

Surgissements et bombardements d'images : les flash-backs post-traumatiques au cinéma

Baptiste VILLENAVE*

Abstract: *Sudden Flashes and Bombarding Images: Post-Traumatic Flashbacks in Cinema.* This paper investigates how some fiction films from the late 1950s and the 1960s (Alain Resnais's *Hiroshima mon amour* and Sidney Lumet's *The Pawnbroker*) attempt to share with their viewers what is known in psychiatry as post-traumatic flashbacks. These films seek to make them experience the effects of post-traumatic flashbacks, by making them viscerally endure, though partially, the shock suffered by the victims of these reliving episodes. How do Resnais and Lumet manage to convey the violence of the assault undergone by victims of post-traumatic flashbacks, through discontinuous editing, sudden flashes and bombarding images? I will address this issue in the wake of the so-called "affective turn" taken by humanities in recent decades, notably under the impetus of the groundbreaking work of Patrizia Lombardo.

Keywords: affective turn, Post-Traumatic Stress Disorder, trauma cinema, modern cinema, flashback, spectator's experience, Alain Resnais, Sidney Lumet.

* Maître de Conférences, Normandie Université, Université de Caen Normandie (UNICAEN), UFR Humanités et Sciences sociales, Département des Arts du spectacle, LASLAR (Lettres, Arts du spectacle, Langues romanes, UR 4256), Caen, France, baptiste.villenave@unicaen.fr



À partir de la fin des années 1950, des films de fiction de plus en plus nombreux tentent de nous faire partager, à nous autres spectateurs, ce que l'on nomme aujourd'hui, en psychiatrie, des flash-backs post-traumatiques. Ils cherchent notamment à nous faire ressentir leurs effets, en nous faisant endurer physiquement – viscéralement – quelque chose du choc que subissent les victimes de ces épisodes de reviviscence. Bien sûr, nous n'éprouvons jamais leur souffrance avec le même degré d'intensité qu'elles – c'est impossible –, mais la forme filmique permet d'en faire passer quelque chose, même partiellement. Comment certains cinéastes parviennent-ils à transmettre, par la discontinuité du montage, par des surgissements et des bombardements d'images, la violence de l'agression subie par les victimes de flash-backs post-traumatiques ? Qu'est-ce qui distingue les flashes mnésiques qu'ils mettent en scène des flash-backs antérieurs de l'histoire du cinéma ? Enfin, comment expliquer que ce soit dans le contexte de la fin des années 1950, mais surtout dans les années 1960, parallèlement à l'émergence de la modernité cinématographique, qu'adviennent de telles tentatives ? Je tenterai d'éclairer ces questions en m'inscrivant dans le sillage du « tournant affectif » qu'ont pris les sciences humaines ces dernières décennies, notamment sous l'impulsion des travaux novateurs de Patrizia Lombardo¹.

La notion de « traumatisme » – terme dérivé du grec ancien où il signifie « blessure » – renvoie à une effraction du psychisme et au débordement de ses défenses, par la survenue d'un événement qui menace l'intégrité du sujet qui y est exposé. Il peut s'agir de l'expérience des camps de concentration,

¹ Voir en particulier l'introduction générale de Patrizia Lombardo, Lars Sætre et Julien Zanetta (éd.), *Exploring Text and Emotions* (Aarhus : Aarhus University Press, 2014), 10-31. Je reprends à mon compte l'idée défendue p. 13, selon laquelle « la critique littéraire et artistique ne doit pas laisser aux sciences expérimentales la prérogative de théoriser ces sujets [les affects]. En effet, la recherche littéraire peut enrichir l'étude des émotions en montrant qu'il existe des écrivains et des artistes qui, consciemment ou inconsciemment, ont esquissé des théories des émotions avec une compréhension de leurs complexités plus convaincante que les sciences plus ambitieuses sur le plan conceptuel » (je traduis).

de la bombe atomique, d'un attentat, d'actes de torture, d'une agression sexuelle, d'un fait de guerre, d'un accident grave... Je ne retracerai pas ici les moments théoriques qui ont progressivement permis d'affiner notre compréhension du phénomène, mais certains sont bien connus : « obusites » et névroses de guerre causées par le premier conflit mondial, et étudiées, entre autres, par Sigmund Freud² ; « syndrome des déportés », identifié dès les années 1950 par le psychiatre français René Targowla, et caractérisé par une hypermnésie émotionnelle³ ; « trouble de stress post-traumatique » (en anglais « Post-Traumatic Stress Disorder »), décrit de plus en plus précisément depuis les études menées dans les années 1970 sur des vétérans du Vietnam, en particulier par Robert Jay Lifton⁴ et Mardi Horowitz⁵, mais aussi, depuis la même époque, sur des femmes victimes de viols⁶ – études qui conduiront, en 1980, à l'entrée officielle de cette pathologie dans le *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, le DSM-III.

Parmi les symptômes fréquemment rapportés par les victimes de trouble de stress post-traumatique figurent des épisodes de reviviscence, répétitifs et intrusifs, qui peuvent survenir des mois, des années, voire des décennies après les faits. Ce sont précisément ces épisodes que l'on appelle des flash-backs post-traumatiques. Contrairement aux souvenirs classiques, que l'on convoque volontairement, ils sont totalement subis, et surgissent sans crier gare. Par ailleurs, alors qu'un souvenir renvoie clairement au passé, le traumatisme, dans les flash-backs, est littéralement « revécu » par la victime, au présent, avec une intensité et une vivacité terrifiantes. En effet, ces flash-backs sont fortement sensorialisés : il s'agit de reviviscences visuelles bien sûr, mais aussi, dans certains cas, auditives, tactiles ou olfactives. Elles sont

² Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis (Paris : Payot & Rivages, 2010 [1920]).

³ René Targowla, « Le syndrome d'hypermnésie émotionnelle paroxystique », *La Presse Médicale*, 58, n° 40 (24 juin 1950) : 728-730.

⁴ Robert Jay Lifton, *Home from the war: Vietnam veterans, neither victims nor executioners* (New York: Simon and Schuster, 1973).

⁵ Mardi Horowitz, *Stress response syndromes* (New York: Aronson, 1976).

⁶ Ann Wolbert Burgess et Lynda Lytle Holmström, « Rape Trauma Syndrome », *American Journal of Psychiatry*, vol. 131, n° 9 (septembre 1974): 981-986.

généralement déclenchées par des stimuli actuels, provenant de l'environnement immédiat, qui rappellent des sensations associées au traumatisme. Comme une bête à l'affût, le traumatisme demeure donc tapi dans l'ombre, mais il est susceptible de resurgir n'importe quand, interrompant alors le flux de la perception. Par parenthèse, il est intéressant de noter que c'est aux études cinématographiques que la psychiatrie a emprunté le terme de « flash-back », tardivement adopté par le *DSM-III-R*, en 1987, afin de caractériser, justement, les réactualisations du traumatisme dans l'après-coup.

La reviviscence d'un traumatisme a souvent été mise en scène dans des films, comme l'ont montré plusieurs chercheurs anglophones spécialistes du « Trauma Cinema », en particulier Maureen Turim⁷, Joshua Hirsch⁸, E. Ann Kaplan⁹ et Janet Walker¹⁰. Mais pendant longtemps, comme ils l'ont également souligné, seuls les symptômes extérieurement visibles – désorientation, nausée, transpiration, palpitations – ont été donnés à voir¹¹, sans que l'on puisse, en tant que spectateur, entrer pour ainsi dire, grâce à des flash-backs mentalement focalisés, dans la tête d'un personnage subissant un épisode de stress post-traumatique. *A contrario*, ce que j'étudierai ici, ce sont précisément ces images flashes qui surgissent inopinément dans l'esprit d'un personnage. Ma réflexion s'ancrera dans deux films qui constituent, à mes yeux, des jalons majeurs dans l'élaboration d'une mise en scène novatrice des flash-backs post-traumatiques au cinéma : *Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais, sorti en 1959, et *Le Prêteur sur gages* (*The Pawnbroker*) de Sidney Lumet, sorti quelques années plus tard, en 1964.

⁷ Maureen Turim, *Flashbacks in Film. Memory and History* (New York: Routledge, 2014 [1989]).

⁸ Joshua Hirsch, *Afterimage. Film, Trauma and the Holocaust* (Philadelphia: Temple University Press, 2004).

⁹ E. Ann Kaplan, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2005).

¹⁰ Janet Walker, *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust* (Berkeley: University of California Press, 2005).

¹¹ On peut penser à des films aussi divers qu'À l'ouest, rien de nouveau (*All Quiet in the Western Front*, Lewis Milestone, 1930), Crimes sans châtement (*Kings Row*, Sam Wood, 1942), Les Plus Belles Années de notre vie (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946), Le Jongleur (*The Juggler*, Edward Dmytryk, 1953) ou même Sueurs froides (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958).

*

Dans *Hiroshima mon amour*, une scène est particulièrement frappante sur cette question. Le souvenir y surgit totalement par surprise : il fait effraction, hors de tout contrôle par la femme incarnée par Emmanuelle Riva, au moment où, depuis le balcon d'un hôtel, elle observe, dans son sommeil, son amant japonais (Eiji Okada).



Fig. 1 : *Hiroshima, mon amour*
(Resnais, 1959)



Fig. 2 : *Hiroshima, mon amour*
(Resnais, 1959)

Ici, le souvenir s'impose violemment à sa conscience, malgré elle. Notre surprise de spectateurs est au diapason de celle de la femme, ce qui nous permet de ressentir en partie le choc qui est le sien. Si nous sommes secoués par le contenu douloureux du flash-back – un homme blessé, visiblement sur le point de mourir –, nous le sommes plus encore par la perturbation formelle. L'imprévisibilité du flash mnésique, pour nous spectateurs, tient d'abord à l'absence de toute contextualisation, aucun dialogue n'annonçant son arrivée. Deux indices laissent certes présager quelque chose, mais ils apparaissent trop peu de temps avant l'irruption du flash pour nous y préparer véritablement : tandis que la musique était, depuis le début de la scène, douce et mélodieuse, en harmonie avec l'humeur de la protagoniste, un accord dissonant survient tout à coup, à l'instant exact où elle porte son regard sur la main de son amant japonais endormi, dont certains doigts tremblent légèrement ; un changement d'expression notable se produit alors, dans le plan de réaction qui suit, chez le même personnage féminin : son visage se ferme et ses yeux se détournent, comme si la femme se coupait de l'instant présent.



Fig. 3 : *Hiroshima, mon amour* (Resnais, 1959)

Toutefois, si le flash est si imprévisible, c'est parce que tous les signaux traditionnellement employés pour préparer le spectateur à un bond dans le temps ont été éliminés. En effet, les marqueurs de transition utilisés au seuil des flash-backs, tels que le fondu enchaîné ou le floutage de l'image, sont ici remplacés par un simple *cut*. Or, sur le plan formel, la coupe franche est bien plus tranchante, bien plus agressive que le fondu ; elle renforce l'effet de collision entre les plans successifs. Alain Resnais et son monteur Henri Colpi ont d'ailleurs parfois nommé « raccords léopards » ces sauts dans le temps qui s'effectuent instantanément, à la faveur d'un *cut*, les comparant par là aux bonds de ce félin. La sensation de choc que nous pouvons ressentir en tant que spectateurs est donc liée, ici et plus encore dans les scènes du *Prêleur sur gages* que j'étudierai bientôt, au jaillissement intempestif des flashes mnésiques, qui nous sautent littéralement au visage comme ils sautent à celui des personnages traumatisés¹². À l'inverse, l'usage de figures de transition,

¹² La forme filmique renforce ici l'empathie perceptive du spectateur en mimant le vécu du personnage. Or, comme Patrizia Lombardo l'a montré – en exposant les théories esthétiques de Robert Vischer, Theodor Lipps, Max Scheler ou Noël Carroll –, l'empathie joue un rôle crucial dans la réception des œuvres d'art, au sens où elle permet un accès direct, à la première personne et à partir de données sensorielles, aux expériences d'autrui, dans une relation en miroir. Voir Patrizia Lombardo, « Empathie et simulation », in *Empathie et esthétique*, éd. Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux, (Paris : Hermann, 2013), 15-33.

et l'introduction du souvenir par une parole consciente, que ce soit en voix *in* ou *off*, constituent autant d'éléments qui balisent l'entrée dans les flash-backs traditionnels, avec pour fonction de lisser, fluidifier, adoucir, et donc atténuer la brutalité du changement de plan et de temporalité. Cet avertissement du spectateur, dans les flash-backs classiques, équivaut à la préparation à un choc. Or, selon Freud, une telle préparation engendre une forme d'angoisse, qui empêche une réaction d'effroi et de sidération, autrement dit prévient la survenue d'un traumatisme : « Le terme d'angoisse désigne un état caractérisé par l'attente du danger et la préparation à celui-ci, même s'il est inconnu [...]. Je ne crois pas que l'angoisse puisse engendrer une névrose traumatique ; il y a dans l'angoisse quelque chose qui protège contre l'effroi »¹³.

Une autre caractéristique décisive du flash-back d'*Hiroshima mon amour* est sa brièveté. Il se compose en effet d'un seul et unique plan de moins de trois secondes, qui débute sur une main et se poursuit par un panoramique rapide, presque un filé, qui remonte le long du corps d'un homme couché à terre, avant de s'achever sur son visage ensanglanté. Une jeune femme l'embrasse passionnément.



Fig. 4 : *Hiroshima, mon amour*
(Resnais, 1959)



Fig. 5 : *Hiroshima, mon amour*
(Resnais, 1959)

¹³ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, 49.

Même si le flash n'est pas aussi fugace que dans les exemples du *Prêteur sur gages* que j'examinerai plus loin, il est néanmoins trop bref pour que nous comprenions avec certitude ce qu'il nous donne à voir. L'usage du panoramique filé renforce son opacité et son inintelligibilité, d'autant qu'il s'agit d'une image hors contexte, que nous voyons pour la toute première fois – nous ne sommes donc pas dans la répétition d'un épisode déjà vu. Aussi peut-on penser que très peu de spectateurs, à la première vision, auront noté l'uniforme militaire allemand. En outre, certains s'interrogeront sur l'identité de la jeune fille, même si tout laisse à penser qu'il s'agit de la même personne que celle qui se souvient. Bref, le sens est laissé en suspens, et il faudra attendre une vingtaine de minutes supplémentaires pour obtenir un début d'explication. Enfin, on note ici une très belle utilisation de la correspondance graphique comme déclencheur du flash mnésique, par association. On ne peut toutefois pas aller jusqu'à parler de « raccord par analogie » pour qualifier cette rime visuelle : les plans des mains d'hommes, qui se font écho, ne se succèdent pas immédiatement l'un l'autre, mais sont séparés par un plan de réaction sur le visage de la protagoniste.

Si, parmi tous les flash-backs d'*Hiroshima, mon amour*, j'ai choisi de me concentrer sur celui-ci, c'est parce que, dans une perspective d'histoire des formes, il s'agit assurément du moment de montage le plus audacieux du film. Les autres flash-backs, eux aussi d'une grande force, sont plus classiques, en particulier si l'on s'en tient à leur durée – ce ne sont pas de brefs flashes – et à leur mode d'apparition – ils ne surgissent pas inopinément, mais sont convoqués par la discussion entre l'homme et la femme. Aussi peut-on considérer le flash mnésique que je viens d'étudier comme une figure qui fait véritablement rupture, voire, d'un point de vue symbolique, comme l'avènement même du cinéma moderne, son moment d'inauguration, son acte de naissance, au même titre que d'autres auteurs ont évoqué le regard-caméra de *Monika*¹⁴ ou les *jump cuts* d'*À bout de souffle*¹⁵. À mes yeux, aucun

¹⁴ Alain Bergala, « La réminiscence ou Pierrot avec Monika », in *Pour un cinéma comparé (influences et répétitions)*, éd. Jacques Aumont, (Paris : Cinémathèque française, 1996).

¹⁵ Kristin Thompson et David Bordwell, *Film History. An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 2010), 404.

flash-back antérieur à celui-ci, dans l'histoire du cinéma, ne possède la même puissance d'interruption et de discontinuité, pas même dans *La Maison du docteur Edwardes* (*Spellbound*) d'Alfred Hitchcock en 1945, ni dans *Soudain l'été dernier* (*Suddenly, Last Summer*) de Joseph L. Mankiewicz en 1959 – la même année d'ailleurs qu'*Hiroshima, mon amour*.

*

Dans les années qui suivent le flash mnésique d'*Hiroshima mon amour*, *Le Prêteur sur gages* de Sidney Lumet est sans aucun doute le film qui est allé le plus loin dans la tentative de nous faire partager l'horreur que vit au quotidien un personnage traumatisé, grâce au travail extrêmement précis réalisé par le monteur Ralph Rosenblum, en étroite concertation avec Lumet. Ce film est l'adaptation du roman éponyme d'Edward Lewis Wallant, publié en 1961. Son protagoniste, Sol Nazerman, prêteur sur gages new-yorkais incarné par Rod Steiger, est un rescapé de l'Holocauste qui souffre de culpabilité du survivant, et qui se retrouve submergé par de terribles souvenirs à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du viol et du meurtre de sa femme dans un camp d'extermination nazi. Lumet reprend des solutions esthétiques inaugurées par Resnais, mais en les faisant évoluer. En particulier, les flashes mnésiques du *Prêteur sur gages* sont beaucoup plus brefs que ceux d'*Hiroshima mon amour* ; ils sont aussi beaucoup plus nombreux, puisqu'on en trouve dans neuf scènes du film, et plusieurs fois répétés ; l'entrelacs de présent et de passé y est beaucoup plus marqué ; enfin, l'agression du spectateur par la forme filmique y est fortement accentuée.

Cela est particulièrement visible dans deux scènes marquantes, où Sol se retrouve assailli par des flashes mnésiques des camps de concentration : celle au cours de laquelle il ferme sa boutique située à Harlem et se dirige à pied vers sa voiture ; et celle durant laquelle une jeune femme enceinte extrêmement pauvre vient mettre en gage sa bague de fiançailles. Dans les deux cas, très peu d'éléments avertissent le spectateur de la potentielle survenue d'un flash-back – et même aucun dans la deuxième scène évoquée. Dans la première, on note en revanche une légère préparation : quand Sol regarde la

date sur l'éphéméride, au moment où il tire la grille de son magasin, cela entraîne chez lui un changement d'expression assez net, qu'accompagne une inflexion de la musique, qui prend soudain des tonalités discordantes.



Fig. 6 : *Le Prêteur sur gages*
(Lumet, 1964)



Fig. 7 : *Le Prêteur sur gages*
(Lumet, 1964)

Dans les deux cas également, on remarque, dans l'environnement immédiat de Sol, la présence d'éléments déclencheurs du flash-back. Des sensations vécues au présent pointent, par analogie, vers des sensations équivalentes éprouvées par le passé, au moment du traumatisme originel, provoquant sa réactivation. Dans la première scène, il s'agit d'abord d'une sensation auditive : ce sont des aboiements hors champ qui font surgir le premier flash. C'est ensuite une sensation visuelle qui prend le relais et enfonce le clou : un garçon, agressé par une bande de jeunes, tente de fuir un *playground* en s'agrippant au grillage, ce qui fait immédiatement écho, dans l'esprit de Sol, à une scène vécue dans le camp nazi, lorsqu'un co-détenu – un bon ami de Sol – avait désespérément tenté de s'évader en s'accrochant aux fils barbelés qui encerclaient le camp. Le raccord par analogie se trouve renforcé par la logique des mouvements optiques : le brusque zoom arrière sur le prisonnier répond au zoom avant effectué dans le plan qui précède, sur le jeune homme attaqué par le gang. La relation entre présent et passé, basée sur une correspondance, est ici plus radicale que dans *Hiroshima, mon amour*, puisque nous n'avons, entre les deux plans distincts des hommes agrippés aux grillages, aucun plan de réaction sur le visage de Sol.

SURGISSEMENTS ET BOMBARDEMENTS D'IMAGES :
LES FLASH-BACKS POST-TRAUMATIQUES AU CINEMA



Fig. 8 : *Le Prêteur sur gages*
(Lumet, 1964)



Fig. 9 : *Le Prêteur sur gages*
(Lumet, 1964)



Fig. 10 : *Le Prêteur sur gages*
(Lumet, 1964)



Fig. 11 : *Le Prêteur sur gages*
(Lumet, 1964)



Fig. 12 : *Le Prêteur sur gages*
(Lumet, 1964)

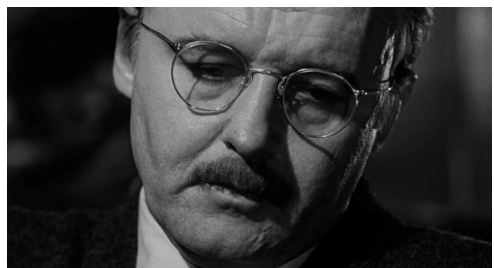


Fig. 13 : *Le Prêteur sur gages*
(Lumet, 1964)

Dans la deuxième scène, et même si la jeune femme peut, en raison de son visage émacié et de son teint pâle, évoquer le physique d'une déportée – ou du moins l'image stéréotypée que nous pouvons en avoir –, ce n'est qu'au moment où Sol tourne son regard vers sa main, et donc vers sa bague, que le souvenir traumatique lui saute littéralement au visage.



Fig. 14 : *Le Prêteur sur gages* (Lumet, 1964)

Par ailleurs, dans ces deux passages, le mécanisme par lequel le souvenir remonte à la conscience est comparable. Il est figuré par un type de montage que l'on pourrait qualifier d'additif ou, mieux, de cumulatif. Toutefois, par rapport à *Hiroshima, mon amour*, dans lequel une forme de montage cumulatif était déjà mise en œuvre – mais à l'échelle du film entier, dans des séquences éloignées les unes des autres –, l'apport d'éléments nouveaux se produit ici à l'intérieur d'une même scène. Les premiers flashes mnésiques, beaucoup plus courts que celui d'*Hiroshima, mon amour*, sont trop brefs pour être saisis. Dans la scène des bagues, leur explicitation s'effectue par leur répétition et l'allongement progressif de leur durée. De la sorte, les flashes se voient intégrés à un flash-back plus long, et c'est alors qu'ils prennent sens : par le biais d'un travelling de la gauche vers la droite, nous découvrons les mains alignées des détenus, dont les nazis ôtent toutes les bagues et les alliances.



Fig. 15 : *Le Prêleur sur gages* (Lumet, 1964)

Sidney Lumet lui-même, dans *Faire un film*, explique son raisonnement :

« Comment fonctionne la mémoire quand on la refoule, quand on combat les estocades qu'elle porte pour atteindre notre conscience ? J'ai trouvé la réponse en analysant mes propres processus mentaux quand un souvenir que je refusais de me coltiner avait fini par percer et par phagocytter le présent. [...] Je me suis rendu compte que les émotions refoulées m'apparaissaient dans des éclairs de moins en moins furtifs, jusqu'à ce que finalement elles émergent complètement, en pleine lumière, prenant le pouvoir, renversant toutes les pensées conscientes. Le [...] problème était de savoir comment traduire ce processus mental en procédé cinématographique. Je savais que lorsque ces sentiments étaient stimulés pour la première fois, ils apparaissaient par flashes extrêmement brefs. Mais brefs à quel point ? Une seconde ? Moins ? La vérité admise à l'époque était que le cerveau ne pouvait ni retenir ni comprendre une image qui durait moins d'un huitième de seconde, à savoir trois photogrammes. Je ne sais pas comment ce chiffre avait été établi, mais Ralph Rosenblum [...] et moi-même avons décidé de jouer là-dessus. »¹⁶

Et c'est exactement ce qu'ils ont fait, utilisant des plans flashes de deux ou quatre photogrammes (c'est-à-dire d'un douzième ou d'un sixième de seconde), plans dont la durée a été, au moment de leur répétition, doublée à huit photogrammes, puis quadruplée à seize photogrammes, soit deux-tiers de seconde.

¹⁶ Sidney Lumet, *Faire un film*, trad. Charles Villalon (Nantes : Capricci, 2016), 203-204.

La première scène, celle des grillages, emploie cette même stratégie, mais Lumet en ajoute une seconde : après quatre plans très brefs d'un berger allemand qui court aux côtés d'un garde, il fait survenir d'autres flashes qui apportent des éléments nouveaux, sans liens apparents – au premier abord – avec les plans du chien. Ainsi, un flash donne à voir un détenu que l'on devine être Sol ; et un dernier flash montre le déporté qui s'accroche à la clôture.



Fig. 16 : *Le Prêteur sur gages*
(Lumet, 1964)



Fig. 17 : *Le Prêteur sur gages*
(Lumet, 1964)



Fig. 18 : *Le Prêteur sur gages* (Lumet, 1964)

Ces six flashes successifs, on ne peut pas encore les relier les uns aux autres. Pour cela, il faut attendre un flash-back plus développé que les autres, qui arrive quelques instants plus tard et prend définitivement le pas sur la réalité présente en s'y substituant, tant sur le plan visuel que sonore. Il est à noter que ce flash-back, dans lequel culmine la scène, comporte en son sein de nombreux plans successifs, ce qui empêche de parler de « flash » à son

propos – car cette multiplicité de plans est incompatible avec la soudaineté connotée par le mot « flash ». Ce montage permet l'articulation des éléments, jusque-là déconnectés les uns des autres, livrés par les flashes qui précèdent. De la sorte, ils se voient mis en récit, et les flashes initiaux, d'abord inintelligibles, prennent sens.

Enfin, dans ces deux scènes, le retour au présent s'effectue pour Sol avec beaucoup de difficulté : de nouveaux flashes s'imposent encore à sa conscience après le flash-back le plus développé, comme s'il s'agissait d'images rémanentes qui continuaient à s'inscrire sur sa rétine après coup – ce que l'anglais nomme « *afterimages* ». Ainsi, dans la scène des grillages, lorsque Sol, nauséux, finit par atteindre sa voiture, trois flashes font encore leur apparition, le dernier donnant l'illusion de superposer un instant le corps du déporté à celui d'un piéton qui s'apprête à traverser la chaussée et que Sol manque d'écraser.

*

Examinons à présent une dernière scène du *Prêteur sur gages*, qui va un cran plus loin dans la représentation du flash-back post-traumatique. Elle intervient au moment où une prostituée, interprétée par Thelma Oliver, offre son corps à Sol. Il y aurait beaucoup à dire de l'entrelacs des temporalités, comme de la logique associative sur laquelle repose ce passage. Toutefois, ce qui est le plus notable, à mes yeux, est un élément présent en filigrane dans les scènes précédemment analysées, mais qui se manifeste plus nettement ici : le sentiment que nous pouvons ressentir, en tant que spectateurs, d'être bombardés d'images, du moins durant la première partie de la scène, avant que nous n'entrions de plain-pied dans le flash-back le plus long – celui qui montre Sol forcé d'assister au viol de sa femme par un nazi. Le surgissement du premier flash se prolonge en effet par une avalanche de courts plans montés *cut*, sans aucun ménagement pour le spectateur, ce qui produit, par moments, une sensation de quasi-clignotement. Celle-ci tient au grand nombre de plans – quarante-six en une minute –, et au fait que certains d'entre eux (les flashes mnésiques) durent à peine quelques photogrammes. Du reste, ce montage évoque par instants la pratique expérimentale du *flicker*, même s'il existe des différences évidentes entre cette scène et les films avant-gardistes

de Peter Kubelka, Paul Sharits ou Ernie Gehr. Lumet et Rosenblum ont cependant effectué un travail de montage qui le rapproche, par certains aspects, du montage métrique associé aux *flicker films*, notamment par la détermination *a priori* du nombre de photogrammes composant chaque flash, indépendamment de la durée réelle de l'action. Ainsi, Lumet déclare : « Tandis que la scène se poursuivait, je pouvais étendre la durée de l'apparition de l'image à quatre photogrammes, huit photogrammes, seize photogrammes, et ainsi de suite, dans une progression arithmétique jusqu'à ce qu'elle prenne le dessus sur la scène et que le flash-back puisse se dérouler dans sa continuité »¹⁷.

Mais au-delà de leur nombre et de leur durée, c'est l'enchaînement des plans qui est ici remarquable : ce dernier n'obéit pas à la logique du montage en continuité, c'est-à-dire celle des raccords qui adoucissent la césure des *cuts* et donnent une sensation de fluidité ; il vise au contraire à faire ressentir une forme de saccade, de secousse, lors du passage d'un plan au suivant. Le montage se fait donc par à-coups et par interruptions, avec brusquerie, ce qui, là non plus, n'est pas sans rappeler la pratique du *flicker* – à cette différence près que la friction ne s'effectue pas entre un photogramme et le suivant, mais entre un plan et le suivant, aussi brefs soient-ils. Comme l'écrit Vincent Deville, « le *flicker* repose [...] sur une radicalisation de la discontinuité inhérente au médium, par un saut abrupt d'un photogramme à l'autre qui amplifie le différentiel entre motifs, formes, couleurs, lumières... De fait, quand le lien optique n'est plus possible entre eux, que l'œil du spectateur ne parvient plus à créer une liaison harmonieuse, l'œil et le cerveau accusent la différence, ce qui se traduit par un effet plus ou moins prononcé de dissonance, qui donne la sensation d'un clignotement »¹⁸. Dans une logique comparable, Lumet, ici, évite autant que possible les raccords – hormis les raccords par analogie, car ces derniers n'empêchent pas un effet de saute. On remarque même des sortes de faux raccords, dus à la direction des regards de Sol. Ainsi, de même que le protagoniste est littéralement assiégé par la succession désordonnée de ses perceptions au présent et de ses souvenirs traumatiques, de même le

¹⁷ Sidney Lumet, 204-205.

¹⁸ Vincent Deville, *Les Formes du montage dans le cinéma d'avant-garde* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014), 200-201.

spectateur se voit-il mitraillé par le montage ultra-rapide. Chaque *cut* agresse son œil, et constitue pour lui, pourrait-on dire, un mini-traumatisme perceptif, qui lui permet d'expérimenter en partie, viscéralement, le choc physique et psychologique qui affecte le personnage.

Du point de vue du spectateur, ce choc provient avant tout du recours à des plans d'une extrême brièveté – un douzième à un sixième de seconde –, donnant ainsi l'impression de parvenir à la conscience en surmontant une résistance : le fait que les flashes disparaissent aussi soudainement qu'ils sont apparus suggère leur répression par une censure à laquelle ils auraient furtivement réussi à échapper. Par ailleurs, ce n'est pas un hasard si j'associe le mot « flash » à ces plans très brefs, qui ne sont réductibles ni à des inserts, ni à des plans de coupe. Le flash en effet, comme l'a démontré Kate Flint¹⁹, entretient une connexion avec une certaine forme de violence. Ainsi, en photographie, le flash agresse et aveugle. En raison de sa soudaineté, il suscite de la surprise chez les personnes photographiées, voire une réaction de sursaut. L'imprévisibilité de son déclenchement génère donc un choc, qui s'exerce également chez les spectateurs de cinéma confrontés à des flashes mnésiques. À cette première forme de choc s'en ajoute une seconde : le flash photographique se caractérise par un éclat lumineux intense, si ce n'est douloureux, qui n'est pas sans évoquer, par sa puissance et sa fugacité, la décharge électrique, foudroyante, d'un éclair d'orage. Physiquement, c'est d'ailleurs ainsi que fonctionne le flash : un condensateur se remplit d'électricité, et lorsque le contacteur est refermé, il se vide d'un coup dans le tube à éclat qui, sous la charge, produit un éclair. Dans *Le Prêteur sur gages*, les flashes mnésiques peuvent être rapprochés, à bien des égards, des flashes photographiques que je viens de décrire. Comme eux, ils aveuglent, puisqu'ils rendent les personnages qu'ils touchent inaptes à interagir, au présent, avec le milieu dans lequel ils évoluent. De plus, comme les flashes photographiques, ils figent ces personnages, les médusent, les sidèrent. Par leur brièveté, ils foudroient tout autant le spectateur, et contribuent en cela à une certaine agression formelle, qui permet la transmission partielle du traumatisme du personnage au spectateur, son partage sensible. Cette stratégie esthétique

¹⁹ Kate Flint, *Flash ! Photography, Writing and Surprising Illumination* (Oxford: Oxford University Press, 2018).

n'est-elle d'ailleurs pas celle que revendique Patrizia Lombardo lorsqu'elle écrit, à propos de *Shutter Island* de Martin Scorsese (2010) – un film qui, comme ceux que j'ai étudiés dans cet article, présente un personnage profondément traumatisé, « hanté par les souvenirs de la guerre, des massacres perpétrés par les nazis et les Américains, de la mort de sa femme dans un incendie »²⁰ : « Quel est le but de l'art ? Est-il de nous apaiser ou de nous choquer, de nous secouer ? »²¹.

J'aimerais, pour conclure, formuler une hypothèse, en liant histoire des formes cinématographiques et histoire des contextes : les surgissements et bombardements d'images que je viens d'étudier n'émergent-ils pas en même temps que la modernité cinématographique ? Faut-il n'y voir qu'une coïncidence ? J'ai tendance à penser que la violence de l'Histoire, tout particulièrement de la Seconde Guerre mondiale et du génocide nazi, ainsi que la « brutalisation » des sociétés qui en a résulté – pour reprendre le concept de l'historien George L. Mosse, qui l'appliquait pour sa part aux sociétés post-Première Guerre mondiale²² –, ont conduit certains cinéastes à ne plus s'accommoder de la fluidité et de la douceur inhérentes au montage en continuité, mais ont exigé d'eux la recherche de formes plus agressives, capables de traduire le choc de ces expériences extrêmes. Le traumatisme de la guerre et des horreurs génocidaires pourrait donc constituer un facteur explicatif, parmi d'autres, de l'évolution des formes cinématographiques – en l'occurrence, des formes de montage et de figuration du passé dans des flash-backs. C'est le constat que dressait déjà Serge Daney dans son *Ciné-journal*, lui qui voyait en Resnais le cinéaste qui, le premier, avait su sentir cette crise de civilisation, et surtout l'enregistrer – l'encapsuler pour ainsi dire – dans la forme profondément novatrice de ses films : « Au tournant des années soixante,

²⁰ Patrizia Lombardo, *Memory and Imagination in Film. Scorsese, Lynch, Jarmusch, Van Sant* (New York & Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014), 75.

²¹ Patrizia Lombardo, *Memory and Imagination in Film*, 74.

²² George L. Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, trad. Édith Magyar (Paris : Hachette, 1999).

Resnais a été mieux qu'un bon cinéaste : un sismographe. Il lui est arrivé cette chose terrible de capter l'événement fondateur de la modernité : qu'au cinéma comme ailleurs, il faudrait compter avec un personnage de plus : l'espèce humaine. Or ce personnage venait d'être nié (les camps de concentration), atomisé (la bombe), diminué (la torture), et le cinéma traditionnel était bien incapable de « rendre » cela. Il fallait trouver une forme. Ce fut Resnais »²³.

Est-ce parce que les spectateurs ont, entre la Seconde Guerre mondiale et la fin des années 1950, développé une accoutumance, voire une insensibilité aux terribles images de l'Holocauste, qu'il est devenu nécessaire, à un moment donné, d'entrer dans la psyché des survivants pour tenter de représenter les flash-backs post-traumatiques qui les submergeaient – quitte à produire des formes cinématographiques agressives, violentes ? On peut regretter la surenchère d'effets qu'entraîne cette brutalisation du champ cinématographique, mais on peut y voir, *a contrario*, une manière de prendre acte des crises de l'Histoire et d'y répondre par l'expérimentation de nouvelles formes de représentation. Dans ses mémoires, Ralph Rosenblum, le monteur de *Prêteur sur gages*, va dans ce sens :

« En 1962, les gens avaient oublié la Seconde Guerre mondiale et ses atrocités [...]. Quelles techniques de pénétration émotionnelle Lumet pouvait-il mettre en œuvre pour aller au-delà des images d'actualité bien connues des bulldozers de la Libération poussant des piles de cadavres émaciés dans des fosses communes ? Il est certain que si les spectateurs se sont endurcis à ces images, ils peuvent s'endurcir à n'importe quoi. [...] Les scénaristes, Morton Fine et David Friedkin, devaient savoir à quoi ils s'exposaient, car, dans une note inhabituelle adressée au réalisateur, ils ont demandé que l'on trouve un moyen plus graphique de représenter la mémoire. Ils craignaient que le traditionnel flash-back n'ait pas l'impact nécessaire. Le moment était venu de procéder à une refonte du flash-back. »²⁴

²³ Serge Daney, *Ciné-journal* (Paris : Cahiers du cinéma, 1986), 164.

²⁴ Ralph Rosenblum et Robert Karen, *When the Shooting Stops... The Cutting Begins. A Film Editor's Story* (Boston: Da Capo Press, 1986), 150-151 (je traduis).

Or il y a, dans le geste consistant à transmettre, par le travail de la forme filmique et en particulier du montage, quelque chose de la violence des images qui hantent les survivants de traumatismes, la volonté – louable à mes yeux – de susciter compréhension et empathie chez le spectateur²⁵. C'est, indiscutablement, une manière d'adopter avec force le point de vue des victimes de l'Histoire, et par-là même de prendre résolument leur parti.

RÉFÉRENCES

- Bergala, Alain. « La réminiscence ou Pierrot avec Monika ». In Aumont, Jacques (éd.). *Pour un cinéma comparé (influences et répétitions)*. Paris : Cinémathèque française, 1996.
- Burgess, Ann Wolbert et Holmström, Lynda Lytle. « Rape Trauma Syndrome ». *American Journal of Psychiatry*, vol. 131, n° 9 (1974) : 981-986.
- Daney, Serge. *Ciné-journal*. Paris : Cahiers du cinéma, 1986.
- Deville, Vincent. *Les Formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014.
- Flint, Kate. *Flash ! Photography, Writing and Surprising Illumination*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Freud, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir*. Trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis. Paris : Payot & Rivages, 2010 [1920].
- Hirsch, Joshua. *Afterimage. Film, Trauma and the Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press, 2004.
- Horowitz, Mardi. *Stress response syndromes*. New York: Aronson, 1976.
- Kaplan, E. Ann. *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2005.

²⁵ Comme l'expliquent Patrizia Lombardo, Lars Sætre et Julien Zanetta dans *Exploring Text and Emotions*, 23, « les arts ont beaucoup à apprendre à la psychologie et à la philosophie des émotions. Certains philosophes contemporains, comme Martha Nussbaum et Greg Currie, sont à juste titre convaincus que la littérature [j'ajoute le cinéma] offre une expérience émotionnelle plus riche que la vie réelle. En effet, les romans et les poèmes représentent, expriment ou transforment davantage d'expériences émotionnelles que l'existence ordinaire, en particulier des situations que nous n'avons jamais connues et sur lesquelles nous sommes invités à méditer » (je traduis).

SURGISSEMENTS ET BOMBARDEMENTS D'IMAGES :
LES FLASH-BACKS POST-TRAUMATIQUES AU CINEMA

- Lifton, Robert Jay. *Home from the war: Vietnam veterans, neither victims nor executioners*. New York: Simon and Schuster, 1973.
- Lombardo, Patrizia. « Empathie et simulation ». In Gefen, Alexandre et Vouilloux, Bernard (éd.). *Empathie et esthétique*. Paris : Hermann, 2013 : 15-33.
- . *Memory and Imagination in Film. Scorsese, Lynch, Jarmusch, Van Sant*. New York & Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014.
- Lombardo, Patrizia, Sætre, Lars et Zanetta, Julien (éd.). *Exploring Text and Emotions*. Aarhus: Aarhus University Press, 2014.
- Lumet, Sidney. *Faire un film*. Trad. Charles Villalon. Nantes : Capricci, 2016.
- Mosse, George L. *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*. Trad. Édith Magyar. Paris : Hachette, 1999.
- Rosenblum, Ralph et Karen, Robert. *When the Shooting Stops... The Cutting Begins. A Film Editor's Story*. Boston: Da Capo Press, 1986.
- Targowla, René. « Le syndrome d'hypermnésie émotionnelle paroxystique ». *La Presse Médicale*, 58, n° 40 (1950) : 728-730.
- Thompson, Kristin et David Bordwell. *Film History. An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2010.
- Turim, Maureen. *Flashbacks in Film. Memory and History*. New York: Routledge, 2014 [1989].
- Walker, Janet. *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust*. Berkeley: University of California Press, 2005.

BAPTISTE VILLENAVE est, depuis 2012, maître de conférences en études cinématographiques à l'université de Caen Normandie, et membre de l'équipe de recherche LASLAR (Lettres, Arts du spectacle, Langues romanes, UR 4256). Ancien élève de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, il est l'auteur de l'ouvrage *Le Nouvel Hollywood (1967-1980)*. Une réinvention du point de vue (2022). Il a également co-dirigé deux ouvrages collectifs, *Le Regard à l'œuvre. Lecteurs de l'images, spectateurs du texte (2014)* et *L'image, le secret (2020)*, ainsi qu'un numéro de revue (*Double Jeu*, n° 11, 2014, *Cinéma et théâtre américains : influences, relations, transferts*). Par ailleurs, il a publié des articles et des contributions sur Brian De Palma, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Peter Watkins, Wim Wenders, Alan J. Pakula... Ses travaux de recherche s'orientent actuellement vers la question de la violence formelle, de sa nature, de ses fonctions et de ses répercussions sensorielles et émotionnelles.

