a donc déplacé vers l'avant l'horreur du drame et libère vers l'arrière la fluidité d'un temps crépusculaire : le chinois pourra emporter longtemps, au travers le fleuve des rues et des brumes de Londres, le corps brisé de l'enfant-poupée.

Ainsi, selon une AUTRE ECONOMIE, POÉTIQUE ou MÉCANIQUE au sens de Hölderlin,¹³ la fonction du gros plan est aussi en même temps et comme VERTICALEMENT, une fonction RYTHMIQUE de CÉSURE. L'équilibre poétique du «Lys Brisé», sa « μηχανή » ou « suspension antirythmique» est telle que le poids du tragique porte vers l'avant¹⁴, de telle sorte que soit ouvert, vers l'arrière, UN AUTRE ESPACE-TEMPS, CRÉPUSCULAIRE. Le processus de dramatisation DANS SON EFFRACTURE VERTICALE, laisse trembler l'ÉMO-TION, EXTASE AORGIQUE, sortie hors de soi du sujet, moment panique où « le dieu-et-homme s'accouplent ».

Et déjà, le seul gros plan des yeux-grappe-de-lilas est la multiplicité crépusculaire qui effracte la machine de terreur des gros plans anticipation. Déjà, le « noir » de la collision entre les deux gros plans, la brisure visage rectangulaire du père / portrait ovale de l'enfant n'est elle-même que l'une des nuits qui bat aux cils de Lilian, « A L'INTÉRIEUR MEME DU FRAGMENT», à l'intérieur même du gros plan Eisenstein, INTENSITÉ MEME DU «CADRE OVALE ».

Comme une porte s'ouvre et se referme au vent, la palpitation des cils de Lilian est la brèche entre les mondes, comme la blancheur d'une grappe de lilas se défait et se précise, constellation laiteuse puis stellaire, sous l'accommodation d'un objectif 28 ou sous l'œil d'un enfant à l'entrée ou à la sortie du sommeil.

Raymonde Carasco.

¹³ - « Il sera bon, afin d'assurer aux poètes, même chez nous, une existence dans la cité, qu'on élève la poésie, même chez nous, (...), à la hauteur de la μηχανή des Anciens. (...) le rythme, dans le sens supérieur, ou bien le statut calculable». (Hölderlin. Remarques sur Oedipe et Antigone, p.47). Ce qu'Eisenstein appelle dans «Dickens, Griffith et nous» «confrontations», et, mieux, dans «Hors Cadre», montage-COLLISION-«brisure» - «noir sans transition», aurait le même statut calculable que le transport tragique :

« Le transport tragique est à la vérité proprement vide; il est le moins pourvu de liaison. Par là, dans la consécration rythmique des représentations, où s'expose le **transport, ce que l'on nomme dans la mesure des syllabes la césure**, la pure parole, la suspension antirythmique ...» (Hölderlin. lb. p. 49.).

¹⁴ - « Si le rythme des représentations a telle nature qu'en une rapidité excentrique, les **premières** sont plus entraînées par les **suivantes**, alors la césure, ou suspension antirythmique doit se trouver **vers l'avant**, en sorte que la première moitié soit quasiment protégée contre la seconde; ...» (Hölderlin. lb. p. 51).