

STÉPHANE KALLA

LE PARALLÉLISME : ESTHÉTIQUE DU SOLIPSISME DANS LE CINÉMA DE MICHAEL MANN



Michael Mann

Le présent article se propose de traiter d'un point de vue philosophique et phénoménologique certaines caractéristiques essentielles de l'esthétique de Michael Mann, un cinéaste majeur de la modernité. Nous essaierons de dégager les enjeux esthétiques, phénoménologiques et métaphysiques d'un formalisme singulier, celui du « parallélisme », dont Mann fait dans ses œuvres un usage aussi fréquent que méthodique. La perspective du présent travail est principalement herméneutique, il ne s'agit pas de discerner avec la précision d'un historien la vérité du formalisme esthétique étudié, mais simplement, à partir d'une interprétation cohérente de ce dernier, de dégager des pistes de réflexion pouvant être investies par plusieurs disciplines de recherche. Nous utiliserons dans un premier temps certains concepts fondamentaux de la phénoménologie husserlienne, en particulier ceux de « rétention » (ou « souvenir primaire »), de « ressouvenir » (ou « souvenir secondaire »), de « présentation » et de « re-présentation », tels qu'énoncés dans les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1905), afin d'expliquer les conditions

et modalités de l'apparition des phénomènes pour une conscience intrinsèquement déterminée par une temporalité immanente et structurante dont nous essaierons d'isoler les principales caractéristiques. À partir de ces indications phénoménologiques, nous essaierons de mettre en relief la singularité du projet esthétique de Mann, ainsi que ses enjeux métaphysiques implicites. Nous montrerons comment le parallélisme est dans ses œuvres un outil de mise en perspective des processus de dérégulation des consciences dans les sociétés modernes, et comment ce parallélisme formel, esthétique, peut spécieusement mettre en évidence un fondement solipsiste de notre rapport au monde, en laissant apparaître dans le champ de la caméra des lignes de force irréconciliables, comme par exemple celles, symboliques, de la conscience et du monde. Mais le parallélisme peut aussi, comme nous le verrons, manifester deux états distincts de la conscience elle-même, deux dimensions inhérentes au flux des révélations temporelles immanentes : d'un côté, les apparitions phénoménales appréhendées par la conscience dans leur pureté originelle, de l'autre, des re-présentations de plus en plus sophistiquées et répétitives qui agissent comme un prisme pour la perception. Nous verrons que dans la forme esthétique et phénoménologique de la *contemplation*, ces deux dimensions de la rétention et de la re-présentation, pourtant complémentaires dans la structuration temporelle des manifestations phénoménales, tendent à se détacher, à se défaire l'une de l'autre jusqu'à former un parallélisme ontologique inhérent à la conscience, lequel paradoxalement, apparaîtra comme la condition de possibilité d'un contact authentique avec le monde.

Introduction : conscience et temporalité, quelques remarques phénoménologiques

Du point de vue de la conscience, il faut distinguer un double mouvement inhérent à la révélation des phénomènes : tout d'abord, le mouvement (ou acte) rétentionnel, qui « retient seulement dans la conscience ce qui est produit et lui imprime le caractère du *tout-juste-passé* » ; ensuite, le mouvement ou acte du ressouvenir (ou « souvenir secondaire ») qui consiste à re-présenter le vécu des impressions originelles dans un présent de répétition, inauthentique, imaginaire. L'opposition entre la mémoire (acte du ressouvenir) et la rétention n'est point seulement spéculative, elle est structurelle : la mémoire est une forme d'attention active, médiate, objectivante, dirigée sur un objet passé, tandis que la rétention est une attention passive, immédiate et non-objectivante qui porte sur la phase écoulée de l'expérience consciente.

1. *La donation du perçu dans l'acte de la «rétention»*

Toute apparition de ce qui *est*, sur le mode de la subjectivité obéit au principe de la «rétention». La donation primaire (ou première impression) de l'objet intuitionné est pour ainsi dire «contractée» dans un flux temporel particulier qui détermine sa permanence, sa densité et son extension, à savoir la *rétention* :

À l'impression s'attache continûment le souvenir primaire, ou, comme nous le disions, la *rétention*¹.

La *rétention* n'est pas une reproduction mnésique (ou souvenir) des caractéristiques formelles de l'objet perçu, mais configure plutôt ledit objet en déployant continûment dans le flux de la conscience, et pour un certain temps, sur le mode du «tout juste passé», les singularités sensibles qui le caractérisent. La *rétention* est donc l'acte éminemment structurant de la conscience, et plus généralement de la perception :

Mais si nous nommons perception l'acte en qui réside toute origine, l'acte qui constitue originairement, alors le souvenir primaire [la *rétention*] est perception. Car c'est seulement en lui que se constitue le passé, et ce non pas de façon re-présentative, mais au contraire présentative².

La présentation (ou donation) des corps dans l'espace est ainsi fondamentalement dépendante de la *rétention* des premières impressions qui conserve, prolonge et donc manifeste dans le temps les caractéristiques formelles et distinctives des objets révélés. La *rétention* des impressions, ou leur «*tout juste passé*» (expression fréquente de Husserl pour désigner l'acte de *rétention*) permet de les discriminer dans le flux temporel immanent de la conscience, des autres impressions qui suivront. Ainsi se densifient, se conservent et se démarquent dans l'espace et le temps les impressions des premières donations, formant des objets ou des événements distincts appréhendés passivement sur le mode de la succession. Percevoir, en effet, c'est toujours percevoir «quelque chose», or l'auto-manifestation de «quelque chose» implique une *conservation* des attributs élémentaires de ce «quelque chose» dans le flux temporel immanent de la conscience : c'est le «tout juste passé» du «quelque chose»

¹ E. Husserl : *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris : PUF, 1905 : 45.

² *Ibid.* : 58.

qui rétroactivement constitue l'unité perceptuelle de ce «quelque chose». Sans cette dimension temporelle du «tout juste passé» de l'objet, ce dernier ne pourrait se manifester en tant que tel, et par conséquent, ne serait point perceptible. L'acte rétentionnel est de ce point de vue primordial, essentiel, en ce qu'il constitue le réel dans sa dimension dynamique et permanente, selon le mode irréductible du «l'un-après-l'autre»; il est à ce titre l'un des principaux *actes* fondateurs de la conscience :

La conscience de succession est une conscience donatrice originaire, c'est une «perception» de ce «l'un-après-l'autre»³.

Ainsi, la rétention rend *possible* l'auto-manifestation de «ce-qui-est-donné-en-personne», elle est l'acte fondateur et donateur des objets-événements temporels continûment et spontanément perçus par le sujet conscient. Par exemple, dans l'observation d'un tableau, l'impression immédiate, originelle et spontanée d'une forme, d'un détail, d'une couleur etc., est automatiquement *retenue* dans le flux temporel, elle ne s'anéantit pas simultanément à son appréhension, dans un instant pur (ou présent pur) mais *dure* au contraire un certain laps de temps, sous le mode du «tout juste passé», pendant que de nouvelles impressions s'ajoutent et modifient constamment le continuum de la conscience, toujours selon le même acte rétentionnel.

Finalement, la rétention des premières impressions est comme un «dégradé» des objets donnés originellement dans la perception, et c'est ce «dégradé continu» qui constitue la trame ininterrompue de nos vécus.

2. *La re-présentation des vécus : rôle de la mémoire*

La mémoire conserve la trace ou plutôt l'histoire de ces vécus dans un ordre irréductible, celui de leurs apparitions successives dans la conscience. Au fil du temps, ces vécus deviennent comme des *axiomes* incomplets, confus et refoulés, à partir desquels les révélations ultérieures seront ajustées, représentées et interprétées. Les rétentions des impressions originelles, qui s'accumulent en dégradés successifs, sont repoussées toujours plus loin dans le passé par les impressions nouvelles qui les recouvrent, et ce réseau de rétentions passées forme pour ainsi dire la matrice des actes de re-présentation, le ressouvenir étant la réactivation de certaines séquences rétentionnelles dans un espace imaginaire de la mémoire, en fonction d'un intérêt quelconque.

³ *Ibid.* : 59.

Par exemple, les rétentions des premières impressions provoquées par l'observation d'un tableau, dégradées dans un ordre original, irréductible, peuvent être convoquées de nouveau par un acte de ressouvenir, dans le but de se re-présenter l'œuvre, de la stabiliser comme *ob-jet* (de la placer virtuellement, par objectivation immanente, *hors du* continuum temporel des vécus), et d'en effectuer une analyse, une interprétation etc...

C'est là une règle générale : tout ce qui, au sens le plus large, apparaît, est représenté, est pensé, etc., nous renvoie, dans la réflexion phénoménologique, à un flux de phases constitutives, qui subissent une objectivation immanente : celle qui en fait des apparitions perceptives (des perceptions extérieures), des souvenirs, des attentes, des souhaits, etc., en tant qu'unités de la conscience intime. Ainsi les re-présentations de chaque sorte, en tant que flux de vécus qui appartiennent au processus universel de mise en forme constitutif du temps, constituent elles aussi un objet immanent : Un processus de re-présentation, qui dure et s'écoule de telle et telle manière⁴.

Il s'agit donc d'une succession de plans temporels inhérents au mécanisme de la conscience : les données (ou impressions) les plus immédiates, retenues et dégradées dans le flux temporel immanent, constituent l'expérience vécue d'un événement, la perception d'un objet etc... Mais ce donné s'impose à la conscience qu'il informe et modèle continûment presque mécaniquement, il est de ce point de vue le vécu pré-conscient d'un contact originel avec le monde. À ce premier plan se superpose le plan du «souvenir secondaire», de la re-présentation. Le flux des impressions originelles et de leur rétention peut être rétroactivement, par un acte de ressouvenir, re-présenté, découpé et analysé en fonction de desseins propres à chaque individu. Mais ce nouveau regard jeté sur les rétentions originelles modifie plus ou moins ces dernières, qui ne réapparaîtront plus jamais sous le mode authentique de la révélation originelle. L'acte de la re-présentation est donc un point de vue constamment renouvelé sur des rétentions originelles ainsi que sur des re-présentations plus anciennes déjà tirées desdites rétentions. On passe donc toujours d'un plan à un autre en fonction du niveau d'articulation entre rétentions et souvenirs, entre présentations et re-présentations. Pour un individu, les articulations rétentions/re-présentations forment un réseau, un arrière-plan de sa vie psychique, toute nouvelle perception étant nécessairement comme un centre provisoire, un moment présent avec un contenu focalisé, soutenu par un flux

⁴ *Ibid.* : 70.

séquentiel d'informations conservées dans le temps (plus précisément dans un temps appréhendé comme *passé*). Toute nouvelle perception prend donc la forme d'un réajustement de cet arrière-plan psychique qui détermine l'histoire singulière de notre conscience, ladite perception s'intégrant tout en le modifiant par un ajout de nouveauté, au flux continu des transitions de type : impressions originaires – rétentions des impressions originaires – représentations des rétentions d'impressions originaires, etc.

La rétention est donc le matériau (continûment renouvelé dans le temps) des actes de la mémoire et de la re-présentation. Elle est l'intuition de *ce qui vient de m'apparaître* (présent) et de *ce qui devra s'absenter* (passé), elle est l'auto-manifestation des objets, des événements du monde contractés dans un mode de présentation temporel déterminé, nécessaire. La mémoire, quant à elle, présente ce qui est déjà passé, elle est l'essence même de la pensée réflexive, en tant qu'elle re-présente dans un cadre plus stable, plus abstrait, plus maniable, une frange particulière des rétentions passées qui suscite un intérêt pour une intention quelconque. Voyons désormais comment comprendre le travail de l'artiste dans l'articulation de ces actes de la conscience que sont la mémoire et la rétention.

3. *L'artiste : un sculpteur des consciences ?*

Le spectateur qui reçoit l'œuvre, la reçoit comme n'importe quel autre objet ou événement temporel, sur le mode rétentionnel évoqué précédemment. La réception de l'œuvre est d'abord accomplie sur le mode de l'impression, un certain nombre de qualités sensibles sont retenues par notre conscience et se succèdent dans le flux temporel inhérent à cette dernière dans un ordre irréductible : notre première confrontation avec l'œuvre est un événement unique, absolument singulier dans l'histoire de notre conscience. Mais la particularité de l'œuvre, c'est son invitation à la transcendance du flux rétentionnel dans la réflexivité, dans la re-présentation, il faut en plus de la ressentir, interpréter cette œuvre, en retrouver le sens implicite. En effet, en tant qu'objet d'une visée intentionnelle, l'œuvre apparaît comme un réseau de rétentions et de souvenirs *pré-déterminé, organisé, planifié* par une conscience, en l'occurrence celle de l'artiste. Nous l'avons mentionné précédemment, la perception originelle des objets s'inscrit dans un cadre temporel irréductible, avec un rythme de présentation des événements du monde qui ne dépend pas de notre volonté. La rétention est ce processus à travers lequel le réel nous est continûment dévoilé. L'artiste, en nous présentant une œuvre, influe

directement sur l'arrière-plan des rétentions les plus immédiates, et peut modifier en fonction de l'articulation de ces dernières, des pans entiers de notre conscience.

L'œuvre est un système de rétentions et de souvenirs organisés, regroupés par l'artiste en un réseau plus ou moins finalisé. Face à l'œuvre, nous ne nous présentons pas seuls, nous sommes nous-mêmes informés par des réseaux de rétentions et de souvenirs singuliers, qui constituent notre identité du moment. L'appréhension de l'œuvre, qui s'effectue sous la forme d'un glissement des rétentions d'impressions vers des souvenirs de plus en plus distincts, contraint notre conscience à un réajustement de son arrière-plan mnésique, de son histoire conservée dans le temps. L'œuvre est comme une mise en abyme de l'expérience du monde, elle synthétise tout un ensemble de rétentions et de souvenirs, mais sous une forme apparemment achevée, contrairement à la révélation ininterrompue du réel dans la temporalité immanente de notre conscience. L'œuvre est donc en quelque sorte une synthèse originale des tensions d'un monde intérieur (celui de l'artiste), elle est la sculpture d'un réseau singulier et original de rétentions et de souvenirs, elle est un monde projeté dans le monde sous une forme achevée. C'est en cela que consiste l'effet miroir de l'œuvre, elle réactive des pans entiers de notre mémoire, elle re-présente à nouveau sur la scène de notre conscience des moments de notre passé, et les présente sous une forme nouvelle d'apparition qui lui est propre. Mais une question quant à la nature de ce contact s'impose : sommes-nous réellement pénétrés par les tensions intrinsèques à l'œuvre, par son histoire originelle, ou bien ne s'agit-il au contraire que d'un effet de *parallélisme* entre deux réseaux de rétentions et de souvenirs : celui de notre conscience et celui de l'œuvre exposée ?

4. *Le parallélisme dans l'esthétique de Ferdinand Hodler*

Les parallèles sont des droites qui, étant situées dans un même plan, et étant prolongées à l'infini de part et d'autre, ne se rencontrent ni d'un côté ni de l'autre⁵.

Le parallélisme dans sa conception la plus élémentaire est un pilier des arts, en ce qu'il détermine la mise en place de formes ordonnées, symétriques, harmonieuses. Qu'il s'agisse des piliers d'un pont, des colonnes d'un temple, des fondations d'un édifice etc., les lignes parallèles manifestent la stabilité, la sy-

⁵ Euclide : *Éléments*, Livre I.

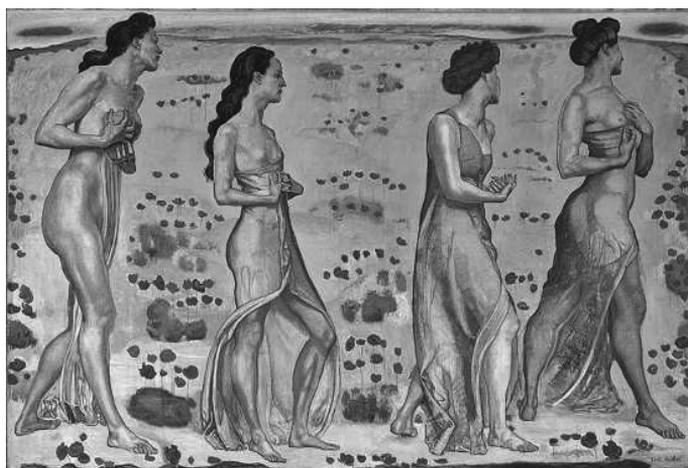
métrie, l'équilibre dans l'agencement des forces par l'usage de la géométrie et des mathématiques. Si nous prenons comme exemple la peinture, quel que soit le tableau, et peu importe la période de sa création, et peu importe aussi son créateur, le parallélisme impose toujours lorsqu'il est invoqué, une évidente stabilité dans la présentation des corps, un ordre caractéristique dans l'apparition de certains éléments de la scène, au premier comme au second plan. Le parallélisme impose une constance, une régularité, que l'on retrouve notamment dans les règles de perspective conique, avec l'utilisation du fameux point de fuite (ou point à l'infini) comme horizon d'une convergence impossible des lignes engagées dans un mouvement identique.

Il serait bien trop ambitieux pour le présent article que de vouloir détailler les différents usages du parallélisme dans l'histoire des arts, nous nous contenterons en guise de préambule à notre investigation de l'usage du parallélisme dans le cinéma de Michael Mann, de mentionner le travail du peintre symboliste de la fin du 20^e siècle et du début du 20^e siècle, Ferdinand Hodler, qui le premier développa un usage systématique de la notion de «parallélisme» dans la création de ses tableaux. Pour Hodler, le parallélisme est la répétition de formes semblables dans un espace commun, ladite répétition devant provoquer, selon lui, une fascination du spectateur pour l'ordre, la symétrie et le rythme des apparitions picturales (voir en guise d'illustrations les œuvres suivantes : *Fatigués de la vie*, *Vision de l'infini*, *Une, consacrée*, ou encore *Émotion II*).



Ferdinand Hodler : *Fatigués de la vie*

Le spectateur doit percevoir, dans la répétition des formes symétriques, parallèles, le rythme régulier des présentations du monde, un rythme qui doit imprégner la rétention des premières impressions, jusqu'aux re-présentations plus distinctes des diverses parties du tableau : le monde est ainsi progressive-

Ferdinand Hodler : *Émotion II*

ment donné dans une régularité qui lui confère une essence harmonieuse. L'effet désiré par le peintre est obtenu par le formalisme de la répétition des formes, le parallélisme, qui est comme un vecteur canalisant les flux rétentionnels de l'observateur. Ainsi ses premières impressions lui sembleront orientées, finalisées, et la re-présentation des rétentions originelles par des actes de mémorisation lui permettra de penser le tableau dans sa globalité, de retrouver le sens implicitement suggéré par le caractère ordonné, harmonieux de l'œuvre :

L'œuvre révélera un nouvel ordre perçu des choses et sera belle par l'idée d'ensemble qu'elle dégagera⁶.

Mais le parallélisme de Hodler va plus loin, il doit à l'image des arts mimétiques de l'antiquité grecque, reproduire les régularités de la nature, les formes symétriques et harmonieuses de cette dernière. Le parallélisme devient pour Hodler une loi de la nature, qui voit dans la répétition de formes et de couleurs semblables une intelligence œuvrant dans la révélation des réalités de ce monde. Le parallélisme de l'art et de la nature est une résurgence de l'art mimétique comme canon esthétique incontournable dans la peinture de Hodler (voir : *Le bois des Frères*, *Le lac de Thoune aux reflets*) :

La mission de l'artiste est d'exprimer l'élément éternel de la nature – la beauté ; d'en dégager la beauté essentielle⁷.

⁶ F. Hodler : *La Mission de l'artiste*, conférence du 12 mars 1897, deuxième phrase.

⁷ F. Hodler : *La Mission de l'artiste*, conférence du 12 mars 1897, première phrase.

Du point de vue de la conscience qui reçoit l'œuvre, il faut distinguer 3 moments primordiaux :

1) les premières impressions (liées à la *perception* de l'œuvre) sont immédiatement saisies par la rétention qui les contracte dans le moment présent et les fait continûment, presque imperceptiblement, transiter dans le passé, les étalant ainsi dans leur dimension singulière, sans manquer d'élargir le vécu de la conscience au-delà de toute instantanéité.

2) Ces impressions conservées par la rétention sont peu à peu distinguées, différenciées, discriminées par un travail de remémoration, par des actes de la mémoire qui les visent comme objets temporels immanents, plus ou moins détachés les uns des autres.

3) Cet effort de re-présentation de l'œuvre, qui permet de la concevoir en réactualisant sa présence avec toujours plus de clarté, de détails identifiés etc., implique un réajustement du réseau de nos rétentions et souvenirs (qui constitue l'histoire de notre conscience) en fonction de cet ajout de données nouvelles. L'arrière-plan de nos perceptions les plus immédiates, constitué d'un enchevêtrement complexe de rétentions prolongées en souvenirs interdépendants qui déterminent le réseau informatif de notre conscience, est continûment remanié, repositionné par les ajouts de nouvelles impressions, de nouvelles rétentions qui s'insèrent dans cette vaste trame de notre histoire. L'œuvre d'art, en fonction de ses caractéristiques et des effets qu'elle produit sur le spectateur, peut réactualiser des franges entières de la conscience, qui jusque-là, et pour diverses raisons, restaient invisibles, absentes. La libération de ces mémoires de rétentions enfouies dans les replis de notre conscience sera plus ou moins chaotique, plus ou moins ordonnée en fonction des vecteurs choisis par l'artiste pour les re-manifester. Le choix des couleurs, des rythmes, des formes et de l'agencement de ces éléments déterminera pour chaque spectateur un type particulier de réapparition des mémoires absentes par le cours du temps. En effet, si au moment de la création de l'œuvre, les impressions, les souvenirs et les images du peintre ont par exemple été canalisées dans des formes de répétition bien ordonnées et symétriques, le tableau rendra compte de cette harmonie intérieure, et la reflétera dans le regard du spectateur. Les premières impressions de ce dernier seront donc partiellement orientées lorsqu'il fera face au tableau pour la première fois, et de rétentions en re-présentations plus distinctes, une perception plus claire et synoptique de l'œuvre viendra s'ajuster au réseau pré-conscient des re-présentations constitutives de sa personnalité, ainsi que de l'histoire de sa pensée, produisant un remaniement plus ou moins important de cette dernière.

La dimension symbolique d'une œuvre s'enracine dans un vaste réseau de re-présentations conservées par notre mémoire, qui sont comme autant de prolongements des rétentions originelles de nos perceptions (des plus récentes aux plus éloignées dans le temps), et qui continuent d'influer rétroactivement sur nos expériences les plus immédiates, formant la «généalogie» de notre conscience. C'est sur cette «généalogie» d'un genre particulier, structurale de nos états de conscience, que l'artiste, par un effet de miroir, joue son rôle de révélateur de notre identité profonde, et du rapport substantiel que nous entretenons avec le monde.

5. *Michael Mann : le parallélisme comme esthétique du solipsisme ?*

5.1. Quelques éléments de biographie

Né le 5 février 1943 à Chicago, Michael Mann étudie la littérature anglaise à l'Université du Wisconsin avant de suivre les cours de la London International Film School. Prolongeant son séjour en Europe, il monte une petite société de production et fait ses premières armes sur des spots publicitaires, des courts métrages et des documentaires (dont *Insurrection*, sur les événements de mai 68, et *Janpuri*, pour lequel il est couronné en 1970 aux Festivals de Cannes, Melbourne et Sydney). En 1971, il regagne les États-Unis et réalise le documentaire *17 Days down the line*, consacré aux aventures d'un correspondant américain en mission en Irlande du Nord et au Biafra. Fort de ces multiples expériences, Michael Mann s'établit à Hollywood et réalise en 1979 son premier film, *Comme un homme libre*, qu'il tourne au quartier de haute sécurité de Folsom, avec la collaboration des détenus. Au début des années 80 il devient le producteur exécutif de la mythique série policière *Miami Vice*, à laquelle il ne manquera pas d'apporter sa touche esthétique si distinctive. Après deux années de recherches sur le milieu des professionnels du braquage, Mann écrit, réalise et produit *Le solitaire*, dont James Caan tient le rôle-titre. En 1983, il signe *La forteresse noire*, mariage de film de guerre et d'horreur «gothique», considéré par beaucoup de puristes comme un chef-d'œuvre du genre fantastique. En 1986, il écrit et réalise *Le sixième sens*, thriller à l'esthétique très soignée, glaciale et désincarnée, qui est la première adaptation au cinéma du roman de Thomas Harris *Red Dragon*, et la première apparition cinématographique du personnage Hannibal Lecter, qui sera repris quatre ans plus tard par Anthony Hopkins dans *Le silence des agneaux*. En 1991, Mann écrit, produit et réalise *Le dernier des Mohicans*, fresque historique et romanesque interprétée par Daniel Day-Lewis et Madeleine Stowe.

En 1995, il écrit, produit et réalise l'un des grands classiques du film noir contemporain, *Heat*, qui met en scène dans un décor urbain déshumanisé le face-à-face éprouvant (171 minutes de chassé-croisé), nerveux, fluide et visuellement éblouissant entre un truand charismatique (Robert De Niro) et un flic acharné (Al Pacino). En 1999, il tourne *Révélation*, ce drame est inspiré de la vie de Jeffrey Wigand et de son combat contre les géants de l'industrie du tabac aux États-Unis. En 2002, il réalise et produit le film biographique *Ali*, inspiré de la vie de Mohammed Ali et interprété par un Will Smith méconnaissable. En 2004, il produit et réalise le thriller *Collatéral*, western urbain et nocturne très stylisé, aussi sombre et pessimiste que *Heat*, dans lequel un tueur à gages prend en otage un chauffeur de taxi pour le transporter d'une cible à l'autre dans les rues de Los Angeles. En 2006, il réunit Colin Farrell et Jamie Foxx dans *Miami Vice*, adaptation de la célèbre série dont il fut le producteur. En 2009, le polar historique *Public Enemies*, retrace les dernières années du célèbre braqueur de banques américain, John Dillinger. Enfin, son dernier long métrage intitulé *Cyber* (dont la sortie est annoncée en 2015) est un thriller futuriste qui traitera des dangers du cyberterrorisme. Considéré par beaucoup comme un des meilleurs réalisateurs du cinéma moderne, Michael Mann est un esthète virtuose, un maître de l'image pictural et du symbolisme des formes sensibles ; mêlant habilement un réalisme des plus pointilleux à l'atmosphère évanescence et sculpturale d'un «rêve de pierre⁸», il est un documentariste qui met en scène la métaphore.

5.2. La lumière et son ambiguïté intrinsèque

Michael Mann est un esthète qui se distingue dans le milieu du cinéma moderne par l'usage d'un formalisme exigeant, très méticuleux, pour ne pas dire obsessionnel, constitué de codes esthétiques très personnels intervenant dans la quasi-totalité de ses films. Nombreux plans de ses longs métrages ressemblent à des peintures, le traitement de la lumière y joue un rôle essentiel, et nous verrons que le symbolisme de la lumière est directement lié à la fonction du parallélisme dans son formalisme esthétique.

La lumière est *révélatrice* d'une pluralité de dimensions coexistant dans un espace commun. La lumière est la mise en relief des corps, elle coïncide avec l'apparition de ces derniers, le regard affleure à la surface des corps en même temps que la lumière les lui révèle. Le point de fuite dans la révélation scénique invite à la prise en compte d'un arrière plan de perceptions non

⁸ Fin du 1^{er} vers du poème XVII des *Fleurs du Mal* intitulé *La Beauté* de Charles Baudelaire.

encore actualisées, latentes, virtuelles. Cet espace en arrière-plan absorbe en quelque sorte la lumière du premier plan, l'aimante afin que la révélation de ce qui subsiste dans l'obscurité et la confusion puisse advenir enfin. Dans ce type d'apparition scénique la lumière coïncide avec l'apparition même des éléments de la scène, la corporéité semblant prendre forme dans le mouvement de propagation de la lumière. Un bon exemple est la peinture du Caravage : la technique du clair-obscur donne à la diffusion de la lumière le pouvoir de révéler les corps, et plus encore, de les maintenir dans l'existence, ainsi la lumière devient substance révélatrice et nourricière de la chair, qui est comme informée au sein même de la propagation lumineuse. Dans plusieurs tableaux du Caravage⁹, la lumière est finalisée. La diffusion de la lumière, apparaissant comme un projet, est intrinsèquement «révélation» : la révélation des corps dans l'espace. L'arrière-plan desdits tableaux du Caravage est bien souvent obscur et flou, évoquant ainsi la *puissance* ou la *virtualité* des apparitions qui s'y détachent péniblement, par opposition à l'*acte* et à la *complétude* des apparitions du premier plan que la lumière informe et manifeste¹⁰. Les réalités de l'arrière-plan ne sont donc pas pleinement existantes sans la lumière, il faut par conséquent distinguer plusieurs niveaux de réalité, plusieurs niveaux d'existence des corps : certains ne sont qu'esquissés, inachevés et laissés dans l'ombre, leur existence étant encore incertaine, tandis que d'autres, par un jeu souvent brutal des contrastes, sont révélés par l'acte de la lumière qui les informe et les manifeste dans les moindres détails de leur présence au monde.

Dans le *Sixième sens* (1986), qui est la première adaptation cinématographique du roman *Dragon rouge* de Thomas Harris, mettant notamment en scène le psychopathe cannibale Hannibal Lecter, la première scène s'ouvre sur le point de vue (filmé à la première personne) d'un tueur en série gravissant en pleine nuit, d'un pas silencieux et lent, les marches d'un escalier conduisant à la chambre d'un couple paisiblement endormi. Le tueur s'immobilise devant le lit et observe. Une lumière, probablement celle d'une torche électrique, forme un halo d'une blancheur lugubre, angoissante, révélant le visage d'une jeune femme endormie. La chambre est toute imprégnée d'un bleu ténébreux passémenté de reflets gris, semblant soulever les objets presque diffus dans une atmosphère irréaliste, onirique et menaçante.

⁹ Par exemple : *Le Martyre de saint Matthieu* (1599–1600), *L'extase de Saint François* (1594), *Saint François en méditation* (1603), *Saint Jean-Baptiste* (1604), etc.

¹⁰ Vocabulaire aristotélicien. Définitions sommaires : est *en acte* l'être pleinement réalisé, achevé, tandis qu'est *en puissance* l'être dont les potentialités intrinsèques n'ont pas encore été développées et accomplies dans la réalité.

La jeune femme finit par ouvrir les yeux, la caméra, pudique, ne filme pas le massacre, mais se focalise plutôt sur la densité de ce bleu fascinant qui imprègne la chambre, et lentement, suivant un dégradé de moins en moins sombre, laisse apparaître un ciel d'une clarté radieuse, calme et sans nuage, surplombant une plage de sable blanc (ainsi passe-t-on de la première à la seconde scène du film).

Par un jeu subtil des couleurs, et en particulier des variations de bleu (la couleur fétiche de Mann, inspiré notamment par la monochromie du bleu de Jacques Monory), toute l'ambiguïté de la lumière prend forme: elle esquisse, suggère la présence des corps dans la chambre, mais par son insuffisante clarté, par sa densité trop évanescence, ne leur laisse pas le temps de s'ancrer dans la réalité, de s'incarner, et finalement les abandonne au néant, comme les réalités fugaces d'un rêve qui prend fin. La sortie de ce rêve (plutôt de ce cauchemar) est manifestée par une lumière claire, vivante, qui exalte les couleurs et révèle tous les reliefs sans n'omettre aucun détails, ainsi les nouveaux personnages apparaissant dans cette seconde scène du film semblent-ils bien ancrés dans le réel, totalement incarnés, contrairement aux personnages de la première scène. Cette oscillation permanente du regard des spectateurs entre rêve et réalité est fréquemment sollicitée par Mann et le parallélisme apparaîtra d'ailleurs comme un prolongement de ce dualisme ontologique imprégnant son formalisme esthétique.

5.3. Le parallélisme : solitude et distanciation des consciences

Revenons à la seconde scène du film, celle de la plage. Deux personnages sont assis sur un morceau de bois refoulé par l'océan qui s'étend à perte de vue. La lumière est blanche, étincelante, presque aveuglante. Le plus âgé des deux hommes, un agent fédéral, essaie de convaincre l'autre, ancien profiler du FBI, de prendre en charge une enquête particulièrement difficile, mais ce dernier refuse, il est marqué, il a visiblement déjà souffert par le passé, sa présence sur cette plage est miraculeuse, il a réchappé d'un cauchemar, il ne veut pas y replonger. La lumière est rassurante, presque protectrice, elle révèle les corps dans une clarté ne laissant planer aucun doute sur la réalité du moment vécu par les personnages à ce moment précis. Un plan particulièrement saisissant de cette scène montre les deux hommes assis à égale distance du centre du cadre, dans une symétrie positionnelle quasi-parfaite, et tournant simultanément la tête vers la gauche. La ligne imaginaire qui passe d'un regard à l'autre est quasiment parallèle avec en arrière-plan la ligne de l'horizon où le bleu de l'océan et celui du ciel se confondent. En un plan, le projet

du parallélisme de Mann est installé : les deux hommes regardent dans la même direction, mais les lignes imaginaires symbolisant le parcours de leurs visions respectives ne sont pas totalement alignées, elles se maintiennent dans un parallélisme évident et ne se croiseront donc jamais, car leurs intentions divergent, voire s'opposent. Deux consciences, deux histoires se côtoient, se rapprochent, mais ne peuvent converger totalement dans le même sens, il faudra donc maintenir un parallélisme visuel entre les deux présences pour bien manifester l'impossibilité de réconcilier ces deux intentions, ces deux destins.

Dès le début du film, par ce procédé, la solitude des personnages, malgré leur proximité physique, est ancrée visuellement. Dès le début nous comprenons que la traque du tueur n'aura pas la même incidence sur l'un et sur l'autre de ces deux hommes. En outre, il faut remarquer aussi, toujours dans le même plan, le parallélisme accentué entre les lignes imaginaires séparant les deux regards de leur objet d'attention et la ligne de l'horizon caractérisée par l'union du ciel et de l'océan. La nature, le bleu de l'eau, l'azur infiniment étendu semblent exister indépendamment des deux personnages, comme si ces derniers ne pouvaient unir leurs intentions, leurs consciences à la simplicité des éléments naturels et leurs révélations immanentes. Ce décalage entre l'homme et la nature, souvent symbolisé par la mise en perspective de l'océan dans des plans où l'homme apparaît en retrait face à l'immensité de l'eau est un procédé récurrent dont use Michael Mann pour suggérer la distance toujours plus grande qui sépare l'homme moderne de la nature à laquelle il est pourtant intrinsèquement lié, exacerbant encore ce revêtement de solitude dont il affuble ces personnages.

Concluons notre analyse des premières scènes de ce film : l'agent fédéral a quitté le jeune profiler, qui a rejoint son domicile. Progressivement, la nuit finit par tomber, et le jeune homme, enlacé dans les bras de son épouse, réfléchit, doute quant à la décision qu'il doit prendre, mais il sent déjà qu'il ne pourra pas résister, qu'il devra reprendre cette enquête et tout en le traquant, plonger dans les méandres d'un esprit fou, aussi complexe que dangereux, qui risque bien de le renvoyer, tel un miroir, à ses propres peurs et névroses. À ce moment, en guise de funeste présage, la chambre, les objets et les deux corps enlacés sont comme auréolés du même bleu aérien, presque évanescents de la première scène, baignant les êtres dans une atmosphère onirique inquiétante, reléguant la scène de la plage ensoleillée à un moment de lucidité déjà révolu : la plongée dans un long cauchemar est imminente.



Manhunter (1986)

5.4. Le parallélisme : un langage du solipsisme ?

Le parallélisme a dans l'esthétique de Mann une fonction révélatrice particulièrement précieuse : il donne une régularité, une forme harmonieuse à la manifestation des phénomènes dans le champ visuel, à l'instar des ambitions du projet pictural de Ferdinand Hodler mentionné précédemment. Mais en même temps il installe une distance entre les êtres qui les rend symboliquement irréconciliables, qui interdit un contact authentique, *immédiat* entre ces derniers, les plaçant ainsi constamment dans une espèce de communication par essence tronquée, virtuelle, fantasmagorique. Dans son chef-d'œuvre, *Heat* (1995), Mann laisse apparaître la déréliction de ses personnages en les installant dans un schéma relationnel déterminé par un formalisme métaphysique semblable à celui de « l'harmonie préétablie » de Leibniz. Les personnages ne se rencontrent et ne nouent des relations qu'en fonction des événements qui les rapprochent ou au contraire les éloignent. Lesdits événements ne constituent pas des points d'intersection, de croisement entre les esprits, mais provoquent des résonances aux tonalités distinctes à l'intérieur de ces derniers, qui restent inéluctablement repliés sur eux-mêmes, engagés dans un parallélisme ontologique avec des phénomènes sur lesquels ils ne pourront jamais véritablement avoir de prise. Ainsi, la communication entre les personnages n'est que rarement l'occasion d'un véritable échange entre ces derniers, elle constitue plutôt l'occasion pour l'information elle-même de circuler, les personnages étant les instruments, les vecteurs de cette diffusion de données. Par exemple, au cours du film, la veille de préparer un audacieux et périlleux braquage de banque, les membres d'une équipe de professionnels se réunissent et échangent leurs impressions, ainsi l'information circule, orientée, finalisée par un objectif unique : la réussite de l'opéra-

tion. Mais pour circuler, ladite information ne requière pas des personnages un véritable échange, seule compte la corrélation de leurs états respectifs au moment de la prise de contact, afin qu'un consensus soit dégagé pour accomplir l'objectif qu'ils ont en commun. Le langage est ainsi tout entier réduit à ses fonctions les plus primaires de transmission d'informations et d'adaptation aux nécessités de l'action présente, mais n'est pas mobilisé pour favoriser l'expression de soi et une meilleure compréhension d'autrui, il n'est rien de plus qu'un outil parmi d'autres au service de l'optimisation des actions. Cette réduction fonctionnaliste du langage à la seule traduction des intérêts du moment, mise en scène dans tout le film, apparaît comme le corrélat sociologique de la dépossession de soi et de la déréliction des individus dans la société de cette Amérique urbaine et moderne dont Mann ne cesse de pointer le crépuscule dans ses œuvres. Le langage conventionnel de l'urgence immédiate et déterminé par les nécessités de l'action apparaît dans de nombreux plans du film comme caduque, car insuffisant à révéler les intériorités complexes et sinueuses des personnages, ainsi s'immisce discrètement, presque spécieusement, le parallélisme suivant.

Le langage comme outil primordial d'adaptation au monde, aux exigences de la vie sociale et de la communication avec autrui, ne peut pas ou plus satisfaire l'expression et la compréhension de soi. Trop morcelé, trop analytique, trop utilitaire, le langage ne coïncide plus avec l'unité du flux continu des révélations immanentes, à travers lesquelles, pour chaque conscience, le monde est donné dans une perspective unique et singulière. Ainsi, par le langage même, s'installe un parallélisme déroutant dans l'esprit des personnages, entre leur désir de mieux se comprendre, de se révéler à eux-mêmes, et une société moderne incapable de proposer les outils adéquats pour mener à bien cette initiative essentielle. Les esprits des personnages, semblables aux monades leibniziennes, « sans portes ni fenêtres¹¹ », sont alors comme repliés en eux-mêmes, et le monde apparaît de ce point de vue comme un réseau plus ou moins confus de perceptions et de re-présentations dont les manifestations immanentes et continues semblent s'auto-suffire et ne plus dépendre d'une réalité extérieure, indépendante et transcendante.

Cette déréalisation des impressions sensibles, impliquant la perte d'un contact réel, ontologique avec toute forme d'*altérité* (au sens le plus général du terme) inverse le rapport au monde tel que nous le pensons classiquement : il ne s'agit plus, pour chacun des personnages, d'avoir un point

¹¹ « Les monades n'ont point de fenêtres, par lesquelles quelque chose y puisse entrer ou sortir [les actions de l'extérieur ne peuvent la modifier] » (G. W. von Leibniz : *Monadologie*, § 1-7, in : *Œuvres de G. W. Leibniz*, Paris : Aubier Montaigne, 1972).



Heat (1995)

de vue sur le monde, mais d'être lui-même le monde apparaissant dans une perspective unique et singulière. Dans *Heat*, le face à face d'anthologie entre le braqueur Neil McCauley (Robert De Niro) et le lieutenant Vincent Hannah (Al Pacino) révèle ce solipsisme existentiel : après une filature longue et acharnée, Vincent retrouve Neil dans un restaurant, pour un premier face à face. Les deux hommes échangent quelques banalités à propos de leurs existences, de leurs déboires sentimentaux et du poids trop lourd qu'exercent leurs obligations professionnelles sur leur vie privée, laissant apparaître un certain nombre de points communs entre eux, comme dans un jeu de miroir fascinant. Puis Vincent, soudainement et sans raisons apparentes, explique à Neil qu'il est obsédé par un cauchemar récurrent. Il est assis à une table de banquet et toutes les victimes des meurtres sur lesquels il a enquêté sont atablées avec lui et le fixent du regard, mais à la place de leurs prunelles, il ne voit que deux trous noirs, vides et insondables. Neil écoute attentivement, et enchaîne avec la narration de son propre cauchemar le plus obsédant, celui d'une noyade imminente. Cette scène est fascinante en ce que le tout premier contact entre les deux héros du film (au bout d'1h30 de chassé-croisé), prend la forme d'une mise en parallèle de deux cauchemars différents. Malgré leur face à face, et l'imminence du duel annoncé, chacun reste enfermé dans son système singulier de représentations, reléguant ainsi au second plan, presque à l'état de virtualité, le *milieu spatio-temporel* dans lequel sont pourtant ancrées leurs présences. Nous comprenons alors que les événements qui suivront n'auront pas la même incidence, la même tonalité selon qu'ils seront

vécus par l'un ou par l'autre de ces esprits. C'est un peu comme s'ils n'étaient pas vraiment *là*, comme si ce *là* (socialement déterminé) ne suffisait plus à capter leur attention, désormais tournée vers une autre forme d'horizon dont eux-seuls peuvent estimer la valeur et la portée, en fonction de leurs passés respectifs.

Cette mise en scène d'une solitude existentielle, métaphysique des personnages n'est point dissociable d'une sévère critique sociologique de la démocratie américaine et de certains de ses effets pervers sur les consciences. Mann filme à merveille la mécanique implacable des différents processus sociaux conduisant presque inéluctablement ses personnages à une solitude qui prélude bien souvent à la folie et même parfois à la mort ; la descente aux enfers du personnage principal du film *Révélation* (1999), interprété par Russell Crowe en est une parfaite illustration. Mann met parfaitement en scène, avec un souci du détail digne d'un documentariste, la déréliction des consciences, prisonnières d'un despotisme d'un genre nouveau, particulièrement spécieux et discret, le despotisme démocratique, dont Tocqueville comprenait déjà si bien les rouages dès le milieu du 19^e siècle.

Je veux imaginer sous quels traits nouveaux le despotisme pourrait se produire dans le monde : je vois une foule innombrable d'hommes semblables et égaux qui tournent sans repos sur eux-mêmes pour se procurer de petits et vulgaires plaisirs, dont ils emplissent leur âme. Chacun d'eux, retiré à l'écart, est comme étranger à la destinée de tous les autres, ses enfants et ses amis particuliers forment pour lui toute l'espèce humaine ; quant au demeurant de ses concitoyens, il est à côté d'eux, mais il ne les voit pas ; il les touche et ne les sent point ; il n'existe qu'en lui-même et pour lui seul, et, s'il lui reste encore une famille, on peut dire du moins qu'il n'a plus de patrie. Au-dessus de ceux-là s'élève un pouvoir immense et tutélaire, qui se charge seul d'assurer leur jouissance et de veiller sur leur sort. Il est absolu, détaillé, régulier, prévoyant et doux. Il ressemblerait à la puissance paternelle si, comme elle, il avait pour objet de préparer les hommes à l'âge viril ; mais il ne cherche, au contraire, qu'à les fixer irrévocablement dans l'enfance ; il aime que les citoyens se réjouissent, pourvu qu'ils ne songent qu'à se réjouir. Il travaille volontiers à leur bonheur ; mais il veut en être l'unique agent et le seul arbitre ; il pourvoit à leur sécurité, prévoit et assure leurs besoins, facilite leurs plaisirs, conduit leurs principales affaires, dirige leur industrie, règle leurs successions, divise leurs héritages ; que ne peut-il leur ôter entièrement le trouble de penser et la peine de vivre¹² ?

¹² A. de Tocqueville : *De la démocratie en Amérique* (1840), Paris : Gallimard, 1968 : 347-348.

*Heat* (1995)

5.5. Parallélisme et contemplation : le doute métaphysique

Toujours dans *Heat*, après un premier braquage réussi, mais au prix d'une extrême violence, Neil se retrouve seul dans l'appartement qu'il loue pendant son séjour à Los Angeles. Le salon est quasiment vide, dépouillé de toute ornementation, de tout objet particulier, si ce n'est une table sur laquelle il vient de déposer ses clés et son pistolet. Nous observons Neil, de dos, dans une obscurité toute imprégnée de reflets bleus impassibles, se diriger lentement vers une immense baie vitrée donnant sur l'océan. La posture de son corps et la ligne de l'horizon où convergent les bleus distincts du ciel et de l'océan forment un parallélisme évident. Détaché des nécessités de l'action présente, Neil éprouve l'infranchissable distance qui le sépare du monde, et apparaît dans toute la solitude de son existence : d'un côté, les représentations de sa mémoire, inaptes à subsumer les révélations du monde indépendamment du prisme de l'intelligence pragmatique, et de l'autre la révélation muette, aux nuances insaisissables et sibyllines de l'océan qui s'étend à perte de vue, forment deux lignes distinctes, irréconciliables au sein d'une même conscience. Entre ces deux horizons inéluctablement détachés et symboliquement *parallèles*, le silence impose sa forme énigmatique à l'espace, qui peine une fois de plus à définir la tangibilité de ses reliefs, de ses contours... L'immersion du personnage (et du spectateur par un effet cathartique) dans un acte de contemplation particulièrement symbolique à ce moment du film, permet de rompre subtilement avec le naturalisme pointilleux, méticuleux, pour ne pas dire obsessionnel de Mann dans sa façon de filmer les personnages en interaction avec un environnement urbain qui leur est bien souvent hostile. Ainsi l'apparition presque miraculeuse, ou miraculée, de l'élément

aquatique dans la plupart de ses films a pour Mann une fonction symbolique essentielle, inhérente à son formalisme esthétique : elle est le substrat phénoménologique originel de l'acte contemplatif, elle en *est* le mouvement intrinsèque. Ainsi le bleu, et en particulier celui de l'eau, avec toutes ses nuances et variations possibles, occupera formellement la fonction esthétique d'annonciation plus ou moins latente de l'onirisme dans le champ de la caméra, et par conséquent du surgissement dans le film d'un parallélisme fondamental entre au moins deux dimensions des expériences vécues par les personnages : premièrement celle des expériences insérant et ancrant les personnages dans un espace et une temporalité déterminés socialement, culturellement, avec des re-présentations qui par leur répétition sont comme autant d'échos aux mécanismes du corps empêtré dans les nécessités de l'action. Deuxièmement celle des expériences détachant la conscience de ses re-présentations les plus fonctionnelles, jusqu'à l'immerger dans le flux temporel originel des révélations immanentes, et à la faire coïncider avec ce dernier dans l'expression de soi la plus simple, la plus pure : la perception non-réfléchie, auto-suffisante de l'eau et de ses nuances de bleu «*sans pourquoi*¹³.»



Heat (1995)



Jacques Monory : *Antoine N°6* (1995)

Que ce soit l'océan dans *Heat*, *Le Sixième Sens*, *Révélation*, *Miami Vice* et *Ali*, une rivière dans *Le Dernier des Mohicans*, ou encore le lac Michigan dans *Le Solitaire*, l'élément aquatique prend formellement la fonction esthétique d'une méditation qui permet toujours aux personnages de réajuster leur présence dans un milieu qui leur échappe constamment. Mais la fonction symbolique

¹³ Référence au poème mystique d'Angelus Silesius : «La rose est sans pourquoi, elle fleurit parce qu'elle fleurit, N'a pour elle-même aucun soin, – ne demande pas : suis-je regardée?» (A. Silesius : *Cherubinischer Wandersmann oder Geistreiche Sinn- und Schlussreime zur göttlichen Beschaulichkeit anleitende*, 1657, I, 289).

du bleu ne se rencontre pas uniquement dans l'apparition d'une étendue d'eau, elle est en effet continûment filée, à l'instar d'une métaphore du rêve, dans des plans du film où l'élément aquatique n'apparaît pas. Le bleu et ses nuances illimitées peuvent se manifester à n'importe quel moment du film, et introduire spécieusement, à l'instar du parallélisme, un décalage entre plusieurs niveaux de conscience dans la réception des événements par le personnage.

Ce décalage crée un doute fondamental dans l'esprit du personnage (et du spectateur). Ce doute est intrinsèque à la structure rétentionnelle du temps de la conscience : et si les boucles répétées que la mémoire forme à partir des rétentions primaires (développant ainsi le réseau des re-présentations) venaient à former (symboliquement) une dimension *parallèle* à la dimension des rétentions primaires continûment renouvelées ? Autrement-dit, si les contenus de la mémoire, qui sont comme autant de miroirs sur lesquels les rétentions les plus immédiates se reflètent, ne suffisaient plus à subsumer ces dernières, à leur attribuer une forme et une position dans le réseau représentationnel à partir duquel le traitement desdites rétentions doit normalement s'effectuer, que se produirait-il ?

Et bien la conscience serait dans ce cas précis comme dédoublée à l'intérieur d'elle-même, visant deux trajectoires d'apparitions différentes : d'une part les apparitions qui, pour reprendre un phrasé husserlien, dans le moment présent se manifestent à la conscience selon le mode temporel du « donné en personne », et qui sont donc *immédiatement* « perçues ». D'autre part, celles qui sont données *en différé*, *médiatement* perçues, « re-présentées » dans des actes de mémoire.

Le problème est le suivant : tant de « boucles » de la mémoire ont été engendrées par des actes de re-présentation des rétentions, que les impressions les plus élémentaires semblent toujours informées, ou pré-informées par les dites re-présentations qui agissent comme des tamis de la perception ; dans ce cas comment la conscience peut-elle encore distinguer ce qui se donne à elle « en personne », sans médiation, de ce qui se donne en différé, par des actes de mémoire interposés ? La répétition en boucle des impressions primaires dans des actes de re-présentation forme au fil du temps comme un obstacle à la perception du monde, ce dernier se confondant presque, dans ses manifestations singulières, avec les besoins et les attentes déterminés par les dites re-présentations (ou tout du moins les plus répétitives). C'est ce décalage que révèle indirectement la forme esthétique de la contemplation : lorsque Neil, seul dans son appartement, appuyé contre la baie vitrée du salon, se laisse aller à l'observation désintéressée de l'océan qui s'étend à perte de vue, les

actes de sa mémoire sont en cet instant comme «suspendus», mis entre parenthèses, et ses re-présentations les plus usuelles, les plus quotidiennement répétées pour les besoins de l'action ne lui sont dès lors plus d'aucune utilité ; ainsi se détachent-elles du moment présentement vécu et s'effacent-elles lentement pour laisser place à une pure apparition des phénomènes, sans médiation d'aucune sorte. Ce dernier *parallélisme* est le plus profond, le plus subtil de l'esthétique de Mann. Le personnage, engagé dans le monde ne perçoit généralement de ce dernier que des re-présentations visées mécaniquement dans chaque acte de perception. Quand lesdites re-présentations ne parviennent pas à contenir et subsumer certaines apparitions immanentes, ces dernières se détachent dans la conscience et forment une dimension *parallèle*, désengagée de la mémoire du personnage. Anhistorique et auto-suffisante, cette forme esthétique de la révélation contemplative immerge la conscience du personnage dans un état de passivité radicale qui le ré-installe dans le monde *véritable* des impressions primaires.

Dans *Collatéral* (2004), le dernier chef-d'œuvre de Mann, une scène illustre parfaitement ce point : Vincent (Tom Cruise), tueur à gages impitoyable, méthodique et manipulateur, prend en otage un chauffeur de taxi plutôt timide, rêveur et naïf, Max (Jamie Foxx), qui devra le temps d'une nuit, le conduire à différents endroits de Los Angeles afin de lui permettre d'honorer ses «contrats». Après environ 1h15 de film, et plusieurs meurtres froidement exécutés par Vincent, les deux personnages sont installés dans le taxi qui progresse lentement dans les rues de Los Angeles ; Max est au volant, Vincent est discrètement installé à l'arrière, les deux hommes échangent quelques mots, quand soudain la caméra s'arrête un moment sur leurs visages, dont les regards semblent attirés par quelque chose de particulièrement remarquable. Le silence intervient et s'impose à l'écran, plus aucun bruit ne vient perturber la scène, pas même celui du moteur du véhicule, quand subitement, surgissent dans la lumière des phares, deux loups gris se faufilant dans la nuit comme des fantômes ; les animaux semblent s'être égarés mais ne paniquent pas lorsque se présentent des voitures et traversent paisiblement l'avenue. L'image est saisissante, et si Max est surpris, Vincent semble plus perturbé encore, comme si la vision surréaliste de ces loups provoquait un effet miroir dans sa conscience, et détachait progressivement son attention du moment présentement vécu. Le taxi reprend sa course folle dans les rues de Los Angeles, mais Vincent ne se soucie déjà plus de ses prochaines échéances, car les re-présentations contraignantes liées à son «travail», qui formaient jusqu'à ce moment du film comme un prisme obsessionnel au travers duquel il abordait tous les événements du monde, semblent se détacher

lentement de sa conscience, au fur et à mesure que cette dernière s'immerge dans le flux continu, non-réfléchi de ses impressions les plus immédiates. Cette contemplation l'engage, par une proprioception renouvelée, libérée quelques instants du carcan représentationnel, dans le monde sur le mode de la « présence au monde vécue », plutôt que sur celui de la « présence au monde projetée » (ou « présence au monde anticipée »). Le personnage à ce moment du film, est engagé dans ce que Paul Veyne appelle une « immaculée conception », le vecteur adéquat pour appréhender la réalité dans sa vérité la plus *immédiate* :

le sentiment [...] est la vision enfantine et poétique des choses de la nature, une sorte de phénoménologie spontanée où les choses apparaissent en « leur nudité première », c'est une immaculée perception¹⁴.

Retrouver la « nudité cachée » des corps qui se manifestent au delà des vitres du véhicule, les laisser se présenter à soi sans anticiper ni juger de la teneur de ces révélations, se contenter de les éprouver simplement en laissant s'immerger la conscience dans le flux continu de ces apparitions immanentes, c'est ainsi que Vincent s'abandonne à la contemplation d'un monde qu'il côtoie depuis toujours mais qu'il n'a paradoxalement jamais eu l'occasion de percevoir dans sa transparence ontologique.

Le parallélisme qui s'installe à ce moment précis du film, doit être nuancé par rapport aux précédents parallélismes mentionnés dans notre étude. Il ne s'agit plus d'un détachement de la conscience vis à vis du monde, qui formerait symboliquement avec ce dernier deux trajectoires irréconciliables, et placerait ainsi la conscience dans une posture solipsiste inéluctable, bien au contraire, il s'agit plutôt d'une réappropriation du monde sur le mode de la *présence vécue*, réappropriation rendue possible par un autre parallélisme, celui de la conscience et de son propre réseau représentationnel informatif. En se détachant progressivement de ses propres re-présentations, dont certaines d'entre-elles sont chargées de continûment informer les perceptions nouvelles (de même que les rétentions desdites perceptions), la conscience est susceptible de saisir, presque par immersion dans les flux de leurs apparitions, les phénomènes du monde indépendamment du prisme de la mémoire, dans leur pureté originelle. Ce dernier parallélisme est plus subtil, plus discret, car totalement inhérent à la complexité dynamique de la conscience dans son rapport au monde.

¹⁴ P. Veyne : *René Char en ses poèmes*, Paris : Gallimard, 1990 : 395-396.

6. Conclusion générale

Qu'avons-nous appris, en effet, à considérer le monde de la perception ? Nous avons appris que dans ce monde, il est impossible de séparer les choses et leur manière d'apparaître¹⁵.

Nous avons distingué plusieurs processus temporels immanents constitutifs des modalités et des conditions d'apparition des phénomènes pour une conscience, notamment les processus de la *réretention*, du *ressouvenir* et de la *représentation* tels que rigoureusement définis par Husserl. Nous avons en outre expliqué comment le formalisme esthétique du parallélisme est dans les arts traditionnellement révélateur d'un ordre, d'une harmonie dans la présentation des phénomènes comme dans leur re-présentation artistique. À titre d'exemple nous avons relevé comment le concept du «parallélisme» prend une forme axiomatique dans la pensée philosophique du peintre Ferdinand Hodler, ledit parallélisme impliquant une posture méthodologique de l'esprit qui consiste à dévoiler l'harmonie des formes naturelles à travers leur représentation rigoureusement ordonnée, symétrique, dans des œuvres picturales. Nous avons ensuite essayé de dégager les enjeux du projet esthétique du cinéaste Michael Mann, principalement dans l'usage particulier qu'il fait du parallélisme dans ses films. Nous avons d'abord interprété le parallélisme récurrent des formes visuelles dans ces œuvres comme un symbole de la déréliction des individus dans les sociétés modernes et démocratiques occidentales, en insistant sur la distance peut-être infranchissable qui sépare symboliquement la conscience isolée, repliée dans le flux de ses re-présentations internes, et son environnement socioculturel dans lequel est pourtant continûment engagé le corps et ses mécanismes sensori-moteurs d'adaptation et d'intégration. La conscience se dissocie progressivement de son environnement spatio-temporel et des apparitions phénoménales qui le manifeste continûment, formant avec ledit environnement un parallélisme dérangeant, comme si la conscience et le monde n'étaient plus véritablement en contact, et suivaient deux trajectoires irréconciliables. Ce processus de déréalisation, qui pourrait conduire au solipsisme métaphysique, est du point de vue de son formalisme esthétique, un moyen pour Mann de manifester symboliquement le rejet par les consciences d'une société démocratique de plus en plus totalitaire dans ses mécanismes intrinsèques, la déréliction des individus étant un symptôme de ce rejet. Ainsi le personnage à l'écran, par l'usage ponctuel mais récurrent du parallélisme, n'est jamais révélé dans une présence parfaitement incarnée au

¹⁵ M. Merleau-Ponty : *Causeureries*, VI, § ,2, Paris : Seuil, 2002.

monde, qui l'enracinerait totalement à son environnement, au contraire, il subsiste toujours un décalage, un grain de sable dans la mécanique de l'adaptation qui conduit le personnage à se détacher de son milieu social, jusqu'à former symboliquement avec ce dernier deux trajectoires irréconciliables. C'est de ce parallélisme que surgit avec force dans les films de Mann ce sentiment de solitude extrême dont les personnages doivent supporter les conséquences au quotidien. Mais plus encore, cette solitude est si profonde que l'environnement dans lequel évoluent les personnages perd progressivement de sa réalité, de sa tangibilité, apparaissant subtilement comme un monde parallèle, un songe aux artifices aussi fugaces que répétitifs. Ainsi le solipsisme occupe-t-il une place importante dans le formalisme esthétique de Mann, tout du moins dans l'usage fréquent du parallélisme. Mais nous avons remarqué dans la dernière partie de notre travail, que le parallélisme était peut-être la marque d'une dualité plus intime encore, plus substantielle, inhérente à la conscience elle-même. En effet, la conscience n'accueille pas les phénomènes indépendamment d'un réseau de re-présentations qui configure, informe et organise les rétentions les plus récentes, empêchant par conséquent de percevoir *directement* lesdits phénomènes dans leurs formes originelles. Par des actes répétés de la mémoire, qui projette mécaniquement les contenus des re-présentations les plus utiles (et donc les plus répétées dans la conscience), sur les impressions nouvelles, l'individu ne perçoit plus les phénomènes tels qu'ils sont mais tels qu'ils doivent être. Installée dans ce confort de l'adaptation aux nécessités de l'action, la conscience perd son rapport au monde authentique, originel, et se laisse absorbée dans la répétition d'actes de mémoire certes utiles, mais qui lui masquent une partie non négligeable des apparitions phénoménales. Par la contemplation, il se produit un décalage entre le réseau des re-présentations et le flux des apparitions phénoménales, un parallélisme entre ces deux dimensions de la conscience prend forme et permet à cette dernière de coïncider de nouveau, pour quelques instants, sans objectivation aucune, avec l'unité primordiale du flux des apparitions immanentes. Ainsi retrouve-t-elle une certaine sérénité, une symbiose avec le monde retrouvé.