



tetr #1 ade

revue du centre de recherche
en arts et esthétique

Le quotidien à l'œuvre

sous la direction de Margot Burident et Grzegorz Pawlak

L'obstacle et l'ornemental. Les créations du quotidien par le *Querschnittfilm*

Natacha Pfeiffer

Le terme de *Querschnittfilm* – indifféremment traduit par film de section, film à coupe ou film transversal – apparaît dans la seconde moitié des années 1920 en Allemagne pour décrire des films visant à traiter de la vie quotidienne. Dans cette approche du quotidien largement influencée par la Nouvelle Vision et la Nouvelle Objectivité – deux courants photographiques menés respectivement par Moholy-Nagy et Renger-Patzsch – l'usage du gros plan, ainsi que l'intérêt pour le détail et le fragmentaire sont très marqués. Lorsque Béla Balázs, le premier, écrivit en 1926 le scénario des *Aventures d'un billet de dix marks*, son objectif déclaré était de faire un film sans héros, qui parviendrait à une coupe transversale de la vie.¹ Sous cette apparente bannière, plusieurs films se succédèrent rapidement. Nous n'en évoquerons ici que deux, parmi les plus importants : *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* de Walter Ruttmann en 1927 et *Menschen am Sonntag* de Robert Siodmak en 1929. Si l'histoire n'a retenu que ces deux réalisateurs, il s'agit tout de même de noter que chacun des films était un projet collectif. Ainsi, Karl Freund, le caméraman de *Berlin*, y a occupé un rôle décisif, notamment pour ses inventives caméras cachées, tout comme Carl Mayer, producteur du film et concepteur du projet qui se retira par la suite pour divergence avec Ruttmann. Pas moins de cinq personnes sont

à l'origine de *Menschen am Sonntag* dont Edgar G. Ulmer, Billie Wilder et Eugen Schüfftan. À deux ans d'intervalle, Siodmak et Ruttmann, tous deux entourés d'une équipe, ont donc tenté, mais de manière extrêmement différente, de saisir le quotidien des berlinois.

Aucun des deux films ne situe son enjeu dans une transparence documentaire, le terme même de « documentaire » était inexistant à l'époque en Allemagne. Walter Ruttmann vient de la peinture et des films abstraits, ce qui l'intéresse avant tout c'est la possibilité de représenter le mouvement pris en lui-même, « pur » ou « absolu ». Robert Siodmak, de son côté, s'il désire montrer « la vraie vie » par opposition aux comédies improbables d'Hollywood, ne s'en tient pas moins à un scénario pour réaliser son ambition. Il est d'emblée question de transformation, de création, même minimale. Leur ambition est de produire une œuvre portant sur le quotidien d'une ville. Nous ne traiterons donc pas ici du rapport de ces films à un quelconque réel sous-jacent ou premier par rapport auquel ils seraient considérés comme vrais ou faux. Notre problématique porte bien plutôt sur les conditions formelles de la création d'un quotidien au sein d'une œuvre cinématographique. Il s'agira, à travers des films de « fiction », de déceler les modes de production d'un quotidien de cinéma et les différents façonnements de ses figurants.

Dans ce dessein, nous partirons d'une définition de Maurice Blanchot, définition choisie non par proximité avec l'auteur mais pour le caractère visuel qu'elle confère à son objet :

« Quels que soient ses aspects, le quotidien a ce trait essentiel : il ne se laisse pas saisir. Il échappe. (...) C'est en quoi il est étrange, le familier qui se découvre (mais déjà se dissipe) sous l'espèce de l'étonnant. C'est inaperçu, en ce sens d'abord que le regard l'a toujours dépassé et ne peut non plus l'introduire dans un ensemble ou en faire "la revue", c'est-à-dire l'enfermer dans une vision panoramique ; car par un autre trait, le quotidien, c'est ce que nous ne voyons

¹ cf. Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une Histoire psychologique du cinéma allemand* [1973], trad. Claude B. Levenson, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Cinéma vivant », 2009, p. 201.

jamais une première fois, mais ne pouvons que revoir, l'ayant toujours déjà vu par une illusion qui est précisément constitutive du quotidien. »²

Pour Blanchot, le quotidien n'est donc pas l'invisible ou l'inatteignable mais ce que l'œil n'a pas remarqué, ce qu'il a toujours déjà dépassé. « Le quotidien est l'inaccessible auquel nous avons toujours déjà eu accès. »³. Il s'agit d'une existence inapparente et cependant non-cachée, elle n'est pas implicite mais passe inaperçue. En d'autres termes, le quotidien n'est pas une structure achevée mais enfouie qu'il s'agirait de « déterrer » ou de découvrir. Blanchot semble caractériser le quotidien comme un fond. Un fond tel que l'a défini la théorie de la perception par contraste avec la figure, mais également, tel que l'a constitué l'image cinématographique elle-même. Ce fond inaperçu du quotidien pourrait schématiquement caractériser l'arrière-plan que la mise au point ignore, par différence avec l'avant-plan sur lequel se situent généralement les acteurs principaux de l'intrigue. Les traits saillants de la description de Blanchot sont effectivement la dissolution au sein du quotidien de toute forme définie ou nette ainsi que l'anonymat que celui-ci semble présupposer.

Dans ces conditions, comment le cinéma pourrait-il choisir pour figure ce qui, en lui, fait précisément fond ? Comment le cadre cinématographique, production d'un œil caméra tout puissant, pourrait-il prendre pour objet de son attention le quotidien ? Comment viser l'inaperçu sans d'emblée le perdre ? C'est tout l'enjeu des deux films que nous allons à présent aborder : celui de construire une image où le fond doit précisément se faire figure, et cela sans devenir proprement figure. Ces films vont ainsi jouer avec les structures de la perception, se tenant, au moins pour l'un d'eux, à la limite de leur effondrement.

² Maurice Blanchot, « La Parole quotidienne », dans *L'Entretien infini* [1969], Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1992, p. 358.

³ *ibid.*, p. 366.

Walter Ruttmann, le quotidien comme générique

Le projet de Ruttmann, Mayer et Freund était de décrire une journée quotidienne de Berlin à travers des images prises sur le vif, au milieu des habitants de la ville. Ruttmann, collectant ces fragments épars d'images anodines et répétitives les composa ensuite en une symphonie formelle, trahissant sans doute l'ambition première du projet qui était de nature sociale.

L'écran demeure noir quelques instants alors que la musique d'Edmund Meisel retentit déjà. Le film débute par une plongée sur la surface d'un fleuve. L'eau s'écoule doucement, des vagues se forment sous l'effet du vent. Des lignes horizontales blanches strient soudain en surimpression cette surface aquatique jusqu'à la faire disparaître. Des cercles et des carrés surgissent au sein des stries mouvantes. Le mouvement s'accélère et des lignes viennent s'abattrent symétriquement dans le champ de l'image pour se transformer, par un fondu enchaîné en barrières de passage à niveau. Un train passe. Les wagons défilent à toute allure. Un montage saccadé, le chemin de fer, les roues, les paysages parcourus. Le train traverse les campagnes environnantes, les faubourgs de Berlin jusqu'à s'arrêter en gare. Une horloge indique cinq heures. Les rues sont désertes. Il faudra encore attendre une dizaine de minutes pour qu'apparaisse à l'image le premier homme, un gardien de nuit accompagné de son chien qui traversent furtivement le champ. Les premières minutes du film nous offrent, de manière condensée, les procédés qui président au montage de l'ensemble. Un montage en apparence extrêmement libre ; il se veut détaché de toute narration stricte, ainsi que de toute continuité spatiale. Les raccords s'effectuent au travers des mouvements dans le champ, un même mouvement effectué par des formes visuelles semblables permet ainsi d'accoler des images très diverses, comme des formes géométriques abstraites et un passage à niveau. C'est précisément ce formalisme qu'avait dénoncé Siegfried Kracauer lorsqu'il s'était intéressé à ce film :

« Lorsque Mayer critiquait *Berlin* en raison de « son approche superficielle », il aurait dû tenir compte de la méthode de montage de Ruttmann. Cette méthode équivaut à une "approche superficielle", dans la mesure où elle repose davantage sur les qualités formelles des objets que sur leurs significations. Ruttmann accentue uniquement les schémas de mouvement. Les parties de machines en mouvement sont filmées et coupées de manière telle qu'elles se transforment en un déploiement dynamique à caractère essentiellement abstrait. Cela peut symboliser ce que l'on a appelé le « rythme » de Berlin ; mais elles n'ont plus rien à voir avec les machines et leurs fonctions. Le montage a également recours aux analogies frappantes entre mouvements et formes. Des pieds humains en marche sur le trottoir sont suivis par des pieds de vaches ; un homme endormi sur un banc est associé à un éléphant endormi. [...] En fait, ces contrastes sont davantage des expédients formels que des protestations sociales. »⁴

Mais derrière ce formalisme exacerbé et purement superficiel que dénonce Kracauer, il semble pourtant que se cache une certaine cohérence, une certaine volonté autre que purement esthétique ; celle qui opère dans la ville de Berlin une sorte de coupe franche, parvenant ainsi à la quasi-simultanéité du quotidien de tous ses habitants. Ruttmann semble en effet vouloir saisir en coupe le quotidien de cette ville, en passant, grâce aux pouvoirs du montage, d'un bureau au zoo, d'un restaurant à un parc. Mais au-delà de ces lieux publics que la caméra semble conjoindre sans transition, c'est surtout les rues qui semblent intéresser Ruttmann dans ce film. La rue est le lieu du passage même, du mouvant et du fluide. Elle est ce qui passe et fait passer, elle induit comme d'elle-même ce type de montage, elle est la circulation quotidienne, banale et vitale, des artères de la ville. Ce projet n'est pas celui d'une cartographie de la métropole mais bien celui d'une coupe transversale. Il ne

s'agit pas de contempler en vue aérienne la ville aplanie, ni de la surplomber, mais bien de produire un nouveau point de vue, celui d'un au-delà de la proximité s'ouvrant sur ce qui constitue « intérieurement » la ville. Ruttmann opère Berlin, à l'instar des architectes ou des chirurgiens qui fendent de leur crayon ou de leur scalpel l'apparence des choses pour atteindre à ce dedans, à ce point de vue impossible qui dévoile sans pudeur une structure, un squelette interne. Percevant presque simultanément les différentes artères urbaines, la caméra atteint par son montage à une quasi-ubiquité, passant sans transition d'une rue à l'autre, construisant par accollement des connexions qui jusque-là demeuraient inaperçues, inaccessibles ou impossibles dans le système artériel de la ville. La coupe transversale crée à même sa dissection. Berlin est comprise comme le personnage central du film, personnage paradoxal puisqu'il se résume à être le corps anatomique que le film désire disséquer. La ville est un corps inerte que l'image va sectionner, dans le désir d'atteindre par cet au-delà de la proximité à sa structure globale et jusque là invisible.

Ce qui intéresse avant tout Ruttmann, ce n'est donc pas tant les individus que la place qu'ils pourront occuper dans son projet visuel. Les corps qui traverseront l'image n'auront qu'une importance toute relative, celle de participer, par leurs mouvements mêmes – et cela au même titre que les mannequins mécaniques des vitrines – à la grande composition urbaine. Le regard n'a jamais le temps de s'attarder sur aucun des corps qui composent ce quotidien, à la fois générique et abstrait. Ils ne sont que des corps traversant, des corps de passants anonymes. L'anonymat n'est pas ici accidentel ou secondaire ; il est l'une des conséquences logiques et nécessaires de la coupe transversale elle-même.

Le film se compose d'un ensemble de corps qui ne cessent de traverser l'écran mais cela sans jamais y parvenir. Au sein de cette « journée » berlinoise, tout mouvement est toujours interrompu, le montage vient chaque fois

⁴ Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une Histoire psychologique du cinéma allemand* [1973], op. cit., p. 205.

rompre avec la possibilité pour ses figurants d'achever leur traversée. Les passants de Berlin sont toujours interrompus pour laisser place à l'image suivante, une image qui vient récupérer son mouvement et le prolonger, ou au contraire s'y opposer et le contredire. Ainsi le mouvement effectué ne se perd pas hors champs, mais il est toujours relevé, relayé par l'image suivante, par un autre corps qui reprend la marche à son compte. L'interruption de la coupe – celle du montage mais à travers elle, celle du scalpel urbain – sert ainsi paradoxalement le mouvement et la fluidité. Le phrasé musical de cette grande symphonie gestuelle n'est jamais interrompu. Chaque quasi-traversée vient ajouter sa « note » à l'ensemble. Le montage vient littéralement rythmer la démarche de ces corps anonymes, pris malgré eux dans cette symphonie urbaine. Car toutes les images, à l'exception d'une scène nous le verrons, ont été tournées en caméra cachée. Ces corps ne sont pas ceux d'acteurs professionnels mais de simples habitants de Berlin, jouant ici malgré eux, ou plus précisément ne jouant pas. Ces corps ne jouent pas. Ce n'est pas que Ruttmann serait parvenu à voler de « véritables » instants de vie ; ce n'est pas que ces corps seraient « vrais » par opposition aux acteurs professionnels sans cesse dans « l'artifice ». Ces corps ne jouent pas car ils n'en ont pas le temps. Chacun d'eux n'est que le temps d'un plan. Ils ne possèdent pas la durée nécessaire pour se fixer sur notre rétine comme une figure aux contours nets et achevés. Aussitôt passés – ou plutôt interrompus car leur passage n'est jamais achevé –, ils sont aussitôt oubliés. Chaque plan pris isolément pourrait tout à fait, malgré qu'il soit pris en caméra cachée, s'apparenter à un plan classique dans la construction d'une narration cinématographique. Une ou plusieurs figures s'avancent vers nous. Chacun des plans dans leur isolement pourrait être l'amorce d'une fiction hollywoodienne, sans qu'il n'y ait rien de péjoratif dans ce qualificatif. Si ce n'est pas le cas finalement, si ces corps ne sont pas des figures qui se détacheraient d'un fond, mais uniquement des figurants – et donc en un sens le fond mouvant lui-même – c'est grâce au caractère unique, mais par là hautement banal, de leur

brève apparition. Il n'y aura aucun second plan de ces corps, ou pratiquement jamais. Chacun des plans se présente ainsi comme autant d'amorces, de débuts d'intrigues que le réalisateur va refuser, les faisant avorter par un nouveau plan, par une nouvelle ébauche narrative.

Les corps participent ainsi inconsciemment au motif de cette coupe urbaine. Cette inconscience des parties par rapport au tout est précisément, selon Siegfried Kracauer, l'un des symptômes de ce qu'il nomme l'ornementale de la masse. Prenant part à la critique moderne du décoratif – devenue classique depuis Adolf Loos –, Kracauer en déploie une variante contemporaine et selon lui particulièrement venimeuse, celle de l'ornementale des corps. Selon Kracauer, le propre de ces ornements est précisément d'être « composés d'éléments qui sont de simples pierres à bâtir et rien d'autre. Pour construire l'édifice, ce qui importe, c'est la dimension et le nombre des pierres. Et c'est là que la masse est impliquée. Membres de la masse uniquement, et non individus convaincus d'être façonnés de l'intérieur, les humains sont des fragments [...] »⁵. Si Kracauer ne fait pas directement référence à cette théorie dans son analyse de la *Symphonie*, il y a cependant peu de doute qu'une telle théorie ne sous-tende pas ses propos. Sa critique du formalisme chez Ruttmann semble induire naturellement celle d'une production ornementale. Kracauer parle notamment de jambes anonymes composant un ballet inconscient :

« La dernière séquence est une promenade de plaisir à travers un Berlin nocturne éclatant d'implacables lumières de néon. Un orchestre joue du Beethoven, on voit les jambes d'une jeune fille en train de danser, les pieds de Chaplin traversent l'écran ; deux amoureux, ou plutôt deux paires de jambes, se dirigent vers un hôtel tout proche ; et pour finir, un véritable pandémonium de pieds se déchaîne : la

⁵ Siegfried Kracauer, *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne* [1963], trad. Sabine Cornille, Paris, La découverte, coll. « Théorie critique », 2008, p. 61.

course des six jours se déroule sans interruption. »⁶

Autrement dit, « La figure humaine impliquée dans l'ornement de masse a commencé à *émigrer* hors de la splendeur organique expansive et de la possession d'une figure individuelle vers cet anonymat dans lequel elle se dépouille »⁷. Ruttmann poserait donc, via cette ornementation des corps, l'impossibilité de la mise en figure du quotidien, ainsi que les impossibilités conjointes de sa fixité ou de sa singularité. Le quotidien doit demeurer en mouvement, il est un motif. Car si le fond ne peut faire figure sans se perdre, il peut cependant devenir ornemental. Cela peut sembler paradoxal de prendre l'ornemental, le motif – soit ce qui pare, ce qui se déploie en surface – pour tenter saisir le résultat d'une coupe transversale. Et pourtant, il semble que ce « dedans » que tente d'atteindre la coupe chirurgicale se révèle être une forme de façade paradoxale. Il ne s'agit finalement que d'une nouvelle surface, une surface interne créée par la coupe elle-même.

Là où Kracauer a tort, nous semble-t-il, c'est lorsque sa critique veut à son tour faire système, lorsqu'il semble affirmer que rien dans le film de Ruttmann ne contredit cette construction de l'ornemental urbain :

« Le travail reprend, et un soleil éclatant brille au-dessus des terrasses de café pleines de monde, des vendeurs de journaux, d'une femme qui se noie. La vie ressemble à un rouleau qui se déroule. À mesure que le jour décline, les roues des machines s'arrêtent. Et c'est l'industrie du loisir qui commence. »⁸

6 Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une Histoire psychologique du cinéma allemand* [1973], op. cit., p. 204.

7 Siegfried Kracauer, *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne* [1963], op. cit., p.67.

8 Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une Histoire psychologique du cinéma allemand* [1973], op.cit., p. 204.

Il y a pourtant bien une faille dans cette mise en série ou du moins un contrepoint que Kracauer se refuse à voir. Il existe une unique scène valant de manière autonome, celle-là même que Kracauer cite : la scène du suicide. Le mouvement trouve, dans ces plans, son achèvement définitif dans la mort. Le corps de cette femme n'y est défini que par sa figure, dans un plan qui ne semble pas pris sur le vif, mais au contraire apparaît comme extrêmement travaillé : une contre-plongée marquée sur le visage de la femme, un éclairage appuyé qui souligne par en dessous les traits déjà prononcés de son visage. Ses yeux tournent fous. Plusieurs plans la cadre ainsi penchée au dessus du vide. Ellipse. Un remous à la surface de l'eau nous apprend qu'elle a sauté. Le mouvement en tant que tel n'a pas été montré, mais une histoire a débuté et vient trouver là son achèvement. Des badauds s'amassent sur le pont. La symphonie reprend. Pourquoi cet instant isolé au sein de la symphonie ? Pourquoi ces plans valant indépendamment d'une quelconque série, des plans qui ne se répéteront pas et sont donc signifiants en eux-mêmes et par eux-mêmes ? Ces plans détonnent et font problème au sein du projet affiché par Ruttmann : Une ville symphonique, un film totalisant la pluralité des mouvements de ses habitants. Ces plans de suicide ne semblent pas intégrer le projet filmique, ils semblent y échapper, le débordant comme malgré lui. Le quotidien n'y a plus sa place : lui qui ne peut être que capté – voire capturé – au travers du fragment insignifiant et inabouti, qui ne trouve son « sens » que par répétitions et variations de semblables fragments. Il y a bien eu l'aboutissement d'un geste, il y a eu intrigue, même minimale. Cette femme a véritablement fait figure, elle n'est pas une passante, mais au contraire un des très rares corps à ne pas être en mouvement dans ce film. Elle est fixe, face à la caméra. Elle est ce qui vient s'opposer à l'ornemental des corps. Son corps contrecarre le motif et n'intègre aucun mouvement symphonique. Elle est la parfaite opposition des corps passant anonymement : parfaitement immobile, son geste demeure une ellipse. Et pourtant elle joue. Les bulles qui remuent la surface de l'eau viennent achever son

geste absent. Elle est prise de vertige face à ces incessants mouvements urbains, incarnant l'inadaptation du corps à la vie quotidienne urbaine. C'est du moins l'hypothèse que poursuivent certains commentateurs de ce film. Cette femme joue l'incapacité à intégrer le mouvement, à devenir à son tour une passante, à se fondre dans l'anonymat requis. Elle fait ultimement narration. Le film entre en tension par cet extrait. Les corps anonymes et inconscients de leur mise en image assument malgré eux la production de l'insignifiance en prenant part à ce tourbillon symphonique. La seule actrice du film joue, par contre, consciemment l'impossibilité d'une narration de l'insignifiance. Cette scène n'est pas une faille de la symphonie, mais un véritable contrepoint. Se superposant à la ligne mélodique principale, cette scène est ce qui permet au film d'être une totalité, renfermant jusqu'à sa propre négativité, ici manquée. Cette scène ne manque pas son objet, mais marque le manque lui-même, elle est l'impossibilité de toute narration du quotidien, une impossibilité qui renforce encore un peu plus le projet lui-même.

Le quotidien ruttmannien se construit ainsi par opposition à l'intrigue, saisie ici comme mouvement abouti et prolongé d'un ou plusieurs corps particularisés. L'intrigue est un mouvement achevé et signifiant opéré par une figure, par un corps particularisé et reconnaissable. Le quotidien serait donc ce qui échappe à l'intrigue, ce qui est toujours en deçà ou derrière celle-ci. Le quotidien serait dans ces passants filmés à leur insu, il serait dans la série et la multiplicité, la répétition sérielle d'un geste. Il ne pourrait se nicher dans un plan particulier, dans un corps singulier sous peine que celui-ci perde son caractère de passant. Travaillant entre l'individuel et l'abstrait, Ruttmann produit le quotidien par statistique. Le générique ou l'ornemental des corps semble être la juste distance pour cette caméra à la recherche du « patron » de la ville. Ruttmann pense avoir trouvé dans cette genericité l'exacte distance pour observer le quotidien. Le générique offrirait cette maîtrise du regard, il serait ce nouveau surplomb inventé à même l'impossible proximité

de la coupe transversale.

Mais filmant le quotidien à l'insu des badauds anonymes qui le composent, Walter Ruttmann en vient à nier le dispositif de la représentation lui-même. Cachant sa caméra, il estime par une forme de positivisme avoir atteint à l'invisibilité nécessaire. Il se camoufle parmi les berlinois tel un ornithologue pris du désir d'observer un oiseau rare sans pour autant le perturber. Il camoufle et par là nie en tant que tel l'obstacle de la mise en représentation du quotidien. Endormant l'attention des passants, il pense pouvoir « capturer » le quotidien dans son environnement, à savoir le fond de l'inaperçu. Il en oublie l'attention constitutive au fait même de cadrer, de mettre un cadre sur le visible, visible qui en devient par là même si pas remarquable, du moins remarqué. Ruttmann est ainsi pris entre deux extrêmes. Chaque fragment pourrait être celui d'une narration classique et se présente formellement comme tel : une figure se détache d'un fond. Et cela précisément parce qu'il nie toute spécificité à la mise en forme, à la mise en cadre du quotidien. Ruttmann doit donc rompre et reproduire le geste ordinaire avant qu'il ne puisse se transformer en une aventure particulière. Le montage est son allié dans cette quête du générique, dans cette transformation des corps en mouvement sériel. Il transforme ainsi du remarqué en insignifiant, manquant en chemin l'inaperçu. C'est le montage qui produit *in fine* l'insignifiance de l'image, et non les corps qui l'arpentent. Le quotidien n'est plus qu'une structure cachée, enfouie dans le corps de la ville et que le travail du monteur est de révéler. Le quotidien s'apparente alors à une structure formelle, structure organique ou anatomique que le cinéma a pour double tâche de capturer et de créer à même son montage.

Siodmak, l'obstacle du quotidien

Si l'on considère historiquement *Menschen am Sonntag*

comme appartenant également à cette mouvance du film transversal, ce dernier semble pourtant déployer une toute autre stratégie d'approche. *Menschen am Sonntag*, sorti en 1929, a sans doute été influencé par la *Symphonie*. De nombreux plans pourraient y avoir été récupérés, tant le style en semble à première vue proche. Cependant, à la grande différence de Ruttmann, Siodmak et ses comparses décident de mêler à ces images anonymes une forme fictionnelle. Billie Wilder en écrit le scénario, lâche et anodin il est vrai, racontant le dimanche d'un petit groupe de jeunes berlinois. Refusant de faire appel à des acteurs professionnels, ils cherchent en casting sauvage leurs personnages dans les rues de Berlin. Trois femmes, deux hommes : chacun d'eux incarne son propre rôle, conservant sa profession et son nom de famille. Après une brève présentation de chaque personnage sur son lieu de travail, des images d'allure documentaire apparaissent, une série de plans en caméra embarquée filmant les rues animées de Berlin un samedi en fin d'après-midi. On voit défiler les passants, sans véritablement comprendre que parmi ceux-ci se trouvent déjà les héros.⁹ On suit successivement en panoramique plusieurs corps, sans pouvoir affirmer lesquels comptent, lesquels au contraire ne sont que des passants. Les images sont prises à une certaine distance, difficile de discerner les traits et la figure de chacun. Soudain la caméra, effectuant un panoramique, paraît se centrer sur un corps. On suppose alors qu'il importe à l'évolution de la narration. Mais la prochaine image l'abandonne déjà. On pense ensuite reconnaître l'un des protagonistes présentés. En montage parallèle viennent alors une série de plans, semblables aux précédents par leur cadrage, qui vont suivre ce jeune homme ainsi qu'une jeune fille, et ce, sans ôter toute ambiguïté d'un plan à l'autre : est-ce encore lui ? Est-ce toujours elle ?¹⁰ La rencontre de ces deux jeunes gens

9 Il nous faudra en vérité plus de trois visions attentives pour y déceler les personnages présentés en introduction. Ils étaient véritablement passés inaperçus.

10 cf. Raymond Bellour, *Les Hommes, le dimanche de Robert*

va finalement sceller le début de la fiction, mais de manière temporaire uniquement. La contamination mutuelle de la fiction et du « document » ne s'interrompt pas là. Les images « documents » reviennent de plus belle et l'élection des corps de l'intrigue devra se répéter à plusieurs reprises, comme un processus jamais véritablement achevé, les corps retournant d'ailleurs ultimement à leur état de figurants.

Inversement, au sein même des images « documents », la fiction intervient à son tour, comme dans la scène du badaud admirant les statues d'un parc. Ce passant n'est autre que Heinrich Gretler, un acteur connu du public à l'époque et qu'on retrouvera plus tard dans *M le maudit* ou dans *Le testament du docteur Mabuse* de Fritz Lang. Les spectateurs de 1929 devaient être pris d'un tiraillement délicieux à voir cet acteur jouer les figurants et inversement, de parfaits inconnus occuper l'avant-plan.¹¹ Le film brouille volontairement les rapports classiquement introduits entre figure et fond ; nous ne sommes jamais certains de ce qui fait figure dans le plan. Fiction et document deviennent par moments proprement indécidables, l'intrigue n'est plus, comme chez Ruttmann, ce qui vient rompre ou mettre à mal le quotidien filmé. Tous deux, fiction et document, dans leur confusion et leur renversement mêmes, se revendiquent de cette représentation du quotidien : dans un mode en apparence générique et sériel pour l'un, par l'élection répétée de corps singuliers condensant la banalité de 4 millions de berlinois pour l'autre.

Siodmak défait également sur un plan visuel ce rapport structurel du monde perçu qu'est celui de la figure et du fond. Presque systématiquement, Siodmak pose un obstacle dans le champ de la caméra : une chaise, les feuillages d'un arbre, une voiture, une rambarde, un morceau de bois ou encore un corps. Aucun de ces obstacles ne pourrait ici

Siodmak et Edgar G. Ulmer, Liège, Yellow Now, coll. « Côté films », n°15, 2009, p. 32.

11 cf. *Ibid.*, p.18.

posséder le rôle d'amorce à un contre-champ par exemple, ils sont si proches de la caméra que la plupart du temps ils sont presque flous. Ils occupent parfois plus de la moitié de l'écran. Ces obstacles n'ont aucun rôle narratif. Dans cette configuration, la figure que tente de filmer la caméra est toujours renvoyée au fond, elle est toujours figure, la mise au point se fait bien sur elle ; elle possède donc toujours la fermeté des contours nécessaires à sa définition. Mais elle est éloignée, entravée, parfois même mise à mal par ce trop proche, cette entrave qui loin de la sertir, la renvoie sans cesse en arrière. Le fond tacheté, ce trop loin pour être distingué, est désormais le trop proche pour être net. Ce n'est plus un simple échange de la figure et du fond, une alternance qui fait partie des possibles de cette structure visuelle. Car le fond trop proche n'enveloppe plus la figure, il la coupe ou l'avale en partie. On ne peut pas non plus dire que cet obstacle soit la figure elle-même, la mise au point nous contredirait, ce que fixe la caméra se situe bien derrière. Comme si la caméra ne parvenait pas à trouver la bonne place, ou qu'au contraire la mauvaise lui était d'emblée et systématiquement assignée. Comme si Siodmak thématise l'impossibilité de la scène, l'impossibilité d'une juste distance pour cadrer le quotidien. Le visible est pris en tenaille entre le trop proche et le trop loin, les corps ne cessent de nous tourner le dos. La caméra tente parfois de se débarrasser de cet obstacle en le contournant par un panoramique. Les panoramiques sont en effet une figure récurrente du film. Courants à cette époque, les panoramiques permettaient d'introduire un mouvement ample sans déplacer la caméra. Généralement ce mouvement s'apparente à une coupe abstraite (verticale ou plus fréquemment horizontale) dans le visible. Or là, il n'en est rien. Il semble que Siodmak utilise le panoramique comme un travelling ; un travelling extrêmement libre, qui laisse apparaître les soubresauts, les hésitations, les renoncements de l'œil qui l'effectue. Le panoramique ne coupe pas abstraitement, au contraire il semble en recherche, en chasse des corps. C'est par lui notamment qu'il y a recentrement sur les personnages. C'est à travers le panoramique que les corps de la fiction

sont élus à plusieurs reprises. Mais ce mouvement de recentrement permet également de saisir à rebours que nous n'avions pas véritablement remarqué ces passants-là, qu'ils n'étaient jusque là précisément que des passants. Le panoramique cadre l'inaperçu, ce à quoi nous ne faisons pas attention, mais le cadrant par là même, il le perd toujours déjà ; nous l'avons désormais remarqué. Le quotidien ne se donne à la caméra qu'à mesure qu'il lui échappe. Elle offre sens à ses détails, elle totalise sa naturelle fragmentation, le dotant d'une signification, d'une promesse à venir, celle de l'étonnant, celle de l'extraordinaire. Le quotidien échappe, les corps de ces passants sont désormais sur la scène du visible.

Le panoramique, tentant de contourner l'obstacle matériel, de capter clairement et distinctement la réalité visée devient lui-même l'indice d'un second obstacle, plus fondamental celui-là. Le quotidien n'est pas d'abord ce qui échappe à l'intrigue. Il échappe plus fondamentalement à toute mise en forme cinématographique. La caméra ne filme qu'en tant qu'elle cadre, qu'en tant qu'elle met en forme le visible. Le dispositif cinématographique est un œil qui se rend nécessairement attentif à ce qu'il cadre. L'image filmique est une clôture du remarqué. Marquant, remarquant le visible, le cadre offre à toute réalité, même au plus infime une signification, tout détail peut potentiellement y prendre sens, dénaturant ainsi d'emblée ce qui est a-signifiant. Le panoramique est mouvement de l'attention, d'où le fait qu'il n'est pas une découpe abstraite de l'espace parcouru ; il est attentif au visible qu'il cadre. Or le propre du quotidien est d'abord et avant tout d'échapper à toute structure, de passer inaperçu, d'échapper au regard attentif. Il ne peut être l'objet ni d'une claire vision, ni d'une claire conceptualisation, voilà son paradoxe. Le panoramique est en chasse mais doit par là même accepter que s'échappe précisément ce qu'il tente de cadrer. Le cadre et son mouvement représentent l'obstacle formel à toute représentation filmique du quotidien.

C'est à cet obstacle formel que semble répondre l'obstacle

concret et matériel que ne cesse de rencontrer la caméra. De l'impossibilité formelle d'une claire vision du quotidien répond ainsi l'obstacle rendant concrètement impossible la netteté de cette même vision. L'impossibilité est là matérialisée. Comme si la caméra se réfléchissait elle-même au sein du plan comme étant concrètement l'obstacle à la représentation du quotidien. Comme si le cadre de l'attention se thématissait comme étant ce qui impossibilise toute vision scénique de l'inaperçu. Mais se matérialisant, l'obstacle s'inverse ou se retourne, devenant autant d'entraves physiques à la claire vision de l'œil attentif. Les deux obstacles sont les marques, inverses l'une de l'autre, de l'impossibilité de la scène du quotidien : impossibilité de saisir l'inaperçu du fait que le cadre est trop performant, trop attentif ; impossibilité inverse de percevoir parce qu'on y voit pratiquement plus rien, ou si peu. La caméra est l'obstacle dédoublé dans le champ lui-même. Il est à la fois le champ constitué par un œil attentif et l'entrave à cet œil. Mais si l'obstacle concret est la négation du cadre filmique, cette négation n'est jamais entièrement réalisée ni aboutie. On voit toujours quelque chose malgré la voiture ou le corps qui s'interpose. Les deux obstacles ne sont pas du même ordre, ils ne coïncident pas parfaitement l'un à l'autre et ne s'annulent donc pas : nous ne sommes plus dans une claire vision mais nous ne sommes pas non plus dans l'obturation totale de celle-ci.

Cette inadéquation entre les deux obstacles fait qu'il y a film. Il y a film entre les deux obstacles, dans leur inadéquation même. Nous ne sommes pas dans une parfaite intégration de l'un par l'autre sous peine de n'être plus que dans l'obturation du visible par l'obstacle matériel, soit dans une seconde figure, inverse de la première, du ratage de la représentation quotidienne. Mais nous ne faisons pas non plus retour à la claire vision et à son impuissance. La doublure de l'obstacle nous offre une vision entravée, par laquelle on n'en voit encore trop, mais aussi pas assez. Le fond, le flou est à la fois devant et derrière, il encercle la figure, il est toujours sur le point de l'engloutir.

Mais la figure est toujours en même temps sur le point de s'en dégager. Cette double asymétrie, ce double échec entérine la possibilité même de la représentation filmique du quotidien. Le quotidien est toujours manqué parce qu'il gît dans ce double manque. Il ne peut se situer qu'entre les deux, dans un entrapercevoir résiduel.

Ce que Siodmak a finalement choisi de figurer, c'est l'obstacle lui-même. Il filme l'impossibilité de filmer le « quotidien ». Sa représentation est toujours manquée, et ce dans un double sens : on ne saisit jamais le quotidien clairement, il n'est jamais distinctement mis sur la scène ; mais on ne le voit aussi que trop, on ne peut que lui prêter attention. La représentation du quotidien ne peut être que dans l'obstacle. Refusant le fantasme de l'objectivité de Ruttmann, Siodmak se tient sur le seuil de l'image, il renonce aussi bien à être dedans qu'à rester dehors : il s'interpose entre le dedans et le dehors, entre le total aveuglement et l'objectivation univoque.¹²

Partant apparemment tous les deux d'un même constat – celui selon lequel le quotidien ne peut faire figure –, Ruttmann et Siodmak ont réalisé deux réponses cinématographiques contraires. Alors que Ruttmann substitue au quotidien le motif générique de l'insignifiance, Siodmak se fait obstacle pour filmer l'impossibilité du quotidien, parvenant par là précisément à le saisir. Le quotidien se définit alors comme cette réalité entravée, se situant nécessairement dans cette doublure de l'obstacle, dans les résidus de leur non-coïncidence.

¹² Philippe Sabot, « La Fabrique du quotidien », *Critique*, n° 701, 2005/10, p. 777.