

# La Peur, petit chasseur



par **Cyril Béghin**

Une vieille bâtisse, un jardin de boue et de mauvaises herbes, un ciel blanc derrière un rideau d'arbres : dans ce décor de banlieue oubliée, un enfant est là, désœuvré, prostré près d'un chien et de sa niche. Une femme sort avec une bassine pour étendre du linge sur le fil qui traverse le jardin. L'enfant l'aide. Mais un son venant de la maison, râle ou appel d'un homme, la fait vite rentrer. Quelque part très près de la maison, un train passe — dans le fracas assourdissant, on distingue les bruits d'une lutte, cris et coups violents. L'enfant, d'abord sans réaction, retourne se prostrer près de la niche une fois que le train s'est éloigné. La femme ressort, récupère sa bassine, hésite un instant devant l'enfant... et rentre sans un mot, sans un geste. Seul le chien s'approche finalement de lui.

## Laurent Achard

Laurent Achard, cinéaste discret, peu bavard sur son travail, construit lentement une œuvre d'une forte cohérence. Depuis son premier court métrage, *Qu'en savent les morts* (1991) jusqu'à son dernier, *La Peur, petit chasseur* (2004), en passant par deux autres courts (*Dimanche ou les fantômes* en 1994, *Une odeur de géranium* en 1997) et un long, *Plus qu'hier, moins que demain* (1998), c'est un même retour de figures maternelles solitaires, de violences souterraines dans leurs rapports avec les hommes, d'enfants uniques qui s'ennuient et ont peur de quelque chose, de longs dimanches. Une nature grise domine ces scènes d'enfance, pour les ouvrir à une sorte de métaphysique ordinaire : vastes ciels, rivières et forêts finissent par engloutir les douleurs, à la manière du cimetière de *Qu'en savent les morts*. Chez Achard, tous les jardins semblent troués de tombes, attendant qu'on y dépose des souffrances intimes que les films ressuscitent.

### Fiche technique

**Production** Les Films Hatari

**Scénario** Laurent Achard

**Image** Laurent Desmet

**Son** Philippe Grivel

**Montage** Martial Salomon

**Interprétation** Mireille Roussel, Martin Buisson

*France, 2004, 9 minutes, 35 mm, 1/1,66, couleurs*

# Une captation anxiogène



Deux décors non retenus (maisons de garde-barrière)

Philippe Grivel a travaillé à la production de *La Peur, petit chasseur au sein des Films Hatari*, et en a réalisé la bande sonore. Il témoigne ici de quelques moments importants de la fabrication du film.

## LA RECHERCHE DU DÉTAIL

Le choix du décor a pris beaucoup de temps. Rien n'a été construit : la maison, l'appentis, le puits, tout était là. Le bidon bleu était la vraie niche du chien, qui était le vrai chien de la maison... Pour Laurent Achard, le décor est une sorte de déclencheur essentiel, une plateforme à partir de laquelle il peut déployer son idée visuelle du film. C'est un paradoxe important : s'il recherche une très grande précision dans l'image, contrôle chaque détail du cadre au millimètre près, il refuse toutefois de construire. Il a le goût du plan fixe, un peu pictural, mais veut aussi faire une « captation », un enregistrement brut de quelque chose qui se passe réellement. Il essaye de produire un événement, une rupture. Il est là, au bord du chemin, attendant que l'événement, la violence, le « meurtre » arrive. Il cherche une sorte de captation anxiogène.

Le tournage a duré deux jours, pour dix-sept prises, une toute les heures à peu près. Entre chaque prise, il y avait un gros travail de gestion des détails de l'interprétation et du décor. La manière dont la chaîne était enroulée au départ, par exemple, était un point important. Non que Laurent eût une « image » précise de ce que devait être le film, mais parce qu'il devait s'approcher d'une signification. Il tâtonnait donc à la recherche du meilleur rythme, de la meilleure composition, à l'intérieur d'une trame qui ne variait pas — celle de ses quelque vingt lignes de scénario.

## VERS UN FILM HYBRIDE

Sur le tournage, on a travaillé avec un dispositif d'enregistrement correspondant à l'idée que Laurent se faisait alors du projet : une captation frontale, en termes plastiques mais aussi

dans le sens d'un grand « naturalisme ». On avait prévu une restitution très théâtrale, avec plusieurs valeurs de plans sonores et des détails accentués. Il y avait presque autant d'éléments de prise que de sources ponctuelles à souligner : l'enfant, le chien, la femme, la maison. Il s'agissait ensuite, en post-production, de retravailler cette « photographie sonore » pour en tirer une narration réaliste, avec quelques inflexions pour articuler l'ensemble.

Il existait en plus une scène off importante, l'affrontement de l'homme et de la femme, lui aussi construit comme un moment de captation : un acteur à l'intérieur de la maison simulait une lutte avec l'actrice, au moment où elle rentrait. On enregistrait simultanément, et cela nous donnait les éléments pour retravailler en postproduction.

Au montage, après avoir mis une bonne quinzaine de jours pour choisir la prise, Laurent a commencé à restructurer le off. Il s'est rendu compte que son souci de captation naturaliste ne l'amenait pas vers le sens recherché, et on a commencé à détruire chaque élément de l'enregistrement pour ne garder, seconde par seconde, que ceux qui importaient vraiment au-delà de la photographie sonore. Le son, et donc le film, sont au final entièrement hybrides. Laurent a enlevé des éléments, en a rajouté d'univers complètement différents, en a gardé certains — des moments très précis dont il a eu besoin pour construire l'abstraction de l'ensemble, les absences, les silences.

On a donc fait du bruitage au sens habituel, hyperréaliste. Il s'agissait de marquer les déplacements des personnages et du chien avec le bon poids, la bonne couleur. On a refait presque tous les pas, ce qui est classique dans le cinéma « classique », mais très inattendu pour un film comme celui-là. Les pas du chien étaient très importants, il voulait absolument que l'animal soit parfois comme suspendu dans le vide. Et pour qu'il soit fantomatique à

certains moments, il fallait qu'il soit bien concret à d'autres, etc. Le son des marches en carrelage, le rythme des deux pas que la femme devait y faire, par exemple, étaient aussi fondamentaux.

## LE TRAIN FANTÔME

Il n'y a jamais eu de train à côté de cette maison. L'idée en était d'abord très hypothétique, ça aurait pu être un avion... En postproduction, Laurent a compris qu'il en avait absolument besoin, pour de nombreuses raisons. Le train densifie l'affrontement. Il donne la connotation d'un ancien lieu de travail, il s'agit peut-être de la maison d'un garde-barrière. Il donne l'impression d'un éloignement, cette maison est dans un lieu reculé. Tous les sons lointains, rajoutés, en renvoient une image désolante. Il lui fallait donc aussi construire une « ambiance de décor » qui soit comme une sorte de brouillard lunaire, un désert.

Le bruit du train n'a pas été enregistré par l'équipe de tournage. On en a écouté de tous les genres, avec toutes les résonances, jusqu'à ce que je comprenne que l'objet importait peu — il n'existait pas. C'était la qualité de ce magma de matière qu'il fallait cerner : de l'air, de l'eau, du feu ? C'était du métal. Il voulait le son d'une épée arrivant de très loin, de l'origine des temps, avec un feulement terrifiant — une sorte de tempête de métal déferlant sur la maison et repartant après avoir commis « le crime », la violence.

On a alors inventé ce train à partir d'un son de TGV et de sons synthétiques de métal frotté, plus quelques sirènes et rythmes d'auto rails pour redonner un peu de réalisme à l'ensemble. C'est un exemple typique de réussite d'une méthode expérimentale. L'idée de Laurent était trop imprécise au départ, mais on l'a pleinement découverte par approximations et hybridations successives. Tout le film s'est fait ainsi.


# Le jardin troué

La séquence se confond ici avec le film entier, plan fixe continu de presque 8 minutes présentant un récit minimal qui, s'il peut se diviser en plusieurs moments, déploie une même tension dramatique et s'offre comme une unité, bouclée sur elle-même par la reprise finale de la composition du début. Le film ne permet donc pas d'observer des enchaînements de plans, des logiques de raccords, mais incite à porter une grande attention aux variations de compositions, aux différents hors-champs et aux allures des personnages. L'enfant, le chien, la femme opèrent des parcours simples, réalisant une sorte de chemin de croix cyclique dont il s'agit de déterminer les stations.

Un long moment de prostration de l'enfant et d'immobilité du chien permet, au départ, de détailler les éléments de la composition (1), constituée de strates disposées dans la profondeur et débordant toutes du cadre, vers les hors-champs. Un maigre rideau d'arbres couvre le fond et à travers son lacs de branches, laisse passer un jour blanc ; une moitié de maison est continuée par un apprentis grisâtre reprenant vaguement la ligne du toit en une sorte de diagonale qui va s'écraser vers la gauche. Devant, un fourré malpropre et une légère pente du terrain font écho à cette diagonale. On aperçoit un puits derrière le fourré. Plus en avant, un bidon bleu couché ouvre un trou circulaire vers la droite et une zone boueuse du jardin occupant la largeur du cadre. Trois piquets pour un fil à linge fuient en légère perspective vers la droite, suivant une diagonale inverse de la précédente. L'avant-plan est vide, les objets, décors et personnages restent à grande distance de la caméra. Le centre de la composition est occupé par une zone vide qui concentre les influences de plusieurs éléments, triangulation entre la porte de la maison, l'ouverture de l'apprentis et le trou invisible du puits. Où l'enfant va-t-il tomber ?

Mais c'est le chien qui attire d'abord l'attention par sa position presque centrale, alors que l'enfant est décalé vers la gauche, adossé à la niche, comme dans une inversion des attributions normales (cf. « Autour du film »). Un bruit de porte venant du fond, l'enfant se lève et va prendre une nouvelle posture, à l'autre bout du cadre (2), en disant ses seules paroles : « Maman ?! » Le son et le regard dirigé vers la maison ajoutent un hors-champ capital à ceux déjà induits par les débordements du décor : la bâtisse est creuse, résonne de quelque chose contenu derrière sa porte et ses fenêtres aveugles (des volets clos en bas, un reflet blanc en haut). L'attente de l'enfant est dirigée vers elle comme vers un personnage, une carcasse muette. Son anorak trop grand tombant des épaules reprend l'avachissement de la ligne du toit, et l'échine courbée du chien donne aussi une version de cette étrange torsion généralisée : quelque chose ici alourdit tout, génèrent et fait ployer douloureusement les corps.

Sans réponse, l'enfant va s'asseoir au bord du puits, et le chien au bord de sa niche (3), manière d'affirmer de nouveau l'étroite correspondance entre eux, ainsi qu'entre la trouée verticale invisible du puits et le cylindre couché du bidon : le décor est percé dans toutes les directions d'ouvertures incertaines par où on peut disparaître. La fenêtre et la porte, par exemple (4), comme l'entrée noire de l'apprentis de ciment, où l'enfant entre et s'efface quelques instants (5). Que cette miniature de maison à côté de la maison soit le seul lieu dans lequel il pénètre confirme une autre correspondance symbolique importante : la maison-père, l'apprentis-fils, sont comme deux ruines immobiles placées l'une à côté de l'autre, sans communication.

Une femme sort avec une bassine de linge. Événement domestique : l'enfant revient, le chien se relève, mais c'est pour adopter très vite des positions fixes un peu à l'écart, le chien retenu par sa chaîne et l'enfant comme figé dans l'image par un poteau derrière lequel il s'est exactement placé (6). Puis (7), ils recommencent tous deux la correspondance du puits et de la niche, comme en (3), avant que l'enfant prenne la bassine pour aider la mère, sans un mot (8). Mais elle rentre vite lorsqu'un rôle s'échappe de la maison et l'enfant reste sur place, saisi (9). On entend un train approcher hors-champ tandis que montent les bruits d'une dispute ; plus le bruit du train augmente, plus on s'attend à le voir filer derrière les arbres, mais on ne l'apercevra pas plus que la lutte. La disproportion entre le fracas énorme, la double invisibilité de la machine et du couple, et la parfaite immobilité de l'enfant, opère le renversement évoqué dans la partie « Analyse » (p. 8). Le hors-champ affirme son influence tétanisante sur le champ, la fixité du point de vue et du cadre, les multiples arrêts, la lourdeur des postures sont les effets de ce que l'on ne voit pas et dont l'enfant est le seul interprète possible, le seul à pouvoir pleinement imaginer ce qui arrive, derrière. Entre l'animal, les herbes sauvages et les bâtisses, il est dehors mais prisonnier d'un événement ou d'un être dont tout porte les traces délétères, dehors mais cloîtré par ses affects qui font de multiples trous inquiétants dans le décor. Aucune sortie : il revient s'adosser à la niche, le chien s'approche (10) tandis que la mère ressort, finit d'accrocher le linge et hésite un instant devant lui (11) avant de rentrer à nouveau. Cette ultime fixité, la distance maintenue entre la femme et l'enfant, parachève le désespoir. La douleur ne sera jamais résolue (12). 

## PISTE 1

**Un film primitif.** Par la simplicité de son dispositif, *La Peur, petit chasseur* rappelle les films réalisés par les frères Lumière et leurs opérateurs entre 1895 et 1905. Ils ont en commun la fixité du cadre (due chez les Lumière à la lourdeur des appareils) et le souci de circonscrire une action dans une durée limitée (la durée d'une bobine Lumière était de 50 secondes environ), en tenant compte des bords du cadre et de la profondeur de champ. L'analyse du film *Attelage d'un camion* proposée dans *Le cinéma une histoire de plans*, d'Alain Bergala, est une très bonne introduction au rigoureux travail des opérateurs Lumière. On pourra également voir *Louis Lumière d'Eric Rohmer* (bonus du DVD du *Signe du lion*), qui présente un bon échantillon de films Lumière commentés par Jean Renoir et Henri Langlois. Parce qu'elle est totalement mise en scène, une saynète comique comme *Le faux cul-de-jatte* (1896) peut être particulièrement intéressante à analyser. On en soulignera l'utilisation de l'espace et la précision du timing. De plus, on y voit également un chien dont l'implication dans le récit change en cours de film (on croit d'abord qu'il est là par hasard, puis il prend part à l'action).

## PISTE 2

**Le hors-champ.** *La Peur, petit chasseur* permet de se pencher sur une notion importante au cinéma : le hors-champ, c'est-à-dire ce qui n'est pas visible dans le cadre mais peut être suggéré par les sons, les ombres, ou la direction du regard des acteurs. Ici, c'est la violence qui est maintenue hors-champ pour n'être prise en charge que par la bande-son. Les sons ajoutent du mouvement et de la profondeur à l'image, c'est même autour d'eux que se noue le drame, soit parce qu'ils en sont la seule manifestation (la dispute), soit parce qu'ils en accompagnent la violence (le bruit du train). Cette utilisation du hors-champ nous permet de partager la solitude et l'angoisse de l'enfant, lui-même exclu de la maison et condamné à écouter sans voir. C'est aussi un moyen d'éviter une représentation trop frontale de la violence, en laissant le spectateur libre de la créer en partie en y projetant ses propres expériences. On pourra également s'interroger sur l'utilisation des bords du cadre. Sont-ils plutôt ouverts ou fermés ? Le fait qu'aucun élément visible ne sorte du champ, et que ce qui le traverse reste lointain et invisible (le train), donne le sentiment que le cadre isole l'enfant du monde situé hors champ.



## PISTE 3

**Mouvements humains dans un monde immobile.** L'une des façons de décomposer le plan unique constituant *La Peur, petit chasseur* est d'attirer l'attention sur les différents éléments qui y coexistent : humains, animaux, végétaux, pierres, objets. Une famille s'y déchire au milieu d'une nature indifférente, les cris et les appels se heurtent au silence des arbres, des murs et des choses. La place de la caméra et l'absence de montage semblent maintenir tous ces éléments à une distance qui n'en privilégie aucun. Les humains et l'animal sont tout de même au centre du plan et la fixité du cadre met leurs mouvements en relief dans cet espace figé. Au-delà du sens que l'on peut lui donner, on remarquera que ce film revient ainsi aux premiers enjeux du cinéma : enregistrer les mouvements des hommes et des bêtes, pour voir comment ils se déplacent (la mécanique des corps) et observer comment ils agissent (le mystère des affects). On constatera finalement que l'enfant est réduit au silence et à l'immobilité des choses, comme si la négation de son appel affectait aussi ses gestes, ainsi que le mouvement du film qui s'achève sur une image presque fixe.

## PISTE 4

**Une pose à la Flandrin.** La pose de l'enfant en début et fin de plan rappelle celle de l'adolescent du fameux tableau d'Hyppolite Flandrin, *Etude d'homme nu* (vers 1836), ci-dessous. Dans le tableau, ce repliement du corps sur soi traduit la solitude et l'isolement du jeune homme, accentués par sa nudité et le vide que l'on devine sous ses pieds. Cette œuvre a inspiré beaucoup de peintres et de photographes, il en existe de nombreuses variations, jusqu'à une récente affiche pour une association de lutte contre la violence scolaire. Dans *La Peur, petit chasseur*, Laurent Achard inscrit la pose du jeune homme de Flandrin dans un récit, un décor et un mouvement. Cette posture montre bien comment l'enfant se replie dans sa tristesse et sa solitude en cherchant à s'exclure d'un monde dont il subit la violence (on notera que le repliement final s'accompagne même d'un geste de rejet du chien). C'est comme s'il désirait se fondre dans le décor ou devenir invisible, ce qui ajoute de la distance avec les spectateurs et renforce leur sentiment d'impuissance. Ces poses sont comme les parenthèses entre lesquelles l'action se déploie, en vain puisque tout reprend sa place initiale.

Théophile Gautier à propos du tableau de Flandrin : « *Triste, douloureux rêveur qui ne veut se laisser distraire par rien, chevrier ayant perdu son troupeau ou naufragé seul sur une île déserte ; que fait donc, que veut exprimer ce jeune homme ? C'est ce que nous n'avons pu deviner. Mais le sujet importe si peu en Art ! Une pose nouvelle, une belle ligne conduite d'un bout du corps à l'autre, une flexion du torse, un arrangement de main, un tour de tête suffisent et sont, en peinture, les véritables idées. Quant aux mains qui plongent dans le vide et attirent le regard, elles sont comme deux sœurs dont l'une, plus vigoureuse, protège l'autre, abandonnée, douce, lumineuse...* »



# La naissance de l'angoisse

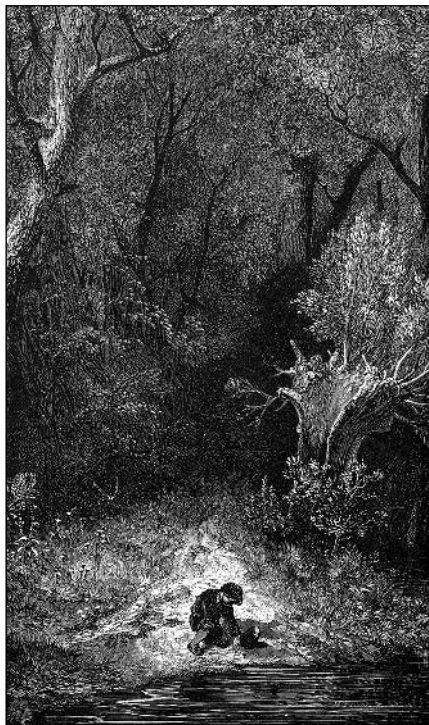
« *Ils résistent et ils supportent.* » : c'est ainsi qu'une vieille femme évoque le courage des enfants malheureux en général, et de deux orphelins poursuivis par un meurtrier, en particulier, dans l'avant-dernier plan de *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton (1955). Mais dans cet autre malheur d'enfance décrit par le court métrage d'Achard, qui est chasseur ? Est-ce la peur, tétanisant l'enfant à travers les cris et les violences d'un homme qu'on ne voit pas, ogre ou père ? Et on se souvient que chez Laughton le personnage de Robert Mitchum, faux père et vrai meurtrier enfermé dans la maison, pousse aussi un rôle terrible semblant émaner des murs. Ou s'agit-il de l'enfant, qui se voudrait vaillant devant la peur, comme dans la célèbre comptine « Le petit chasseur » ? « *Il était un petit homme / à cheval sur un bâton / Il s'en allait à la chasse / à la chasse aux hannetons / Quand il fut sur la montagne / Il partit un coup d' canon / Il en eut si peur tout d'même / Qu'il tomba sur ses talons.* »

Il semble en fait que les rôles s'échangent constamment autour de la virgule du titre, à la fois désignation (« *La peur est un petit chasseur* ») et interpellation (« *La peur, petit chasseur !* »). Selon une règle psychologique impitoyable, l'enfant « chassé » se doit aussi d'être chasseur, à l'affût de sa peur et l'affrontant sans autre action qu'une pure persévérance, dans un courage qui s'apparente au martyr. « *Il résiste et il supporte* » : passée au singulier et prise au pied de la lettre chez Achard, la formule édifiante de la vieille dame désigne de terribles effets de mise en scène. L'enfant seul, dehors, attaché à son maigre espace comme le chien à sa chaîne, à l'écoute inquiète d'une maison lépreuse d'où peut sortir le bien comme le mal, est soumis corps et âme à un événement dont il est pourtant éloigné et ne voit rien. Ce qu'il endure ne nous est donné qu'à travers des « instances » formelles : fixité totale du cadre, continuité temporelle, lent va-et-vient du chien, montée implacable du bruit du train, moments d'immobilité de l'enfant et bouclage final de la séquence, l'enfant reprenant sa position de départ. Le principe premier du film est donc de substituer un effet spatial et temporel à une visibilité : plutôt que de montrer ce qui effraie, faire ressentir l'effet de la peur sur la perception générale de l'espace (réduit mais comme « troué » par de multiples hors-champs) et du temps (continu et cyclique, traversé par des chocs sans résolutions).

On peut en distinguer trois conséquences. La fixité du cadre et la continuité temporelle,



*La Nuit du chasseur* (1955)



Gravure de Gustave Doré pour *Le Petit Poucet* (1861)

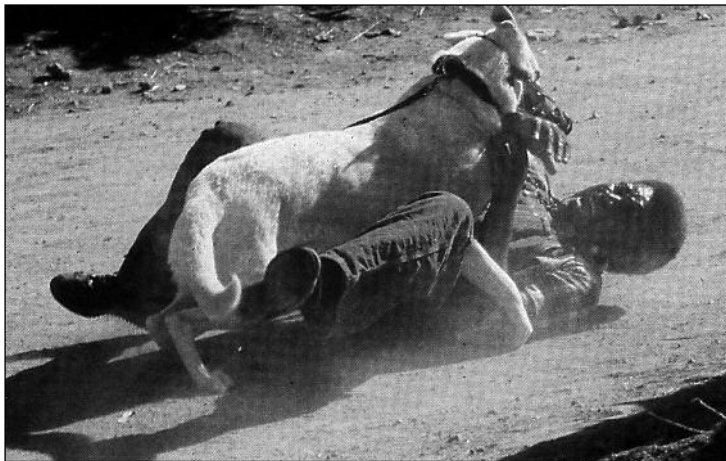
d'abord, renvoient à des formes minimales, voire « archaïques », du cinéma. La simplicité des procédés, leur pureté technique par rapport à la sophistication de mouvement ou de montage de la plupart des productions actuelles, donnent au film une valeur de manifeste : il s'agit ici d'affirmer la puissance de la mise en scène comme choix précis d'un axe de prise de vue par rapport à l'organisation de positions, circulations, apparitions et dispari-

tions. On retrouve un art proche des débuts du cinéma (voir « Piste 1 », p. 6) et de ce que l'on appelle les « tableaux » : l'espace, filmé frontalement, très composé, réserve des trous, des échappées, par où les personnages passent et repassent ; le plan, unique, sans coupe ni insert, dure le temps nécessaire à l'ensemble de l'action.

Le film d'Achard ajoute néanmoins à cette esthétique archaïque les acquis modernes. Tournage en extérieur, profondeur de champs, couleurs et sons défont les allures théâtrales et artificielles du « tableau » primitif, la qualité de la photographie comme celle des bruits concourent à une grande impression de réalité et la continuité temporelle, plus que soumise à la durée d'une action, est perçue comme un facteur de ce réalisme — on est ainsi d'emblée plus proche de Pialat que de Méliès. La belle idée du film est de condenser l'opposition entre réalisme et esthétique du tableau dans un troisième terme : l'invisibilité de l'homme, la monstruosité des bruits qu'il produit, la solitude et la misère de l'enfant ou la présence de l'animal-frère et de la végétation désordonnée, font référence à des situations de contes mais sans jamais céder au merveilleux. La maison de l'ogre, l'orphelin errant, le Petit Poucet, semblent ainsi convoqués dans leurs expressions les plus brutales, les plus proches de l'expérience réelle, comme si les Frères Grimm avaient été réécrits par Zola.

Le son du train emblématise ce travail. Bruit concret, connu de tous, c'est par son volume, la façon dont, comme l'homme, son origine est présente à l'oreille mais absente à l'œil, et dont il vient à la fois masquer les bruits de lutte et s'y substituer — pour même, paradoxalement, les amplifier — qu'il réussit à concentrer toute la peur. Entre théâtralité et spatialité réaliste, ambiance de conte et évocation comportementaliste, le film réussit ainsi à saisir le moment exact, pour l'enfant comme pour le spectateur, où les affects oscillent d'un bord à l'autre du réel et de l'imaginaire. Son ultime objet invisible n'est alors ni l'homme, ni le train, mais le point de vue fixe qui assigne l'enfant sur sa scène d'effroi et lui grave en mémoire ce traumatisme à la manière d'un tableau vivant. Qui voit cette scène ? Sans doute l'enfant lui-même, construisant son image pour les angoisses futures — les trains, toujours, emporteront des cris. Aussi éloigné de lui dans l'espace, nous sommes en réalité à son plus profond, là où ce sont les souvenirs qui résistent.

# L'animal des affects



*White Dog* (1982)



*Stalker* (1979)

À tout chasseur, il faut un chien. Dans le film de Laurent Achard, le vieux berger allemand attaché à sa chaîne, queue basse et démarche lente, ne ressemble pourtant pas aux clichés de l'animal de chasse. Il n'entraîne aucune action, aucun changement de situation ; il est simplement fidèle à l'enfant, dans toute l'ampleur de l'idée de fidélité. Malgré sa masse impressionnante, l'animal n'est pas ici l'incarnation d'une puissance physique comme capacité d'accomplissement de tâches — aller plus vite, plus loin — mais capacité d'imprégnation et d'expression de ce qui affecte son milieu et son jeune maître. Lorsque les proies du chasseur sont des sentiments ou, plus précisément, des états affectifs, son chien ne ramène pas des corps, sinon le sien : voilà une résignation dans sa marche, une stupéfaction dans son arrêt, une tristesse dans sa gueule. Voilà des affects sauvages, capturés dans la simplicité obtuse des allures et des positions.

Au centre du cadre, au cœur de l'espace du drame, le chien reçoit et absorbe sans bruit tout ce qui arrive et offre ainsi une version ultime, mais aussi nonchalante, des immobilités de l'enfant. C'est que, fidèle aux affects, il n'en est pas le simple miroir : toute la mise en scène s'alimente des différences du chien à l'enfant comme de légers effets de retard ou de manque dans le jeu des redoublements. Alors qu'on le croyait au diapason de la tristesse, l'animal soudain se gratte, ou va se coucher... Sa nonchalance est sa capacité d'oubli. Le chien se tient strictement dans le moment de l'événement, il accompagne les mouvements de son maître sans les prolonger, indiquant un autre temps psychologique possible. Leur différence réside dans ces disparitions des signes affectifs, qui viennent souligner combien l'en-

fant est, lui, tétanisé à jamais. Si le chien est le compagnon compassionnel de l'enfant, ce dernier ne sera jamais aussi libre que le chien par rapport à la dictature des affects. Le film laisse alors doucement comprendre que la douleur inconsciente de ne pas être un « animal des affects » saisit aussi l'enfant, et constitue peut-être l'essence de sa peur : il ne sera plus jamais susceptible d'oubli, et le film, objet de mémoire, en est la première preuve. <sup>ES</sup>

Peu d'œuvre de cinéma ont fait un usage aussi central et constant d'une figure animale en général, et d'un chien en particulier. Il est surtout rare qu'elle soit utilisée avec un tel respect de son altérité et des risques d'imprévis ou d'« improvisation » entraînés par le plan long : raréfaction des actions, absence de gros plans qui viendraient grossièrement établir une équivalence entre expressions humaines et expressions animales. On peut évoquer quelques exemples, du plus actif au moins actif.

L'un des plus beaux, *Dressé pour tuer*, de Samuel Fuller (*White Dog*, 1982), montre un chien victime de la déraison humaine : conditionné par des Blancs racistes pour assassiner des Noirs, le chien devient fou malgré les efforts d'un dresseur Noir pour le défaire de sa haine, et il faut l'abattre. On est, pour deux raisons au moins, à l'exact opposé de l'utilisation de l'animal dans *La Peur...* : le chien de *White Dog* est totalement chasseur et ainsi prétexte à de multiples scènes d'action, d'une part, et s'il n'existe aussi que comme vecteur d'états affectifs pris dans leur plus grande brutalité, c'est d'autre part hors de toute possibilité d'oubli. Le passage de l'homme en lui a bouleversé sa nature profonde, il n'est plus un animal des affects mais l'animal d'un seul affect — un monstre enragé.

Dans *L'argent*, de Robert Bresson (1983), un berger allemand est utilisé comme lien entre les lieux successifs d'une action (un homme assassine une vieille dame à coups de hache, chez elle, pour lui voler son argent). Le chien n'intervient pas, il se fait le témoin affectif du drame. Sa longue silhouette apeurée qui file de pièce en pièce, parcourant la maison en rasant les murs et en poussant quelques gémissements, condense de manière sèche et terrible un effroi que la victime n'a pas exprimé. On n'a pas vu le visage de la vieille dame au moment du meurtre, ce sont les raccords sur les évolutions rapides de l'animal qui tout à la fois s'y substituent et en offrent une extension : cette mort violente et absurde terrifiée tout l'espace, se répand comme une traînée glaçante dans l'ensemble de la maison, le chien devenant alors un véritable passeur de peur. Dans *Au hasard Balthazar* (1966), Robert Bresson donne le rôle principal à un âne qui, changeant de propriétaires, assiste à diverses passions humaines et s'en fait l'ultime victime expiatoire. Il ne s'agit plus alors de répandre un affect dans des lieux, plutôt de passer à travers les affects comme dans un espace, le seul où l'animal se déplace vraiment.

Un grand chien noir, enfin, apparaît mystérieusement au cœur de la Zone de *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979). Dans ce lieu déserté où des hommes, accompagnés par le laconique Stalker, viennent encore chercher les solutions à leurs vies, un animal aux allures inquiètes arrivent pour les accompagner un moment. Il ne rassure ni n'effraie. Il n'est le chien du Stalker (chasseur, en anglais) que parce qu'il partage avec lui une manière d'exprimer une inquiétude sans objet visible — oreilles dressées, sans autre proie que la peur.