

## Repenser la question de l'image-flux dans le cinéma contemporain. Configurations et effets poétiques

Professeur Sébastien FEVRY  
Université Catholique de Louvain  
BELGIQUE  
sebastien.fevry@uclouvain.be

Docteur Sophie DUFAYS  
Université Catholique de Louvain  
BELGIQUE  
sophie.dufays@uclouvain.be

**Résumé :** Cet article se propose de reconsidérer les relations complexes et parfois ambivalentes que l'image cinématographique entretient avec le monde globalisé et les flux (notamment d'images) qui le caractérisent. À cette fin, il examine différentes formes esthétiques que le cinéma contemporain peut donner à l'image-flux – en explorant les ressources du montage aussi bien que celles du cadrage –, à partir d'un corpus réunissant des blockbusters et des films d'auteur. L'analyse vise ensuite à dégager les effets poétiques et affectifs de ces mises en scène du flux. En particulier, l'article pose l'hypothèse que le cinéma contemporain représente un nouveau tragique du flux, qu'il relie à l'affect mélancolique ou dépressif.

**Mots-clés :** image, flux, cinéma contemporain, globalisation, tragique, mélancolie

\*\*\*

*Rethinking the question of the image-flow in contemporary cinema.  
Configurations and poetic effects*

**Abstract:** This paper reconsiders the complex and somewhat ambivalent relationships between the cinematographic image and the globalized world as it is characterized by flows (of images, among other flows). For this purpose, the paper examines different aesthetic forms that contemporary cinema gives to the image-flow – taking into account the editing as well as the framing resources –, based on a multiple corpus of both blockbusters and author films. The analysis aims at bringing out the poetic and affective effects of these representations of the flow. In particular, the paper suggests that contemporary cinema offers a new tragic vision of the flow, which it links to the melancholic or depressive affect.

**Keywords:** image, flow, contemporary cinema, film, globalization, tragic, melancholia

\*\*\*

## Introduction

L'une des métaphores les plus fréquentes et peut-être les plus suggestives pour qualifier les relations que met en place le monde globalisé contemporain, celle du flux et de la liquidité (proposée notamment par Arjun Appadurai, 1996 et par Zygmunt Bauman, 2000) est également récurrente pour décrire le mode actuel dominant de circulation et diffusion des images. Avec l'avènement du numérique, couplé à la mise en réseau et aux transmissions quasiment instantanées permises par Internet, les images disposent d'une plus grande labilité et semblent littéralement s'écouler d'un écran à l'autre, à tel point qu'il devient de plus en plus problématique de définir des catégories d'images spécifiques, puisque les frontières entre cinéma et photographie, entre images fixes et animées, entre productions amateurs et professionnelles sont aujourd'hui de plus en plus poreuses et hybrides.

C'est pourtant dans un tel contexte que nous souhaitons interroger les rapports entre flux et cinéma, car il nous semble que la question du « flux » concerne, nécessairement et intimement, le cinéma et qu'il y a lieu de reprendre sous un jour nouveau l'analyse de leur mise en relation, en nous détachant de la distinction théorique qui oppose fréquemment l'image cinématographique au flux visuel. Pour certains penseurs français comme Régis Debray ou Serge Daney, il y a en effet une nette opposition, aussi bien esthétique qu'éthique, entre, d'une part, la télévision en tant que flux visuel asservi à l'économie néolibérale et, d'autre part, le cinéma en tant qu'image devant laquelle une réelle expérience de l'altérité est possible. Lorsqu'il évoque l'ère de la vidéosphère, Debray note ainsi : « Nous étions devant l'image, nous sommes dans le visuel. La forme-flux n'est plus une forme à contempler, mais un parasite en fond : le bruit des yeux » (1992, p. 383). De son côté, Daney souligne à l'envi que le flux télévisuel ne peut en aucun cas être comparé à la singularité de l'image cinématographique<sup>1</sup>. Outre le fait que cette position est historiquement datée – les deux auteurs développent leur position avant le plein développement de l'ère numérique –, elle bloque également toute tentative de comprendre comment le cinéma peut rendre compte des « flux » qui traversent et définissent la société contemporaine.

Pour notre part, nous ne chercherons pas à penser le cinéma *contre* le flux, mais à *partir* du flux (et le flux à partir du cinéma). C'est dans une certaine mesure ce que propose déjà Christine Buci-Glucksmann. Dans la foulée de la terminologie deleuzienne, celle-ci considère un nouveau régime d'image (différent de celui de l'image-mouvement et de l'image-temps) qui serait précisément celui de l'image-flux, compris comme l'équivalent artistique du paradigme technologique et informationnel contemporain, caractérisé par une « compression instantanée » du temps, ultrarapide et flexible (Buci-Glucksmann, 2003, p. 60). L'image-flux, selon Buci-Glucksmann, impliquerait alors « des images d'images, une communication immédiate [...], une

<sup>1</sup> « Il n'y a pas d'image à la télévision. D'abord il y a principalement des sons, de la parole. Ensuite, ce qui est donné à voir, ce ne sont pas des images, ce sont des flux visuels. Le visuel se réduit à des signaux, à une codification, à une signalisation qui suffisent largement pour le peu d'information qui est véhiculé par la télévision. » (Daney dans Daney & Le Grignou, 1989, p. 89).

création d'images sans référent externe et, en même temps, de l'interculturel lié à la mondialisation de l'image » (2014). Si une telle définition a le mérite de reconnecter la question de l'image à celle du flux dans une perspective moins dépréciative que celle de Daney ou Debray, il faut reconnaître que le cinéma ne constitue pas un terme central dans l'équation et que sa spécificité paraît moindre en regard d'un régime d'images « transversal aux pratiques artistiques et au vécu » qui s'actualise certes dans les films, mais plus fortement encore dans les réseaux sociaux ou les jeux vidéo.

Il faut donc revenir à notre question de départ et interroger plus frontalement l'articulation entre flux et cinéma. Plutôt que de vouloir identifier un nouveau régime d'images ou essentialiser ce que serait (ou devrait être) le cinéma dans le nouveau paysage médiatique, nous proposons de réfléchir en termes de positionnement. Il s'agit de situer le cinéma par rapport au(x) flux, par rapport au flux d'images, mais aussi, plus généralement, par rapport aux grands flux constitutifs de la mondialisation, qu'il s'agisse de flux de personnes, de flux de marchandises, de capitaux ou d'idées...<sup>2</sup>. Bref, comment penser le cinéma dans sa relation aux différents types de flux qui le traversent et l'environnent ? Nous pensons que le cinéma peut occuper au moins deux positions vis-à-vis du flux, des positions qui peuvent se recouvrir, mais qu'il est utile de distinguer pour mieux cerner les enjeux théoriques et épistémologiques que recouvre chacune d'elles.

La première position est une position d'inclusion. C'est dire que le cinéma est aujourd'hui intégré dans le flux des images, en tant que support d'images parmi d'autres, dans la société de l'écranosphère décrite par Jean Serroy et Gilles Lipovetsky (2001)<sup>3</sup>. La révolution numérique n'a pas seulement facilité l'accélération des images, elle a aussi favorisé leur dématérialisation, ce qui fait qu'aujourd'hui les images passent sans encombre d'un écran à l'autre et que le cinéma ne constitue qu'un support parmi d'autres, dans des écoulements d'images qui privilégient des dynamiques trans ou intermédiaires. C'est dans cette perspective par exemple qu'il faut situer l'apport de Henry Jenkins et de son ouvrage traduit en français en 2013 sous le titre *La culture de la convergence. Des médias au transmédia*. Pour Jenkins, le paradigme central de notre société médiatique est celui de la convergence, ce qui implique des synergies et des interactions entre nouveaux et anciens médias. Dans cette approche en constellations, le cinéma est tout entier compris dans le flux des images et son positionnement est avant tout relationnel par rapport aux médias qui l'entourent.

Le deuxième positionnement est une position de représentation, dont l'étude amène à interroger les ressources poétiques du médium cinématographique quant à la configuration du flux. Dans cette perspective, le cinéma n'est plus inclus, il est

---

<sup>2</sup> À ce sujet, voir Castells (2010, p. 442) et Rosa (2010, p. 266).

<sup>3</sup> Le concept d'écranosphère est très proche de celui de mediascape décrit par Appadurai, à savoir un « flux culturel global » de la communication qui tient à la production et dissémination de l'information (sous forme d'images et de récits) par le biais d'un « complicated and interconnected repertoire of print, celluloid, electronic screens, and billboards » (Appadurai, 1996, p. 35).

incluant. Aussi pourra-t-on dire que le flux est également dans le cinéma dans la mesure où les films ont la capacité de mettre en scène les grands flux qui traversent notre société, ne serait-ce que d'un point de vue thématique avec des productions qui mettent par exemple en scène des déplacements migratoires, comme le documentaire *La traversée* (2012) d'Elisabeth Leuvrey ou *Babel* (2006) d'Alejandro González Iñárritu sur lequel nous reviendrons plus tard.

En même temps, le cinéma n'est jamais un observateur passif et ce deuxième positionnement implique de considérer les formes esthétiques que les réalisateurs ont mis en place pour rendre compte des logiques circulatoires de la mondialisation avancée. Ce positionnement représentationnel porte d'ailleurs peut-être mal son nom, car il oblitère l'action qu'exerce le cinéma à l'égard du flux. Le film ne reçoit pas seulement le flux venant du dehors, il le réorganise en vue de sa redistribution sous une forme audio-visuelle. Il importe dès lors de comprendre comment le cinéma peut représenter le flux en fonction de configurations narratives ou génériques qui ressortent globalement de son histoire en tant que pratique esthétique déterminée. Comment, par exemple, la logique circulatoire du flux se reconfigure-t-elle sous les auspices du tragique ou du mélodrame ? La position représentative comporte une dimension pragmatique : il s'agit de savoir ce que le cinéma fait du flux, quels usages il en tire, pour quelles histoires, au service de quelles émotions.

Pour schématiques qu'ils soient, ces positionnements participent à éclairer différents aspects du cinéma. Comme l'a souligné Jacques Rancière dans *Les écarts du cinéma*, le cinéma n'existe que « sous la forme d'un système d'écarts irréductibles entre des choses qui portent le même nom sans être des membres d'un même corps » (2011, p. 11-12). Ainsi, considérer le cinéma dans le flux consiste surtout à considérer le cinéma comme un dispositif médiatique spécifique, disposant d'un appareillage propre et de conditions de projection spécifiques. Dans son positionnement représentationnel, le cinéma est davantage envisagé sous la forme du film, c'est-à-dire comme un agencement d'images en mouvement d'une durée déterminée, s'inscrivant plus ou moins dans un horizon d'attente et un cadre générique déterminés.

La suite de l'article portera sur le deuxième positionnement qui nous semble avoir été moins travaillé, sans doute en raison des explications avancées précédemment. Dans un premier temps, nous nous attacherons à dégager les grandes formes esthétiques du flux au cinéma en nous attachant aussi bien aux ressources du montage qu'à celles du cadrage. Dans un deuxième temps, notre approche sera centrée sur les effets poétiques des mises en scène du flux. Notre attention se focalisera alors sur la question d'un nouveau tragique du flux et des émotions ou des troubles qui lui sont liés, comme la mélancolie. Ce faisant, nous nous proposons de dépasser l'analyse purement formelle des dispositifs filmiques pour envisager les affects qui peuvent surgir de ces mises en scène. En termes de corpus, il n'échappera pas au lecteur que nous avons choisi de travailler sur un corpus de films relativement éclaté en privilégiant une coupe transversale dans le cinéma contemporain (à partir des années 2000). Ce choix de travailler aussi bien sur des films d'auteur plutôt confi-

dentiels que sur des blockbusters à destination d'un grand public s'explique par la volonté de proposer une analyse des formes du flux la plus complète possible, qui ne soit restreinte ni par une approche auteuriste ni par une perspective d'analyse qui ne penserait les films qu'en termes de mass média.

C'est d'ailleurs surtout par cet intérêt porté aux formes esthétiques du flux que notre article contribuera à enrichir les sciences de l'Information et de la Communication. En effet, si l'on peut estimer que la question de la circulation des images et des interactions entre différents types de médias a déjà été abordée tant d'un point de vue informationnel que communicationnel, on constate que l'attention s'est beaucoup moins mobilisée autour des images du flux lui-même. Or, il nous semble qu'interroger les représentations du flux (ici au cinéma) est tout aussi crucial, puisque, à travers ces représentations, se donne à voir une articulation assez cohérente d'émotions et de positionnements critiques à l'égard de notre modernité liquide. D'où l'intérêt, pensons-nous, d'intégrer, dans une réflexion sur les enjeux de la communication, les apports de l'esthétique et de l'analyse cinématographique.

## 1. Formes esthétiques – cinématographiques du flux

Quelles sont les configurations spatio-temporelles que le cinéma contemporain a inventées pour rendre visibles les expansions de flux et de réseaux caractérisant la modernité avancée ?

### 1.1. *Le flux sous la forme de montage*

Réfléchir à cette question amène inévitablement à l'esprit des films comme *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000), *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005), *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006) ou *Cloud Atlas* (Lana Wachowski et Tom Tykwer, 2012), c'est-à-dire des films qui exacerbent avant tout le pouvoir du montage pour raccorder des intrigues parallèles qui se déroulent en différents points de l'espace et/ou du temps. Dans *Babel*, par exemple, le spectateur passe sans cesse d'un lieu à l'autre de la planète : le Maroc, les États-Unis, le Japon, le Mexique. Sur une échelle plus réduite, *Traffic* de montre la circulation de la drogue : des narcotrafiquants jusqu'aux plus hautes sphères du pouvoir à Washington. Dans ces films, comme dans bien d'autres (*Crash*, Paul Haggis, 2004), les distances spatiales sont abolies et le montage connecte entre elles des causes et des conséquences qui, comme l'écrit Hartmut Rosa à propos de la société de l'accélération, sont, d'un point de vue spatial et temporel, « totalement ou presque totalement séparées de l'événement-lui-même » (Rosa, 2010, p. 264). Des films comme *Babel* ou *Cloud Atlas* se déroulent ainsi à l'échelle du monde et mettent en œuvre à travers le montage ce que le sociologue Roland Robertson (1995) a appelé le principe de glocalisation, c'est-à-dire l'interpénétration du local et du global.

Il est intéressant de noter que, dans ces films, chaque série ou flux d'événements se raccorde selon un schéma global qui a peu à voir avec les projets moteurs des

personnages<sup>4</sup>. Ce qui vaut avant tout, c'est la capacité de réponse de l'image, sa capacité à se brancher sur un autre événement qui se déroule ailleurs sur la planète. Par exemple, dans *Babel*, le coup de feu tiré par les enfants est connecté à la sonnerie du téléphone aux États-Unis, sans que cette connexion soit le fait de l'un des personnages visibles à l'écran. De manière paradoxale, on pourrait même avancer que plus les images s'interconnectent entre elles, plus sont rendus palpables le sentiment de détresse et l'incapacité de communiquer des personnages. Dans *Babel* encore une fois, les enfants sont dépassés par la portée de leur coup de fusil, le couple incarné par Brad Pitt et Kate Blanchett ne parvient plus à dialoguer, l'adolescente japonaise est complètement en marge du monde qui l'entoure. Plus les images sont interconnectées, plus est visible la désunion des personnes qui habitent ces images. Bref, si les images se connectent entre elles, ce n'est plus sur la base des projets des personnages, mais sur la base d'une action plus large, mondiale, aux ramifications qui élargissent les catégories habituelles de l'espace et du temps.

En même temps, si des films comme *Babel* sont souvent loués pour leur ingéniosité narrative, ils sont également très ambigus à l'égard de la société du flux et de l'accélération qu'ils mettent en scène. En effet, si ces films placent l'accent sur la détresse morale et affective des personnages, ils insistent dans le même mouvement sur la capacité du cinéma à s'adapter à la logique du flux et du réseau, à ramener en son sein la logique du zapping et la rapidité des enchaînements. Ces films célèbrent ainsi la faculté qu'a le cinéma de s'adapter à la nouvelle géographie mondiale et à sa vitesse grandissante, une ambition qui les rapprochent sensiblement de films plus anciens de l'histoire du cinéma, particulièrement *L'homme à la caméra* de Vertov en 1929, un film lui aussi saisi par une sorte de logique unanimiste et dont le propos était, selon Rancière, de faire état d'un art « capable de s'identifier sans coup de force au rythme même de la vie nouvelle » (2011, p. 39).

« Pris dans le flux » des images et des écrans contemporains, le cinéma peut donc choisir de mettre en valeur sa participation à ce flux tout en montrant son aptitude à l'accueillir et l'orchestrer par un montage virtuose. Cette aptitude, il peut l'appliquer, comme dans *Babel*, à un ensemble de fils narratifs qu'il relie dans une trame en réseau, suivant la logique d'un récit choral contemporain<sup>5</sup> dont les expressions anglaises « network narrative » ou « hyperlink cinema »<sup>6</sup> cernent clairement l'enjeu.

Mais le cinéma peut également appliquer sa faculté de connexion et d'intégration à des images d'autres origines, qu'il incorpore alors à son propre dispositif et par rapport auxquelles il se situe non pas comme un format ou un type d'image spéci-

<sup>4</sup> En évoquant les projets moteurs des personnages, nous faisons allusion à la définition de l'image-action établie par Deleuze et correspondant globalement au régime d'image du cinéma classique (cf. Deleuze, 1983).

<sup>5</sup> Pour une étude du récit choral au cinéma depuis les années 1990, voir Labrecque (2013).

<sup>6</sup> L'expression *hyperlink cinema* est née sous la plume de la journaliste Alissa Quart à propos du film *Happy Endings* (2005) et a été popularisée par le critique Roger Ebert dans sa critique du film *Syriana* (2006). Sur les « global network films », voir Narine (2010).

fique (16 ou 35 mm par opposition au cinéma digital par exemple) mais en tant que montage supérieur, susceptible d'instaurer un rapport entre ces différentes images, de leur donner un sens (ou de le leur refuser), au service de son propre fonctionnement. Ce n'est pas un procédé neuf en soi, Godard par exemple le pratique depuis ses premiers films sous la forme du collage (*Pierrot le fou*, 1965) et le systématise dans ses dernières réalisations comme dans *Film Socialisme* (2010). Cependant, ces procédés de montage ne sont plus aujourd'hui le seul apanage des films pamphlets ou des films essais que peuvent signer des réalisateurs comme Godard ou Greenaway. Ils apparaissent aussi dans des films à vocation beaucoup plus réaliste ou naturaliste, que ce soit à des moments clés de ceux-ci ou de manière plus structurée, comme dans *La Belle jeunesse* (*Hermosa juventud*, Jaime Rosales, 2014). C'est ce dernier film, dont le montage d'images hétérogènes définit discrètement le principe de composition, que nous proposons d'examiner brièvement.

La plus grande partie de *La Belle jeunesse* a été tournée « à l'ancienne » en 16 mm, mais Rosales incorpore des séquences entières prises par d'autres caméras ou appareils : d'une part, à deux reprises, la ou les protagonistes décide(nt) de se proposer pour un casting porno, et ces séquences ont été tournées en numérique par d'authentiques pornographes, c'est-à-dire d'autres réalisateurs avec leur propre regard, qui jouent leur « vrai » rôle<sup>7</sup>. D'autre part, certaines parties de *La Belle jeunesse* ont été filmées ou évoquées visuellement via une série d'outils technologiques : images enregistrées via un smartphone, défilé accéléré de messages (conversation de *chat*) ou de photos également prises par un smartphone, images de jeu vidéo, images d'un rendez-vous skype ; ces images numériques sont supposées avoir été tournées ou produites par les personnages du film, qui ont constamment leurs appareils sous la main et sous les yeux.

Le montage proposé par le film révèle le double paradoxe dans lequel se trouvent les protagonistes, un couple de jeunes Espagnols sans diplôme et sans travail, vivant chez leurs mères respectives, à Madrid, dans un contexte de chômage extrême, soit un contexte de « décélération radicale » et forcée par rapport à la société des flux. Premièrement, ces jeunes sont *déconnectés* de l'accélération sociale, au bord de la dépression, et en même temps, ils sont en permanence *connectés* aux écrans de leurs téléphones portables : le film suggère qu'ils ont besoin de démultiplier écrans, communications et images de toute sorte pour ne pas se sentir invisibles, pour se raccrocher à un flux temporel qui, pourtant, les dépasse. Les outils technologiques convoqués dans *La Belle jeunesse* mettent donc en scène une illusion, une connexion apparente dissimulatrice d'une dé-connexion fondamentale – d'une non intégration sociale –, un flux visuel qui contredit la condition dépressive des personnages. L'écoulement des images accélérées que les jeunes gens produisent et s'échangent contraste avec leur immobilité sociale et leur manque de perspectives, montrés par les images en 16 mm. Si en effet, et deuxièmement, ils sont en quête désespérée d'emploi (de re-connexion sociale), le seul travail rémunéré qu'ils trou-

<sup>7</sup> Ainsi, les spectateurs espagnols reconnaissent la voix du célèbre Torbe avant qu'il n'apparaisse brièvement à l'écran à la fin du plan-séquence qu'il a tourné.

vent, c'est dans l'industrie pornographique, soit une forme de prostitution de leur propre image, qui consiste à renoncer à leur droit de regard sur leur corps : ils entrent ainsi, fatalement, dans un système de flux d'images que non seulement ils ne maîtrisent pas mais qui les instrumentalise.

*La Belle jeunesse* montre ainsi deux dérives de la logique des flux (la perception d'un temps accéléré, qui entraîne la difficulté des personnages de créer des relations ou un travail « solides », et la conversion mercantile du corps en image porno consommable) via un montage d'images de différentes origines. Ce montage permet d'articuler le regard des personnages (par l'intermédiaire de leurs smartphones) et le regard que le film porte sur eux, et à inscrire ces regards dans les flux temporel et écranique ou médiatique de la société contemporaine ; car après tout, les photos enregistrées sur smartphone transmettent autant la vision personnelle des jeunes gens que la logique d'un mode de production et de consommation des images qui les dépasse et les contraint.

Les « global network films » que nous avons évoqués précédemment mettent en scène la souffrance de personnages attrapés malgré eux dans des réseaux d'actions qu'ils ne contrôlent pas, mais font paradoxalement de leur montage un instrument d'orchestration de ces mêmes flux (avec un effet possible de fascination pour ceux-ci) que leurs trames questionnent ou même accusent. *La Belle jeunesse* intègre des flux d'images hétérogènes avec un effet double : à première vue, il peut nous sembler que « le cinéma » s'affirme ici comme une production d'images à part (argentiques), qui dénonceraient celles enregistrées par le pornographe ou attribuées aux personnages. Mais en fait ces images-là font autant partie du film que les autres ; ce qui importe, c'est bien leur combinaison, leur agencement, la mise en scène de leur rapport, bref leur montage, par lequel le cinéma montre sa capacité à réfléchir au sens des différentes images dans le *hyperlinked world* contemporain.

### 1.2. *Le cadre-flux*

Si les configurations du flux par le montage paraissent de prime abord les plus évidentes car les plus immédiatement visibles, il ne faut pas négliger les ressources du cadrage. Elles sont sans doute plus discrètes, mais elles nous paraissent essentielles dans la mise en scène des flux contemporains. Peut-être d'ailleurs l'une des grandes inventions formelles de la postmodernité cinématographique tient-elle dans une façon de repenser le cadre, c'est-à-dire d'inventer un rapport au temps et à l'espace qui se donne à voir, mais aussi à ressentir dans un plan. Le film de Gus Van Sant *Elephant* (2003) constitue un bon point de départ pour réfléchir à ce travail sur le cadrage. Ce film s'inscrit dans une trilogie (*Gerry* en 2002 et *Last Days* en 2005) d'une haute ambition formelle et presque expérimentale, mais en même temps soucieuse d'interroger le sentiment de perte d'expérience de l'homme contemporain. Plus concrètement, *Elephant* s'inspire de la tuerie survenue au lycée de Columbine aux États-Unis et retrace la journée ordinaire des lycéens avant le massacre qui va être commis par deux des leurs.

Dans le film, comme dans *Gerry* et comme dans *Last Days*, surviennent de très longs plans-séquences qui s'avèrent tout à fait exemplaires d'une esthétique du flux. Par exemple, il arrive fréquemment que la caméra décide de suivre, comme au hasard, la trajectoire d'un lycéen qui déambule interminablement dans les couloirs du lycée, franchissant des portes, dépassant d'autres groupes d'élèves ou s'arrêtant pour une brève conversation. De telles plans-séquences sont incroyablement fluides, c'est-à-dire qu'il y a peu de heurts dans le travelling, comme ce qui pourrait se produire lorsqu'on suit un personnage caméra à l'épaule. Au contraire, les plans donnent un sentiment de grande douceur et disons-le aussi, en référence à la notion de société liquide définie par Zygmunt Bauman (2000), d'une grande liquidité, comme s'il s'agissait moins de filmer un trajet qu'un écoulement.

En même temps, ce n'est pas juste ce caractère liquide et fluide qui permet d'assigner ce type de plan à une esthétique du flux, encore que ce caractère soit déterminant d'un point de vue formel. En réalité, la question que posent ces plans tient d'abord à leur rapport à l'action. Dans *L'image-mouvement*, Gilles Deleuze distinguait deux types de cadrage que l'on peut appeler cadre dynamique et cadre réceptacle (Deleuze, 1983, p. 23-32). Le cadre réceptacle désigne un cadre qui enferme l'action en isolant un ensemble de personnages. Le cadre dynamique renvoie lui à une construction plus souple, qui s'adapte et se module sur l'action en cours. Or, ce qui est frappant ici, c'est que Van Sant adopte un cadrage qui n'est ni réceptacle ni dynamique. Dans les séquences mentionnées, le cadre n'empêche pas le personnage de se déplacer dans l'espace (pas de cadre réceptacle donc), mais en même temps on ne peut pas dire que Gus Van Sant suit une action (pas de cadre dynamique donc) tant le trajet du personnage donne une impression de surplace et de répétition, une impression provoquée par la déambulation sans fin à travers de longs couloirs.

C'est pourquoi nous voyons apparaître dans ce film un nouveau type de cadrage que nous proposons d'appeler cadre-flux et qui se caractérise par une combinaison particulière d'immobilité et de mouvement. En fait, dans de nombreux plans séquences d'*Elephant*, le personnage semble immobile alors même qu'il est en mouvement, ce qui tient à sa place relativement fixe dans le cadre. Dans *Le cinéma de l'immobilité* (2008), Ludovic Cortade rattache ce type de construction cinématographique à la catégorie esthétique de l'inertie, laquelle se définit au cinéma par « un long mouvement de caméra, associé ou non au déplacement d'un corps dans le champ [...], ce dernier se déplaçant à la même vitesse que la caméra elle-même » (p. 85). Curieusement, lorsqu'il définit le cinéma de l'inertie, Cortade mentionne peu le cinéma contemporain, préférant s'attarder sur le cinéma de la modernité et le motif de l'errance qui se manifeste par exemple dans les films de Wim Wenders. Autrement dit, Cortade est surtout attentif aux implications spatiales de l'inertie davantage qu'à ses implications temporelles, ce qui le conduit à manquer le rapport existant entre ce type de cadrage et la société du flux.

En effet, il faut souligner que le cadre-flux permet de représenter à l'écran la logique contradictoire de la société des flux qui se caractérise, selon Rosa, par la mé-

taphore (reprise à Paul Virilio) d'une immobilité fulgurante : « Le temps file à toute allure, écrit Rosa, parce que dans l'espace des flux, les rythmes des changements sociaux s'élèvent, et parce que le vécu et les actions, de plus en plus décontextualisés [...] tendent à raccourcir les traces mémorielles, ce qui favorise le sentiment d'un écoulement du temps accéléré » (2010, p. 301). Mais, en même temps, ajoute Rosa, « le temps est suspendu, parce que dans le temps détemporalisé, on ne peut identifier aucune évolution derrière les transformations, de telle sorte que la vie, en raison de l'absence de perspectives temporelles, apparaît comme une dérive sans but à travers des situations changeantes et donc comme l'éternel retour du même » (p. 301). Pour Rosa, la société de l'accélération produit donc une impression de sur-place en raison paradoxalement de l'écoulement trop rapide du temps qui ne laisse plus de place à l'évolution et au changement.

Une telle description invite à revenir au plan-séquence de Van Sant non pour y voir une simple illustration de l'errance, mais pour y déceler la forme que peut prendre au cinéma l'expérience temporelle de la société du flux. Le cadre-flux que nous identifions ici est une combinaison du cadre réceptacle et du cadre dynamique puisqu'il conduit à enfermer le personnage non dans un espace, mais dans un écoulement (et donc une durée). Dans *Elephant*, chaque lycéen est enfermé dans une durée qui lui est propre et qui se traduit par un déplacement continu, marqué par quelques arrêts provisoires. À regarder ces plans séquences, on a parfois même l'impression que les personnages restent immobiles, et que c'est le monde qui s'écoule autour d'eux, exactement comme avec les jeux vidéo auxquels participent les jeunes tueurs du film, où l'on voit bien que c'est le paysage qui bouge et non le fusil virtuel tenu par le joueur.

Élaborée sur la base du film de Van Sant, cette réflexion sur le cadrage permet d'envisager plus largement une esthétique du flux en prenant comme point de départ l'idée de personnes isolées dans leur propre trajectoire et immobilisées sur leur propre ligne temporelle. Trois remarques corollaires peuvent ainsi se déplier à partir de l'analyse du cadre-flux.

Comme première remarque, nous avancerons que, dans le cinéma contemporain, le flux est souvent pluriel. Il n'y a pas un seul flux, une seule trajectoire, mais plusieurs. Dès lors, l'enjeu est de voir comment ces trajectoires s'entrecroisent, comment l'on passe de l'une à l'autre. Conjointement à l'idée de flux se développe alors le concept d'espace carrefour ou de nœuds géographiques qui sont précisément les lieux où s'entrecroisent les différentes trajectoires. Dans *Elephant*, ce nœud géographique est évidemment le lycée. Dans *Gare du nord* (2013), la réalisatrice Claire Simon filme la gare de Paris Nord et suit les « lignes de vie » de différents personnages qui peuplent la gare. Le nœud géographique peut aussi être un quartier ou une ville, mais dans tous les cas un espace de croisement ou de frôlement.

Cette idée d'une multiplicité de trajectoires porte déjà en soi la question de la dimension tragique que nous aborderons par la suite. Dans *Elephant*, le véritable drame est que chacun des adolescents est placé sur sa propre orbite et qu'ils évoluent

ainsi en parallèle sans qu'il y ait de véritables rencontres possibles. Comme deuxième remarque, on peut alors observer que la coexistence de flux est susceptible de déboucher sur une certaine forme de violence, lorsque les différentes trajectoires, chacune d'entre elles portée par une durée aveugle à tout changement, finissent par s'entrechoquer. C'est le cas dans *Elephant* qui se termine par un massacre ou dans *Crash* (2005), le film choral de Paul Haggis commençant par un accident au bord d'une route.

Un dernier point auquel nous invite à réfléchir la question du cadre-flux est celui de la mise hors circuit. Étant donné que la trajectoire des personnages pourrait se poursuivre sans fin, dans un inlassable piétinement, quelles sont les modalités de sortie du flux, les échappées possibles ? Une des issues, on vient de le voir avec *Crash* et *Elephant*, est la collision ou l'accident qui marque la rencontre fatale entre différentes trajectoires. C'est, si l'on veut, la voie de l'explosion. Une autre voie est celle de l'implosion. La trajectoire s'effondre sur elle-même en raison de l'épuisement du personnage et de l'énergie qui vient à manquer. Un tel phénomène est visible dans le dernier film de la trilogie de Gus Van Sant, *Last Days* (2005), film inspiré en partie par les derniers jours de la vie de Kurt Cobain. Durant les premières minutes du film, le personnage suit une ligne imaginaire, mais cette trajectoire a tendance à se déliter car le personnage n'a plus suffisamment d'énergie pour se maintenir dans le flux. Le héros s'embourbe littéralement et il faut voir le train venir le doubler à toute vitesse pour comprendre cette perte d'énergie qui l'anime. Il est frappant de constater que le début du film de Joachim Trier *Oslo 31 août* (2011) suit une courbe comparable. Ici aussi, nous avons un personnage (Anders) au bord de l'épuisement, dont la ligne est en train de s'effondrer sur elle-même, ce qui est rendu palpable par sa descente dans les profondeurs d'un lac. On peut même se dire que cette tentative de suicide est un essai désespéré pour disparaître à l'intérieur du plan, comme si Anders, suivi par la caméra depuis son apparition dans le film, cherchait aussi à se débarrasser d'un regard extérieur qui ne le quitte pas. À défaut de pouvoir sortir du cadre, il tente alors de s'enfoncer sous la surface du visible.

Collision ou implosion, voilà donc deux modalités principales de sortie du flux pour le personnage qui s'y trouve enfermé, sachant que d'autres échappées sont possibles, notamment par le biais de la rencontre amoureuse comprise comme une bifurcation aussi soudaine qu'imprévue (*Restless* en 2011 pour rester dans le cinéma de Gus Van Sant).

## 2. Un tragique du flux ?

Dans la perspective spatiotemporelle du flux, l'individu (le personnage de cinéma) se trouve dépossédé de son mouvement : celui-ci ne lui appartient plus, n'est plus le signe de sa volonté ou liberté, mais obéit à une force incontrôlable qui le dépasse, ce que le cadre-flux traduit en donnant l'impression que ce personnage est en quelque sorte contenu dans un écoulement. Rosa explique que la traduction psychique pathologique de cette sensation d'inertie, d'immobilité fulgurante, est la

dépression<sup>8</sup>. Il est intéressant d'observer que cet état dépressif caractérise une multitude de personnages et de trajectoires du cinéma contemporain, aussi bien dans des films d'auteur (comme *Oslo 31 août*, *Last Days* ou *La Belle jeunesse*) que dans des *blockbusters* comme *Babel* ou comme *Gravity*.

Nous nous demandons si cette perspective dépressive ou mélancolique – qui suppose un renoncement à l'action à partir d'une conscience ou d'une croyance que celle-ci ne peut rien changer ni à la vie individuelle ni, à fortiori, à la société – ne va pas de pair avec une nouvelle vision tragique de l'existence, et n'entraîne pas, dès lors, un renouveau du paradigme tragique dans le cinéma qui met en scène les retombées humaines de l'espace-temps hyper- ou postmoderne des flux. Ce paradigme s'opposerait à la vision chrétienne du monde (plutôt propice à une modalité mélodramatique de représentation), selon laquelle, comme l'écrit Susana Sontag, « all events are part of the plan of a just, good, providential deity [...]. Every disaster or calamity must be seen either as leading to a greater good or else as just and adequate punishment fully merited by the sufferer » (1966, p. 137). Ce paradigme s'opposerait aussi au projet de la modernité qui fondait sur les processus d'accélération et de croissance (origines de la société « liquide ») une promesse d'autonomie, donc de responsabilité, et de progrès sur les plans tant individuel que politique.

Rosa synthétise dans ces termes le passage d'une telle expérience dynamique du temps et de l'existence à une vision pessimiste et dépressive :

[on assiste à] la fin d'une expérience du temps dans laquelle l'évolution historique et le déroulement de l'existence individuelle apparaissent à la fois *dirigés* et *contrôlables*, et dans laquelle on pourrait dire que les *changes* sont affectés d'un coefficient de mouvement. À leur place s'impose l'expérience du changement permanent, imprévisible et non dirigé et, par conséquent, celle d'un changement *privé de mouvement*, et incontrôlable [...]. (2010, p. 356)

Cette vision pessimiste d'une postmodernité avancée qui n'a plus la force de « contrôler sa dérive fatale » (Rosa, 2010, p. 357) s'avère proprement tragique. Classiquement, la logique tragique suppose une résignation héroïque de l'individu face à son « destin » (soit la trajectoire ou le changement sans mouvement qui lui est imposé) et une *anagnorisis* qui, dans les termes de Peter Brooks, est « both self-recognition and recognition of one's place in the cosmos » (1976, p. 205). Dans sa définition traditionnelle, la tragédie entraîne ainsi chez son personnage et chez son public une réconciliation avec un monde régi par un ordre mythique transcendant, lequel s'avère, selon Susana Sontag, implacable et opaque, déterminé par des désastres arbitraires (des accidents, des explosions) et par une injustice inexplicable

<sup>8</sup> Rosa définit la dépression comme état qui « en raison de l'incapacité psychique à diriger son énergie vers un but fixe, permanent et considéré comme valable et de s'y déployer activement, se caractérise par une inertie, une morosité, un sentiment de vacuité [...] et par une 'paralysie psychique' largement artificiels » (Rosa, 2010, p. 303, souligné par l'auteur).

(1966, p. 136). C'est bien un tel ordre (si pas mythique, du moins transcendant et insondable) qui semble gouverner les trajectoires dans la société des flux et des réseaux telle que de nombreux films la représentent. Du coup, notre hypothèse est précisément d'avancer que le cinéma contemporain, dans sa mise en scène de la société des flux, tend à en tirer des effets tragiques, à dégager un « tragique du flux », sans pour autant donner lieu à des tragédies formellement et rigoureusement codifiées comme telles. Ce tragique du flux peut se manifester dans divers genres préexistants, par exemple dans des films d'action et/ou de science-fiction choraux (*Cloud Atlas*), lesquels peuvent être par ailleurs des mélodrames (*Babel*), tout autant que dans des « films d'art et d'essai » (aussi différents que *Elephant*, *Oslo 31 août* ou *De l'autre côté*).

En fonction des genres auxquels se combine cette dimension tragique, la réconciliation en principe typique de la tragédie, qui consiste à accepter la souffrance d'un blocage temporel comme inévitable, prend plusieurs formes ou plusieurs nuances. On peut déjà en distinguer deux, très proches l'une de l'autre (c'est leur statut culturel surtout qui les différencie) : la dépression, souvent décrite comme une aliénation pathologique (une *incapacité* psychique d'agir), et la mélancolie, généralement valorisée comme une lucidité supérieure, et donc plus fréquemment associée au savoir tragique. Le dépressif et le mélancolique incarneraient les deux faces (maladive / intellectuelle) d'un même sentiment tragique que, sous l'apparence d'une *accélération*, d'un *progrès*, le temps n'avance pas, mais est bloqué ou condamné à la circularité et à la répétition.

À partir de cette mise au point, nous pouvons dégager plusieurs manières qu'a le cinéma de réintroduire un nouveau sens tragique dans la logique du flux. Dans les pages qui suivent, nous nous intéresserons à deux de ces manières – l'une déterministe mais pourtant non pessimiste, suivant une perspective mélodramatique, l'autre plus pleinement mélancolique –, en examinant quelques films au statut générique varié.

### 2.1. *Les paradoxes du réseau ou les pouvoirs du mélodrame*

Le « blockbuster indépendant » *Cloud Atlas*, qui combine le film choral et le film d'action dans une perspective de science-fiction, explicite l'idée que la vie est déterminée par une force imprévisible dans une séquence centrale qui connecte les six histoires constituant la trame filmique. La connexion s'opère par la rapidité du montage parallèle et par la continuité sonore : on entend la même musique (intitulée précisément « Cloud Atlas » ; en français : « Cartographie des nuages ») et le commentaire en continu de la voix *over* du personnage incarné par Tom Hanks juste avant qu'il ne meure, victime d'un attentat :

Les croyances, la peur ou l'amour doivent être appréhendés comme la relativité et les principes d'incertitude... phénomènes qui déterminent le cours de notre vie. Hier, ma vie prenait une direction. Aujourd'hui, elle en prend une autre. Hier, je n'aurais jamais cru faire ce que j'ai fait aujourd'hui. Ces forces qui redéfinissent le temps et l'espace et peuvent altérer qui nous

croions être émergent bien avant notre naissance et nous survivent longtemps. Nos vies et nos choix, telles des trajectoires quantiques, sont compris d'instant en instant. Et chaque jonction [NB : en anglais : « *chaque point d'intersection* »], chaque rencontre... ouvre de nouveaux possibles. Postulat... Je suis tombé amoureux de Luisa Rey. Est-ce possible ? Je viens de la rencontrer et pourtant... il me semble que quelque chose d'important m'est arrivé. C'est ça... [*l'avion dans lequel se trouve le personnage explose*]

Chaque phrase sert à relier deux ou plusieurs histoires situées en des lieux et à des époques différents, suivant un montage que nous avons qualifié de « triomphant », un montage qui multiplie les connexions et produit l'impression d'un flux invincible et transcendant : chaque histoire individuelle appartient à un macro-récit dirigé par une instance supérieure, et ne prend son sens que dans le réseau d'histoires auxquelles elle est connectée. La conscience « globale » qu'atteignent certains protagonistes privilégiés du film – comme ici, le personnage de Tom Hanks au moment de mourir – peut être qualifiée de tragique (dans la mesure où elle reconnaît que les « phénomènes » humains sont noués entre eux par un enchaînement de causes aussi insondable que nécessaire), mais ne les conduit pas à la mélancolie, c'est-à-dire au constat de l'inutilité de tout effort humain et donc au renoncement à l'action. Même si les « nouveaux possibles » produits par les chocs du réseau sont, dans le film, presque toujours bloqués par une mort accidentelle ou provoquée (par des *explosions*), ce n'est pas une loi absolument systématique ; le film met en place des rencontres imprévues qui sont positives et débouchent sur un véritable changement social ou sur un espoir pour l'humanité, que ces rencontres soient amicales (et donnent lieu, dans l'une des histoires, à une lutte contre l'esclavage), ou, surtout, amoureuses. *In fine*, dans *Cloud Atlas* une perspective morale chrétienne – selon laquelle l'action, la souffrance, et la mort même de certains héros n'est pas inutile mais consiste en un sacrifice exemplaire qui peut améliorer l'avenir –, associée à un progrès de la modernité (l'abolition de l'esclavage), vient rivaliser avec la logique tragique.

Il n'est sans doute pas surprenant de trouver le même pouvoir mélodramatique de la volonté et des sentiments (l'amour, en particulier) dans le récent film d'aventure spatiale *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013), qui met en scène un espace-temps par excellence gouverné par des flux non maîtrisés, où le déplacement humain est exposé à la dérive et où l'homme ne *pèse* rien ; un univers où le temps est une donnée relative et flexible<sup>9</sup>.

Si malgré le déterminisme du flux, la tonalité est plus optimiste que mélancolique dans *Cloud Atlas*, on peut interpréter le film *Gravity* comme une fable sur le deuil et la dépression ; plus précisément, comme l'histoire d'un deuil dont l'accomplissement se traduit par une lutte contre la dérive dans le flux spatial. Le personnage de Sandra Bullock, une astronaute entièrement dévouée à son travail, a

<sup>9</sup> C'est le cas aussi dans le blockbuster *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014).

perdu sa petite fille dans un accident, et il apparaît que cette mort tragique l'a détachée de tous ses liens avec la terre. Autrement dit, elle est en proie à une dépression, qui se définit comme une fuite hors du temps et de soi due à un deuil impossible. L'incapacité ou le refus initial de l'astronaute de « faire son deuil » de son enfant morte se manifeste dans une coupure de toute attache terrestre, de tout lien avec les autres et avec elle-même ; elle semble n'avoir pas de réelle volonté de retourner sur terre, et est prête à se laisser aller à la dérive, à couper son arrivée d'oxygène et à se suicider. La fuite dans l'espace et l'état d'apesanteur traduisent une rupture temporelle assumée (le blocage dépressivo-mélancolique, refus d'avancer dans le temps), et une soumission à un ordre cosmique tout-puissant, suivant une perspective tragique. Mais justement, l'enjeu du film tient dans la décision *in extremis* de l'astronaute de revenir sur terre, de se confronter aux éléments et à la pesanteur, et par là même d'accomplir son deuil. Ce trajet de retour, qui se termine par une immersion et une sortie de l'océan, est filmé comme une véritable renaissance.

Là où, à la fin de *Cloud Atlas*, un discours moral vient contredire le tragique du flux, dans la dernière séquence de *Gravity* c'est une image puissamment évocatrice (la sortie des flots) qui métaphorise la possibilité – la décision, l'action – d'émerger des flux océanique et cosmique, de résister à une vision tragique du monde dérivée de la conscience des courants qui le déterminent.

## 2.2. Tragique des flux et mélancolie

Bien que l'on rencontre des personnages dépressifs et mélancoliques dans les blockbusters, comme l'astronaute de *Gravity* ou comme l'adolescente japonaise sourde-muette de *Babel*, la plupart des films qui s'inscrivent dans le canevas hollywoodien de l'action salvatrice tentent généralement d'apporter une résolution, un deuil ou au moins une explication à de tels affects, lesquels ne conduisent pas leurs sujets, ni les récits, à une fin inéluctable. Dans de nombreux films d'auteur par contre, l'état mélancolique s'avère non guérissable et s'identifie à une forme de savoir négatif sur le monde que ni les images ni le montage du film ne viennent contrarier, ce qui l'investit d'une dimension tragique<sup>10</sup>. *Oslo 31 août* et *De l'autre côté* offrent deux exemples éloquentes d'un tel traitement narratif.

*Oslo 31 août* retrace la dernière journée d'Anders, un trentenaire mélancolique en cure de désintoxication, pour qui la drogue était la seule manière de survivre. Maintenant qu'il est désintoxiqué, il ne retrouve pas de goût ni de sens au monde, il résiste à entrer dans sa dynamique, dans le flux de la vie, qui pour lui n'est qu'une surface sans mystère et sans intérêt. Une séquence clé du film montre le rapport tragique d'Anders au monde : celle où, après une entrevue de travail manquée, il s'assoit dans un café aux parois vitrées. Cette séquence donne l'impression de le

<sup>10</sup> Un exemple paradigmatique de cette identification entre mélancolie et savoir tragique se trouve dans le bien nommé *Melancholia* de Lars Von Trier (2011). Mais si cette identification est relativement fréquente dans les films d'auteur, il convient de souligner qu'elle n'est bien sûr pas systématique ; *Tree of Life* (Terrence Malick, 2011) constitue un bon contre-exemple (même s'il s'agit ici d'un film d'auteur à budget de blockbuster), où le flux d'images sert une narration fondée sur le deuil et une forme de communion cosmique.

soustraire au défilement des événements. Elle produit un sentiment d'atemporalité, qui résulte du fait que le café fonctionne comme une sorte de bulle, qui vaut surtout pour les connexions qu'il permet dans l'espace. Non seulement Anders écoute les conversations qui se déroulent autour de lui, mais le montage permet également de suivre des passants dans des actions futures, à moins que ce ne soit Anders qui les imagine.

En tout cas, cette séquence place le personnage principal au cœur de différents flux (de conversation principalement), ce qui n'est pas sans évoquer les logiques de connexion et de simultanéité qui existent sur les réseaux sociaux. Pour la première fois, le personnage parvient à se mettre en synergie avec d'autres expériences que la sienne, à se reconnecter au monde et aux autres, même si ces connexions s'opèrent à sens unique. En effet, Anders occupe une place distante, de spectateur/auditeur lucide et détaché plutôt que d'acteur potentiel : il est au carrefour, au nœud de différentes trajectoires, mais toutes lui semblent également vaines. Une fois que la séquence s'achève, il reprend son errance sans sembler bénéficier de cette expérience de connexion simultanée. Aucun progrès ne se dessine à l'horizon. Anders est bien victime de la société de l'accélération décrite par Rosa, qui ne permet pas de tirer profit des expériences acquises. Le film se terminera tragiquement, puisqu'Anders décidera de se donner la mort<sup>11</sup>.

Nous avons suggéré que, dans *Elephant*, la tragédie tient à des trajectoires qui se croisent « par hasard » dans les couloirs de l'école : la mise en scène (longs plans-séquences qui s'accrochent à des personnages) produit l'idée que les déplacements des élèves sont gouvernés par un plan supérieur dont ils ne sont pas conscients et qu'ils ne peuvent influencer ; ce dessein supérieur est peut-être mis en exergue dans les plans du ciel avec l'écoulement des nuages, qui introduisent et closent le film.

Dans *De l'autre côté* (Fatih Akin, 2007), au contraire, la tragique tient à des trajectoires qui sont sur le point de se connecter mais finalement ne se croisent pas, ou bien qui se croisent sans que les personnages en soient conscients. Le principe narratif du film consiste à mettre en place des personnages qui se cherchent et passent l'un à côté de l'autre sans se voir, ou qui s'attendent au mauvais endroit. C'est ainsi par exemple que l'on voit successivement dans un même plan la voiture conduite par deux jeunes filles en quête de la mère de l'une d'elles, et un bus qu'elles dépassent mais où se trouve la mère en question, laquelle mourra peu après sans qu'elles le sachent : la caméra nous montre littéralement des trajets parallèles (mais animés d'une vitesse un peu différente) qui s'ignorent, avec des conséquences tragiques.

Par rapport à *Elephant* qui multiplie les plans séquences dans un espace réduit, il est frappant de constater que, dans *De l'autre côté*, qui nous fait voyager d'un pays à l'autre, à travers plusieurs villes, les plans fixes dominent largement, comme si tous les efforts des personnages étaient condamnés d'avance par un cadrage immobile qui contraignait, empêchait ou suspendait leurs mouvements.

---

<sup>11</sup> Pour une analyse plus détaillée de cette séquence, voir Fevry (2015).

La première partie du film juxtapose deux destins tragiques sans qu'ils ne se croisent, deux morts accidentelles annoncées par un intertitre : celle d'une mère turque à Brême, que sa fille cherchera en vain ; et celle d'une jeune fille allemande à Istanbul, que sa mère viendra pleurer, trop tard. Entre ces personnages symétriques (mère et fille en deuil), dont les destins semblent vouer le rapport mère-fille à une impossibilité tragique, se trouve un troisième personnage, un professeur de littérature turco-allemand (Ali), qui cherche, lui, la jeune fille turque, mais qui rencontrera seulement la mère allemande. Ce personnage n'est pas touché directement par un deuil, mais il est caractérisé dès le début du film comme un mélancolique, et la mort de la mère turque (l'amante de son père) déclenche en lui un mouvement paradoxal : il abandonne tout pour partir à la recherche d'une inconnue qu'il veut aider, sans pour autant perdre son air sombre et désespéré. Cependant, si le film montre l'impasse tragique des quêtes des trois personnages (aucun d'eux ne trouvera la personne qu'il cherche, et à chaque fois il la ratera de peu), il n'aboutit pas à un constat mélancolique de la vanité de toute quête, mais montre au contraire que chaque histoire débouche sur une retrouvaille, qui ré-ouvre les liens filiaux apparemment empêchés. C'est ainsi que la mère allemande sauve la jeune fille turque de la prison, et qu'Ali va finalement retrouver son père qu'il avait renié.

Si donc les rencontres visées au départ ne se produisent pas, si on est bien dans une logique tragique où la volonté des personnages se heurte à des mouvements (trajets) ou des immobilisations (morts) qu'ils ignorent et qui les dépassent, le film suggère néanmoins qu'il est possible d'agir sur les connections et relations déjà existantes (Ali / son père), ou de tirer parti de celles que crée le flux du destin (Ali / la mère allemande).

### **Conclusion**

En nous intéressant aux différentes formes que le cinéma peut donner à l'image-flux par le biais du montage ou d'un travail sur le cadrage, nous avons donc cherché à dégager les implications narratives, poétiques et affectives de ces formes, mais aussi les pouvoirs du cinéma par rapport à la société des flux. En effet, comme nous l'avons souligné dès notre introduction, le cinéma n'est pas seulement un ensemble d'images prises dans les flux multiples de la globalisation, mais il déploie face à la logique du réseau et de l'accélération une capacité discursive et réflexive, même dans ses contradictions. Les films qui reprennent cette logique de l'hyperconnexion à leur compte pour en tirer un jeu de montage virtuose et soulignent en même temps la situation de déconnexion radicale de leurs personnages manifestent toute l'ambiguïté du cinéma face à la société des flux (entre exploitation triomphante et dénonciation) et contiennent en eux-mêmes la critique potentielle de leur propre mécanisme narratif et formel. Si le montage-flux rend compte des contradictions du cinéma, nous avons vu comment le cadre-flux représente celles de la société liquide, soit une « immobilité fulgurante » ou une accélération incontrôlée qui mène à l'implosion ou à l'explosion. C'est ce blocage temporel dans toute sa densité affec-

tive (dépressive et mélancolique) que le cinéma de l'image-flux est capable de nous donner à voir et à sentir, en réactivant au passage un esprit tragique qui ne revient pas nécessairement à renier le mélodrame et les espoirs progressistes de la modernité.

### Références

- Appadurai, A. (1996). *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis : University of Minnesota.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge : Cambridge Polity Press.
- Brooks, P. (1976). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London : Yale University Press.
- Buci-Glucksmann, Chr. (2003). Nouvelles fluidités. In *Esthétique de l'éphémère* (pp. 59-65). Paris : Galilée.
- Buci-Glucksmann, Chr. & Quinz, E. (2014). Pour une esthétique de l'éphémère. Entretien avec Christine Buci-Glucksmann. *Hybrid. Revues des arts et médiations humaines*, <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=255>
- Castells, M. ([1996] 2010). The Space of Flows. In *The Rise of the Network Society* (new ed, pp. 407-459). Oxford : Wiley-Blackwell.
- Cortade, L. (2008). *Le cinéma de l'immobilité: style, politique, réception*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Daney, S. & Le Grignou, Br. 1989. La parole du zappeur. Entretien avec Serge Daney [*Libération*, réalisé par Brigitte Le Grignou, décembre 1988]. *Quaderni*, 8, 87-93.
- Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris : Gallimard.
- Deleuze, G. (1983). *L'image-mouvement. Cinéma I*. Paris : Minit.
- Fevry, S. (2015). Entre éternité et histoire. Expériences du hors-temps au cinéma. In B. Bourguine, J. Famerée & P. Scolas (eds.), *Intempestive éternité* (pp. 49-64). Louvain-la-Neuve: Academia-L'Harmattan.
- Jenkins, H. (2014). *La culture de la convergence. Des médias au transmédia*, traduit de l'anglais par Chr. Jaquet. Paris : Armand Colin.
- Labrecque, M. (2013). Un monde en réseaux : le film choral depuis les années 1990. *Proteus*, 6, 90-97, [www.revue-proteus.com/articles/Proteus06-11.pdf](http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus06-11.pdf)
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2001). *L'écran global : du cinéma au smartphone* (2<sup>e</sup> éd.). Paris : Seuil.
- Narine, N. (2010). Global Trauma and the Cinematic Network Society. *Critical Studies in Media Communication*, 27.3, 209-234.
- Rancière, J. (2011). *Les écarts du cinéma*. Paris : La fabrique éditions.
- Robertson, R. (1995). *Glocalization : Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*. In M. Featherstone, S. Lash & R. Robertson (eds), *Global Modernities* (pp. 25-44). London : SAGE Publication.
- Rosa, H. (2010). *Accélération : une critique sociale du temps*, traduit de l'allemand par D. Renault. Paris : La Découverte.
- Sontag, S. (1966). The Death of Tragedy. *Against Interpretation, and Other Essays* (pp. 132-139). New York: Farrar, Straus & Giroux.