

L'automate et le cinéma La représentation et ses effets miroir

Denis Desjardins

Number 318, April 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/90877ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Desjardins, D. (2019). Review of [L'automate et le cinéma : la représentation et ses effets miroir]. *Séquences : la revue de cinéma*, (318), 49–49.

L'automate et le cinéma

La représentation et ses effets miroir

DENIS DESJARDINS

LE MYTHE de l'automate est très ancien : ainsi Héphaïstos, dieu de la forge et des volcans, aurait construit des statues vivantes. Plus près de nous, selon certaines sources, Descartes aurait créé une femme mécanique prénommée Francine, qui lui tenait son ménage...! Au cinéma, rappelons-nous que Georges Méliès hérita des automates du magicien Robert Houdin, dont il se servit dans plusieurs de ses films. C'est après ces révélations quelque peu étonnantes, parmi d'autres, que Rose-Marie Godier, maître de conférences à l'Université de Paris X – Nanterre, nous invite, dans cet essai pour le moins original, à étudier « comment le cinéma représente l'automate ; et comment, inversement, l'automate peut représenter le cinéma ». Ce n'est pas l'automate comme tel qui est traité ici, mais sa représentation, et ses effets de miroir avec les personnages et les situations de chaque film. Pour ce faire, l'auteur ne s'est pas arrêtée aux nombreux exemples d'automates robots qui parsèment le cinéma contemporain, mais a plutôt choisi trois célèbres classiques du 7^e art. D'abord, *La règle du jeu*, de Jean Renoir, sorti en 1939. On se souviendra des automates musicaux fièrement présentés par le marquis de La Chesnaye (Marcel Dalio) à ses invités emballés. Objets « facétieux et inquiétants », voire dangereux, car ils proposent un plaisir gratuit à des personnages « qui se font acteurs sur une scène sociale où prévaut l'artifice ». En effet, ce film paru juste avant la Seconde Guerre mondiale présente une microsociété décadente où des pantins désarticulés se chamaillent grotesquement dans un climat où tout se disloque, jusqu'au drame final qu'on s'empresse de minimiser : l'aviateur Jurieu, le seul personnage sincère, le seul qui refuse de jouer la comédie, bref le seul à ne pas être un automate, sera inévitablement sacrifié. Ici, précise Rose-Marie Godier en parlant du groupe de personnages, « on est en présence d'un *automate social* ». Les interactions des personnages (on pourrait dire la mécanique de leurs rapports) suivent un fil continu où le découpage reste secondaire, car ici, « tout se tient », selon Renoir.

L'analyse est cependant traversée (et nourrie) de

nombreuses références hors cinéma ; outre Descartes, l'auteur recourt notamment aux réflexions de Bergson, Leibniz, Newton, et surtout Deleuze, « qui se propose rien moins que d'affirmer la pertinence du modèle de l'automate non seulement pour penser le cinéma, mais aussi pour définir le fonctionnement de la pensée ».

Tout se tient aussi dans *Le limier*, ultime opus de Joseph Mankiewicz, tourné en 1972. On connaît le canevas de la pièce initiale : il s'agit d'un jeu de nerfs entre un auteur de romans policiers et l'amant de sa femme. L'histoire se déroule entièrement dans le splendide manoir du romancier, qui y a regroupé sa collection d'automates anciens, formant une sorte de « cabinet des curiosités ». Tout au long du film, Mankiewicz fait de ces automates les témoins constants de l'intrigue. En outre, une horloge ancienne devient un « automate informatif lié au temps », qui renvoie au père horloger d'un des deux personnages. Le cinéaste a aussi ajouté, en ouverture, un labyrinthe de jardin orné de plusieurs statues, labyrinthe qui « multiplie vertigineusement le principe de l'automate ». Toutes ces figures participent elles aussi à ce jeu dangereux dont les deux protagonistes tirent les ficelles.

Rose-Marie Godier consacre la dernière partie de son essai à *Pickpocket*, de Robert Bresson (1959). Ce choix peut sembler à première vue étrange, vu qu'aucun automate ne figure dans ce film. Mais les admirateurs du maître savent qu'à partir du *Journal d'un curé de campagne* (1950), Bresson s'est peu à peu éloigné des comédiens chevronnés, demandant à ses acteurs non professionnels de jouer de la façon la plus minimaliste possible. Dès lors, nous dit Godier, « l'homme et l'automate ne font qu'un ». Et elle ajoute : « Modèles automates, images aplaties, représentation fragmentaire et fragmentation de l'événement, de la narration : tous procédés qui renvoient à un retrait de la représentation. Ce sont des opacités qui travaillent la surface limpide, transparente du système spéculaire de la représentation de cinéma. » ▲



—
Rose-Marie Godier
L'automate et le cinéma
Paris : L'Harmattan, 2018
262 pages
III..