

ISHAGHPOUR D'UNE IMAGE A L'AUTRE

*La nouvelle modernité
du cinéma*



BIBLIOTHÈQUE MÉDIATIONS

BIBLIOTHÈQUE MÉDIATIONS

YOUSSEF ISHAGHPOUR

D'UNE IMAGE
A L'AUTRE

La représentation dans le cinéma
d'aujourd'hui



DENOËL/GONTHIER

BIBLIOTHÈQUE MÉDIATIONS
publiée sous la direction de Jean-Louis Ferrier

© by Editions Denoël/Gonthier, 1982
19, rue de l'Université, Paris 7^e.

A la mémoire de Amou Shalom

Introduction

La mise en crise actuelle du cinéma est déterminée par la situation socio-historique, les nouvelles conditions économiques et techniques, la domination des circuits information/communication, en tant que force productive et idéologique, régulatrice implicite des rapports sociaux. Cette situation complexe a abouti objectivement à la destruction de l'image et à la dislocation du récit cinématographique. Subjectivement, en accord et en opposition avec la tendance objective, une volonté de rénovation et de lutte idéologique, en prenant appui sur la théorie brechtienne de la distanciation et les pratiques avant-gardistes de Vertov et d'Eisenstein, s'est attaquée à la fiction cinématographique et à son monde d'illusion, à ce que le cinéma « classique » avait réussi à rendre méconnaissable en unifiant l'enregistrement et l'intervention productive, la reproduction et l'artifice. Tout le cinéma moderne s'est attaqué à cette unité et aux problèmes que sa désagrégation provoque : ce qui va de la négation de la neutralité de l'appareil de prise de vues, de l'affirmation de sa relation à la société globale, jusqu'à la mise en crise de la représentation, la distanciation, les interrogations sur les modes de présence de l'image comme simulacre et son apport de réalité... Il n'est pas de films importants aujourd'hui qui ne prennent en charge dans leur existence

même cette nouvelle situation, commencée, à l'intérieur du cinéma classique parlant, avec *Citizen Kane*.

Aujourd'hui, la gravité de la crise, qui n'est pas seulement celle du cinéma, ralentit la recherche cinématographique et tend même à imposer une pure et simple restauration. C'est pourquoi il paraît nécessaire de revenir sur ce qui a constitué pour le cinéma une nouvelle modernité. Il n'est cependant pas question ici de traiter seulement d'un point de vue théorique et général des formes actuelles de la représentation au cinéma. Moins à cause des limites de l'ouvrage que pour des raisons méthodologiques. La « théorie », en effet, conforme à sa prétention d'universalité, oublie trop souvent le lieu de sa provenance et réduit les œuvres au cas d'exemples. La théorie n'aurait de sens, au contraire, que si elle recherchait la cohérence du non-identique. Il s'agit de se tenir coûte que coûte au niveau des objets : la singularité des œuvres. Approcher un seul film importe bien plus que la plus vaste entreprise théorique. Cependant, parler d'un seul film exigerait, à la limite, qu'on parle de tous les autres. Car si le tout n'existe que parce qu'existe le particulier, le particulier lui-même n'atteint sa particularité que dans sa relation au tout. Chaque nouvelle œuvre cinématographique bouleverse ce qu'on croyait savoir à propos du cinéma.

« Saisir une chose en elle-même et ne pas seulement l'adapter, la rapporter au système de référence, n'est rien d'autre que percevoir le moment singulier dans son rapport immanent avec d'autre¹. » Dans cette attention au singulier, à ce qui se passe au cinéma — d'une image à l'autre —, le lecteur sera étonné de rencontrer une référence constante : l'histoire contemporaine. Ce n'est pas seulement parce que la pression de celle-ci, le hors-champ, a détruit le cadre du cinéma classique, et qu'elle est constamment en question dans les œuvres, mais aussi parce que « la forme des œuvres est du contenu sédi-

1. Adorno, Theodor W., *Dialectique négative*, Payot, Paris, 1978, p. 28.

menté », que la pensée du contenu, que la connaissance de l'histoire accumulée dans les œuvres, ouvre un chemin d'accès à leur unicité. Percevoir dans chaque film plus que ce qu'il est conditionne la possibilité de le percevoir tel qu'il est. « C'est l'œuvre qui regarde le spectateur » ; la qualité inégalable de théoriciens du cinéma tels qu'Eisenstein ou Bazin tient au fait que leur théorie est la mise en forme, pour chacun d'eux, d'une expérience particulière, qu'ils s'intéressent moins à la « connaissance » qu'au destin du cinéma à un moment donné. Seuls comptent les films à venir, et non telle ou telle méthode qui prétendrait annexer le cinéma aux domaines de diverses sciences humaines, pour le confiner dans l'ordre de l'enseignable. La méthode, la série ouverte de médiations, est ici à chaque fois déterminée par l'objet.

Les essais qu'on va lire répondent à un choix personnel : sans la subjectivité, il n'existe pas d'expérience esthétique. Il ne pouvait être question de parler de toutes les pratiques actuelles du cinéma. Cependant, le non-systématique n'équivaut pas à l'arbitraire. La mise en crise de la représentation cinématographique a été liée directement à une réflexion sur la théorie de la distanciation brechtienne. La première partie du livre est donc consacrée aux conditions esthétiques et historico-philosophiques de la crise de la représentation, à une discussion de la théorie de la distanciation dans ses rapports au cinéma, à une mise en perspective de l'histoire du cinéma à travers quelques œuvres significatives. Plus loin, au début de la troisième partie, comme réintroduction au cinéma moderne, l'hommage à Walter Benjamin, qui a été le premier à parler de l'effet de la reproduction technique dans l'histoire de l'art et dans l'histoire tout court, traite également d'œuvres précises. Toutes les interrogations du livre portent sur les modes d'être de l'image et sur leur sens historique ; de là, « le passé présent », la deuxième partie du livre consacrée aux effets du monde et du cinéma actuels sur les formes anciennes de cinéma, aussi bien dans l'industrie culturelle que dans le cinéma classique, d'où l'essai sur les deux *Krieg-*

Kong, comme passage de l'illusion au simulacre, du mythe à son image, et la présence du dernier film de Visconti, la reconnaissance des liens du maître, de l'immanence et de l'image, au moment de leur déclin, comme contre-épreuve à la modernité et à la crise de l'image, celle des Godard, Straub, Syberberg, Wenders, Handke, Resnais et Duras, dont il est question dans les autres chapitres. Dans ces essais sur la mise en crise de la représentation, il s'agit du passage du mythique, *King-Kong*, au mystique *Aurélia Steiner*, par la réflexivité et ses antinomies ; de la distance qui sépare l'unique figuration possible de l'Autre au cinéma — à l'époque de la reproduction technique et de l'industrie culturelle — et le respect de « l'interdit des images » dans la parole adressée à « Dieu » ; du passage également de Visconti à *India Song*, de la forme close, de la reconstruction et la « représentation », à leur refus radical par Duras.

Paris, novembre 1980.

LA MISE EN CRISE
DE LA REPRÉSENTATION

1.

La théorie brechtienne et le cinéma

I. LA DISTANCIATION, ESTHÉTIQUE ET PHILOSOPHIE DE L'HISTOIRE

Par la détermination historique et par la volonté, la pratique de la distanciation s'est généralisée au cinéma. Il suffit de quelques marques distinctives pour que Brecht soit rappelé en référence, comme s'il s'agissait d'une panoplie où l'on puise au hasard des techniques et non d'un ensemble esthétique et idéologique. Mais ces références ont leur vérité : par sa pratique et surtout par sa réflexion, Brecht reste un point focal où se rencontrent la crise de la représentation et la crise sociale.

L'importance du cinéma pour le théâtre épique.

La négation de toutes les autres œuvres, considérées comme ses ennemies mortelles, et le rapport à toutes les autres œuvres conçues comme des conditions de sa possibilité, constituent la dialectique implicite d'une grande œuvre, le fondement de sa nécessité. Du fait même qu'ils existent et sont contemporains, Brecht et le cinéma sont liés, et cela indépendamment même du détail de leurs relations : de l'intérêt du jeune Brecht pour le cinéma, de

l'adaptation cinématographique de ses pièces et de ses scénarios, de l'utilisation du modèle de *Scarface* pour *Arturo Ui*, de son expérience heureuse avec Kuhle Wampe et des expériences malheureuses avec Pabst et Lang, qui ont eu le mérite de le conduire à des réflexions théoriques, sociologiques et esthétiques, essentielles pour le cinéma. Les déterminations véritables se situent à un autre niveau. Le cinéma a été beaucoup plus important pour Brecht que Brecht ne l'a été ou ne le sera pour le cinéma. Le cinéma, qui s'est introduit au théâtre chez Piscator et chez les Russes, qui a métamorphosé un élève de Meyerhold en le plus grand des cinéastes : Eisenstein, ce cinéma, qui n'avait pas encore copié au théâtre l'effet « dramatique », a eu des influences multiples sur le théâtre épique. Le nouveau théâtre, selon Brecht, lui a emprunté des éléments « épiques » et gestuels, des procédés de montage, des matériaux documentaires, et jusqu'au film lui-même. Mais l'invention même du cinéma a été plus radicale que tout emprunt occasionnel¹. Comme la photographie a bouleversé la peinture, le cinéma, par ses possibilités, avant même que celles-ci soient réalisées, a libéré le théâtre de l'illusionnisme naturaliste. Mais, ainsi que l'avait remarqué Walter Benjamin, photographie et cinéma n'ont été eux-mêmes que les symptômes de transformations historiques autrement fondamentales.

Toute « distanciation » n'est pas identique : développement du capitalisme et crise de la représentation.

Fétichisées, les idées d'un auteur occultent sa pensée. Ainsi parle-t-on de Brecht dès que l'identification est

1. Brecht, *Sur le cinéma*, pp. 165-166. « Les anciennes formes d'expression ne demeurent pas inchangées dès lors que surgissent des formes nouvelles, elles ne subsistent pas parallèlement à celles-ci. Le spectateur de cinéma lira les récits différemment, et celui qui, de son côté, écrit des récits, sera lui aussi un spectateur de cinéma. La technicisation de la production littéraire est irréversible. »

suspendue. Or l'effet de distanciation a existé dans le théâtre asiatique, des siècles avant Brecht, et n'avait pas pour but de détruire la magie et l'envoûtement, au contraire. En Europe même, la « distanciation » se rencontre, selon Brecht, chez Joyce, Cézanne, dans le dadaïsme et dans la peinture surréaliste, et encore ailleurs, liée à des pratiques qui n'ont rien de brechtien : dans la crise généralisée de la représentation, Brecht lui-même n'est qu'un cas particulier. Bien qu'il s'oppose aux considérations idéologiques qui ignorent les concepts esthétiques, Brecht insiste dès le départ sur le fait que le point de vue esthétique ne rend pas justice à la nouvelle production. Parce qu'il détruit les canons de la vieille esthétique, le théâtre épique, qui correspond à la situation sociologique, ne pourra d'abord être compris que par ceux qui comprennent cette situation.

Ce problème commence bien avant, avec le passage à la pensée critique, d'une problématique antérieure de l'adéquation de la représentation à l'être, à un rapport de la représentation à l'être humain : introduction de l'idée de productivité et de ses apories. Son fondement historique, c'est la production pour la production, la production des moyens de production afin d'augmenter la productivité du travail et le taux de plus-value. Dans le mode de production capitaliste, où le travail est avant tout une valeur, le « faire » devient fondement et fin de l'existence sociale, le « moyen », le but de tout le procès : bouleverser constamment les moyens de production caractérise son histoire. L'attention consacrée au moyen qu'il s'agisse du capital ou du moyen de production, détruit toute autre finalité. A travers le processus historique qui aboutit à la réification des rapports sociaux et à la prédominance de la rationalité instrumentale, Dieu, Homme, Nature, Histoire, Beauté, deviennent objets de critique et disparaissent, et avec eux disparaît l'ancien mode de représentation qui les impliquait. Celui-ci, qui était peut-être un lieu de compromis entre l'ancienne classe dominante et celle qui la deviendrait, depuis la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle, dévelop-

paît une tension féconde entre la métaphysique et une connaissance de la réalité ajustée à la production, tension qui trouvera sa dernière manifestation, comme mystique négative, dans la seule forme majeure née avec la bourgeoisie et contre elle : le roman. La bourgeoisie, arrivée au gouvernement, adulera la culture comme un avoir, mais n'aura aucun rapport réel avec elle. La religion et l'histoire étaient des déterminations essentielles de l'existence de l'ancienne classe dominante, la culture l'un de ses modes d'être. Pour la bourgeoisie, la culture est d'abord une parade nécessaire pour fonder ses droits à la domination : elle couvrira ses grandes villes d'opéras colossaux, elle offrira ses murs aux peintures « pompier ». C'est la fonction théâtrale de la culture. Pour son propre plaisir, elle demandera à « l'art », le goût, l'effet et la distraction : c'est la fonction culinaire de l'art. Et comme pour la bourgeoisie, qui a toujours détesté l'imaginaire et n'a cru qu'au « fait », l'art n'a jamais eu d'autre but que de reproduire ce qui est, deux nouvelles inventions scientifiques, la photographie et le cinéma, vont satisfaire son « désir » de savoir et son goût d'exactitude : elle avait introduit même la précision photographique dans la peinture « pompier » pour que ce soit plus ressemblant. Bien plus, à l'agréable s'ajoutera l'utile, les inventions techniques peuvent devenir de nouvelles industries, donc source de nouveaux profits, et en même temps se transformer en nouveau moyen idéologique pour dominer la société de masse, produite, comme la technique, par le développement du capitalisme. Si auparavant la transformation de la vie sociale, la disparition des anciens sujets, la dégradation des contenus, avaient dépouillé l'ancien mode de représentation de sa substance, si celui-ci avait perdu son adéquation à un certain univers d'être (de pratique et d'idée), l'effet de liquidation de la technique, né du même processus de transformation, sera beaucoup plus radical et atteindra ce mode de représentation — dont ne demeure que la dépouille, la facticité dépourvue de sens — dans ses fondements. La grande presse va détruire l'ancienne

narration, en même temps que disparaît l'expérience qui la fondait, la photographie détruit l'ancienne peinture, et, plus tard, le cinéma décompose le théâtre naturaliste.

De même que dans la production le but et le contenu de la production deviennent secondaires, tandis que l'attention est portée de plus en plus vers les moyens de production qui apparaissent et s'imposent, de même la dissolution et la disparition des anciens contenus de représentation, qui rendent celle-ci problématique, entraînent une réflexion sur les moyens, et font de la représentation son propre objet. Au moment où se développent les techniques de reproduction, comme répétition et dilapidation de l'apparence, à quoi s'est réduite l'ancienne représentation en perdant son contenu et sa nécessité, naissent peu à peu le poétique, le pictural, le musical, le théâtral comme tels : disparition du sujet, du motif, de « l'air », du développement narratif, de succession prévisible, de mouvement progressif ; apparition de la mise en scène de l'œuvre et de ses moyens en elle-même, et de leur rapport à des motifs-prétextes. L'espace, la couleur et la lumière, l'instrument et le son, le mot et la syntaxe, le geste et la parole sont traités comme des entités spécifiques. L'œuvre affirme ostensiblement son indifférence à l'égard de l'illusionnisme, mais aussi à l'égard de toute valeur métaphysique ou historique positive, en insistant sur sa propre différence. Elle reconnaît qu'elle obéit à des lois artificielles. Elle reste ouverte aux possibilités qu'elle se donne, mais rompt avec la *mimesis* et renonce à la forme organique qui l'assimilerait à un objet de la nature. Ainsi, polémique à l'égard de l'apparence, déconstruction de formes anciennes, production de formes nouvelles, les œuvres modernes poussent la « distanciation » jusqu'à se refuser au public, qui ne pourrait désormais les juger qu'en « spécialiste ». Mais ce sont encore des « œuvres », et si avec la disparition de la métaphysique, la fonction quasi permanente de l'œuvre d'art comme théodicée est devenue problématique, les nouvelles œuvres sollicitent comme base de leur existence la religion de l'art, dont les

prémices étaient apparues dès la première critique de la représentation, au niveau de la pensée, dans la philosophie critique.

Il a fallu la déflagration de la « Civilisation », et Dada, pour tirer la conclusion qui s'imposait : la destruction de ce qu'on a appelé les « valeurs », parce que la valeur seule domine, et le développement de la production pour la production devaient, dans la continuation du mouvement qui avait renvoyé l'œuvre d'art au musée, y conduire l'objet-marchandise et l'y installer sur un socle. L'anti-art démystifie la dernière religion avec le *ready-made* : au commencement de l'ère industrielle, la première distanciation de la peinture avait — en référence au musée — retranscrit l'ancien dans le moderne pour démontrer la mort de l'imaginaire et la naissance du tableau ; lorsque domine l'objet fabriqué en série, on agresse l'œuvre d'art devenue elle-même un mythe, en faisant pousser des moustaches à l'œuvre la plus célèbre du monde, reproduite exactement. Le choc, cette fois, a été d'un autre ordre. Il a visé moins la représentation en elle-même que sa fonction par rapport au public : « le carnaval esthétique ». Cette agression a donné un sens différent à la distanciation qui, auparavant, ne fonctionnait pas du fait de son indifférence à l'égard du public. C'est ce que note Brecht, lorsqu'il se demande si Cézanne distancie trop ou pas assez. Mais, bien que le nouveau rapport d'agression à l'égard du public ait pu prendre rapidement un sens politique, surtout en Allemagne où la situation était très tendue, même cette forme de « distanciation » qui interpelle le public, à travers la provocation et l'inhabituel, ne suffit pas pour Brecht : pour lui l'efficacité de Dada et du surréalisme est bloquée par rapport à l'art et par rapport à la société. Le théâtre est un événement social : le public lui est essentiel ; leur relation ne saurait donc se réduire à l'ignorance ou à la provocation, elle doit s'établir sur de nouvelles bases, qui tiennent compte de la rupture de la cérémonie et de la représentation comme telle.

Qu'il s'agisse d'une représentation de l'œuvre en elle-

même ou d'une représentation détournée de la relation au public, la représentation de la représentation peut être infinie, elle peut produire une dissolution comme dans le théâtre pirandellien, ou bien aboutir à un discours sur le peu de réalité. Ce qui disparaît ainsi pour Brecht, c'est — l'essentiel — la chose même. Sans doute, le mouvement est irréversible : toute tentative d'ériger une positivité première et d'occulter le moment de la représentation, l'œuvre même, en croyant à une adéquation de la représentation à l'être et à leur harmonie préétablie, est désormais un leurre. Brecht tentera de dépasser le négatif par une nouvelle négation ; il essaiera de donner un sens nouveau au motif, au contenu, mais comme réflexion de la représentation dans son rapport au public, comme exposition de la situation du théâtre dans la société. En prenant conscience que changer de mode de représentation implique à la fois un changement de forme, de sujet et de public, Brecht voudra distancer non seulement la représentation par rapport au contenu, mais également le contenu et le motif par rapport à la représentation — montrer la critique, le jeu et surtout la chose — et cela dans la mesure où, précisément, la critique purement négative de la représentation est dépassée avec la découverte que l'activité et la médiation sont des moments essentiels de la constitution de la chose même.

Situation nouvelle, nouveau sujet, nouveau public.

Le développement de la production, la transformation des moyens de production, la destruction des anciens rapports sociaux et de tout ce qu'il y avait de « naturel » ou de « vénérable », la prédominance du social dans son abstraction, de la technique, de l'artificiel, démantèlent l'ancienne forme organique. Les nouveaux processus ne peuvent plus être représentés au moyen d'anciennes formes, d'ailleurs ils sont à construire et ne sont plus représentables. Cette nouvelle situation impose ses

contraintes : le pathos, l'atmosphère, le discours idéologique ou scientifique, décomposent et désorganisent les formes. C'est que les mécanismes sociaux, implicites auparavant, sont devenus compréhensibles, bien qu'il ne soit pas de l'intérêt de tous de les comprendre. Que les rapports sociaux — l'économie — soient devenus déterminants pour l'existence des hommes, tandis qu'ils n'avaient pas été aussi déterminants auparavant (la « société » comme abstraction, fondée sur l'universalité des lois de l'échange d'équivalent, est spécifiquement moderne), va se manifester dans cette nouvelle métaphysique appelée le « naturalisme », où la société, le « milieu » sera fétichisé en une nouvelle providence. L'individu a cessé d'être déterminant pour le processus : porteur de capital ou de force de travail, c'est lui qui est traversé, médiatisé, annulé, par l'ensemble du processus de production sociale. Puisque l'identité en tant que source de l'acte n'existe plus, les comédiens ne peuvent plus accomplir le mystère de la métamorphose. L'ancien théâtre ne fonctionne plus. La nouveauté a d'abord un effet négatif sur ce théâtre acculé de plus en plus au compromis, avec l'esthétique, avec le public. L'ancien plaisir est détruit, parce qu'on veut retenir à tout prix le public, en prévenant ses désirs, en traduisant le moderne dans l'ancien. Mais l'ancien public ne peut être source de style nouveau. Les effets de la lutte des classes sont devenus, en tant que contenus indirects des œuvres, destructeurs de leur forme : il s'agira de conduire la forme jusqu'à ses origines dans ces luttes de classe. La nouvelle forme naîtra d'une opposition au public. Elle sera la manifestation de cette lutte avec le public et le théâtre. Il faudra trouver un public qui soit source de style, avant de découvrir que c'est l'existence même de ce public qui a produit la possibilité du nouveau théâtre. Mais pas plus que le contenu n'est prédéterminé, le nouveau public n'est donné d'avance : le contenu et le public — et la forme — n'ont rien de positif, ils n'existent pas à l'état de fait, mais uniquement comme possibilité objective qui doit devenir réalité : un public nouveau doit

« apprendre à aller au théâtre, [...] il serait absurde de souscrire à ses exigences initiales, pour la simple raison qu'elles prêteront à malentendu ». Bref, pour reprendre la terminologie d'*Histoire et conscience de classe* de Lukács, la forme réalisera la conscience possible d'un public nouveau, comme négation de ce qui est, en se refusant à satisfaire sa conscience réelle déterminée par sa fonction à l'intérieur du mode de production donné, et influencée par l'idéologie dominante. Le théâtre doit donc se transformer grâce au nouveau public en même temps qu'il le transforme. C'est le sens même de l'activité sociale et de son histoire, et ce sens brise la nouvelle providence naturaliste, la détermination de l'homme-objet par le milieu, en créant le théâtre de l'ère scientifique, critique et pratique. Le nouveau théâtre est agi/agissant, sujet dans les deux sens du terme, comme le public auquel il s'adresse et qui a intérêt à en comprendre le message : « Quand tu parles de ce qui détermine un processus, ne t'oublie pas parmi les facteurs déterminants. » Mais pour accéder à cette nouvelle identité, qui est identité du sujet/objet social, identité de la différence dans le processus, il faut que soit détruite auparavant l'identité immédiate, il faut qu'on introduise dans l'identité la « distanciation » productrice de différences.

La « distanciation » est une mesure d'ordre social.

Tandis que partout on croit se débarrasser de la représentation en la qualifiant de théâtre, Brecht veut utiliser la représentation scénique pour donner au public la conscience que le théâtral se trouve partout. Il y a là, sans doute, l'idéologisation très fréquente d'une forme d'activité particulière : le musicien dira que le monde est musique, l'écrivain qu'il est écriture, le philosophe parlera de l'idée. Pour Brecht, il s'agit d'autre chose. L'importance du théâtre, selon lui, va au-delà même de l'efficacité de la représentation qui n'est jamais sans conséquence.

Elle provient de la fonction théâtrale dans la vie de l'homme, du rôle du mimétisme et de l'identification dès l'enfance : fonction qui persiste et transforme, devant le spectacle théâtral, l'adulte en enfant, le ramène au monde de l'imaginaire enfantin et de ses satisfactions fantasmatiques, le livre en somnambule à la manipulation. Par là les hommes sont changés en une foule intimidée, crédule et envoûtée. C'est la constitution de cette foule unifiée par des identifications imaginaires qui est l'événement historique essentiel pour Brecht ; l'apparition de « l'homme » — la petite-bourgeoisie — comme force politique, avec ses tendances irrationnelles, sa volonté de nier les différences de classes, ses identifications collectives productrices d'idole sanguinaire. A l'âge de l'impérialisme, le bon sens est la chose du monde la moins bien partagée ; au lieu de comprendre l'origine de la « rationalisation » on s'en prend à la raison, qui brille par son absence historique : la critique de la représentation atteint même la représentation parlementaire, forme politique de la société bourgeoise. Dénonciation dont le résultat sera l'instauration pure et simple de la parade théâtrale comme forme de vie politique. Brecht prend conscience très tôt du grand spectacle sanglant qui se prépare¹. Là où l'on veut fabriquer théâtralement l'identité, Brecht va utiliser le théâtre pour diviser. Et pour ce faire, contre l'esthétique classique, qui parle de désintéressement et produit la fausse identité de tous avec les intérêts des seuls dominants², Brecht accentuera au moyen de la distanciation les différences d'intérêts. Le sens politique de l'esthétique brechtienne se révèle dans son rapport à l'histoire de l'Allemagne, sa distanciation est préventive et combative,

1. *Écrits sur la politique et la société*, p. 15 : « Ils sont prêts à tout sacrifier pour des discours ronflants et fallacieux, à mourir voluptueusement dans un box à cochons pourvu qu'ils aient leur rôle à jouer dans la pièce à grand spectacle. »

2. *Écrits sur le théâtre*, p. 242 : « La technique de l'identification permet précisément de produire des réactions émotionnelles étrangères aux intérêts des spectateurs. »

critique et politique¹. Contre l'esthétisation de la politique et l'identification théâtrale fasciste, Brecht politise l'art au moyen de la distanciation. Mais ne pourrait-on pas produire contre l'amalgame de la fausse identité une nouvelle identification à partir des intérêts de la nouvelle classe ? Pour Brecht, la conscience de classe du prolétariat ne se constitue pas par identification — imaginaire —, elle est de l'ordre de la pensée critique : il ne croit donc pas aux perspectives de l'identification collective². C'est pourquoi, si l'esthétique devient politique chez Brecht, le politique dépasse la conjoncture immédiate et s'ouvre sur une philosophie de l'Histoire, qui ne se contente pas seulement de critiquer le fascisme.

Pour Brecht, celui qui succombe à l'identification devient totalement incapable de juger si la voie est dangereuse ou si elle ne l'est pas : « Impossible de suivre la voie juste si l'on est tenu en lisière. Ce qui importe, dans la vie de l'homme, ce n'est pas tant la direction dans laquelle il marche que le fait même de marcher. Le concept de la voie juste est moins bon que celui de la démarche juste. La qualité éminente de l'homme, c'est la critique, c'est elle qui a fait naître la plus grande partie des biens de ce monde, c'est elle qui a le plus amélioré la vie. Celui qui s'identifie sans réserve à un autre homme abandonne en fait toute critique à son égard comme au sien propre. Au lieu d'être sur ses gardes, il est somnambule. Au lieu de faire quelque chose, il permet qu'on fasse quelque chose de lui. C'est quelqu'un avec qui les autres vivent et de qui les autres vivent, c'est quelqu'un qui ne vit pas réellement. Il a seulement l'illusion de vivre, en réalité il végète. Il est pour ainsi dire vécu³. »

1. *Ibid.*, p. 537 : Hitler « fait naître cette identification du public à celui qui agit, qui est considéré d'ordinaire comme le produit fondamental de l'art. Il y a là cet envoûtement qui subjugué, cette transformation-de-tous-les-spectateurs-en-une-masse-unifiée qu'on attend de l'art. »

2. *Ibid.*, p. 241 : « Les combats sont longs et les élans combattifs, brefs. »

3. *Écrits sur le théâtre*, p. 241.

L'histoire comme sixième sens : la « distanciation » brechtienne est « historicisation ».

Tout autant qu'il se méfie de la dissolution des différences dans la formation de masses unifiées, Brecht est sceptique à l'égard des intellectuels qui prétendent s'identifier au « peuple » ou veulent « se dissoudre dans le prolétariat ¹ ». « Ce qui avait commencé dans l'exaltation se termine dans l'écoeurement. » Le prolétariat est sanctifié imaginativement, ou bien transformé en bonne à tout faire de l'humanité, et si les choses tournent mal, par suite de la complexité de la situation historique, on proclame la haine du prolétaire et on le rend responsable de tous les malheurs. Pour Brecht, il ne peut y avoir d'intérêts communs qu'à partir d'intérêts spécifiques différents. Ce que peut attendre un intellectuel, c'est l'élargissement des possibilités de son action intellectuelle, et il doit donc être politisé avant tout dans sa propre sphère. C'est parce qu'il s'intéressait au théâtre et à son développement que Brecht a rencontré le prolétariat et la pensée de Marx, tardivement, lorsqu'il était déjà un auteur célèbre et à partir des problèmes de sa propre pratique. Pour lui, le prolétariat était le lecteur futur de sa biographie (*Me-û*), et Marx, ni un Jupiter tonnant aux allures d'épouvantail, ni une vache nourricière, mais le seul spectateur capable de juger de son œuvre. Ainsi est-il l'un des seuls à pouvoir se réclamer de la pensée de Marx sans supercherie.

Et, d'abord, par sa critique de l'enthousiasme comme producteur de fausse identité : on peut relire les articles de *La Nouvelle Gazette rhénane*, où Marx et Engels parlent de l'enthousiasme poétique de la jeunesse des écoles, qui,

1. *Écrits sur la politique et la société*, p. 47. « Il est contre-révolutionnaire de s'imaginer, comme ils le font souvent, qu'il soit nécessaire de se dissoudre dans le prolétariat. Seuls les fidèles de l'évolutionnisme croient possible de renverser l'ordre social en s'en mêlant [...]. Les vraies révolutions ne sont pas produites (comme dans l'historiographie bourgeoise) par des sentiments, mais par des intérêts. »

pendant les journées de février 48, a empêché le prolétariat de prendre conscience de ses propres intérêts et l'a entraîné à s'identifier aux intérêts nationaux de la bourgeoisie. C'est dans *Le 18 Brumaire* que Marx esquisse les fondements théoriques de ce qui deviendra l'esthétique brechtienne : la critique de l'enthousiasme extatique, de l'effet dramatique irrépressible qui court à sa fin, la nécessité de la rupture, de l'autocritique, de l'ironie, bref la « distanciation » comme caractère spécifique de l'action du prolétariat¹.

Autocritique permanente, distanciation dont la source est l'avenir, la possibilité objective s'oppose à la toute-puissance de la mort incluse dans l'historicisme et combat le déterminisme, apologiste de l'ordre établi. Rompre avec la dramaturgie aristotélésienne, c'est renverser le modèle tragique, remplacer la nécessité par le possible : ne montrer jamais les hommes comme s'ils ne pouvaient agir que d'une seule façon et pas autrement ; ne pas occulter l'individuel, le hasard, le surprenant, la contradiction entre les déterminismes historiques et les possibilités ; déconstruire la catégorie centrale de l'esthétique organi-

1. Marx, *Le 18 Brumaire de Louis-Napoléon*, Éditions Sociales, Paris, 1963, pp. 16 et 17. « Les révolutions bourgeoises, comme celles du xviii^e siècle, se précipitent rapidement de succès en succès, leurs effets dramatiques se surpassent, les hommes et les choses semblent être pris dans des feux de diamants, l'enthousiasme extatique est l'état permanent de la société, mais elles sont de courte durée. Rapidement, elles atteignent leur point culminant, et un long malaise s'empare de la société avant qu'elle ait appris à s'approprier d'une façon calme et posée les résultats de sa période orageuse. Les révolutions prolétariennes, par contre, comme celles du xix^e siècle, se critiquent elles-mêmes constamment, interrompent à chaque instant leur propre cours, reviennent sur ce qui semble déjà être accompli pour le recommencer à nouveau, raillent impitoyablement les hésitations, les faiblesses et les méfiances de leurs premières tentatives, paraissent n'abattre leur adversaire que pour lui permettre de puiser de nouvelles forces de la terre et se redresser à nouveau formidable en face d'elles, reculent constamment à nouveau devant l'immensité infinie de leurs propres buts, jusqu'à ce que soit créée enfin la situation qui rendra impossible tout retour en arrière... »

que — le particulier — pour la remplacer par une dialectique contradictoire du singulier et de l'universel. Nous sommes à une époque historique où le destin de l'homme, c'est l'homme, aussi bien comme obstacle que comme liberté, comprendre l'un et l'autre dans leur relation dialectique nécessite d'en comprendre la provenance historique. Et l'Histoire comme sixième sens implique la pensée de l'homme comme l'ensemble des rapports sociaux de tous les temps.

Pour Brecht, comme pour Marx, la dialectique, c'est d'abord la dialectique des rapports sociaux historiques, celle qui permet de dissoudre les « lois naturelles » de l'économie et de la société capitaliste, et de les comprendre comme des rapports sociaux historiques, donc comme des lois transformables. Ce sens historique, la dimension critique du nouveau théâtre de l'ère scientifique, permet de montrer « la structure de la société (reproduite sur la scène) comme offrant prise à la société (présente dans la salle) ». Penser l'homme comme être historique, c'est insister sur les différences, distancier, historiciser, spécifier ce qui disparaît dans l'identité et par l'identification théâtrale. Mais « historiciser » n'équivaut pas pour Brecht à l'historicisme. On ne peut fabriquer des représentations praticables de la société que si l'on critique l'historicisme, évolutionniste ou non, si l'on pense avec Marx que c'est l'homme, en lui-même inachevé, qui permet de comprendre l'anatomie du singe et non l'inverse, si donc le présent est pensé dans l'horizon du futur possible¹. Avoir le sens historique, comme Lukács l'avait établi contre le

1. La pensée d'un futur différent est nécessaire pour distancier la pratique actuelle et pour en comprendre les limites. *Journal de travail*, p. 188 : « Quand viendra le temps où sera possible un réalisme comme la dialectique pourrait le permettre ? déjà la représentation d'états de choses comme équilibres latents de conflits s'annonçant se heurte aujourd'hui à d'énormes difficultés. La recherche conséquente du but par celui qui écrit élimine beaucoup trop de tendances de l'état de choses à décrire. Sans cesse il nous faut idéaliser parce que sans cesse justement il nous faut prendre parti et donc faire œuvre de propagande. »

marxisme positiviste, c'est penser le présent comme Histoire. La « distanciation » pour Brecht signifie « historicisation » — montrer à la fois les déterminations et les possibilités, rendre conscient que l'actuel aussi est historique, transformable —, elle « désaliène » celui qui, pris au jeu de l'identification, demeure l'objet de l'Histoire, et l'aide à naître comme sujet.

L'historicisation brechtienne, condition de la distanciation, si elle n'est pas fondée sur le possible abstrait ou sur le devoir-être, puise sa force dans la possibilité objective et, par là même, dans tout ce qu'elle distance. Brecht a adhéré en un premier temps à toutes les manifestations de la société de masse : sport, presse, radio, roman policier, cinéma. Il est parti de l'actuel, en acceptant avec joie ses conséquences, telle la disparition de l'individu ; il a partagé avec Benjamin les mêmes illusions sur la technique et la massification comme chemin du socialisme. Mais tout en voulant partir de l'actualité de son temps, qui, détournée, lui donne son insolence, son agressivité, son humour, Brecht n'a cédé à aucune tentation de l'immédiat, au nom de l'expérience, il n'a pas opté pour le relativisme. Ce n'est pas un humoriste qui s'adonnerait aux jeux arbitraires pour dissoudre tout dans le néant. S'il n'est pas expérimentaliste, parce qu'il historicise l'actuel, il n'est pas non plus historiciste, parce que la dimension fondamentale de l'historicité, pour lui, n'est pas le passé, mais le futur. La distanciation implique donc à la fois adhésion aux tendances actuelles et volonté de les renverser en y découvrant les failles et les nouveaux sujets d'action. Humour, mais aussi didactisme, expérience et Histoire. L'œuvre de Brecht, comme toute autre, est la rencontre de multiples déterminations, dans une conjoncture historique, mais comme toute grande œuvre elle ne s'y confine pas : elle fait partie de l'ensemble des événements qui ont produit cette Histoire dont nous vivons et elle est donc par là actuelle. Mais, dans la mesure où la pratique de la distanciation, par la volonté ou par la détermination historique, s'est généralisée, il faut rappeler

la spécificité de la distanciation brechtienne : il ne s'agit pas de simple représentation de la représentation et de destruction de systèmes de signes, mais d'une tentative pour montrer la chose en même temps que de la critiquer.

Le théâtre, c'est d'abord le rapport de l'acteur et du spectateur : la distanciation comme nouvelle esthétique théâtrale.

Le théâtre est un événement symbolique, la tragédie, la religion de l'individualité : l'acteur, dont la présence constitue la négation en acte de la temporalité, le *hic et nunc* du destin (Lukács), accomplit un rituel de sacrifice, une mise à mort devant les spectateurs vivants, qui sont séparés de lui par un abîme, partage du profane et du sacré (Benjamin). Mais cette fonction du théâtre et la forme qui la manifestait étaient déjà tombées en désuétude avant l'arrivée de Brecht (Benjamin).

La grande ville bourgeoise a atomisé la vie sociale et la vie psychique, elle a détruit les archétypes collectifs dont le théâtre se nourrissait, elle a réduit chacun aux dimensions de son intériorité et elle a transformé la scène en lieu de résonance pour des nuances émotionnelles, musicales et intimes, dépourvues de forme (Lukács). Le développement historique a rendu l'individu inessentiel, la parole ambiguë : l'atmosphère devient l'expression de l'entre-deux, de l'informulé, l'humus de l'inter-subjectivité ; le milieu est conçu comme nouvelle providence : le naturalisme s'installe sur la scène ; atmosphère et milieu, la nécessité de réinterpréter le répertoire classique à travers eux, font naître la nouvelle scénographie, de là l'importance du metteur en scène. Effet et agent de la dissolution de l'ancienne forme, le metteur en scène est le symptôme d'une nouvelle fonction de théâtre, mais aussi son occultation, tant que n'est pas prise en charge la théâtralité, tant que n'est pas pensé le changement de fonction du théâtre

pour que devienne féconde « sa conscience d'être du théâtre » (Benjamin).

Brecht part du rapport de la salle à la scène (et non plus de la scène à la salle) ; la scène n'est plus l'avancée de la profondeur, la présence de l'autre monde ici-bas, mais un lieu d'exposition (contre le cultuel — Benjamin) : l'acteur cesse d'incarner le héros tragique dans une cérémonie symbolique de la mort et ne figure plus comme élément de scénographie, il devient à la fois le voisin et un philosophe critique ; il ne s'identifie plus au personnage pour entraîner le spectateur, qu'il ignore, à s'identifier avec lui-même. Acteur et spectateur sont face à face, tout le comportement de l'acteur interpelle le spectateur, l'engage dans la représentation et l'histoire : « Qu'en penses-tu, toi ? Tu as remarqué ? » Le spectateur ne demeure plus passivement devant le destin du héros. Nous sommes dans une époque où le destin de l'homme, c'est l'homme, et dépend de l'activité des hommes : l'activité sera donc non seulement le sujet de la pièce, mais sa forme et aussi la source du divertissement. L'action historique exige une théorie, l'extériorité de la raison et du sentiment, le conflit des « facultés » n'a plus de sens : apprendre, c'est le plaisir le plus important de notre époque, comprendre la situation historique. Ces nouveaux objectifs changent non seulement la scénographie et le jeu, mais la structure de la fable.

Car, pour Brecht, la fable est essentielle au théâtre, sans quoi la technique de la distanciation ne donnerait pas de résultats. Celle-ci a pour but de déconstruire la fable linéaire, de la décomposer, d'y introduire la discontinuité. Brecht oppose l'Histoire à la tragédie, il remplace le dramatique par le narratif et appelle le résultat « le théâtre épique ». Au lieu de l'irrépressible de l'action dramatique qui surgit d'une matrice et se précipite vers sa fin, la distanciation introduit le retardement épique : l'inductif contre le déductif. Il s'agit de détruire l'idée que les éléments n'ont de rapports qu'entre eux-mêmes et qu'il y a une sorte de fatalité dans leur succession. On doit éclairer

le spectateur quant à la manière dont le processus s'accomplit et est représenté, en découpant la pièce en petites scènes autonomes qui se développent par bonds, en évitant le glissement insensible des scènes les unes à la suite des autres, en rendant suspect le cours des événements, les rapports réciproques et l'enchaînement de toutes les manifestations, de telle sorte que chaque moment puisse prendre un sens socio-politique. Au contraire de l'ouvrage dramatique, où la révélation de l'essence impose la marche intensive des événements, une œuvre épique doit se laisser découper comme avec des ciseaux en parties capables de continuer à vivre leur vie propre (Döblin) ; ses éléments sont autonomes, sa structure illimitée, discontinue, sa substance la totalité extensive de la vie. Mais la totalité de relation détruit chez Brecht la forme de la totalité organique, ensemble parfait qui n'offre pas de prises. Il est anti-wagnérien : non seulement parce qu'il s'oppose à l'utilisation rituelle de l'art comme solution des problèmes politiques, mais aussi esthétiquement, parce qu'il veut rompre l'habitude de considérer un spectacle comme un tout. Chaque moment doit prendre position par rapport à d'autres, chaque matériau devenir un commentaire critique de l'action qui se déroule au premier plan, et même l'acteur se changer en critique actif du monde de l'écrivain. En séparant les différents composants, en construisant le spectacle au moyen du montage, en insistant sur le « faire » et l'artifice, en introduisant constamment des ruptures dans le cours des événements, en changeant de niveaux et d'accents, en mélangeant les genres et en transcrivant un univers dans un autre, avec des chants, des titres, des projections, au moyen de jeu, d'accessoires et de décor, Brecht transgresse l'interdit de la forme organique qui empêche d'arracher un élément à son contexte formel pour l'envisager dans un autre et surtout le comprendre dans la réalité.

C'est que, pour Brecht, rien n'est jamais définitivement fini, contrairement à la civilisation close et à la clôture de

ses formes organiques ; le différent existe pour Brecht comme possibilité : s'il distancie le drame par le narratif, il distancie le narratif par le présent de l'action théâtrale : l'acteur du théâtre épique « raconte », mais également il « est en acte ». Le narrateur sait la suite ; il présente l'événement dans l'éclairage de sa fin, comme un fait immémorial dont tout le monde connaît les péripéties. Cette connaissance de la fin est tout à fait différente du destin tragique. Elle introduit la dualité du sujet de la narration épique, contre l'identité tragique dont les contradictions sont purement internes. Le tragique était né du chant du chœur, le chant du chœur (la communauté) a pour fonction ici de suspendre le tragique : l'acteur devient un rhapsode, il n'est plus en acte, mais celui qui montre un personnage en acte, il est « moi » et « lui ». L'ailleurs, un autre temps, d'autres gens, d'autres événements viennent travailler et décomposer le *hic et nunc* de la scène et la présence de l'acteur. Mais l'historicisation n'est pas historiciste et la narration ne constitue que l'un des éléments d'une dialectique : sinon l'événement n'offrirait aucune prise, et la narration permettrait seulement de comprendre la logique qui a conduit à une telle fin. Or il faut se garder de traiter les hommes comme s'ils ne pouvaient agir que d'une seule façon. Si la narration libère de l'immédiat en exposant le cas, l'acteur présent intervient pour donner au spectateur la conscience d'une autre possibilité : c'est le sens dialectique de cette terminologie contradictoire adoptée par Brecht, le « théâtre épique ». L'événement n'est pas fini : d'ordre humain, il peut être transformé par les hommes. Ainsi s'explicité le jeu épique. L'acteur n'est pas le personnage, il présente la chose et la critique en même temps : il distancie, détache le « gestus » social et l'offre comme un cas, comme le fait la nouvelle structure de la fable à propos de chaque scène. L'acteur prend position par rapport à l'événement, il interpelle le spectateur pour qu'il définisse aussi ses positions. L'acteur et le spectateur deviennent des philosophes : ainsi s'accomplit la mort de la tragédie ; elle avait commencé dans

Euripide, et avait été annoncée par Socrate, lorsque la philosophie s'est développée avec les premiers éléments historiques de la réification ; elle devient une réalité, avec le dépassement de la philosophie lorsque la philosophie peut cesser d'interpréter les choses pour devenir monde et le monde philosophie. L'acteur montre qu'il se sait regardé par le spectateur pour que le spectateur aussi apprenne à (se) regarder — sujet et objet à la fois, identique et différent — pour agir.

Mais le cinéma, qui se donne pour un monde de réponse avant toutes les questions philosophiques, aliène les regards.

II. LE CINÉMA, HORS-CHAMP HISTORIQUE ET HORS-CADRE ESTHÉTIQUE

Le cinéma a eu la particularité de naître comme art primitif et moderne à la fois et de n'atteindre l'âge classique que beaucoup plus tard. Primitif, il lui fallait tout inventer, par tâtonnement et emprunt, à travers des formes simples, en racontant des contes et des fables ; moderne, et pas seulement en tant qu'invention, il participait, au niveau historico-philosophique, sinon encore effectivement, de ces mouvements de destruction de l'art et de production de formes nouvelles qui, avec le futurisme, le cubisme, dada et le surréalisme, ont relevé la technique, le montage et le choc au rang de moyen d'expression. Le moderne, totalité coexistante, hétérogène et contradictoire, de traditions diverses et de projets différents, se spécifie par la médiation et la complexité. Intégré dans cet univers complexe au développement inégal, le cinéma se présente donc dès le départ comme un ensemble de pratiques diverses. C'est pourquoi même pour l'aborder dans l'optique de la théorie brechtienne, il est nécessaire de regarder le cinéma comme un ensemble

ouvert de pratiques et de théories différentes, à travers des œuvres particulières.

*Le cinéma, c'est avant tout l'image : réalité et imaginaire :
« L'homme à la caméra » ou « Le Voyeur ».*

Avec l'effet de distanciation, le spectateur ne peut plus s'imaginer être le témoin invisible d'un événement qui se déroulerait dans la réalité. Le cinéma, c'est la rencontre permanente d'un tel témoin et d'un tel événement : c'est « l'image de la réalité ».

D'abord, il s'agit d'une invention scientifique, quelle meilleure garantie voudrait-on ? N'est-ce pas pour le théâtre épique la photographie de la réalité, une conscience morale ? Ne libère-t-il pas définitivement, selon le jeune Brecht, de la psychologie, de l'intériorité, de la profondeur, de l'homme, la mesure-de-toute-chose, en détruisant l'univers subjectiviste du roman, et l'expression « personnelle », pour montrer les actions extérieures en auxiliaire de la science ? Reste à savoir si la science est aussi dépourvue d'idéologie qu'on le prétend, si l'élimination de l'homme, la rencontre nullement fortuite de « l'objectif » et de la « réalité » n'est pas elle-même une nouvelle forme idéologique. Que la science ne soit pas neutre, il a fallu même à l'auteur de Galilée quelque temps pour s'en apercevoir. Il n'empêche que cette existence « scientifique », documentaire, objective, de l'image cinématographique, que chacun peut expérimenter, est l'un des aspects de sa fascination, de son évidence première, difficilement ébranlable, parce que justement le fonctionnement de l'appareil occulte l'action historique de l'homme et l'ensemble de la structure qui l'a produite. C'est l'exactitude de l'image cinématographique qui fait sa force magique.

Mais cette exactitude est toute d'apparence. La photographie est devenue une arme terrible contre la vérité, finit par constater Brecht, l'appareil photographique peut

mentir tout comme la machine à écrire. De plus, les images ne permettent pas de saisir la réalité, par exemple le fonctionnement des usines Krupp : il faut construire quelque chose d'artificiel, de posé, dira Brecht, revenu de son « enthousiasme ». Ce sera la substance de la querelle entre Eisenstein et Vertov, celui qui avait voulu créer avec la caméra l'art nouveau correspondant à la nouvelle réalité.

Le cinéma est né de deux tendances opposées, mais profondément liées, du XIX^e siècle : l'idée de l'œuvre d'art totale, la synthèse des arts, l'utopie d'un monde désenchanté et son corollaire, l'instrument du désenchantement, le culte positiviste des faits. Tandis que chez les premiers théoriciens, et dans l'avant-garde française, même « la photogénie » était considérée comme un moyen nouveau au service du drame et du lyrisme, tandis qu'Eisenstein allait reprendre bientôt à son compte l'utopie de la synthèse des arts, Vertov a été le premier à vouloir prendre en charge l'aspect « scientifique » et « la spécificité du cinéma » contre le drame cinématographique qu'il qualifiait d'« opium du peuple ». Il avait été futuriste, il parlait de « l'incendie de l'art », de la « destruction de la tour de Babel artistique », il voulait que cesse toute différence entre l'art et la vie, il exaltait l'homme électrique parfait, la technique et le moderne, comme l'ont fait Brecht et Benjamin qui y voyaient une performance politique ; comme le jeune Brecht, il opposait « l'œil de la caméra » à la cuisine littéraire, à l'infâme contrefaçon théâtrale de la vie, il voulait partir non pas de « la vision » vers le matériau, mais de matériau vers l'œuvre : l'homme à la caméra, disait-il, l'homme qui vit sans scénario. Pour sa compréhension de la nouveauté absolue du cinéma, de sa conception du montage à partir de matériaux et d'idées exclusivement cinématographiques, l'importance de Vertov dans l'histoire du cinéma est incommensurable. Son chef-d'œuvre, *L'Homme à la caméra*, le premier film théorique sur le cinéma, réalise dans sa pureté l'essence du cinéma « art scientifique ».

Dans ce film, la caméra est omniprésente et l'homme est à son service ; elle voit mieux et plus que lui ; c'est à la fois l'œil du sujet transcendant, immense, au-dessus de la foule et un appareil qui peut se mouvoir tout seul. Cette « fabrique des faits » proclame l'identité du film avec le monde et l'identité du monde avec ce qui est ; l'identité du film avec la vie, avec ce qui est monté, projeté sur l'écran. La vie aussi est un assemblage de gestes et de mouvements identiques dans n'importe quelle ville : travail corporel, sport, danse, naissance, mariage, mort. Avec la technique, avec l'objectif, l'objectivité se donne à voir, le monde enfin se manifeste dans son être réduit à son apparence, sans aucune pensée, sans profondeur ou arrière-monde, sans que les mensonges de la culture viennent s'y ajouter pour le masquer. Cette « vision communiste » du monde est, en fait, la parousie positiviste et techniciste de l'univers comme accumulation de faits : de là le formalisme nécessaire à la fois comme marque extérieure d'un monde transparent et parfait et comme ornement requis pour intégrer, lier, niveler du dehors cet assemblage de faits disparates¹.

Mais la science et la technique de reproduction, « la fabrique des faits » et le culte de la machine ont aussi un côté infernal complémentaire, ignoré par l'avant-garde des

1. Le cinéma américain possède également, dans les années vingt, son film théorique sur le cinéma : *The Cameraman*. Buster Keaton, le comique le plus moderne, le sur-adapté inadapté, l'homme des performances techniques et de vague à l'âme profond, l'homme le moins spontané qui soit, ne parvient pas à se servir d'une caméra. De manière immédiate, la technique se détraque dans ses mains, devient de la poésie : dans son film, la mer et le bateau envahissent en surimpression la grande avenue. C'est qu'il a besoin d'une machinerie complexe pour se faire cuire un œuf. Chez lui, la technique ne fonctionne que si l'activité technique est visible et consciente ; or, dans le cinéma américain, la technique, comme la théorie, ne doit pas être visible : le cinéma, c'est la *mimesis* parfaite, la reproduction immédiate de la réalité. C'est pourquoi un singe, spécialiste d'imitation, réussit à filmer des événements, là où Buster, qui cherche à « faire » échoue. Il semble que, pour le cinéma américain, le sujet transcendant soit un singe ; voir, dans *King-Kong*, son apparition colossale devant la caméra !

années vingt. Le contenu de vérité de *L'Homme à la caméra* et de la vie saisie par la caméra apparaît autrement dans *Le Voyeur* de Michael Powel : un enfant photographié, filmé, enregistré dans le moindre de ses mouvements par son père, savant psychologue, deviendra lui-même cameraman et cherchera à filmer sur les visages les marques de la peur, que les victimes elles-mêmes peuvent regarder dans un miroir tandis qu'il enfonce dans leur gorge un couteau fixé au pied de sa caméra. La fascination du *Voyeur* c'est la vérité de l'objectivisme de *L'Homme à la caméra*; dans les deux cas, il s'agit du contenu de la science et de la technique devenues dominantes : la disparition du sujet.

La fascination est le mode de réalisation d'une pulsion partielle, celle de voir, et l'image cinématographique a ce coefficient de ressemblance nécessaire pour pouvoir devenir sans peine fantasmatique. Ce qui n'est possible ni devant le théâtre, ni devant la peinture, sauf dans les histoires de peintres chinois, mais dans leur peinture, l'illusionnisme est absent. En deçà même de la fiction ou de la présence de l'acteur, il y a au cinéma l'image, comme reflet en miroir, et le regard : situation imaginaire s'il en est, avec ce qu'elle implique d'élément identificatoire. Avant même que la théorie lacanienne du stade de miroir ne soit rappelée pour l'interprétation de l'écran du fantasme, le cinéma avait été reconnu comme « l'homme imaginaire », et, bien avant, Méliès avait rendu explicite l'univers de rêve qui était implicite à l'existence de cet appareil scientifique.

L'acteur et l'appareil : la difficulté de l'effet-V au cinéma.

L'image a une existence propre au cinéma et ses propres effets : elle reproduit ce qui a été. C'est du passé présent sans actualité. Le théâtre représente : c'est le pont symbolique entre l'événement originel et ce qui s'effectue dans la présence de l'acteur ici et maintenant. La dialectique de la

distanciation brechtienne — en sécularisant l'ailleurs pour le transformer en Histoire, jusqu'à faire éclater l'ancienne présence symbolique — explicite le fondement constitutif de la représentation théâtrale, cette relation entre ici et ailleurs, maintenant et un autre temps mythique. Toute représentation au théâtre est de l'ordre de la convention. La plus mauvaise représentation théâtrale de province renvoie à la cérémonie théâtrale, le mauvais acteur est meilleur sur scène que le meilleur acteur de théâtre à l'écran, parce que sur scène l'acteur n'est que le support d'un irréel symbolique. Au cinéma, l'irréel est ce qui a été, image. Aucune distance ne sépare l'acteur et le héros, il l'incarne avant même de le jouer : la crédibilité vient de l'image, non de lui.

Au cinéma, l'acteur joue devant l'appareil et retrouve l'image d'un autre sur l'écran : il devient spectateur de lui-même. Mais cette dualité n'est possible qu'en deux temps : entre l'acteur et le spectateur du cinéma s'interposent l'appareil de prise de vues, le film, etc., et l'écran de la projection ; l'image sur l'écran est le produit d'un processus de travail qui s'ajoute au jeu de l'acteur, d'où la difficulté de la distanciation brechtienne fondée sur la co-présence de l'acteur et du spectateur dans le même espace et dans le même temps. Brecht était conscient de cette difficulté : « J'estime que l'effet d'une performance artistique sur le spectateur n'est pas indépendant de l'effet du spectateur sur l'artiste. Au théâtre, le public régule la représentation. ([...] au cinéma) nous ne voyons que ce qu'a vu un seul et unique œil (la caméra). Ce qui veut dire que les comédiens centrent obligatoirement leur jeu sur cet œil et que tous les processus deviennent totalement linéaires, etc., faiblesse plus fine : du fait de la reproduction mécanique, tout a tendance à se présenter comme quelque chose de fini, de contraint, d'immuable. » Nous revenons ici au reproche fondamental : le public n'a plus aucune occasion de modifier la prestation de l'artiste ; il ne se trouve pas en face d'une production, mais du résultat

d'une production qui s'est faite en son absence¹. De là, les limites des « applications » mécaniques de Brecht au cinéma, fondées toujours sur des conventions théâtrales, avec troupe de comédiens, scène et spectacle. Tout au plus filme-t-on un théâtre distancié, sans avoir repensé le problème à partir de l'appareil et du cinéma : l'acteur qui s'adresse aux spectateurs, dans ce cas, joue à s'adresser au spectateur et se trouve en réalité devant la caméra et l'équipe technique ; il regarde cet œil unique qui rend tout linéaire. Même si on montre la caméra, à moins que ce ne soit dans un miroir, elle n'est pas celle qui prend des images : au cinéma toute matérialité, toute présence disparaît dans le filmé. C'est pourquoi, très souvent, le jeu de la distanciation, la suspension de la comédie devient comédie à la deuxième puissance : un déplacement s'effectue de la fiction vers la présence de l'image, c'est elle qui va être investie d'émotion flottante. D'où la pléthore de paysage lyrique — qu'il s'agisse de la nature ou de la seconde nature, objets culturels devenus motifs de nostalgie — dans les films qui cherchent à produire une distanciation.

Malgré tout, Brecht pensait que le cinéma peut tout à fait admettre les principes d'une dramaturgie non aristotélicienne, indépendante de l'identification et de la *mimesis*. Cela pourrait se faire non pas par l'application des acquis du théâtre au cinéma, mais en partant des méthodes, de la démarche, qui ont abouti à la transformation du théâtre : en repensant le cinéma en tant qu'appareil de production, et en tenant compte de sa fonction sociale, ainsi avait-il voulu que l'adaptation de *L'Opéra de quat'sous* devienne *Film de quat'sous*, en changeant le milieu et les personnages s'il le fallait pour pouvoir commettre le même attentat contre l'idéologie bourgeoise à partir d'un nouvel appareil.

1. *Journal de travail*, p. 266.

Raconter et être en acte au cinéma : l'épique aristotélicien et les « diés » du temps jadis chez Kenji Mizoguchi.

La présence de l'acteur, son geste, sa parole, produisent l'espace théâtral ; au cinéma, l'acteur est un élément d'un espace donné, un monde des « objets », épique donc par définition, différent du monde des « actions », caractéristique du théâtre. L'action dramatique se déplace devant moi, écrit Schiller, que cite Brecht, je me déplace autour de l'action épique : ainsi fait le montage le plus honnêtement narratif au cinéma, où il existe avec la caméra un « sujet » de la narration différent de l'acteur qu'on voit ; même si, l'on ne s'identifie en principe qu'avec l'acteur, il y a, par principe, dualité du sujet et en général son manque. Y aurait-il donc une sorte d'harmonie préétablie entre la technique du cinéma et la forme épique, une forme épique qui n'aurait pas à se dégager par distanciation de et contre la forme dramatique, et serait par conséquent l'épique aristotélicien fondé sur la *mimesis* et l'identification ? N'y a-t-il pas en même temps la présence de l'image — sinon de l'acteur — et le fait que, malgré la narration, le cinéma est toujours en acte ? De sorte que l'effet épique renforce le drame — comme dans le cinéma épique américain — au lieu de le distancier ? L'image, dans ces cas, est soumise à l'acteur, au lieu que l'acteur ne soit qu'une partie de l'image, et le gros plan devient producteur d'idole.

Une forme épique aristotélicienne est possible, lorsque la présence de l'image et le monde des objets sont sollicités pour eux-mêmes, lorsque la puissance de l'expression plastique « éloigne » — sans la distanciation au sens de Brecht — l'action immédiate en l'intégrant à une totalité des objets : chez Mizoguchi et Visconti. Là, l'élément technique propre au cinéma se trouve occulté, un monde ancien est reconstruit. Dans les films de ces auteurs, les significations historiques des modes d'être et des événements sont montrées. Dans ces cas, le mimétisme, s'il nécessite l'identification de l'acteur et du personnage, n'entraîne pas nécessairement l'identification du specta-

teur avec l'acteur, l'environnement de l'acteur empêche relativement une telle identification : pour ne pas être brechtien, *Lady O'Hara* de Mizoguchi n'est pas moins épique que *Mère Courage*. Seulement Brecht est moderne : sa critique vient de l'extérieur, c'est une activité qui appelle à l'action ; l'histoire pour lui, c'est la découverte de nouvelles possibilités. L'historicisation brechtienne, c'est la prise en charge de la spécificité du matériau dans ses relations à l'histoire réelle, au développement des moyens d'expression, à l'objet, au public, et tout cela n'existe pas chez Mizoguchi, qui montre la chose sans y intervenir. *Lady O'Hara* se situe à la limite de la littérature bourgeoise et de l'épique au sens ancien du terme, non pas au-delà de la subjectivité, mais en deçà. La société japonaise est devenue capitaliste sans que l'individu y devienne le fondement du monde. L'univers de Mizoguchi ignore donc la réflexivité. Le matériau a ses lois, ses résistances, c'est ce qui distingue chaque moyen d'un autre : la perfection du matériau, transparent en lui-même, sert au parachèvement des motifs. Mais il n'y a aucune spécificité propre au cinéma, aucun obstacle à la reprise, à l'emploi de l'héritage culturel qui semble avoir préparé cette reprise, cette synthèse cinématographique. Il a fallu simplement que le matériau cinématographique soit développé de son côté, qu'il n'oppose plus aucune résistance pour devenir le véhicule « classique » de récits en eux-mêmes parachévés de longue date. L'apprentissage du cinéma américain et européen chez Mizoguchi, visible dès la période du muet, est un chemin de la redécouverte d'une tradition ; la technique moderne est le cadre d'une réévaluation du passé, la reprise d'un art narratif très ancien — moins connu en Occident que le théâtre, le *no* et le *kabuki* —, d'un genre « romanesque » au sens social très aigu, vieux de quelques siècles : le plan séquence descriptif et narratif lui permet de renouer avec l'espace temps des rouleaux enluminés, de retrouver la souplesse, la lenteur de leur déroulement. Non plus l'intensité poétique, les chiffres, les idéogrammes, la concentration, les

métaphores du montage, mais la prose, l'extension temporelle.

Il y a, chez Mizoguchi, comme un écho de la tradition orale, le « dit », le passé lointain transmis de génération en génération, quelque chose qui a perdu sa tension interne, le drame de son actualité, et qui a acquis un ton contenu et continu, didactique et démonstratif. On répète l'histoire pour que d'autres la sachent, et celui qui répète l'histoire n'est qu'un châlon dans la transmission, il doit avoir seulement les dons du conteur : l'invention (non la création) et l'arrangement.

L'épique de Mizoguchi déploie de film en film des strates différentes — et déterminées dans chaque cas par son objet, la vie de cour, le camp des esclaves, un village, une maison bourgeoise — d'un monde glacé et hostile. C'est pourquoi la forme du « dit » et de conte est plus ample chez lui que dans ses versions populaires, le « dit » est déjà devenu « récit » chez le « peuple » citadin des artisans qui ont permis la transfiguration du Japon féodal en État capitaliste. Mais O'Haru que Mizoguchi reprend de la littérature bourgeoise, est dans l'original une héroïne libertine, les images du « monde flottant » sont, souvent, des images de maisons de rendez-vous : Mizoguchi les a transformées en images d'oppression. C'est son principal thème. Et si la vie des femmes est le thème quasi unique de son œuvre, c'est que là se dévoile le contenu permanent des temps historiques, et peu importe lesquels. A l'exception du *Héros sacrilège*, qui raconte la naissance du Japon féodal, il n'y a véritablement pas d'« époque » dans les films historiques de Mizoguchi ; et les érudits japonais se gaussent de cet autodidacte, qui se trompe chaque fois d'accessoires, malgré sa manie célèbre de perfection et son énorme travail de recherche. C'est que l'Histoire, dans ses diverses conceptions du mythique au matérialiste, est une « catégorie » du monde des groupes qui ont vocation à l'hégémonie, ainsi il y a l'historicisation brechtienne, une historicité de récit chez Visconti, une dimension historique dans la praxis d'Eisenstein. Chez Mizoguchi, l'Histoire,

c'est la mémoire de l'oppression, l'éternel massacre des innocents, et peu importe qui guerroye contre qui dans *Les Contes de la lune vague*. Il parle de ceux qui subissent l'oppression, de là la place centrale des femmes dans ses films et cette absence de tension, d'action, cette lenteur d'un temps infini, cette réceptivité¹. L'épique de Mizoguchi est aussi loin de l'épopée héroïque et guerrière, le monde mythique des maîtres et des dieux, que du conte merveilleux et consolateur, son équivalent populaire, qui sauve et redresse les injustices : son épique, c'est la critique des mythes aristocratiques et du merveilleux des contes populaires ; on oblige la fille de cuisine à devenir impératrice, mais elle sera pendue et causera la chute de l'empereur ; l'esclave rêve de devenir puissant pour revenir libérer ses compagnons et retrouver les siens, libre il rencontre la toute-puissance des règles et découvre la mort des siens. Rien d'affirmatif, rien de consolant donc, même la nature est hostile : contre le désespoir, une vague mysticité religieuse tout au plus, où s'exhale « le soupir de la créature opprimée ».

Si l'on a pu comparer Mizoguchi avec Brecht, c'est pour l'importance, chez l'un et l'autre, des épisodes, par leur souci d'écarter la psychologie. Chez Mizoguchi, la psychologie est l'effet, mais non pas le mobile des actions. L'ensemble des relations, les règles sociales produisent les situations, les hommes ne sont pas à leur origine. L'épique de Mizoguchi est spécifiquement cinématographique, « au cinéma l'homme n'est lui-même qu'un détail, qu'une miette de la matière du monde » : le plan séquence, la dédramatisation, la distance, permettent à Mizoguchi de produire « l'image » de la situation, là où en Occident les mêmes techniques ont décomposé l'image et développé la psychologie. De là le caractère décousu, déséquilibré, « encyclopédique » des films de Mizoguchi, quelque chose

1. L'exception, *Le Héros sacrilège*, le titre l'indique, lutte contre la noblesse de Cour et la force mythique des dieux ; c'est un héros du « peuple », futur dictateur militaire.

comme la narration picaresque, ou ces récits du XVIII^e siècle où des figures aux traits fixes sont promenées à travers toutes sortes de situations : *La Vie d'O'Haru* raconte tout ce qui peut arriver à une femme, *Les Contes de la lune vague*, les deux rêves des paysans : devenir un guerrier célèbre ou épouser une princesse. *L'Intendant Sansho* rassemble tous les malheurs de l'esclavage. Même dans un film aussi concentré que *Les Amants crucifiés*, l'évolution interne des rapports des deux personnages résulte de toutes les situations qu'ils sont obligés de traverser. Comme dans les rouleaux japonais, chez Mizoguchi, costumes et tentures sont plus importants que les personnages ; et dans *Les Amants crucifiés*, là où le fini, le souci décoratif, le *iki* est poussé à l'extrême, c'est là aussi que rien ne peut vivre. C'est que le rituel, constitutif de toute la vie japonaise, revêt chez Mizoguchi la forme absolue, le formalisme « snob », le culte de la beauté, du « décoratif », hérité d'une aristocratie de cour et transmis par les femmes, jusque chez les geisha et les prostituées, qui en sont les dernières représentantes dans le monde actuel. C'est en elles, à qui ses films modernes sont consacrés, que ce culte manifeste l'oppression, son contenu de vérité.

Le beau, c'est ici la présence de la tradition comme d'un carcan, un code de réception pour le vivant et le naturel : d'où l'impression de hiératisme et de fluidité, les cadres innombrables et rigides à l'intérieur de chaque plan dans un espace ouvert. Grâce au son qui rétablit la continuité de l'espace autour de la caméra, le cadre-tableau du cinéma muet est devenu une *cache* ouverte sur le hors champ. Mais en Occident, le plan séquence, à moins d'être réorganisé de manière dramatique par le grand angle, les axes déformants et la lumière, a détruit la composition plastique pour tendre à la dissémination. Pour Mizoguchi, le vide n'est pas le produit d'une dissolution, mais la condition de la composition. C'est l'écoute du silence, où vient résonner, non pas la lourdeur de l'incommunicabilité, mais le non-dit de tout un monde dont chacun participe : le silence est comme la clarté tendre et limpide

de ses paysages où les figures évoluent, c'est la substance dont naissent les paroles, les bruits et la musique, quelque chose comme la dimension temporelle du monde. Le continuum spatio-temporel ne décompose pas les archétypes, le « monde » devient leur substance : déjà dans les rouleaux, les cadres sont ouverts, dépourvus de centre et plus larges que le champ du regard, ils exigent un mouvement de la vue qui les suit de scène en scène. Au regard centrifuge du plan séquence correspond chez Mizoguchi une narration ample et décentrée, un ton de conteur épique qui se poursuit de film en film, pour constituer un ensemble où chaque film n'est qu'un fragment. Il parle de l'oppression comme du contenu de vérité de la perfection du style, mais maintient l'équilibre entre elles ; à travers cette perfection, c'est malgré tout une domination qui se perpétue, devant laquelle il se résigne, et ne peut, comme le « dit » populaire, qu'en retransmettre la mémoire : « le chant des longs regrets », ainsi l'épique de Mizoguchi reste à l'écart de « l'historicisation » brechtienne.

Quant à l'épique historique, dans la tradition romanesque et subjective européenne, qui déploie une historicité du récit à défaut d'une historicisation du matériau, chez Visconti, on le verra plus loin, le personnage peut atteindre une conscience de soi et se regarder — et le spectateur s'identifier à lui — cela ne fera jamais que renforcer sa passion : la nécessité de vivre une histoire sans issue, celle d'une classe condamnée, jusqu'à la limite sans pouvoir, sans avoir la possibilité de s'en dégager. Si la forme close a encore un sens, ce n'est plus la vie, mais la mort. Distancier celle-ci, introduire de nouvelles possibilités, ne plus se contenter de produire une image du monde pour la substituer à un monde transformé, ne pourrait s'effectuer que par la destruction de la forme close et organique, par le montage. Mais tout montage n'aboutit pas à la distanciation, ou à l'éclatement de la forme.

Le cinéma, c'est surtout le montage. L'anti-Brecht : Eisenstein.

Dans les autres arts, le montage est un choc, un coup de force, l'artifice introduit du dehors, destructeur de l'organique : effet, à la fois, de la prédominance de la technique, qui détruit l'ancien rapport à la nature, et des rapports sociaux transformés par l'universalisation de la production capitaliste, un monde où les choses — relations entre niveaux et temporalités différents, hétérogènes — n'ont plus d'être ou de lieu « naturel », un monde où les relations ne peuvent plus être disposées devant le regard, où tout est construction et doit être construit. Le montage, c'est l'irruption de la modernité dans l'art, l'ouverture de l'œuvre à la diversité hétérogène. Le caractère d'artefact, construit, fortuit de l'œuvre, la dislocation, le disparate que le montage y introduit, rompent son unité illusionniste ou imaginaire, détruisent sa clôture spatio-temporelle, l'exposent au-dehors, aux matériaux divers, au raté, au trivial, au déchet, qui marquent de cicatrices la prétention de l'œuvre à l'homogénéité et à la cohérence du sens. L'œuvre est ainsi détruite, niée dans son existence autonome. Négation de la synthèse comme principe formateur, dans les arts traditionnels, le montage, c'est la capitulation ultra-esthétique de l'œuvre devant l'empirie (Adorno), la protestation contre « l'atmosphère », le subjectivisme du vécu impressionniste et expressif, c'est la reconnaissance de l'élément chosial, prosaïque : l'utopie nominaliste, le refus de soumettre l'autre au parachèvement de la forme. Les combinaisons du montage multiforme ne contiennent pas de totalité achevée, de « valeurs éternelles » hypocritement adorées, mais des ruines interrompues sous une figure nouvelle, le pêle-mêle des sphères effondrées. Chez Joyce, par exemple, « l'obscénité, la chronique, le raconter, la scolastique, le magazine, l'argot, Freud, Bergson, l'Égypte, l'arbre, l'homme, l'économie, le nuage, s'enfoncent et réapparaissent dans ce fleuve d'images, se mélangent, s'entrepénètrent dans un désordre qui cherche sa

forme, il est vrai chez Protée, dans le pêle-mêle de la nature en fermentation ; et non plus chez Prométhée, dans le sujet en fermentation expressive » (Bloch). Le montage vient du cirque, du music-hall, que le cinéma devait continuer, cirque, music-hall, cinéma et même match de boxe que le jeune Eisenstein avait intégré dans ses mises en scène au théâtre. Au cinéma, produit de l'artifice et de la technique, la technique et le montage sont à leur place. Le montage, c'est l'activité, le discontinu, c'est la relation entre des termes, parfois d'une nature différente — qui ne se trouvent pas dans le même temps et le même espace, et sont pourtant mutuellement déterminants dans leur être : la relation peut s'étendre du choc absurde, destructeur de relations, à la dialectique, en passant par la simple jonction ou la juxtaposition d'éléments.

Le montage brechtien décompose, sépare, rompt la continuité, déconstruit un discours linéaire, pour rendre explicite ses différentes déterminations en plusieurs lignes qui se chevauchent et s'interfèrent. L'élément de base du théâtre, c'est la scène dont il faut détruire la présence, pour y introduire d'autres lieux et d'autres temps. L'élément de base du cinéma est quasi atomique : le plan. Il s'agira donc d'abord de composer en partant du discontinu, d'univers complexe, de discours multiples.

L'impératif technique, le montage a servi au cinéma non pour déconstruire, mais pour construire l'unité et la cohérence descriptive et narrative, héritées du réalisme européen du xix^e siècle (le cinéma américain et la théorie de Koulechev-Poudovkine). Mais pour Eisenstein, le montage pensé dans sa nouveauté, comme activité créatrice, c'est l'écriture de la crise et de la révolution. C'est le monde en crise, dit-il, qui a produit l'avant-garde, « l'art de gauche » européen, dont participerait encore Vertov : la révolution artistique en lieu et place de la révolution sociale, renverse l'autocratie de l'art et remplace le fétichisme esthétique par le fétichisme du matériau. Il en résulte la perte du contenu et l'exhibition des faits et de la caméra. Mais il s'agit de dépasser la crise. Ailleurs, la

révolution formelle, la désagrégation des arts, sont des activités compensatoires parce que la volonté révolutionnaire est impuissante devant les nouvelles structures du capitalisme avancé. En U.R.S.S., dit Eisenstein, la révolution s'est accomplie : non seulement les faits y sont déjà des images, mais aussi de la théorie. Ailleurs, la désagrégation des arts les a conduits au point zéro d'où peut naître, ici, un art qui les accomplit et les dépasse tous : le cinéma, art total et synthèse des arts.

Il ne faut cependant pas confondre le jeune metteur en scène du théâtre de Proletkult, qui participe de l'avant-garde et de l'art de gauche européen, avec l'auteur d'*Ivan le Terrible*, qui restaure à sa manière la vieille Russie, par un retour à Byzance à travers la mystique du Greco. Rien de comparable entre l'épique tragico-burlesque de *La Grève* et l'écho vide des pierres, au rire énorme et glacial du despote oriental mystique et cabotin. Pour Eisenstein, chaque œuvre doit permettre de fondre l'histoire personnelle de l'auteur, l'histoire sociale et l'histoire du développement des matériaux expressifs. L'éternel adolescent de douze ans, qu'il prétend être resté, change d'éternité d'un moment à l'autre, comme sa théorie du montage et la société. Rien de commun entre le rêve orgastique, le flot de vin qui coule dans les caves du Palais d'Hiver, pendant que l'adolescent dort sur le trône des tsars (*Octobre*), et les efforts de cet autre adolescent (*Ivan le Terrible*), encore trop petit pour pouvoir descendre tout seul du trône, se mettre debout et se proclamer tsar de toutes les Russies. Rien de commun entre *Octobre*, qui déboulonne la statue du tsar, en affirmant le montage et le cinéma, et *Ivan*, cette icône géante et triomphale consacrée au premier des tsars. Eisenstein est devenu stalinien, entre autre chose, en reprenant à son compte l'idéologie stalinienne du bond en avant et du progrès perpétuel : il considère chaque moment comme l'aboutissement logique, le perfectionnement des moments antérieurs. Au mépris des discontinuités. Mais il a fallu les tracasseries de la censure, la destruction de *Que Viva Mexico*, celle de *Pré-Bejün* et un

congrès humiliant pour qu'il comprenne « la décision éloquente du Parti et du gouvernement de le voir revenir à la production ». Dans le monde du reflux révolutionnaire des années trente et de l'apparition des techniques lourdes du cinéma sonore, Eisenstein avait le choix entre le sujet, la psychologie, le héros, « le réalisme socialiste » ou bien le suicide (Maïakovski) et les camps (Meyerhold). L'art d'Eisenstein est affirmatif. Il voulait participer à l'Histoire et disait que l'Histoire est fade sans guillotine. La grandeur d'Eisenstein, sa place à part dans l'histoire du cinéma ne tient pas seulement à ses qualités exceptionnelles de cinéaste et de théoricien de cinéma : c'est d'avoir retracé avec ses films, non seulement au niveau des thèmes, mais sur le plan idéologique et esthétique, un portrait irremplaçable de l'évolution de la Russie post-révolutionnaire. Une projection de ses films dans leur ordre chronologique rend plus sensibles les transformations historiques que ne sauraient le faire les meilleures analyses. Eisenstein a eu un seul thème et l'a traité directement : l'Histoire. Il connaissait le lien de l'art à la vérité : « L'art est le plus sensible des sismographes (...), notre peuple et notre temps nous dictent ce que nous filmons. » Il a toujours voulu matérialiser les mots d'ordre du gouvernement et du Parti, et il ne pouvait le faire qu'en montrant les pratiques réelles : et aucun parti, aucun groupe social n'est disposé à reconnaître sa pratique réelle. L'idéologie n'a pas seulement pour but de soumettre les autres, mais aussi de donner bonne conscience aux gens en place. Eisenstein a appris donc « la bolchévisation » : du prolétariat à la masse, de la masse au Parti et du Parti au dirigeant. S'il montrait que le Parti faisait violence au désir des paysans (*La Ligne générale*), on trouvait à redire à ses abstractions ; s'il pensait que le dirigeant pouvait perpétuer la tradition des ancêtres et surtout avoir une âme, on remarquait son formalisme et les hésitations, les faiblesses de caractère de son héros. Le travail de propagande n'avait pas le même sens pour le Parti et pour Eisenstein : pour lui, la dialectique signifiait défense et justification de

l'Histoire réelle, pour les autres il fallait montrer la réalité d'une histoire imaginaire...

La Grève se situe à l'extrême pointe de l'art de gauche européen parvenu à la conscience de soi : la lutte séculaire du prolétariat condamné à l'échec. Ici la distance n'est pas très grande avec Piscator et Brecht : la même époque, les mêmes tendances, l'abstraction, la logique de l'industrie moderne et l'actualité des faits, le grotesque et le lyrisme, le joué et le non-joué, l'infini réalisme et la liberté des détails, des milieux sociaux différents, et la constitution d'un concept. *La Grève* est à la fois une chronique et l'exposition du concept de grève. *La Grève* était un traité, dira Eisenstein, *Potemkine* du lyrisme, la combinaison des éléments n'y vise plus un effet producteur mais psychologique. *La Grève* parle d'avant la révolution du point de vue du prolétariat. *Potemkine*, c'est déjà la masse : 1905 et le travestissement de l'échec en réussite. Eisenstein n'a voulu retenir des événements « que ce qui peut être inscrit à l'actif de la révolution ». Il s'agit moins de concept que de thème, tout est transformé en matériau et motif pour un traitement plastico-rythmique : si la partie (*Potemkine*) remplace le tout (1905), dans la construction du film le tout détermine la partie. La tendance au pathétique l'emporte chez Eisenstein : au lieu de la pensée moderne, il se réfère au schéma de la tragédie et même au triangle canonique : « l'escalier aspire à rejoindre le cuirassé et trouve sur son chemin un traître, Pieds de soldats de Tsar ! » Mais le pathétique ne remplacera complètement le conceptuel que beaucoup plus tard. Les conflits du chronique et du conceptuel (le formel), et du conceptuel et du métaphorique, qu'Eisenstein voudra dépasser dans l'identité, déploient leur dialectique dans *Octobre* et *La Ligne générale*, car là, ce sont les objets eux-mêmes qui ont une structure dialectique, contradictoire et complexe : de la révolution bourgeoise aux prises de pouvoir par les bolcheviques (de février à octobre 1917) ; et la transformation de la campagne par l'industrie (la ligne générale de la révolution triomphante).

La conception eisensteinienne des différences entre théâtre et cinéma est tout à fait originale : le théâtre naît des sujets et des rapports sociaux, le cinéma des structures de la pensée. Il ne s'agit pas de montrer les faits : où commence d'ailleurs dans l'espace et le temps, dans l'action et dans la pensée, dans la complexité de rapports sociaux, la révolution d'Octobre ; les 49 000 mètres de pellicule tournée le disent-ils et comment les réduire aux 2 000 mètres nécessaires à un film normal ? Le montage du film interprète l'événement, en recréant le processus de la victoire révolutionnaire par la pensée sur les matériaux et des motifs mis en jeu dans le film¹. Cela va du rapport de la sculpture, statique, monumentale, figure du maître, qu'on déboulonne au début du film, jusqu'à l'affirmation du cinéma comme art révolutionnaire, de l'opposition du peuple anonyme et du tyran à l'unité du peuple et des soldats politisé et organisé — par le Parti — avec des dirigeants — Lénine — dans le soviét, de l'opposition de l'action directe et du symbole, à l'unité de l'action armée, de l'organisation et de la théorie dans la praxis victorieuse... Mais le processus de construction du film, la nécessité de démythification des symboles et la nécessité pour les actions d'atteindre un niveau conceptuel, l'unité du chronique et du conceptuel, est inséparable du traitement des motifs : février-juillet-octobre. Février : renversement symbolique du pouvoir symbolique, insuffisance de l'action directe, absence d'organisation, du Parti et de son discours, il ne s'agit que de la destruction d'un symbole sous la pression et non de la destruction du pouvoir réel. Juillet : défaite du mouvement des masses, insuffisance de la seule parole et de l'organisation devant le pouvoir réel des armes, massacre, démantèlement de l'organisation du Parti et de son discours, tentative de

1. *Octobre et La Révolution figurée*, aux éditions Albatros, par Marie-Claire Ropars, Michèle Lagney et Pierre Sorlin, en attendant deux autres volumes, ont analysé ce film d'Eisenstein. C'est cette analyse que je résume ici avec quelques extrapolations.

reconstitution du pouvoir. Octobre : prolétaire apprend à te servir d'un fusil !, la victoire de l'organisation politique et armée (bolchevique), renversement du gouvernement provisoire, continuité de la parole et de l'action armée, investissement généralisé de la ville, du palais d'Hiver et du soviet. Mais chaque nouveau moment de la révolution ne sort pas du précédent par un bond. Comme le peuple citadin à lui seul ne suffit pas pour abattre le tsarisme et qu'il faut la pression diffuse et lointaine, symbolique, de la paysannerie et des soldats, il faut également après février le blocage de la guerre, l'intégration de la sphère extérieure à la réalité russe, l'apparition ainsi de la véritable cause de la révolution de février, la famine et le mécontentement populaire, pour débloquer la situation, permettre l'arrivée de Lénine et du Parti sur la scène de l'Histoire et dans le film. De même après juillet, qui aboutit à l'exil de Lénine, à l'emprisonnement des bolcheviques, c'est la contradiction interne de la sphère du pouvoir, l'opposition de Kerinski et de Kornilov, qui rend possibles, toujours pour la défense de février, l'armement du prolétariat et la libération des bolcheviques et leur fraternisation avec tout le peuple. On voit que la contradiction n'est pas seulement formelle, qu'elle ne peut se développer qu'en s'élargissant, en se déplaçant, en s'intégrant les sphères de plus en plus vastes de la société et du déroulement du mouvement effectif — du Temps dont Lénine est le spécialiste. Du point de vue formel, il n'existe aucune opposition définitive entre le montage narratif, continu et le montage intellectuel, discontinu. L'opposition entre l'action directe et le symbole au départ se transforme en l'unité du montage intellectuel et du montage narratif à la fin : la révolution d'Octobre pour Eisenstein c'est le dépassement de la contradiction, sa résolution par l'unité et l'identité du réel, du conceptuel et de l'esthétique. On peut comparer le montage de la statue au début du film, avant février, et le montage du fusil au centre du film, avant octobre : la statue est un symbole constitué par le discours du film, morceau par morceau, l'action directe du peuple n'y a

aucune prise, et le déboulonnement de la statue, du symbole du pouvoir, ne s'effectue lui-même que de manière symbolique. Au contraire, le fusil, tout en étant le symbole de la lutte armée nécessaire, est un objet singulier dans les mains de quelqu'un qui le monte élément par élément, en même temps que le film monte le fusil morceau par morceau. Ainsi il y a une transformation de la nature des « symboles », de la relation de l'action avec eux et du discours du film, jusqu'à l'identité finale.

Dès la sortie du film, on a reproché à Eisenstein ses jeux gratuits, ses écarts par rapport au réalisme : comme si un événement dans lequel intervient la guerre mondiale, l'ensemble des populations de la Russie, asiatique et blanche, des bourgeois, des paysans, des ouvriers, des soldats, et leurs organisations politiques diverses et de l'Église, comme si les problèmes d'organisation, de stratégie d'une révolution étalée sur plus de six mois, dans des lieux et des temps différents, à des niveaux de modalités différentes, bref si tout cela était de l'ordre de l'immédiatement visible et pouvait être montré dans l'unité spatio-temporelle d'un seul plan ou du montage invisible, narratif et descriptif. Ce n'est pas non plus un problème de construction logique : la forme est la forme du contenu, l'unité du concept et de l'action. Les statues d'Octobre ont toujours été considérées comme des ornements lourds et inutiles. Or il s'agit pour Eisenstein d'opposer le cinéma, art révolutionnaire, art de mouvement, d'identité du concept et de fait, à l'art symbolique monumental statique et mort des classes dominantes. Eisenstein s'adonne à un déboulonnement autrement radical : la démythification du tsar, le passage de la statue monumentale aux photographies de la famille royale dans l'intimité du palais d'Hiver. Sur ce chemin les effigies de Napoléon sont les postures symboliques que visent Kerinski et Kornilov, les dieux, les fétiches symboliques où les hommes s'allènent, et les supports du pouvoir, comme l'Église, sont les marques d'une tentative de restauration du pouvoir symbolique, tandis que le développement du film, et l'Histoire réelle,

consiste à dissoudre le symbole pour atteindre le concept, à dépasser l'opposition de l'idée et de la réalité, du pouvoir et du peuple, par l'unité du pouvoir et du peuple, de la pensée et de l'action, de la forme et de la chronique. A ce démantèlement, au niveau de l'histoire des moyens d'expression (sculpture, cinéma) et au niveau de l'Histoire (tsarisme, révolution), vient s'ajouter un troisième niveau nécessaire à une œuvre, l'histoire personnelle. Eisenstein veut déboulonner l'image du père, et même de la famille, à travers quelques figures sculpturales : le baiser de Rodin, une maternité — les premiers pas —, jusqu'à la statue d'une dame à la jupe relevée sur un corps nu, qui se trouve dans la chambre à coucher de la tsarine. On se rappelle des accents scatologiques évidents de cette séquence, pendant que le flot du vin coule dans les caves et que l'adolescent rêve sur le trône des tsars¹. Voilà, dans ses grandes lignes, l'interprétation de la révolution d'*Octobre* par le montage des attractions.

Est-ce l'incompréhension du public ? Après *Octobre*, les spéculations d'ordre conceptuel — qui auraient dû aboutir à l'adaptation du *Capital* — se font plus rares au profit de la « pensée sensorielle ». Le prolétariat déjà peu nombreux était submergé par les nouveaux venus d'origine paysanne. De « capital » il n'y en avait pas en Russie. Et l'une des causes essentielles de la lutte politique en U.R.S.S. consistait à savoir sur le dos de qui allait se faire « l'accumulation ». En 1928 le Parti avait décidé et le Parti — le sosie de Lénine — le dit chez Eisenstein : ce sera sur le dos des paysans. Ainsi Martha, la paysanne de choc, peut étreindre la « cassette » où sont réunies les économies et rêver de flots de lait jaillissant et de fécondité. La condition de ce rêve orgasmico-cosmique reste la cassette

1. Eisenstein qui s'est fait photographier sur le même trône, raconte dans ses *Mémoires*, qu'il dormait pendant la prise du palais d'Hiver. Il dit également qu'il est resté toujours un garçon de douze ans et il rappelle les rapports de la statue de tsar avec son père et avec la question « d'où viennent les enfants ? ».

nécessaire au développement de l'industrie, monde de rêve dans la réalité que Martha visite dans la séquence suivante. Si le monde rural entraîne Eisenstein à des spéculations sur la pensée sensorielle, comme *Octobre* l'avait conduit à la découverte de la dialectique, Eisenstein n'entend pas encore revenir à l'ancien. *La Ligne générale* oppose à l'extase religieuse ancienne qui ne parvient pas à faire tomber la pluie, le miracle nouveau de l'écrémeuse. Mais si Eisenstein montre la nécessité pour le Parti de rudoyer « le crétinisme rural des paysans », et par là, en disant la vérité, déplait au Parti, il ne succombe pas à la « mythologie » desséchante et officielle du pur rationnel et du progrès. Dans *La Ligne générale*, la terre et l'agriculture renforcent les dimensions métaphoriques de l'œuvre d'Eisenstein ; cependant les métaphores et l'extase sensorielle n'y concernent pas seulement la nature, les noces du taureau, mais aussi l'industrie : le miracle de l'écrémeuse, les noces du tracteur...

La Ligne générale n'a pas été mieux accueillie et Eisenstein a dû traverser des épreuves, des conflits. En U.R.S.S., le pouvoir avait rapidement et bientôt définitivement échappé des mains des ouvriers et des vieux bolcheviks, ceux qui avaient connu les idées du socialisme européen ont été remplacés par les forces populaires qui ignoraient tout de Marx, de Freud et des droits de l'homme (Marc Ferro). Et ces forces ont restitué le pouvoir absolutiste et les valeurs traditionnelles. *Le Pré Béjine* a été détruit — peut-être — parce qu'il laissait entendre nettement que l'ancien avait triomphé du nouveau. Dans *Alexandre Nevski*, l'ancien a repris ses droits incontestés : le passé du peuple russe montre les forces qui lui permettront de résister à l'envahisseur : la paysannerie et le chef charismatique. Une très belle fresque populaire, patriotique et moyenâgeuse — mais dépourvue de feu sacré — sonne le glas de l'art de gauche, au profit de l'homogénéité, l'unité, l'harmonie. La tendance à la synthèse des arts, au ciné-opéra d'ascendance wagnérienne — Eisenstein monte Wagner à l'opéra —, se

renforce dans *Ivan le Terrible*, avec l'usage de la couleur et la surcharge expressive. On critiquait Eisenstein parce qu'il montrait les masses comme la principale force de l'Histoire, on lui demandait des individus, il a montré le seul « individu » qui existe dans une société de masse avec un pouvoir absolutiste : le chef suprême. Dans *Ivan*, il n'y a plus aucune trace de révolution, mais le peuple à genoux devant le maître et la rutilance des matières, le pathos épico-tragico-mystique de l'Orient. Eisenstein voulait matérialiser des idées, mais il y a une grande distance entre le concept dialectique, la totalité des déterminations hétérogènes d'*Octobre*, et l'idée incarnée par *Ivan*. Eisenstein peut parler de musique de paysage, comparer le deuil d'*Ivan* auprès du cercueil de la tsarine, série de plans sans transition d'un seul personnage, et le deuil auprès du cadavre du marin tué dans *Potemkine*, série de plans de personnages différents. Ce qui disparaît dans l'identité du thème, c'est l'objet, et, dans *Ivan*, l'idée détruit le particulier, la différence entre le despotisme économique du socialisme réel et le despotisme oriental ancien, même si l'essentiel — et c'est la force du film — était d'en rappeler, contre les idéologues, l'identité.

Le montage à l'intérieur du cadre, la composition dans *Ivan* est l'une des possibilités de la démarche initiale d'Eisenstein, mais non son aboutissement nécessaire. Venu des actualités, Vertov montait des fragments préexistants. Mais cette mise en relation de l'extérieur — mécanique — des éléments n'a jamais satisfait Eisenstein qui concevait le fragment comme une cellule organique. Le montage en tant qu'activité synthétique ne peut à la limite laisser rien de donné devant la caméra, de préexistant. De là à croire qu'il fallait nécessairement aboutir à la production de tout un monde dans *Ivan*. Dès le départ, le montage pour Eisenstein est un discours, la pensée par l'image, une nouvelle écriture idéographique — encore plus concrète — riche de multiples résonances. L'image en soi n'a pas de sens, n'est même pas un objet théorique, il ne peut être question d'image qu'en relation avec le

montage, sinon on oublie les ciseaux, mais aussi l'écriture. Rien de semblable donc à l'image de Murnau où la saturation de l'espace permet d'accéder au temps éternité des archétypes. Pour Eisenstein, chaque fragment d'espace et de temps doit sortir de soi, son centre de gravité se trouve au-dehors, non pas par rapport à la caméra, dans le hors-champ, mais dans le hors-cadre du discours filmique. Résultat du conflit entre le point de vue de l'auteur et l'objet, le cadre-angle n'est pas une fonction du visible, mais un complexe d'association qui redouble la charge émotionnelle signifiante du fragment. Ce qui se produit ainsi à partir des représentations n'est pas lui-même une représentation : Eisenstein ne veut pas atteindre une représentation du thème, mais une image dynamique interprétative et productive du thème. Et il pense pouvoir le faire, parce que pour lui la réalité en elle-même n'est pas donnée, elle est théorie, pratique, œuvre, et que ses films sont aussi des interventions dans la réalité.

Cette conception se cristallise en deux notions théoriques — l'une discontinue, intellectuelle, moderne ; l'autre continue, affective, atavique. L'attraction et le pathétique, termes de poétique — construction de l'œuvre — et de pratique — relation avec les spectateurs. Comme il a toujours cherché à les unifier, Eisenstein peut dire que l'un sort de l'autre par un bond. Avec ces idées d'attraction et de pathétique, toute l'esthétique d'Eisenstein s'oppose à Brecht. Il vise l'irrésistible montée de la tension, la frénésie, le glissement des représentations l'une dans l'autre, l'effacement des épisodes. Et il veut que chaque fragment de film soit bien une cellule organique d'un « tout » conçu organiquement. L'œuvre doit obéir, dit-il, à la fin, aux mêmes lois que les phénomènes naturels. La pensée de l'organique, présent dès le début dans la conception du fragment comme cellule organique, prédomine de plus en plus avec le temps dans l'œuvre et les spéculations d'Eisenstein. Il parle du subjectivisme flamboyant qui permet de percevoir en nous les lois universelles et de comprendre, avec nos « tendons », la non-

indifférente nature dont nous faisons partie et à laquelle nous ne pouvons pas nous rapporter de manière objective.

La logique formelle, l'objectivité et le réalisme positiviste, soumission à l'intolérable ordre des choses, ne sont nullement les formes correctes de perception et de connaissance pour Eisenstein, mais des fonctions d'une structure déterminée de l'ordre social, à laquelle il veut substituer, dit-il, « un marxisme affectif et communicatif ». L'identification avec Léonard vise également à restituer l'idée ancienne de la nature créatrice, dont l'artiste fait partie, l'idée de l'art-science : le montage intellectuel est le commencement d'une révolution générale dans la culture, l'unité indissoluble de la pensée sensorielle et de l'effort intellectuel conscient. Ainsi Eisenstein est extérieur à toute la tradition humaniste et bourgeoise de l'art européen, dont Brecht hérite, il est étranger à l'anthropomorphisme (Visconti), à la pensée critique (Welles) et à ses suites (Godard), à l'esthétique de pure construction (Resnais) qui, grâce au montage, dépasse les antinomies réflexives, mais n'a plus de substance. Il parle de « la ligne extra-humaine » de ses œuvres. Au-delà de la dialectique sociale et historique de Marx, il est proche de la dialectique de la nature d'Engels et, au-delà de Freud, du panthéisme de Lawrence. Il veut retrouver l'atavisme des puissances cosmiques primitives au travers de toute situation particulière actuelle. Il étudie les formes de pensée qui dépassent l'humain : la technique d'extase mystique et surtout la pensée mythique, la pensée prélogique, primitive — sauvage, et il spéculé avec les Chinois sur le *yin* et le *yang*, le pair et l'impair. La réintégration du rationnel dans le mimétique, pour Eisenstein, c'est aussi le moment de la dissolution de l'individu. C'est la fusion, la béatitude primordiale, l'instant de la libération de l'éternel joug de la contradiction. Le monisme et la synthèse doivent l'emporter sur la différence et la contradiction. C'est l'ivresse bacchique qui s'empare des concepts et ne laisse plus aucun singulier fini : la dialectique d'Eisenstein, c'est la dialectique en

extase et non plus la dialectique questionnante, l'essentiel de la théorie — sinon de l'œuvre — de Brecht.

Le dépassement du conflit entre le mimétique (l'identification mythique avec la nature) et la pensée (la séparation historique) qui, dans leur opposition, dominant et terrifiant, caractérise l'utopie révolutionnaire. La théorie brechtienne était née dans une situation d'échec de mouvement révolutionnaire, comme l'aboutissement de la tradition critique et de l'art de gauche européen : d'où son opposition à l'identité mythique, au principe dominant de la totalité, qui constituaient la base de l'idéologie fasciste. La dissolution du singulier par les médiations, c'était aussi pour lui la reconnaissance du singulier comme tel. C'est pourquoi le singulier, le contingent, le moment nominaliste, s'affranchissent de la forme. Dans la théorie brechtienne domine le moment de la pensée, critique, négative. Eisenstein, né dans un monde précapitaliste — agricole en grande partie —, reste étranger à la réification capitaliste et aux catégories de la pensée bourgeoise — la métaphysique de Kant, dit-il justement, un monde ancien qui prétendait pouvoir sauter par-dessus l'univers bourgeois, son individualisme et ses dichotomies et réaliser une nouvelle identité. Pour Eisenstein, qui reprend à son compte la glorification de la technique faite par les futuristes — originaires de pays non industriels —, considère la technique comme un bond en avant de la nature. Il n'y a pour lui aucune contradiction entre « vision » et technique, et l'acte mécanique de montage peut être transmué en pensée sensorielle. Ainsi la *mimesis* qui dans le monde réifié se réduit à la reproduction technique de ce qui est et triomphe avec l'image cinématographique, a pour Eisenstein un sens primordial : le montage métaphorique — et non la seule image comme représentation — ne suggère pas seulement l'identité entre les motifs : le montage comme pensée sensorielle participe des lois de la nature, la *mimesis* chez Eisenstein recrée l'identité entre la création artistique et la puissance cosmique. Le naturel et l'affirmatif prédominent et la volonté d'atteindre une

généralisation à partir de n'importe quelle vétille. C'est la tâche superfigurative naturelle et eidétique de l'art, l'extase créatrice, à laquelle on ne peut plus renoncer, dit Eisenstein, si l'on y a goûté une seule fois. Et c'est l'extase aussi qui doit s'emparer du spectateur, le matériau fondamental du film. L'esthétique d'Eisenstein est opérationnelle, le cinéma pour lui, l'une des formes de violence, qui doit agresser, attirer le public : le cerveau du spectateur comme terrain à défricher et le cinéma comme tracteur, voilà sa ligne générale. Il faut calculer l'effet des excitants artistiques — entre autres l'attraction des personnages, mais aussi l'attrait érotique des acteurs — par lesquels le spectateur est amené à accomplir par sympathie et fictivement des actes héroïques. Ainsi dans tous ses aspects, l'esthétique d'Eisenstein se situe aux antipodes de la théorie de Brecht et c'est l'attraction qu'il oppose très consciemment à « la formule douteuse de distanciation ».

L'histoire de l'œuvre d'Eisenstein, c'est celle du passage du politique actif à la mystique comme forme de sortie de soi qui surgit dans les États absolutistes, là où aucune action historique n'est plus possible : la tension exaltée de la composition dans *Ivan*, jusqu'à en mourir par impossibilité de briser le cadre architectural écrasant. C'est ainsi que se restaure peu à peu le rituel sacré contre l'exposé politique. L'épopée anti-aristotélicienne qui était partie du montage, du discontinu et du discours polyphonique, qui avait éliminé personnage et psychologie, aboutit à la fin du chemin — déterminé par le mouvement historique — au drame aristotélicien et à son héros contradictoire. Ainsi, en 1940, toutes les avant-gardes sont mises au pas et le plus grand « monteur » du monde finit par restaurer la continuité de la forme organique.

Triomphe et dégradation de la politique « aristotélicienne » : le cinéma comme industrie culturelle.

« Lorsqu'on essaie de plonger quelqu'un dans un sommeil hypnotique, on s'arrange pour faire en sorte que les

manipulations nécessaires passent quasiment inaperçues¹. » L'imperfection du cinéma muet avait exigé le montage et la composition plastique, le travail créateur, comme condition du discours cinématographique. Avec le parlant surtout, lorsque la reproduction devient parfaite, la technique du montage servira à nier le discontinu et le « faire », à « raccorder » comme on dit, à gommer l'intervention pour produire un monde lisse, condition de ce sommeil hypnotique dans lequel les spectateurs sont plongés par millions : le somnambulisme que décrit Brecht à propos de théâtre est un comportement lucide comparé à l'effet de cette usine qui produit le rêve, sans onirisme ou poésie, avec la simple image de la réalité. Le langage cinématographique s'est fixé avec le parlant, qui nécessite de plus grands moyens de production et exclut le cinéma expérimental et le travail artisanal, sa condition : les liens du cinéma et de l'avant-garde sont rompus. Triomphe de l'industrie du divertissement, destinée à reposer de l'effort et à renouveler la force de travail, le cinéma devient l'une des branches florissantes du trafic international des drogues, dit Brecht, une entreprise qui consiste à gaver à la pompe un public amorphe, inimaginable, énorme.

Pour ce faire, les éléments de l'esthétique classique, remis en question partout et dégradés historiquement, trouvent refuge au cinéma : la vraisemblance tient lieu de nécessité, le corps organique est rafistolé en permanence, l'émotion et le « goût » sont débités à profusion, l'identification y est reine et la ménagère américaine Cléopâtre. Là, « l'intérêt humain » prime tout, l'efficacité exige le drame, le climax, le suspense ; l'individu comme tel devient l'incarnation du schème, suffisamment général pour offrir à chacun un moyen d'identification avec telle ou telle vedette qu'on est venu exprès pour voir. L'« his-

1. Brecht. *Écrits sur le théâtre*, p. 468.

toire » est une combinaison nécessaire au fonctionnement du film, et non une histoire particulière racontée pour elle-même, qui disparaît au profit de la répétition des schèmes. L'écran occulte le monde comme monde d'oppression et réduit le tout, objet et situation, aux relations entre les personnages : action, vedette et psychologie, tels sont les ingrédients de base d'un produit typique. On va au cinéma pour être « dépaycé », mais c'est toujours le même « homme », la même « réalité », éternels, qui sont reproduits sous des costumes différents : par l'identification, l'inhabituel devient familier et enseigne la docilité. La ressemblance parfaite et l'identification qu'elle entraîne permettent la rêverie éveillée, et elles libèrent les tendances refoulées, qui ne sont plus sublimées comme dans les véritables œuvres classiques, mais sont libérées, dans cette grimace du classicisme, pour être réprimées avec force : la « purgation » n'est plus qu'une purge. L'exactitude de détail authentifie l'idéologie comme vérité : il se constitue une rhétorique qui se répète de film en film, indépendamment même de ce qu'on dit. A la rigueur, dans ces produits destinés à être consommés en permanence, n'importe quelle séquence de n'importe quel film d'une période donnée pourrait être montée à la suite de n'importe quelle autre. On fait une image ressemblante pour faire croire que le monde ressemble à cette image ! La « poésie », c'est toujours ce qui pourrait être, mais au cinéma, l'utopie s'est déjà réalisée puisqu'il n'y a d'image que de ce qui a été. C'est le stade intermédiaire entre la théâtralisation de la vie et la transformation de la vie en un continuum de simulacre publicitaire et de « massage » télévisuel. C'est incognito que l'appareil impose son message. Et l'appareil ici, c'est à la fois l'instrument direct de production et toute l'industrie cinématographique qui le fait fonctionner.

Au cinéma également la « distanciation » commence par une lutte contre un appareil constitué ; mise en crise de la représentation, l'irruption des antinomies dans « Citizen Kane ».

La rébellion se produit à Hollywood. Là où on l'attendrait le moins, là, pourtant, où elle pourrait se produire, à cause de la toute-puissance de l'appareil. Son « agent » peut aussi surprendre, dans la mesure où on a pris l'habitude d'identifier toute « distanciation » avec « l'historicisation » brechtienne. Il s'agit pourtant de quelqu'un qui avait failli travailler avec Brecht, et pour qui Brecht avait beaucoup d'estime : Orson Welles.

La négation déterminée, la conservation-dépassement de l'ancien théâtre, même de la scène à l'italienne — des cuivres anciens —, avait été un moment important de la démarche de Brecht. Au cinéma également, la distanciation n'avait pas de sens au moment où il s'agissait de créer un nouvel art à partir de rien, il fallait la constitution d'un appareil et un fonctionnement purement idéologique pour que leur négation puisse devenir une tâche. Il fallait que l'appareil impose ses règles anonymes et que quelqu'un réfléchisse au fonctionnement de l'appareil comme tel — et Welles l'avait déjà fait dans sa célèbre émission radiophonique. Le résultat ne sera pas nécessairement du matérialisme historique, car la distanciation peut parfaitement être de nature idéaliste et distancier l'œuvre pour l'enfermer en elle-même.

A la fin des années trente, au moment où la forme close triomphe, la crise sociale avait fini par décomposer la surface lisse des images : elle s'était introduite dans *La Règle du jeu*, où Renoir utilisait surtout des effets de profondeur de champ et de redoublement théâtral. *Citizen Kane* a mis le discours cinématographique sens dessus dessous. Le choc a été brutal avec la remise en question de l'esthétique organique, de la plénitude de l'image et du synchronisme avec le son. En réinscrivant toute une période de l'histoire des U.S.A. dans une technique

volontairement éclectique¹ empruntée à l'histoire du cinéma, *Citizen Kane* vise, à travers l'artifice et l'obscurité (pour l'époque), à démanteler l'identification et l'image, l'appareil et la structure du récit, à démontrer la non-véracité de l'image, la position du sujet au fondement du récit et son corollaire le problème de l'identité et de l'identification dans l'existence du personnage, et le rôle de l'image dans la fabrication de l'identité. Il s'ensuit du contenu à la forme, toute une série de relations complexes entre subjectivité, image, miroir et écran. Là ou dans *Ivan le Terrible* le pouvoir absolu rendait possible l'identité du sujet et de l'objet, de l'imaginaire et de la réalité, l'échec d'un tel pouvoir, qui n'est même pas reconnu dans le royaume imaginaire qu'il s'est constitué — Xanadou, conduit Welles dans *Citizen Kane* à traiter dans la tradition du roman européen, des oppositions complémentaires du sujet et de l'objet, de l'imaginaire désirant et de la réalité soumise aux lois de l'économie. Il y a ainsi une reconnaissance des antinomies, l'éclatement de la forme ancienne, la présence de la crise et son détournement : la critique s'enferme dans une critique de la représentation. Ainsi le processus offert au spectateur n'est plus, comme chez Brecht, le processus social sur lequel il pourrait agir, mais la mise en scène de l'œuvre en elle-même ; il s'agit de faire participer le spectateur au mouvement de la constitution de l'œuvre — visible dans les interventions de la caméra et les sauts, les ruptures du montage — et cela en faisant appel à ses activités intellectuelles. Le spectateur ne s'identifie plus avec l'acteur, mais avec le travail de l'œuvre, avec la production. Malgré tout, *Citizen Kane* ne dépasse pas la critique interne du monde bourgeois et le

1. Éclectisme que Brecht défend contre ses détracteurs, tout en faisant remarquer l'importance des critiques sociales de *Citizen Kane*. Il estime « moderne la multiplication des styles en réponse à la multiplicité des fonctions », *Journal de travail*, p. 230. Brecht a été plus perspicace qu'Adorno et surtout Sartre, pour qui *Citizen Kane* était un film sans avenir parce que c'était un film pour intellectuels (!) et rendait impossible l'identification avec le personnage.

moment de la pensée critique¹: s'il rend impossible l'identification avec l'acteur, il aliène autrement le spectateur par la création d'un espace disloqué et émotionnel. Au moment de l'entrée en guerre des États-Unis, lorsque L'État avec le New Deal met fin à la crise produite par le capitalisme sauvage des monopoles et « le royalisme économique », c'est toute l'idéologie libérale qui révèle ses contradictions et ses impasses dans *Citizen Kane*. Si l'étape ultime de la pensée des Lumières apparaît ici avec retard, c'est que l'expansion économique continue du capitalisme américain — malgré les crises —, l'absence d'une lutte de classes autre que purement économiste, l'inexistence de l'État centralisé, l'absence de traditions précapitalistes et de classes sociales anciennes — paysannerie, petite-bourgeoisie, aristocratie —, avaient rendu possibles le fonctionnement de la démocratie en Amérique et la persistance de la pensée des Lumières, en crise en Europe depuis plus longtemps.

Après Vertov — mais dans un sens tout à fait opposé à sa conception du « ciné œil » destructeur de l'art — *Citizen Kane* en affirmant, au contraire, la prééminence de la vision et de l'art contre le document, se constitue par rapport à l'existence du cinéma, à l'appareil « œil de la caméra », au cinéma moyen de reproduction — fabriques des faits dans les *News* et *mass media*. C'est là sa modernité, mais aussi parce qu'il est le premier film — Resnais et Godard s'en souviendront — qui se situe en même temps par rapport à l'histoire du cinéma, au musée. L'importance de *Citizen Kane* tient au fait qu'il ne considère plus l'image comme *analogon* de la réalité, ni comme un élément atomique, mais prend cet élément simple pour une entité composite, comme le résultat d'une production : de même l'œuvre entière ne sera qu'une

1. Pour une analyse plus détaillée, mais encore provisoire, je me permets de renvoyer à Y. Ishaghpour, « *Citizen Kane* et les antinomies de la pensée bourgeoise », in *Hommage à Lucien Goldmann*, Édition de l'Université de Bruxelles, 1973, p. 179 à 220.

longue série de diverses médiations, le processus de la production des premiers éléments posés, comme « immédiats », au début du film. *Citizen Kane* sera le point de départ de tentatives très différentes, où viendra s'ajouter au rapport interne de l'image à sa production, la relation extérieure de l'image filmique et de la « réalité » filmée.

Dans *Salvatore Giuliano*, influencé directement par Welles, Francesco Rosi réalise peut-être le seul récit dialectique de l'histoire du cinéma, en produisant le processus de production de l'immédiat, comme processus historique et « historicisé », ouvert ; il montre ce qui se passe derrière le fait, ainsi que le voulait Brecht, mais sans se référer à lui ni utiliser ses techniques. Pour savoir comment un cadavre a été découvert dans tel lieu — première image du film — et comprendre sa signification, il faut non seulement remonter dans le passé, mais aussi pénétrer dans l'avenir, un processus qui exige en même temps la connaissance d'une structure dans son devenir, le dévoilement de l'ensemble de la structure sociale de l'Italie et de ses appareils d'État. Pourtant, ce processus qui découvre la signification de la partie comme relations temporelles et spatiales d'un tout complexe en devenir, n'exige que le montage, mais n'accorde pas une attention particulière à la caméra. Antonioni insistera sur la présence de la caméra, sans qu'il s'agisse à proprement parler de la distanciation, autrement que comme fêlure dans l'être des personnages et comme ouverture sur le vide.

C'est surtout avec Resnais, qui réintroduit le montage et constitue son discours à partir d'éléments de natures diverses, et avec Godard, qui décompose l'image et la forme, déconstruit, déplace, utilise des collages, des références et mélange les genres et les matériaux, que le cinéma assume la crise de la représentation, en tenant compte de sa propre histoire et des relations de cette histoire avec l'Histoire globale de la société. Aujourd'hui, les moyens de mise en évidence du cadre et de l'image comme tels sont innombrables, avec ou sans jeu distancié

de l'acteur : longueur de plan, vide, sortie et entrée, les hors-champs, le regard vers la caméra et l'écran-miroir.

La télévision : le « direct » contre la représentation.

Dans la crise du cinéma, l'avènement de la télévision a eu une importance qu'on minimiserait en le réduisant à l'effet extérieur et commercial de la désaffection du public : en fait, la télévision a eu, par rapport au cinéma, la même fonction que la grande presse à l'égard de la narration écrite. Selon Walter Benjamin, qui, le premier, a pensé l'importance des *media*, avec la massification, l'événement « exemplaire » aurait disparu, l'information ne connaîtrait plus que des « exemples » susceptibles d'explication, conformément au modèle scientifique des lois et des phénomènes. Pour le narrateur, il existait des symboles qu'il interprétait ; pour l'information, il n'y a plus que des « cas ». Pendant longtemps, le cinéma dit classique s'est servi des modèles narratifs traditionnels et des techniques de composition picturale pour intégrer figure et fond, créer des symboles, produire l'unicité de l'« aura ». Mais l'image, fragile, fragmentaire, aléatoire, magnétique et, en même temps, proliférante, émise en continuité par la télévision, a détruit cette aura, comme le symbole et la narration, pour remplacer l'illusion par le simulacre. Perfectionnement de la radio, et non du cinéma, où l'image a précédé la parole et en demeure la source, la télévision fait de l'image un support, un attribut de la parole : la langue, l'universel, commente l'image, le singulier ; l'information explique le cas. Le développement du cinéma-vérité et du cinéma-direct sera le premier effet de la télévision : l'une des sources de Godard, qui renversa le rapport image-son pour transformer le film en discours à propos des images.

L'existence de la télévision atteint le cinéma dans ses fondements. L'image cinématographique était encore inscrite comme une forme ressemblante sur la pellicule, elle

avait une certaine matérialité ; l'image de télévision est un simulacre, il s'agit de balayage, de brouillage, d'onde, d'abstraction ; cette image est dépourvue de forme, de substantialité : en principe, elle est « directe », mortelle, fragmentaire, tandis que l'image du cinéma était par nature fixe, composée. L'essor de la presse écrite avait fait des mots une marchandise, les multipliant à l'infini, les distribuant au hasard, réduisant la parole au bavardage, et il avait provoqué par réaction l'explosion syntaxique et l'hermétisme des poètes. De même, pour s'opposer aux flots des images-simulacres, des recherches sur l'image et le « langage » cinématographique commenceront dans diverses directions.

Avec la télévision, la cérémonie est rompue, l'illusion de la représentation est détruite pour être remplacée par un simulacre de communication. Entre l'appareil de télévision et l'habitat s'établit une complicité (fausse) : au cinéma, nous allons surprendre ce qui, en principe, ne nous est pas destiné ; devant la télévision, nous sommes l'interlocuteur, interpellé qui, même s'il n'a pas droit à la parole, imagine participer à un dialogue. La télévision ne fait plus semblant d'ignorer le spectateur. « La plus banale émission est une incitation à la *familiarité*, elle installe, dans la société des masses, les limites du " petit monde " où tout se passe comme si chacun étant d'avance tourné vers l'autre ; elle provoque l'hallucination du *proche* dans laquelle s'abolissent le sens du lointain, de l'étranger, de l'insaisissable, les signes du dehors, ceux de l'adversité, ceux de l'altérité » (Claude Lefort). L'univers de la télévision s'affirme comme le monde du quotidien, c'est l'ailleurs banalisé par la présence de l'habitat, présent grâce à la lumière qu'on laisse allumée pour protéger les yeux, c'est l'actuel, l'omniprésence, un continuum rétabli par le son. De là l'attention flottante. L'image ne doit pas différer de ce que l'œil peut voir à côté, elle ne doit pas être visible comme image, avec des effets esthétiques, de cadre, de clôture. La généralité, la moyenne, le standard, sont toujours présentés sous forme de particulier, du

voisin, du collègue. La biographie masque le stéréotype, mais aussi ce qui par son contenu pourrait être autre, différent. La télévision serait enfin « le peuple retrouvé » que l'art avait perdu, la désacralisation que les doux esthètes attachés à leur égoïsme de caste privilégiée ne peuvent pas supporter. Mais le « peuple » dans la conception des producteurs de *mass media*, c'est « ma concierge », dont le verdict est censé juger du compréhensible et du visible. Les *mass media* sont là pour produire le consentement collectif, et le public est là pour acclamer.

Le statut de l'appareil change lorsqu'il est là ostensiblement pour « voir » et « montrer ». Il se produit en permanence un mélange de discours directs et indirects, de son commentaire séparé du « récit en acte », un passage perpétuel et insensible de la réalité dans la fiction et inversement. L'exactitude n'est plus nécessaire. Avec les petits budgets et le petit écran réapparaissent au niveau de la représentation le faire-semblant de la convention théâtrale, que viennent distancier, involontairement, des anachronismes du décor naturel : l'acteur et le décor extérieur ne font plus partie d'un même ensemble, ne sont plus de la même substance, et chacun distancie l'autre. L'irréel cinématographique, lorsqu'il s'est constitué, avait comme condition la toute-puissance du studio. Non seulement l'extérieur y était reconstruit, mais ce qui ne pouvait pas être reconstruit était auparavant mis en boîte et reprojété sur le plateau (transparence, etc.). Cette irréalité soutenait l'irréalité des personnages : les « stars ». Cette homogénéité a été détruite avec les techniques de télévision qui ont détruit les stars et l'irréel de leur firmament en instaurant le familier. Or, ce sont les mêmes tendances qui vont se manifester au cinéma lorsqu'on utilisera le matériel léger et le petit budget : ces deux tendances (la critique de l'appareil et l'utilisation du matériel léger, de la technique du direct) se rencontrent en Godard et aboutissent à la critique de la télévision. Désormais le problème de la distanciation, qu'elle soit brechtienne ou non, se trouve au centre des recherches cinématographiques et ne

concerne pas seulement le jeu de l'acteur qui est loin d'être l'élément essentiel de ce spectacle : elle se disperse sur d'innombrables points tels que l'appareil de production et sa fonction sociale, l'appareil cinématographique lui-même, la nature de l'image, le rapport entre le filmé et le filmable, le direct et l'indirect, la réalité et la fiction, le fonctionnement de la fiction, la structure du récit, la relation du spectateur et de l'image, son identification avec l'acteur ou avec l'œuvre, le rapport de l'acteur à son rôle, à l'appareil, au spectateur, au monde qui l'environne, au metteur en scène, et le rapport de celui-ci avec l'ensemble qu'on vient de dénombrer, etc.

De la « représentation » à la « communication », nouveau développement du capitalisme.

L'idée de pratique, de distanciation, de liberté, par rapport au donné, était en œuvre dans la révolution esthétique, d'une grande fécondité créatrice, commencée avant Brecht : destruction et détournement des contenus et des formes anciens, qui avaient perdu leur substance et étaient transformés en fétiches sur le marché, et praxis contre la réification généralisée. L'œuvre avait cessé d'être une valeur en soi, l'image de l'être, l'élaboration de quelque chose d'immanent, pour devenir lieu d'exposition, de démonstration d'un procès opératoire exemplaire qui transforme le rapport à la réalité (Argan). Brecht a tenté une interprétation, une thématization historico-politique, un accomplissement de cette révolution, un dépassement du fossé qui sépare l'artiste — « créateur » —, agent pratique, de la société, soumise à la logique réifiée du capital. Et cela par la recherche d'un nouveau sujet historique, qui avec son travail produit l'existence de la société et par sa possibilité objective peut en assumer la transformation.

Ce changement de fonction de l'œuvre avait entraîné un déplacement de l'esthétique du symbole à celle de l'allégo-

rie et de la fable didactique : le symbole manifestait la présence sensible de l'idée, en une réalité substantielle, pleine, réconciliée, immanente ; l'allégorie (Benjamin) au contraire, accentue la rupture de l'idée et de la figure ; l'apparence n'est plus qu'un élément en soi insuffisant, c'est un signe qui renvoie à autre chose. Le symbole était intemporel, l'allégorie a un mode d'être historique. Dans l'allégorie, il n'y a plus de réalité manifeste, tout devient allusion. C'est qu'il s'avère de plus en plus difficile de parler du monde où nous sommes : le caractère abstrait de ce qui se passe réellement se referme à l'image esthétique. D'où la nécessité de l'aborder sous d'autres figures et la limite de cette démarche : « présenter ce qui se passe dans la grande industrie en le transposant parmi les truands marchands de légumes suffit pour produire des effets de chocs momentanés, mais pas pour un théâtre dialectique » (Adorno). L'inhumanité de notre monde ne peut pas devenir objet esthétique, tout au plus objet de discours problématique, de connaissance, de là l'insistance de Brecht sur celle-ci. L'allégorisation est le premier moment d'une séparation qui aboutira à l'éclatement de l'œuvre en plusieurs niveaux distincts, à la disparition de sa fonction autonome, à ce que Hegel avait pensé comme « mort de l'art », et qui s'est réalisé, pour le moins, comme mort de la signification historiquement admise — depuis quelques siècles... — de l'œuvre d'art. Le projet brechtien de transformer acteur et spectateur en philosophes réfléchissant sur la chose et leur rapport critique à la représentation semble être l'une des réalisations possibles de l'idée hégélienne d'une métamorphose des œuvres en essai sur l'art, d'une prédominance du concept — la pensée et l'agir — sur l'image incapable de saisir désormais le réel historique dans sa complexité. Par attachement au classicisme, Hegel avait réfléchi aux conséquences d'une « historisation » progressive des œuvres. L'artiste se doit d'être le fils de son temps, donc attentif au particulier dans sa particularité, la sienne comme celle de l'objet, nominalisme qui détruit la forme. Par ailleurs, avec l'idée d'une

Histoire universelle, tous les sujets et toutes les formes historiquement élaborées sont à la disposition de l'artiste, qui peut en disposer en « artiste », selon son humeur. L'humour exprimera l'extériorité par rapport à l'objet et l'impossibilité de se satisfaire du fini dans sa finitude : « l'artiste » se comportera envers son contenu comme un dramaturge qui n'exprime plus la nature intime de sa subjectivité, mais produit et fait parler et agir d'autres personnes, des personnages qui lui sont étrangers. Pour Hegel, c'est l'usure des contenus et des formes, c'est le développement de l'esprit immanent à l'art, c'est l'insuffisance de la représentation, qui vont aboutir à la destruction et à la dévalorisation de l'image, ce n'est pas la misère grandissante des temps. Mais la destruction effective de l'image — avec le développement de la production capitaliste et de ses techniques — la dégradation de l'esthétique classique exploitée par l'industrie culturelle comme on l'a fait déjà remarquer, ainsi que la prolifération ultérieure de l'image transformée en simulacre, nous allons le voir, se sont effectuées par un tout autre moyen que par cette usure des contenus et ce développement immanent de l'art, dont avait parlé Hegel.

Le néo-capitalisme, de par sa volonté affirmée d'enrayer la crise mortelle et l'une de ses causes majeures — la séparation de la production et du marché, origine de la surproduction —, a déplacé le champ de son action de la production à la vente : dans l'ère du marketing, l'essentiel c'est de trouver un client, de vendre, de fabriquer un « besoin » plutôt qu'un produit. Et le « besoin » ayant des déterminations d'ordre imaginaire, c'est sur les images qu'on va concentrer l'action, pour ne vendre à la limite que des images : les produits deviendront des attributs des images. Le nouveau mot d'ordre, selon les spécialistes, c'est : « Il ne faut jamais tuer l'ours avant d'en avoir vendu la peau. » Le fondement de la théorie et de la pratique économique n'est plus l'*homo economicus*, mais « le consommateur, être-humain », un partenaire, un participant... Pour diffuser, atteindre un marché de plus en plus

vaste, la nouvelle économie a besoin d'organe d'information. L'étape antérieure était caractérisée par la production en série, il s'agit d'entretenir maintenant un circuit de communication dans lequel le produit lui-même n'est qu'un signe : une machinerie gigantesque d'émission et de consommation d'images, de simulacres, qui va transformer l'atmosphère terrestre : « L'air est un composé d'oxygène, d'azote et de publicité », disent encore les spécialistes.

A l'intérieur des nouveaux circuits d'information, la représentation et ses apories sujet/objet, faire/donné, vérité/apparence, n'ont plus cours, car il n'est plus d'objet, ni de sujet, le problème de la vérité comme d'autres problèmes ne sont que des erreurs de langage, il n'est plus question de sens ou de référence, mais seulement de ce qui parvient à l'intérieur d'un flux continu d'événements, à s'imposer à l'attention et tenir l'écran par n'importe quel moyen.

Le nouveau monde de l'économie, c'est celui du gaspillage et de la dépense. Se donnant pour but la satisfaction de besoins fabriqués par les images-simulacres, la nouvelle économie intègre des qualités — ignorées par l'économie quantitative de l'ancienne production — et utilise les qualités esthétiques dans la fabrication et la présentation des biens. Auparavant, on avait envoyé le *ready-made* au musée, maintenant on ramène le musée dans la rue sur le panneau publicitaire. Avec la production de série, l'« aura » — l'unicité — de l'objet disparaissait, dans la fabrication « d'objet à jeter », c'est l'objet même qui s'évanouit. Que peut encore signifier une œuvre en tant qu'objet individuel avec sa prétention de sens, de durée ? Toute objectivation n'est-elle pas maintenant une aliénation, tout objet ne se transforme-t-il pas en fétiche, pour s'évanouir immédiatement comme simulacre : la tentation est grande de sauvegarder l'acte contre toute contamination, en lui déniait toute autre réalité que la négation simple, de se refuser par tous les moyens — et en refusant de créer une « œuvre » — à la consommation, au lieu de

porter ses attaques contre le circuit — information-communication — pour se voir, malgré soi, métamorphosé en technicien de l'information et chercheur nécessaire au fonctionnement du système. Dans le spectacle permanent, l'art a, certes, son rôle, il assume le prestige d'une grande société, au même titre que le tournoi sportif : on offre à la « culture » des cadres de plus en plus mirifiques, pour qu'elle puisse accomplir sous cloche de verre, comme dans l'univers publicitaire où tout est possible et rien n'est effectif, sa mission subversive reconnue d'utilité publique.

Pendant longtemps, l'artiste restait lié à ses moyens de travail, comme l'artisan : le réalisateur de l'industrie cinématographique était le seul à se trouver séparé de ses moyens comme l'ouvrier de l'industrie... Cette situation tend à se généraliser de plus en plus. Pour le cinéma et la télévision en tout cas, la mainmise de l'appareil et de ses institutions est de plus en plus grande, son pouvoir plus systématique. L'artiste d'avant-garde y est toléré comme un membre nécessaire de la corporation des chercheurs : signe que le divorce entre l'art et la société est terminé, ou bien que la société organise, suscite sa propre opposition pour la diriger, la désamorcer. D'ailleurs, la pensée critique semble dépourvue de fondement, autodestructrice. En l'absence d'utopie objective, il paraît impossible de dépasser la dialectique négative, parce que la situation exige des transformations structurelles radicales, mais ne tolérera, tout au plus, que des aménagements de surface. Un labyrinthe inextricable, une conjoncture difficile et incohérente, provisoire et dangereuse, telle apparaît l'actualité historique, ce qui rend très problématique la pratique brechtienne de la distanciation fondée sur une croyance à la rationalité de l'Histoire.

Le problème de l'Histoire est au centre des débats actuels sur le cinéma : du fait de l'urgence de la situation politique qui incite à une réflexion historique, mais aussi par la liquidation, la destruction et la mise en vente de l'Histoire — au cinéma sous l'aspect de grand spectacle historico-politique — à laquelle procède le mode actuel de

produire avec son culte magique du nouveau en rupture avec la tradition. C'est l'une des caractéristiques de la production capitaliste — en tant qu'elle veut maintenir les classes — d'être, malgré son « progressisme » radical, conservatrice et tournée vers le passé, de reproduire ce qu'elle élimine, comme résultat du système, en tant que manque et objet de nostalgie : telles sont aujourd'hui Nature et Histoire. Il est probable également que le nivellement social et le développement des techniques d'information, origine de la crise de la narration, ont fini par rendre cette vieille pratique de l'humanité anachronique, de sorte que la narration simple n'est plus possible maintenant qu'en tant que chronique historique. Par ailleurs, la plupart des nouveaux cinéastes sont d'anciens critiques, des élèves d'écoles de cinéma, des habitués de cinémathèque, avec une conscience aigüe de l'histoire du cinéma. En l'absence d'utopie objective, de sixième sens, le rapport à l'Histoire prend les deux aspects antinomiques et complémentaires, pratiqués, tolérés, dans le mode de production capitaliste : historicisme — Histoire comme source de valeur et problème —, nostalgie, totalisation impossible sans le futur et rongée par la mort (Visconti/Resnais), liquidation et dispersion, Histoire comme fantasmagorie et mystification oppressive (Godard).

Il est à remarquer que *Citizen Kane* qui a ouvert la crise du cinéma était centré sur ce rapport d'antagonisme entre « progrès » et « conservation », avec une prise en charge de l'actualité — sous forme de *News* — et une recollection de l'héritage historique, et de l'histoire du cinéma, une opposition de document (Lumière) et de fiction (Méliès) du fait et du sens, qui vont dominer le cinéma moderne. La séparation du document et de la fable dans la représentation, leurs jeux réciproques — grâce à la réalité absolue de l'image et à sa complète irréalité — dans la communication, avec l'introduction du direct, de la télévision, etc., vont aboutir à une mise à l'index de la fiction comme telle, à une sorte de théâtralisation. Avec l'héritage du réalisme disparaît la consubstantialité de la figure et du fond.

Théâtralisation, fiction, discours sur la communication, la production cinématographique d'aujourd'hui, qu'elle se situe par rapport à la fable-spectacle ou qu'elle l'écarte, est dépourvue de toute bonne conscience et de naïveté, au sens esthétique du terme. C'est ce redoublement, cette distanciation, cette absence d'identification qui entraîne souvent des références, pour la plupart injustifiées, à Brecht.

La crise permanente : le kinoclaste Godard.

La crise des années vingt était de type classique — surproduction, paupérisation, visée révolutionnaire —, la concurrence faisant rage, les mécanismes d'autodéfense du système capitaliste étaient moins organisés, les institutions étatiques beaucoup moins fortes, l'intégration sociale moins grande, les biens plus rares : Brecht pouvait rire du pessimisme des *naïr* (l'école de Francfort), pourtant plus lucides que lui sur l'avenir politique immédiat. Au lieu d'invectiver contre les masses, il essayait de comprendre comment les choses avaient pu se produire : « Malheureux le pays qui a besoin de héros. » S'il avait fallu faire appel à la barbarie ouverte, c'est que l'opposition au capitalisme demeurait structurelle, vivante, et renaitrait bientôt. C'est pourquoi, au plus fort de la tourmente, Brecht n'avait jamais perdu l'espoir de la possibilité d'un changement radical. Il se faisait peu d'illusions sur la nature du « socialisme » réalisé en Union soviétique — on en voit les marques dans *Me-ti*, dans le *Journal de travail* ou dans tel ou tel poème — mais ce « pseudo-socialisme » de la pénurie entrepris dans un pays pauvre ne pesait pas encore comme une lourde hypothèque sur l'histoire du monde. Pour Brecht, l'Histoire avait un sens rationnel et ce sens n'était pas compromis. La distanciation consistait aussi à se distancier par rapport à l'actuel, à ne pas le subir comme un destin inéluctable, inamovible, définitif : il ne faut pas penser que les hommes ne peuvent agir que d'une

seule façon et pas autrement. « Historiquer » signifiait maintenir ouverte la possibilité du futur, distancier avait pour but de montrer que la société est transformable. C'est en prenant conscience de la différence avec les années vingt que tout le nouveau théâtre a pris son essor, depuis la mort de Brecht, en s'opposant à lui : Brecht est devenu familier, intégré, transformé en classique pour spectacle de patronage. Au cinéma, qui, après les années vingt et à l'exception de *Citizen Kane*, n'est redevenu un art moderne que depuis peu de temps, le « brechtisme », nom générique donné à la crise de représentation, a fait l'objet d'une reconnaissance tardive. La publication d'un numéro spécial sur Brecht par *Les Cahiers du cinéma*, courant fanatique d'Hollywood et origine de la nouvelle vague — dont la nouveauté s'est limitée à Rivette et à Godard — est tout à fait symptomatique à cet égard.

Godard est le pur produit de l'époque des *mass-media* et correspond à ce mouvement de reprise, de décomposition des idéologies, de balbutiement, d'explosion qui a abouti à 68, avec ce qu'il y avait à la fois de fondamentalement nouveau et de confus, d'immature ; symptôme aussi que la toute-puissance des *media* et des circuits de communication est un leurre entretenu, nécessaire au fonctionnement de leur système. Passionné du cinéma hollywoodien, que Brecht n'admirait guère, Godard a accompli la décomposition de sa rhétorique, son allégorisation, et il l'a conduit jusqu'à sa complète dissolution dans le flot continu du circuit des images-simulacres télévisuelles et publicitaires. Ce grand consommateur d'images a démontré la nature changeante de l'image : symbole, icône, index, etc. — et il a commencé même (en reprenant les expériences du cinéma *underground*) par détruire l'image et faire le vide sur l'écran. Il a compris la nouveauté du fonctionnement de la télévision, à travers le cinéma-vérité. Il a réalisé l'hypothèse hégélienne d'un dépassement de la représentation en essai discursif sur la représentation et les images, mais dans un sens opposé à la rationalité hégélienne. Il a

redécouvert Vertov — qu'on avait réduit en maître du documentaire poétique — par la mise en question du rapport de la caméra et du filmé, et il a réinventé le montage, mais dans un sens tout à fait opposé à Eisenstein, au sens du collage qui avait disloqué les autres arts par la déconstruction et l'hétérogène. Godard a utilisé le mélange et la citation, le document comme fiction et la fiction comme document. Il a décomposé les genres par des ajouts, des changements de vitesse en jouant sur le hors-champ et la temporalité, par des excès et des défauts, par des changements d'attitude, en se situant à l'extérieur, à l'intérieur ou à côté de la fable, là où la convention exigeait l'inverse. Il a remplacé la forme close par l'éphémère, en réalisant non des « œuvres » mais des « morceaux » de films. Dans le sillage de la télévision, il a redonné la toute-puissance à la parole pour discourir indéfiniment sur un monde d'images en lambeaux. Il a poussé les apories sur l'image à la limite de leur absurdité : « c'est juste une image », dit-il, désignant une image au milieu d'un flux ininterrompu, et pourtant il croit encore, naïvement, à quelque chose qui précéderait la parole, à la « preuve par l'image », qui disparaît dans sa pratique même d'ajouter des images avant et après celles qui existent et d'échanger ainsi perpétuellement la signification. Il n'y a pas chez lui de dialectique, mais la juxtaposition, le jeu de mots et la manipulation, l'arbitraire poétique et l'humour, qui selon Hegel caractérisent la figure de l'« artiste » moderne. Tout se dissout chez lui par le jeu et l'humour, et seul survit toujours à la dilapidation des choses — et des personnes-choses, méprisées dans leur médiocrité et leur finitude aléatoire — Godard, en tant que « Moi », discourant dans ses films, « Moi » qui ne devient jamais objet de critique, qui ignore tout de sa position dans le monde dont il parle et dans le discours qu'il tient, et qui, par conséquent, est encore plus acculé au subjectivisme que s'il s'agissait d'une « œuvre », dont l'existence en tant qu'objet exclut la volonté de domination. Le mépris de l'objet, dont il parle, va ensemble

parfois avec le mépris du spectateur à qui il parle, le spectateur n'est là, comme dans une grande partie des manifestations d'avant-garde, que pour « participer », c'est-à-dire être enrôlé dans le culte du génie. Godard oscille, dans le sillage du néo-dada, entre le nihilisme et la possibilité abstraite, destruction et construction « pour voir », collage et bricolage. Il est le mythographe d'un monde dont la substance n'est que simulacres, l'idéologie le nivellement de la pensée et l'espace-temps, la contiguïté du grand magasin et de la poubelle. Il est donc le plus proche de l'actualité, et il a dit parfois qu'il se bornait à la refléter. S'il introduit la distanciation dans le discours, c'est sans aucune distance par rapport à lui-même et à l'actualité du monde. C'est cette façon d'être pris dans l'actuel, dans la texture des images et des réseaux de communication qui éloigne Godard de Brecht, dont le but n'était pas de « refléter » mais de penser, dont la pratique ne se limitait pas à la décomposition et à la recomposition de systèmes de signes, à des expériences avec des épaves laissées par le reflux des vagues, mais voulait montrer le processus à travers et derrière les apparences.

Maïs Brecht croyait à un sens de l'histoire. Cependant le monde a été transformé dans un sens tout à fait différent, jusqu'à rendre caduc, sinon l'espoir, du moins les perspectives immédiates de Brecht : l'œuvre de Godard est le lieu cinématographique de la destruction de ce sens¹. La confusion politique de Godard est révélatrice d'un monde politique confus et de l'effondrement des idéologies. Chez lui l'irresponsabilité politique est la condition d'une légèreté créatrice qui ne s'encombre pas d'autres considérations. C'est ainsi que sa recherche incessante en toute direction a imposé à l'attention de chacun le cinéma comme un ensemble de problèmes, en pratiquant

1. Brecht garde toute son importance dans les pays pauvres qui ne peuvent vivre que d'espoir. Et les films militants sont nombreux qui continuent le même chemin.

constamment des brèches dans l'ordre de la représentation.

Les recherches commencées avant et après 68, à mesure que la situation changeait, sont devenues plus difficiles à soutenir, plus ésotériques, plus solitaires et même plus désespérées, parce qu'elles ne correspondaient plus à ce que la situation réelle pouvait supporter. Dans ces débuts des années quatre-vingt, Godard semble abandonner la thématization directe de contenus politiques, effectuer un retrait poétique, retrouver sa manière, et son public, d'autrefois. La confusion est devenue si grande, l'horreur si incommensurable, la combine si générale et l'impuissance de chacun face à des ensembles, échappant à tous et à ceux-là aussi qui prétendraient en être les maîtres, est devenue si évidente, que nul ne semble plus pouvoir penser ni respirer : « l'Histoire infecte de mauvaise odeur son haleine et défigure sa parole » (Canetti). La destruction de l'Histoire, de la mémoire chez Godard, vise à sauver, s'il le peut, une innocence individuelle, et la réconciliation avec la vie. Le salut par l'œuvre, en quelque sorte, est une revalorisation de l'art comme un absolu. Pour cela, il réduit à l'état de chose tout ce qui peut lui résister et prétendre à une signification isolée, stable, définitive : une pensée, un auteur de film, un événement politique et une vedette de cinéma. Il les force à apporter leur réalité dans sa fiction. Il ne fait que réagir en sismographe à la violence dont chacun est l'objet, aux formes de relations, aux émotions ambiantes, à des modèles courants de cinéma.

Il faut la naïveté poétique et la roublardise consommée de l'enfant des *media* pour pouvoir encore opposer au commerce et à la peur, la vie et la musique. Et une redécouverte du cinéma, grâce aux recherches marginales de vidéo et à la longue marche politique qui a épuré bien des choses. Parce que Godard, possédé par la rage de filmer, n'a jamais réalisé que des films d'actualité, tous ses films, sans exception, sont des films d'actualité sur les moments de leur tournage, par un sentiment de présence

particulier à chacun de ses plans. Ses fictions, ses pensées sont aléatoires, contingentes, et ne donnent pas un sens au monde. Ce sont des réunions de significations passagères, telles qu'elles sont vécues à un moment donné. La fable et le discours, la fiction et la théorie restent ouverts, ce sont des objets parmi bien d'autres à l'intérieur du monde qui les dépasse. Dépourvue de clôture, la fiction de Godard ne crée pas un ailleurs, une autre scène, c'est encore une façon de parler des choses, et de comment va la vie, avec sa bêtise, sa laideur, son humour, et tout ce qu'elle a, malgré tout, de vivant. Avec lui, on ne perd jamais l'impression d'être au cinéma, non dans le ravissement, l'oubli, mais dans l'actualité. D'où la qualité spécifique de ses plans comme lieu de passage, de retardement, d'analyse de mouvement pour empêcher la fiction de faire glisser les choses les unes dans les autres, tant est devenue difficile la communication. Il n'y a pas de mémoire, de passé, pas de projet, de futur, mais le présent du cinéma, d'un motif, d'un geste. Et en deçà même du cinéma, la décomposition du mouvement, comme l'aboutissement de l'analyse, comme une nouvelle invention de cinéma par Marey, non seulement pour saisir enfin ce que le cinéma emporte dans la continuité de son mouvement irréversible et irrésistible, et le nombre infini d'événements qui s'y cache, mais aussi pour accéder, par ces passages d'une image à l'autre, à ce que l'œil ne peut voir : un monde libéré de la signification, où — cessant de représenter, de reproduire — l'effet de la caméra crée l'intensité lyrique, proche de la peinture moderne, de la musique des corps et du paysage.

LE PASSÉ AU PRÉSENT

2.

Du mythe en image aux images du mythe

L'économie politique du singe : « King-Kong », l'ancien et le nouveau ; et la psychologie du Vampire : « Nosferatu », muet et parlant.

King-Kong est la figure mythique la plus célèbre créée par le cinéma : le vampire, Frankenstein, Tarzan et les genres comme le western, le policier, le musical, etc., ont eu tous une existence précinématographique.

King-Kong est né dans le film de Schoedsack et Cooper (1933), récit d'aventures cinématographique, où un réalisateur allait à sa rencontre avec une caméra. Schoedsack et Cooper étaient déjà allés très loin comme documentaristes pour filmer des indigènes et des animaux, pour surprendre le « fait », sans atteindre, au dire de Cooper, l'aventure ultime. Capturer des boas géants, obliger des tigres à foncer sur la caméra ne suffit pas pour entrer en rapport avec eux, dépasser l'extériorité face à l'objet. Une telle aventure va au-delà de la « cinématographie », auxiliaire de la science : aussi ces documentaristes ont-ils redécouvert la fiction : Méliès, « l'avenir » du cinéma. La nature cesse d'être objet à photographier, pour devenir mythique, image, projection de la subjectivité : anthropomorphe, l'animal se métamorphose en bête, l'autre en abysse dans les relations humaines avec ce qu'elles impliquent d'imaginaire, de désir, de mort, de symbolique.

C'est pourquoi dans cette métamorphose, l'homme à la caméra a besoin d'une femme. Il lui fait répéter son rôle, à l'avance, lui suggère ce cri, qui ne cessera plus le long du film pour exprimer la rencontre terrifiante de l'inhabituel, comme si en réponse à l'attente d'une femme, devant ses yeux exorbités et ceux du spectateur, face à l'objectif et sur l'écran devait apparaître la Chose. Puisque l'extériorité de départ suppose une séparation de la nature et de la culture, posée comme fondamentale, ce n'est pas une quelconque médiation historique qui s'effectue, mais le retour de la terreur originelle, le mythique et le sacrificiel, dont l'homme et la divinité seront tour à tour les victimes. De là cette série de cérémonies sacrificielles comme préalable à l'élimination de la « nature », de sa réduction à la substance étendue, matière abstraite, objet de l'intelligence calculatrice, dont New York et la photographie animée sont les plus purs produits.

Le sacrifice initial est déjà représentation, danse rituelle de ce côté de la muraille, et spectacle où, sur le mur même qui les sépare de la nature, les primitifs assistent à la consommation de leur offrande par l'autre. A l'extrême opposé, la civilisation triomphante ne connaît plus que le spectacle, vague résidu du christianisme et de sa messe comme conditions préhistoriques. Le parcours mythique, qui doit réaffirmer la civilisation, sera celui d'une nouvelle métamorphose : la bête devient homme, King-Kong connaît la passion et se retrouve crucifié sur scène, comme les spectateurs l'avaient demandé. Ils avaient regretté l'absence d'amour dans les documentaires « naturalistes » de Schoedsack et Cooper, et le réalisateur le rappelle avec amertume au début du film. Ils vont être livrés à la dimension panique, à l'élément mortel, à la catastrophe que produit la présence de la chose qui, à son apparition, a fait disparaître la caméra. La rationalité naissante avait exigé, non sans raison, l'interdiction des représentations théâtrales, liées à la présence de l'« innommable » et dangereuses pour la cité. Il a fallu une rationalité plus sûre d'elle-même, étrangère aux mythes, pour concevoir l'uti-

lité du spectacle : purification dans la crainte et la pitié, qui trouve dans le cinéma son aboutissement, *mimesis* parfaite, plaisir de l'imitation, où la vraisemblance donne une réalité à l'illusion, capte et détruit les fantasmes, sans le détour du symbolisme et de la distanciation esthétique. Ainsi, dans la civilisation parachevée, on peut voir comme en rêve la chose devenue image, sans danger. La rationalité instrumentale dans sa marche pour dominer la « nature », domination sur les hommes et en chacun sur lui-même, a été accompagnée, au moment de la victoire du positivisme, par le retour du refoulé de la mythologie psychanalytique, en même temps que par la transformation d'un instrument scientifique en machine de rêve, par la restauration au centre des villes de la caverne et de l'écran de ses illusions, première cible de la critique rationnelle. Ce ne sont pas les avions qui ont tué la bête, dit le réalisateur, c'est la beauté. Déjà, dès avant la révolution industrielle, l'esthétique avait surgi à l'horizon de la raison pure, au-delà de ses limites. Car la beauté est rencontre de cet autre, que la rationalité manipulatrice ignore, rapport à l'inconnu, appelé « Dieu » entre autres noms, présence voilée de l'« innommable », sublimation. Mais l'industrie culturelle, comme auxiliaire de l'instrumentalité, ne sublime pas, elle supprime ce qu'elle laisse d'abord venir au jour et se faire envahissant¹. Et à l'époque de la psychanalyse et du cinéma, si l'autre, l'inconnu, devient image, que peut-il être sinon une bête préhistorique (le surmâle, père de la horde), une poupée mécanique amusante fabriquée par l'industrie culturelle.

L'Autre, c'est donc la bête terrifiante, la beauté la fait émerger et la conduit à la mort, en la soumettant à ce qui est socialement estimé et recherché : beauté comme promesse de réconciliation, attribut de la féminité et de l'œuvre d'art. Ainsi se réalise à travers la fable, la nécessité d'une autre logique, qui soutient l'efficacité de ce produit, malgré son apparence de combinatoire d'élé-

1. Hockheimer-Adorno, *La Dialectique de la raison*.

ments disparates. Devant l'homme à la caméra, la femme fait apparaître la bête, en quoi on suppose qu'elle a créé « Dieu » et qu'elle a le pouvoir de réveiller l'animal, et de le tuer, dans l'homme qui a peur d'elle et pas seulement d'elle. D'où la fonction du troisième personnage humain de l'histoire, un marin, un « dur », qui reçoit d'abord la femme avec une gifle, mais s'angoisse sur l'horreur qu'elle est censée voir, lorsqu'il l'entend crier devant la caméra. Identifié par le réalisateur avec la bête, le marin a peur de perdre lui aussi une supposée superpuissance, mais également d'en être l'objet. En protégeant la femme, c'est lui-même qu'il protège, ce qui ouvre, avec la chute de la bête, tuée malgré tout par les avions, le chemin du bonheur socialement utile du mariage. Le réalisateur s'était contenté de sa caméra et des animaux, avant qu'on ne l'oblige à parler d'amour, à introduire une femme dans son monde paradisiaque ; il se venge de cette intrusion en livrant la femme aux épreuves, tout en la rassurant au départ : leur rapport sera strictement artistique. Si elle est nécessaire à l'œuvre — pour faire apparaître la bête, mais aussi pour capter le danger que la bête constitue avant tout pour l'homme à la caméra lui-même —, la femme est dangereuse aussi pour le réalisateur ; il détourne ce danger vers d'autres — ses propres représentants —, c'est au marin, l'homme moyen, qui n'est pas bête ou cinéaste, de la « sauver », à l'autre de représenter son fantasme, la puissance absolue, la sexualité panique, et de subir dans l'amour fou, le pouvoir qu'elle est censée représenter. Ainsi devant la Chose étendue, au pied de l'Empire State Building, peut-il, avec la désinvolture inculte de l'industrie culturelle, répéter les termes du scénario qu'il avait prévu en prenant sa caméra : la Belle a tué la Bête, et l'œuvre en lui l'homme, pour qu'un spectacle se produise, avec ce qu'il implique de jouissance détournée et d'affirmation de *status quo*.

Cette relation de l'œuvre au processus de sa production inscrite dans le film de Schoedsack et Cooper, comme dans les œuvres majeures du cinéma ou d'ailleurs, doit être rappelée avant toute autre interprétation, comme instance de médiation entre son contenu explicite : la destinée de King-Kong, et le contenu implicite : la situation historique. On voit donc King-Kong, représentant absolu et imaginaire de la sexualité masculine, se transformer en chevalier de pur amour, devenir tueur de dragons, se frapper la poitrine pour affirmer sa maîtrise de la nature, mais aussi de lui-même, connaître le désir, quitter son univers de toute-puissance, sortir de sa caverne et venir mourir, ombre projetée sur le mur d'une autre caverne, pour le bien des « spectateurs ». Qu'il existe une certaine correspondance entre la destinée de cette figure « romantico-tragique », prise entre la superpuissance imaginaire, le désir, la mort et la civilisation, et celle des hommes, explique l'audience universelle du mythe, mais non son apparition au début des années trente. Celle-ci a été reliée dès la sortie du film à la crise économique, évoquée au début de *King-Kong* par les longues queues devant l'asile de nuit, et l'histoire d'une voleuse de pommes qui deviendra l'actrice du film. Le cirque donc à la place du pain, c'est l'époque du Silver-Screen. Mais pourquoi ici cette émergence de la « nature » (le surmâle d'avant le meurtre), tandis que la crise avait produit en Allemagne Caligari, Nosferatu, Mabuse, des figures de maître, de culture, de (père) mort ? C'est que malgré la surproduction de marchandises, il existait en Amérique des ressources en capital, en forces productives et en marchés qui allaient aboutir à la nouvelle rationalité du New Deal, tandis que l'Allemagne sortirait de la crise avec le règne rationalisé de l'horreur et de la mort.

Si, dans l'état de crise, ce dont on attend la venue dans un pays et ce que l'on craint de voir surgir dans un autre ne sont pas identiques, cela dépend de la société globale, des rapports de classes et de leurs possibilités, des traditions historiques, des schémas culturels. Il faudrait analyser

l'ensemble du système *hollywoodien*, qui n'est pas homogène, et son rapport à la société américaine pour cerner la place de *King-Kong*. Quelques remarques n'y suffisent pas, mais peuvent tenir lieu d'éclairage latéral. A l'époque de *King-Kong* apparaît dans le cinéma américain — toujours comme irruption du bas vers le haut — le gangster, figure démoniaque de la libre entreprise, homme de la nature pour qui la ville est la jungle. Or, le gangstérisme américain a été lié aux luttes des monopoles, au « capitalisme sauvage », origine de la grande crise. Ce n'est pas un hasard si dans les actualités de *Citizen Kane* Welles reprendra le motif musical de la mort de *King-Kong*, cet autre roi sauvage de New York, pour commenter la mort d'un des barons de la finance, arraché à sa campagne natale, tendu vers une royauté imaginaire, écrasé, à la fin, par la logique du capital et l'opinion publique — représentation de la démocratie. La menace en Amérique avait deux visages : la lutte sauvage des monopoles qui voulaient instaurer leur maîtrise, et les ouvriers en colère, réduits au chômage par cette pratique. Le New Deal devra sauver le capital et la classe moyenne américaine de ces deux « menaces » à la fois. L'Amérique n'avait pas connu de monarchie féodale, ni — encore — d'État capitaliste fort, centralisé et interventionniste, elle avait une classe dominante mais pas de figure de maître, souvenir historique de l'Europe et de la culture. En Amérique persistaient encore avec le capitalisme concurrentiel — en crise en Europe depuis plus longtemps — l'idéologie libérale et la pensée des Lumières que la crise avait remise en question dans le vieux monde : liberté et divinisation de l'individu-sujet avec ses présupposés, opposition de l'individu et de la société, de la nature et de la culture. Le capitalisme américain n'avait eu à détruire de l'intérieur ni une société ni une culture organisée qui auraient été ses fondements, mais la nature où on englobait les indigènes¹. Et *King-Kong* est, entre autres, un

1. Le « westerner », héros fondateur de « l'épopée » américaine — à la différence du héros homérique ou du chevalier du Moyen Âge — est seul

nouveau représentant de l'individu, homme de la nature. C'est l'homme-singe, habitant des cavernes de la préhistoire légendaire, avec sa végétation exubérante, ses animaux fabuleux à peine surgis des marais, perdus dans le brouillard. C'est le maître d'un univers onirique et merveilleux d'une beauté rarement atteinte au cinéma. Nature prolifique et homme de la nature qui sont les fantasmes d'une ville tout aussi gigantesque mais « contre nature » ; « nature » et « seconde nature », apparemment données l'une et l'autre, mais culturelles l'une et l'autre, que des correspondances subtiles identifient dans le film. On a brandi l'homme de la nature, représentant mythique de l'individu, inexistant dans les mondes symboliques des sociétés précapitalistes, parce qu'il était indispensable, comme sujet de contrat et porteur de besoins, au développement de l'économie politique et à la production capitaliste ; et nécessaire pour critiquer la « culture » — la société féodale — qui empêchait ce développement. Ce même homme de la nature menace de mettre à sac la métropole du capitalisme triomphant... Car même l'homme tant vanté n'a été que porteur de capital ou de force de travail, nié dans son existence humaine. En King-Kong, c'est tout ce que la rationalité instrumentale et la logique du capital ont prétendu dominer, éliminer, démythifier, qui, déformé et énorme à l'image du monde, revient hanter un univers du quantitatif, de la matière abstraite

dans la nature, extérieure à lui, et face aux Indiens. Par son action il crée la communauté, instaure la loi. En Amérique on a réalisé effectivement le mythe de l'idéologie libérale, sans fondement historique en Europe : ce sont des individus — effet d'une longue histoire produite ailleurs — qui sont à l'origine de la nouvelle société qu'ils créent par contrat. Avec la crise économique et la crise du capitalisme libéral, le western changera peu à peu, tandis que va apparaître un nouveau genre où la ville remplace la nature, le vilain le héros, la mitraillette le fusil, la voiture le cheval. L'ennemi public c'est l'« anti-westerner », qui ne fonde plus la ville et sa loi par sa domination sur la nature, sur l'autre et sur lui-même, mais menace la cité et son ordre comme une irruption naturelle : Scarface qui croit que « le monde est à lui » ignore l'interdiction de l'inceste.

formée et destinée à être échangée : King-Kong c'est le cauchemar de la réification. De la fabrique aux systèmes rationnels — ses annonceurs et ses résultats depuis la méthode qui devait nous rendre maîtres de la nature — ce sont les qualités qui ont été occultées. Pourtant le « concret » hante les systèmes rationnels, la valeur d'usage l'économie politique. C'est le mal, l'irrationnel, qui fait retour périodiquement en force dans la crise du capitalisme, comme nature, marchandise ne correspondant à aucun besoin, et par là invendable, en même temps que s'agitent et menacent ceux qui par leur force physique — encore en 1929 — supportent le système. Pour que King-Kong prenne forme, il fallait, avec le gigantisme américain, son matérialisme, son capitalisme franc et l'absence de tradition historique, la présence de Noirs enchaînés, amenés en esclavage comme King-Kong, dépositaire fantasmatique de pulsions interdites à l'homme blanc, de la force physique et de la puissance sexuelle, dans un pays puritain ; et aussi des médiations culturelles comme le « singe velu » de O'Neil où à l'ombre des gratte-ciel l'homme changeait dans la cage sa place avec le gorille. King-Kong est le fantôme d'une voleuse de pommes, mais cette fois dans une époque où la pomme est d'abord une marchandise, comme la voleuse — actrice elle-même ; et Dieu une curiosité préhistorique, transformée en idole marchandise, qui mérite le prix d'un billet de spectacle. Une civilisation qui, parce qu'elle se veut domination, produit constamment le « naturel », le préhistorique, le sauvage, le sous-développé, comme son complément à détruire.

L'Autre, effet du fonctionnement et du développement du système, et sa condition, revient comme menace, mais aussi en tant que support d'identification aliénante pour les damnés de la Terre dont l'existence produit et reproduit le système, mais également pour ceux qui prennent au

mot la liberté promise à l'individu, pour d'autres encore, la classe moyenne qui soutient l'ordre, par sa constante « victoire » sur elle-même. Ordre et rupture d'ordre, individu opposé à la société, nature à la culture, la figure est mythique — universelle — parce qu'elle fonctionne à partir et à l'intérieur de l'idéologie dominante. Comme tout mythe, King-Kong révèle et occulte à la fois son substrat historique : la structure du système réifié de la société capitaliste n'est pas dévoilée dans son fondement et son devenir, pas plus que n'est remis en cause le fétichisme qui en règle le fonctionnement¹. King-Kong, ce n'est pas le fameux spectre qui hantait le capital et qui par son existence devait dissoudre les lois « naturelles-rationnelles » du mode de production capitaliste, mais tout au plus une image de la classe ouvrière dans son émergence immédiate comme force de travail opposée à la machine et non comme prolétariat au capital. Car, produit par le mode de production capitaliste et le reproduisant par son travail, tant que le prolétariat ne dépasse pas — en pensée, de manière symbolique — l'immédiateté de son existence et celle du système dans une perspective historique impliquant sa propre disparition, il ne se comprend pas selon ses possibilités propres, mais selon son effectivité immédiate comme soutien et ennemi du système ; il se comprend et s'imagine à partir de lui, en tant que chose — force de travail-marchandise — désignée par le mode de production capitaliste, de manière économiste, lorsque le capitalisme est prospère, et lorsque la crise rend l'économisme impossible, dans une colère noire, comme force de la nature brimée et opprimée, fascinée par sa propre potentialité destructrice. Dans la perspective du monde

1. King-Kong a été identifié à Karl Marx ! Ce qui est révélateur du statut imaginaire de ce dernier plutôt que de sa pensée, étrangère à toute fiction de l'homme de la nature aussi bien qu'à une réduction au symbolique. On se souvient que dans le film de Karel Reisz, Morgan se transforme en King-Kong devant le monument funéraire de Marx. Réponse à la pratique désastreuse du mouvement communiste, la folie de Morgan est une régression, un enfermement à l'intérieur du système et de son idéologie.

donné et à l'intérieur de son idéologie, il se voit avec le regard des autres et, à lui-même, il apparaît comme l'autre terrifiant. Le prolétariat, comme l'autre, l'est surtout pour la classe moyenne, qui s'efforce constamment de se « distinguer » de la bête, dont elle a peur, tout en étant tentée — à cause de sa paupérisation et de sa prolétarianisation — de s'identifier avec elle au moment de la crise¹. La Bête représente donc cette potentialité destructrice pour le prolétariat non conscient de lui-même et surtout pour la classe moyenne. Victime expiatoire, elle incarne tout ce qui de l'intérieur menace le système et que la structure réifiée du mode de production capitaliste produit et reproduit comme Autre, extérieur, pour pouvoir l'éliminer.

Pour que se manifeste clairement cette dépendance du mythe à l'égard du monde donné et de son idéologie, il faut revenir au point de départ. Au commencement il y avait un vol ; transgression donc, mais qui reconnaît la propriété comme donnée fondamentale, sans vouloir la démystifier comme illusion objective, fétichisme de la marchandise, occultation des rapports sociaux de production capitaliste. La propriété, selon les idéologues de la bourgeoisie, a mis fin à l'état de nature. Le vol restaure cet état. La coupable va voir à quoi elle s'est exposée en volant une pomme ; et comme tous les exorcistes, le réalisateur est là pour le lui suggérer : King-Kong, la terreur de la nature. La subtilité consiste à apprivoiser la bête, car l'autre imaginaire — qui ne restera pas figure de châtiment féroce et obscène — est aussi le même : ceux en qui la faim peut réveiller l'état de nature et les pousser à une transgression de la propriété. Il faut donc que King-Kong quitte son état. Dans son attachement à son objet d'amour, qu'elle protège des autres sans le consommer

1. Contrairement à l'Allemagne, où l'existence d'un prolétariat radical, menaçant mais vaincu, a conduit la classe moyenne et une partie du prolétariat, désespérées de leurs possibilités, au fascisme : identification au grand capital et à la jouissance du maître.

elle-même, la bête s'aliène, s'humanise, apprend l'ascèse, que les théoriciens bourgeois posent comme le fondement de la propriété. Ainsi avec le mariage, contrat pour la reconnaissance et l'usage des propriétés mutuelles (Kant), le cercle se referme. Propriété et famille, deux termes déterminants de l'univers des classes moyennes, délimitent le parcours. C'est par rapport à « l'homme moyen » que propriété et famille organisent une nature imaginée comme sexualité. Cataclysme « naturel », la contradiction entre rapports et forces de production est expulsée comme « l'innommable », venue on ne sait d'où, parce que ne pouvant être pensée — ni par la grande bourgeoisie ni par le prolétariat que l'expansion économique a empêché d'accéder à une pensée autonome —, ce cataclysme menace de l'intérieur comme l'irrépressible de la « nature humaine ». La crise des rapports de production se manifeste en « l'homme moyen », comme crise de propriété et de famille, comme irruption sexuelle. On se rappelle que celui dont on menace la propriété au début du film n'est qu'un petit boutiquier : la bête pourrait être sa représentation imaginaire, petite-bourgeoisie « héroïco-vantarde », féroce et sentimentale, en veine de sauvagerie. Cette figure de « l'homme naturel » est un point de ralliement, occasion de sauver une fois de plus la mise, comme il est de règle dans le cinéma hollywoodien, produit par et pour l'homme moyen, ce que chacun devrait être. Avec l'aide du « psychanalysme » qui deviendra bientôt, comme détournement du politique, partie intégrante de l'idéologie dominante en Amérique, la caméra accomplit sa fonction d'exorcisme : Attendez à la propriété et vous verrez... ce qui va sortir de l'objectif, ce ne sera plus le petit oiseau de chez le photographe, puisqu'il y a eu transgression de l'interdit et irrespect de l'état de fait, mais la chose dont la capture et la mort, nécessaires à la sauvegarde de la « civilisation », produiront le récit.

Ce double rapport à la caméra et à la propriété marchandise, comme prémices et nullement comme contenu explicite du film, produit un rapport à soi qui

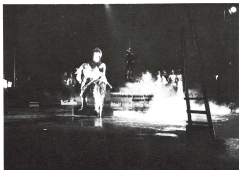
distingue le premier *King-Kong* comme œuvre d'un fonctionnement purement mythique : l'humour constant tient à distance la dimension mythique et la désigne comme merveilleux ; référence à son propre fonctionnement — image onirique, comme cette figure de cauchemar à la fenêtre de la chambre où dort une femme — qui, parce qu'il est désigné, se différencie de la logique fantasmatique sur laquelle se fonde l'efficacité du film d'horreur et du film de série B. Qui se préoccupe du premier Tarzan ou du premier Dracula ? Tandis qu'on s'est tenu à répéter le premier *King-Kong*, auquel l'apparition de la seconde version a redonné vie, sans pouvoir en vivre elle-même. Forme, l'œuvre survit à ses interprétations, l'histoire fait partie de son être ; au contraire l'histoire décompose le mythe qui n'a pas l'objectivité de la forme esthétique. La deuxième version de *King-Kong* a séparé la figure mythique de l'œuvre qui lui donne vie pour la faire fonctionner ailleurs. Mais la force d'une figure dépend de la multitude de déterminations qui se rencontrent pour la faire naître, ce n'est pas une peau de singe qu'on croit pouvoir empailler n'importe comment, au risque de la réduire en lambeaux. On verra que la crise d'aujourd'hui n'a pas les mêmes manifestations qu'en 1929, pas plus que l'idéologie et le cinéma américains ne sont identiques à ce qu'ils étaient. Hollywood a changé : il y a eu, pourrait-on dire rapidement, la lucidité relative et sans lendemain des années quarante, l'académisme et la restauration des années cinquante sous l'égide du maccarthysme, la décomposition de la rhétorique pendant les années soixante — correspondant à la crise de l'idéologie américaine à l'époque du Vietnam — et dans les années soixante-dix, l'apparition d'un nouveau grand public de « non-conformistes » toléré et l'autocritique des mythes. Mais sans changement de discours, sinon par l'introduction d'éléments de plus en plus « réalistes », psychologiques et apparemment critiques dans les structures anciennes. On a fini par détruire l'illusion, mais pour la remplacer par le simulacre. Ainsi de figure mythique King-Kong est devenu

une figure allégorique avec un contenu précis. L'idéologie libérale n'est plus déterminante. La civilisation et sa rationalité instrumentale ont cessé d'être valeur suprême et la bête homme de la nature : King-Kong est devenu le représentant du tiers monde. Le grand singe, qui n'est plus support d'identification universelle, se transforme en insulte à l'égard de ceux qu'on prétend « aimer en lui ». King-Kong, qui était négation de l'histoire, rencontre terrifiante de la nature et de la culture, est utilisé dans la deuxième version pour expliquer l'histoire et le devenir de l'impérialisme. Que la politique produise spontanément le mythe comme détournement de l'histoire réelle, c'est une chose ; qu'on produise le mythe en politique s'appelle mystification, philosophie de l'histoire à rebours, volonté de répéter la farce — naïve et sophistiquée à la fois, maladroite, imparfaite et sans prétention — en « pseudo-tragédie » de grand style, avec de bons sentiments, de la bêtise écœurante travestie en intelligence critique et en bonne intention : ce cadeau de Noël était empoisonné, il a fait long feu, parce que dépourvu de nécessité interne. S'il y a une sorte d'objectivité dans l'illusion, comme sont inhérents à leur monde la logique du fantasme ou le fétichisme de la marchandise, le nouveau film est de l'ordre du simulacre publicitaire qui n'atteint pas toujours son but et qui, même s'il l'atteint, continue d'être du simulacre.

Irruption irrationnelle, la crise de 1929 se manifestait entre autres par une surcharge de valeur d'usage et par une menace des forces de travail, une sorte de révolte incontrôlée et menaçante de la « nature » brute inconnue, quoique produit historique du capital, aussi imprécise d'origine qu'envahissante. Depuis sont apparues des méthodes de rationalité. L'ère de la lutte des monopoles est bien finie. L'ancienne crise provoquée par la concurrence a été résolue, dit-on, avec l'intervention de l'État, l'économie mixte et le plan qui tente de diminuer les différences entre production et marché. Il a fallu composer avec le mal, réintroduire les valeurs d'usage dans la sphère

de la production, parler toujours et partout de « qualité », mais en les transformant en simulacre ; l'auxiliaire essentiel de la nouvelle économie c'est le monde continu des images publicitaires et son secret qu'il n'existe pas de « nature » : les films-catastrophes disent aujourd'hui que le terrifiant mythique désormais, c'est le système parachévé et non l'Autre définitivement soumis. Cependant une fois de plus, ce qu'on a voulu dominer est reproduit comme le résultat même du système. La croissance, production de la plus-value comme profit du capital, ou support de la puissance d'État, pour augmenter son taux, à l'étape actuelle des forces productives, a besoin d'énergie : c'est donc la nature dominée qui est reproduite comme manque, mais cette fois une « nature » bien précise. Si la crise resurgit, parce qu'inhérente à l'accumulation, on peut cette fois lui donner un nom, pour masquer l'essentiel, bien plus, lui reconnaître des visages, des responsables, qu'à l'occasion on pourra frapper, tandis que la précédente crise était innommable, car pour en parler vraiment il aurait fallu démasquer les illusions fétichistes et poser la question de l'essence et du fonctionnement du mode de production capitaliste. En transformant le monde à son image, le capital a suscité des luttes ou bien produit ailleurs le même système : la « nature » a des propriétaires, les États souverains qui n'acceptent pas de laisser spolieur leur richesse. Le monde intégré à la civilisation est devenu plus grand et plus nombreux sont les prétendants. Il ne s'agit pas de pénurie de pétrole, car une grande partie de l'énergie est gaspillée inutilement, une autre partie sert à fabriquer des simulacres de besoins : il y a comme toujours pénurie de profit, essentiel à l'accumulation appelée « croissance ». Mais la reproduction de la nature comme manque s'effectue aussi dans un sens différent : on a fini par comprendre que la dévastation du corps non organique des hommes menaçait ceux-ci dans leur existence, d'où l'apparition de la lutte contre la croissance et de l'écologie.

C'est à l'intérieur de cette nouvelle conjoncture, dans



Syberberg, *Hitler*, Un film d'Allemagne (archives Cahiers du Cinéma).



J.-M. Straub, *De la nuée à la résistance* (archives Cahiers du Cinéma).



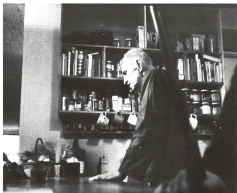
J.-M. Straub, *De la nuée à la résistance* (archives Cahiers du Cinéma).



Wim Wenders, *Faux mouvement* (archives Cahiers du Cinéma).



Wim Wenders, *L'Ami américain* (archives Cahiers du Cinéma).





Wim Wenders, *Nick's Movie* (archives Cahiers du Cinéma). ▲

Wim Wenders - Nicholas Ray, *Nick's Movie* (photo Laurence Gavron-archives Cahiers du Cinéma). ➡



Peter Handke, *La Femme gauchère* - Rüdiger Vogler, Edith Clever, Bernhard Minetti (archives Cahiers du Cinéma).

l'opposition de la croissance-profit et de l'écologie d'une part, et dans la lutte des pays consommateurs et des pays producteurs de pétrole de l'autre, que l'on a fait réapparaître *King-Kong*, avec le dessein explicite de parler de la crise, tout en exploitant la célébrité du premier film et la nostalgie « rétro » pour le cinéma des années trente. L'implicite, relation entre le récit d'aventures et l'impérialisme, n'a été rendu explicite que jusqu'au degré nécessaire pour donner le change ; sinon, pas plus que l'ancienne version, la nouvelle ne touche les fondements réels de la crise. Plus d'aventures donc, moins encore d'aventures cinématographiques : l'héroïne dira qu'elle a eu la vie sauve pour ne pas avoir assisté à la projection d'un film pornographique, moralité oblige et psychologie, mais plus encore l'obligation critique de dénoncer les *mass media*. L'aventure est ramenée à ses véritables proportions : l'histoire d'un prospecteur de pétrole ambitieux qui croit avoir trouvé un gisement mirifique et d'un écologiste photographe (l'ancienne caméra remplacée par la réclame pour une marque d'appareil), à la recherche d'une espèce animale, figures complémentaires dans les expéditions coloniales qui ont vu naître l'ethnologue, et souvent le conflit entre l'ethnologue et l'exploitant. L'héroïne, rescapée d'un naufrage, sera capturée selon l'ancien scénario et offerte au grand singe. Plus de cri, car l'« innommable » n'existe pas, mais le jeu, l'extase mutuelle : la nature a été pacifiée, la jungle est devenue un jardin d'acclimatation, avec comme seul animal de rigueur le serpent que *King-Kong* devra tuer pour devenir amoureux contemplatif, végétarien, gentil, un « toutou » en somme. Cette fois pour l'héroïne hystérique — et particulièrement idiote — du film (misogyne), *King-Kong* c'est évidemment Papa : il la chatouille, joue avec elle, la lave, la sèche, lui donne le vertige des hauteurs et se laisse gronder et boxer le nez par elle, qui en est folle, le sauve une première fois, en le traitant en enfant, et à la fin le supplie de la garder contre lui pour ne pas être tué. Ce phallus vivant laisse l'écologiste interdit : il craint de ne pas être de taille. Ni la femme

ni l'écologiste ne désirent cette fois la mort de King-Kong. La protection de la nature et des indigènes vient s'ajouter à la négation de la civilisation, qui probablement ne fonctionne plus selon la référence phallique : les deux tours du World Trade Center qui se tiennent compagnie en sont la négation patente, surabondance qui cache le manque. D'où peut-être le retour de King-Kong comme simulacre d'idole : non plus irruption mais fabrication. En 1929, il n'y avait pas de crise de l'idéologie et des « valeurs » en Amérique, mais crise économique capable de les menacer¹. Cette fois la crise est bien plus généralisée, parce que le nouveau système, qui en vit de manière permanente dans son fonctionnement, n'a pas d'idéologie mais un continuum changeant de simulacres. Avant, King-Kong terrifiait, maintenant on prie sa venue, on lui offre d'avance l'amour. Il est nécessaire comme Autre, référence phallique, mais aussi comme bouc émissaire de la crise : là où la première version avait l'évidence d'un mythe fondateur, on s'efforce ici, sans conviction, de simuler un événement mythique ; aujourd'hui, en Amérique, il y a danger de fascisme. A moins de croire que le singe représente l'espoir qui devrait venir du tiers monde : dans ce cas on a très mal choisi le symbole.

Le prospecteur, qui ne trouve pas le pétrole promis, emmène King-Kong à New York : enfermé dans le tanker d'un pétrolier, il est exhibé dans une pompe à essence géante. Puisqu'il n'y a plus de nature, le rituel publicitaire devrait selon la nouvelle logique produire du profit. Mais qui est ce roi des sauvages — Kong est couronné — sans références au crucifix et à la divinité, enfermé dans le pétrolier, où manque le pétrole, embusqué dans la pompe à essence, refusant de figurer dans la mascarade comme

1. La crise économique européenne était en même temps crise idéologique et institutionnelle. La démocratie américaine et l'idéologie libérale étaient au contraire fermement établies, admises comme exemple par l'Amérique elle-même et par les Européens. Dans les années trente, Capra en sera le chantre officiel.

comparse, écrasant les Blancs¹, menaçant leurs voitures, coupant l'électricité, allant jusqu'à monter en haut des tours du World Trade Center, le centre mondial des affaires? King-Kong, cette fois, représente les anciens colonisés : mélange de tel maréchal d'Afrique et de tel autre chef d'État producteur de pétrole.

Plus d'individu, d'homme de la nature, de support d'identification collective ; il s'agit d'un despote primitif divinisé, habitant une forteresse de montagne : ce contre quoi, précisément, on avait créé le mythe de l'homme de la nature. Le prospecteur, qui ignore la nature, l'homme et la divinité, et veut la libre circulation du profit, inconciliable avec les forteresses et les portes fermées, sait à quoi s'en tenir sur le compte du nouveau King-Kong, lorsqu'il parle d'avoir libéré son peuple de la terreur. Tandis que « l'intellectuel progressiste » regrette d'avoir arraché King-Kong à son monde : l'idéologie postlibérale défendrait-elle la pureté du despotisme ancien? Le primitif, l'ancien, dévasté par la civilisation, est devenu sous-développé, impur, les anciens rapports de production et leur nécessité ont été détruits : si le singe est gentil, il ne l'est que pour l'écologie, qui aime les animaux et les indigènes et ignore tout de l'histoire réelle. Mais que celui-ci ne comprenne rien aux luttes pour le profit ne justifie pas le cynisme des autres qui prétendent apporter la liberté aux peuples, parce que leur chef d'État et les groupes dominants leur font concurrence sur le marché mondial. Telle est l'interprétation de l'histoire passée et future des rapports avec le tiers monde dans le nouveau *King-Kong*.

Les sociétés pétrolières ont conduit la femme blanche, qui flotte étrangement comme le profit, à ce roi des sauvages qui en ignorait l'existence, elles ont montré King-

1. Pas un seul indigène n'est tué par King-Kong. Du groupe qui était allé à la recherche de l'héroïne, seuls restent vivants l'écologiste et un Noir ; celui-ci avait d'abord refusé de risquer sa vie pour une « Blanche folle » : il s'agit de racisme et même pas par délégation.

Kong en spectacle pour leur propre profit, et le voilà qui s'est pris au jeu, devient menaçant et prétend régenter les affaires du monde. Contre lui les petits moyens ne suffisent pas : un groupe de policiers — des petits États locaux ? — qui l'attaque contrairement aux ordres du commandement central, est reçu par l'explosion d'un réservoir d'essence. Pour l'abattre il faut les grands moyens, quoi qu'en pensent l'intellectuel chevelu ami des animaux et des indigènes et les jeunes femmes hystériques qui semblent avoir besoin de cet Autre pour ne pas s'effondrer dans le simulacre publicitaire. Voilà la substance d'un discours paternaliste à l'égard de la nature et des indigènes, une combinaison qui a mis dans son jeu tous les atouts susceptibles de gagner, en rafistolant un mythe avec des éléments d'actualité pour produire un discours idéologique — dans le plus mauvais sens du mot, comme mystification volontaire — aux termes pesés et posés d'avance : double, se voulant l'original, il s'agit d'une opération inconsistante qui semble ne faire à chaque image que de la publicité pour elle-même.

L'entreprise ne mériterait pas qu'on s'y attarde, s'il n'y avait eu à la fois la reprise d'un des chefs-d'œuvre du cinéma et un discours critique et politique apparent. Or, stade suprême de l'industrie culturelle, le simulacre publicitaire, à la différence de l'illusion fétichiste, semble devoir absorber sa critique, comme support nécessaire, l'offrande nourricière, à son rituel d'autocélébration triomphante : neutraliser la critique du système, critique qu'elle tolère et suscite, est le but actuel du grand spectacle à prétention politique, comme l'avait été l'élimination de l'Autre pour l'industrie culturelle. A la fin du nouveau *King-Kong*, « l'intellectuel » du film reste paralysé devant la cérémonie qui transforme la femme hystérique en vedette : l'aveu, à l'intérieur du film, de l'impossibilité de réaliser autre chose avec de tels moyens et sur ce terrain. C'est peut-être parce que le développement historique de l'industrie cinématographique correspondant aux transformations du capitalisme a changé l'illusion en

simulacre, qu'au cours même de ce processus et pour ne pas y céder, d'autres ont commencé en dehors du système dominant à dénoncer dans leurs films l'illusion cinématographique elle-même, ce qui a eu pour effet rétroactif une prise en compte de l'« en deçà » même de la fiction, jusque dans le fonctionnement de l'appareil, auxiliaire de la science, instrument d'observation de la nature, qu'on avait conçu lors de son invention, dans le contexte positiviste, libre de fiction, de mythe et d'idéologie.

Ce double processus de démythification et de volonté de mythe est encore plus visible dans la reproduction de *Nosferatu* de Murnau par Herzog. Le rétro, ici, ne reconstruit pas l'avant-guerre, mais son imaginaire. Mais que *Nosferatu* et *King-Kong* soient les deux grands remakes des années soixante-dix réaffirme entre eux un lien secret par-delà l'opposition : la terreur de l'archaïque, comme « nature » dans l'un, comme passé historique dans l'autre. Ce qui a disparu cependant dans ces deux reprises de chefs-d'œuvre, c'est la naïveté du mythe et du conte. On ne peut unifier — et en ignorer la contradiction — les deux termes du départ : le mythique et la conscience historique, sa destruction. Il y a une distance infranchissable entre le mythe et la décision consciente de sa nécessité. Et cette distance apparaît malgré tout chez Herzog, comme volonté d'appropriation de l'Autre par l'ascèse et l'identification, en vue d'une mutation, sous les dehors d'une maladie mentale au coin d'un appartement. La réflexivité s'est introduite et avec elle l'analyse et la psychologie : l'identification. Or, dès qu'il y a identification psychologique, il n'y a plus d'intouchable, d'autre, et tout le surnaturel s'évanouit. En contrepartie, le mythique — *Dracula* — aussi reconnaît sa fatigue, sa lassitude, son épuisement, face au culturel — *Jonathan* — qui, par ennui et désœuvrement, vient à sa rencontre. Du mythe ne reste qu'une forme abstraite : la répétition, et un contenu

abstrait : l'éternité du mal. L'image primordiale éclate en un conglomérat d'idées, de choses, de motivations et de sublime de la nature : la cosmologie apocalyptique que Herzog débite dans sa braderie du romantisme allemand. A l'identité première du poétique et du vraisemblable se substituent les effets pénibles de vraisemblance et de poésie. C'est dans les rapports du couple avec Nosferatu que la dislocation se remarque le mieux : rien ne subsiste des ambiguïtés et de la circulation des tentations profondes. Chacun des trois « personnages » cesse d'être une figure dans une relation, pour devenir un individu particulier avec une psychologie déterminée, jusqu'au vampire en plan rapproché, pitoyable, en quête de compréhension. Et la Pénélope tisserande n'est plus qu'une actrice déguisée en Isadora Duncan, faisant la somnambule au pas rythmé, avec des reflets dans l'eau et le jeu des éclairages sur les murs.

Herzog s'est inspiré, très visiblement, des commentaires sur le film de Murnau : l'ennui de la jeunesse allemande et sa fascination pour le mal... Ce qui était peut-être ignoré par Murnau, en tout cas implicite et surtout extérieur au premier film, a été réintégré une fois de plus au second parce que la conscience historique oblige désormais d'intégrer le hors-champ aux images. Le moment le plus fort du film développe en une forme quasi symphonique une petite mélodie de Murnau : tout l'accent est mis sur l'aventure (absent du film de Murnau), qui devient non seulement l'attraction pour le pays des loups, des brigands et des fantômes, mais un voyage initiatique dans les entrailles de la terre : le lyrisme de la nature comme antidote à la conscience historique sous-jacente au film. Dès qu'on quitte le pittoresque de la nature, on retrouve le fer forgé et le meuble rustique, l'autre aspect des voyages « initiatiques » d'aujourd'hui. Mais aussi les gestes théâtraux, les explications, les champs contre champs. La force matérielle des images de Murnau n'avait justement pas besoin d'insistance sur la matière et moins encore de déploiement lyrique sur le lever du soleil au-dessus du

volcan. Murnau était le plus grand créateur d'image au cinéma, le seul capable d'atteindre des archétypes et des symboles inconscients et conscients de tout un air culturel. Avec *Nosferatu*, il accède à une dimension de fantastique rare au cinéma. Le fait qu'il s'agisse d'une œuvre « primitive » n'est pas négligeable, avec l'aspect iconique de chaque plan consacré à un événement, l'absence de détail, d'analyse, de raccord, grâce au rythme saccadé du montage, à la rapidité intemporelle du conte, mais aussi par un style d'ombres, d'architectures, d'habits, de corps : le tout sur fond de l'effet fantôme de l'image, renforcé par le muet, la « présence », parmi nous, de la mort. Dans la traduction historique du mythe chez Herzog, il y a des longueurs, des multiplications d'effets : des images de cinéma et aucune image, pas de celles qui résonnent de significations diverses et restent gravées dans la mémoire pour toujours, devenant à leur tour productrices d'images. Dans le monde désenchanté, le fantastique a été remplacé par l'horreur. C'est un « magnificat » noir sur l'éternité du mal, et il se réfère directement aux années trente et quarante, en une explication justificative du mythe, *a posteriori*. Mais l'Histoire transfigurée par le mythe, la métamorphose de la réalité, riche en couleur, est désormais lourde des oripeaux du réalisme — du monde désenchanté par le capitalisme et la technique, y compris par le développement de la technique du cinéma —, c'est pourquoi la volonté esthétique de ressusciter le mythe possède ici aussi, et involontairement, des accents parodiques et grimaçants.

3.

Le maître, l'immanence et l'image

Le cinéma classique maintenant.

L'historicité du récit dans « L'Innocent » de Visconti.

Visconti avait ainsi défini ses buts en 1943 : « Ce qui m'a surtout conduit au cinéma, c'est le devoir de raconter des histoires d'hommes vivants, des hommes qui vivent parmi les choses et non les choses pour elles-mêmes. Le cinéma qui m'intéresse est un cinéma anthropomorphique (...), je pourrais faire un film devant un mur nu, si je savais retrouver les données de la véritable humanité des hommes placés devant un élément de décor nu : les retrouver et les raconter. » Dans *L'Innocent*, l'abondance des choses, vestiges des morts, marque l'absence de la « véritable humanité », mais comme moment du devenir de l'humanisme implicite dans le projet du cinéma anthropomorphique. Car cette véritable humanité, qui devait se manifester devant un décor nu, n'était pas pour Visconti une essence pouvant se révéler dans l'immédiat. Il s'était opposé à la prétention néo-réaliste d'expérience pure de la réalité, qui, d'ailleurs, avec le recul historique, paraît maintenant imprégnée de misérabilisme et de l'idéologie de la démocratie chrétienne. Pour cet héritier de l'humanisme italien, se rapporter à la réalité s'inscrivait nécessairement dans une histoire. Cela exige, avait dit Visconti, avant d'aller tourner *La Terra Trema* en Sicile avec des

non-professionnels et en dialecte, qu'on tienne compte de l'interprétation culturelle la plus élevée de cette réalité : Verga et Gramsci. C'était à la fois une défense nécessaire contre le subjectivisme de l'immédiat et un risque de régression dans la culture. Mais *La Terra Trema* n'a pas été un succès — la cause des pêcheurs siciliens n'était pas « vendable » —, c'est plus tard seulement que le « chroniqueur de l'aristocratie » sera absorbé par le marché des biens culturels comme l'une de ses valeurs les plus sûres. Et on en arrivera peu à peu à ne voir dans ses derniers films que des cérémonies culturelles. Cette régression dans la culture, dénoncée dès *Senso*, a atteint avec *L'Innocent* la gravité d'un reniement. On sait que Visconti, comme Pavese, Vittorini, Pintor et d'autres, s'était tourné vers la littérature américaine pour introduire un souffle nouveau dans le monde renfermé du dannunzianisme et de l'Italie fasciste. Mais voilà que, au mépris de son passé et de ses convictions politiques, Visconti se proclame décadent avant de mourir et feuillette avec tendresse, au générique de son dernier film, le livre de d'Annunzio, qu'il propose comme modèle au cinéma. Tant de revirements rendent l'entreprise louche, cette fois « la distinction ennue », et le mélodrame ressemble trop au quotidien pour ne pas vider la cérémonie de son charme. Ce qu'on admirait en Visconti, c'était la visite du musée et l'image idéale et pathétique d'un maître magnanime, prince de Salina ou Ludwig, si injustement détruit par l'Histoire : la célébration nostalgique de la culture fonctionnait comme expiation du « progrès ». *L'Innocent* déplaît parce que l'on n'y entend plus la voix silencieuse de l'éternité : le murmure de Visconti s'est tu. Le maître détrôné que, à défaut d'action héroïque, le pathos de Visconti immortalisait, est devenu ici un anti-héros arrogant, mesquin, rebutant qui se suicide. Cette sortie discourtoise, où Visconti semble jeter un masque, gêne. On aurait préféré que tout se conclût avec le platonisme d'un Salina, d'un Ludwig, avec l'artiste de *Mort à Venise* foudroyé par la beauté, ou l'intellectuel humaniste de *Conversation Piece* (pompeuse-

ment traduit par *Violence et Passion*), désespéré par l'échec politique et humain de sa culture, et non avec cette affirmation dérisoire de l'immanence.

L'Innocent est un moment de vérité dans le devenir d'une œuvre qui avait commencé également par une histoire d'adultère et de meurtre. Mais sous le fascisme, dans *Ossessione*, l'aspiration au possible, celle d'un personnage énigmatique, platonicien, artiste et vagabond à la recherche d'autre chose, s'opposait à la passion de l'immanence et à ce qui s'affirme en elle : l'état de fait, le régime de propriété et sa violence. Cette tension du platonisme et de la passion de l'immanence, comme deux opposés complémentaires, sera la contradiction majeure et le fondement interne de l'œuvre de Visconti. Plus tard il en dévoilera la genèse historique dans la décadence de la culture humaniste et de l'aristocratie, comme opposition du sens et des sens, si bien exprimé par le titre de son chef-d'œuvre *Senso*. Cette tension sera à l'origine de la thématique du double et de ses incidences d'homosexualité, évidente jusque dans la lutte incestueuse et fratricide de Rocco et Simone. Étrangère à l'éthique de la vie bourgeoise, quoique née sur son terrain, cette contradiction invivable deviendra l'expérience de l'artiste bourgeois dans *Mort à Venise*. Pourtant, à la Libération, comme d'autres humanistes marxisants, Visconti avait cru un moment que la réconciliation pourrait s'effectuer dans l'Histoire ; le possible et le réel cesseraient leur mutuelle exclusion, le peuple hériterait de la culture humaniste et réaliserait ses projets : l'ancien et le nouveau s'unifieraient dans l'avenir comme dans l'œuvre de cet aristocrate communiste : d'où la retranscription de la lutte des pêcheurs siciliens dans les formes de la peinture florentine. L'Histoire n'a pas été cette réconciliation, mais la marche en avant de la bourgeoisie : du Risorgimento dans *Senso* au néo-fascisme, la bourgeoisie a provoqué la destruction de l'ancien tout en barrant le chemin au nouveau. C'est dans *Senso* que l'utopie et l'immanence s'opposent de nouveau et sont toutes deux détruites : le révolutionnaire

marquis Ussoni est battu par l'armée italienne (scène coupée par la censure) et l'aristocrate décadent Franz Malher est fusillé par l'armée autrichienne ; à la fin du *Guépard*, les partisans sont fusillés, tandis que, dégoûté de la victoire de la bourgeoisie et de ses généraux, le prince de Salina s'isole pour penser à la mort. La même attirance de l'ancien et du nouveau, les mêmes limitations réciproques et une mort commune par l'effet du néo-fascisme se retrouvent dans *Conversation Piece*, que déjà l'esthétique classicisante de Visconti et ses types limites ont empêché de comprendre : l'intellectuel héritier de la Résistance enfermé dans l'univers des œuvres et l'anti-intellectuel, qui a succédé à 68, attiré, avec ses risques de déviation, mais sans nier ses engagements politiques, vers une subversion immédiate de la vie. Ils sont détruits parce qu'ils sont restés étrangers l'un à l'autre. Platonisme et immanence, utopie et réalité, tradition humaniste et peuple, passé et avenir, sous différentes déterminations, la contradiction centrale de l'œuvre de Visconti se retrouve depuis *Ossessione* jusque dans les films comme *Nuits blanches* ou *Sandra*, elle n'a pas disparu de *L'Innocent*, malgré l'absence d'une dimension d'histoire politique : elle est la substance de la vie du principal personnage féminin du film. Les termes opposés du possible et du réel redeviennent ici des archétypes que le monde bourgeois a repris de l'amour courtois : amant et mari, poète pauvre et propriétaire, ils se suicident et l'enfant qui pourrait être la réconciliation de la possibilité des pauvres et de la réalité de la richesse est tué. En arrivant à la fin de son parcours Visconti a changé l'angle de vue : la passion adultère, traitée souvent dans l'optique de la femme ou de l'amant, opposait le possible à la réalité de la propriété et du pouvoir : tel était également l'objet de *Ossessione*. Mais *L'Innocent* est l'univers clos et sans avenir du maître et de ses propriétés. L'élément de négation extérieur n'en a disparu que parce que le négatif a pénétré ce monde de part en part. La recherche d'autre chose et la conscience de l'Histoire réelle, si elles ne sont pas développées en tant

que contenu, déterminent ce jugement par la forme, que tout distingue de l'accent satisfait et provocateur de la prose à la première personne de d'Annunzio.

Le cinéma de Visconti a été l'aboutissement du cinéma classique des années trente. Il en a dévoilé les présupposés : la littérature et la peinture du XIX^e siècle, en recréant le monde historique qui les sous-tend, et il a mené ce cinéma à son point d'achèvement, en en accomplissant les possibilités, qui n'ont trouvé leur plénitude tardive que chez lui : la dialectique de l'aspiration et de l'immanence a rendu possible la narration romanesque, la conscience de l'Histoire réelle, celle du réalisme critique, la passion de l'immanence a permis la rédemption de la réalité physique, du visible et de la *mimesis*. Tandis qu'ailleurs se développait le cinéma moderne, essentiellement réflexif, commencé avec *Citizen Kane*, par la négation de la *mimesis*, du visible et de la narration, par la mise en question de l'image du maître et de la toute-puissance de l'image, de la beauté et de l'art, Visconti, comme Mann face à l'avant-garde, a été obligé de s'enfermer dans l'Histoire pour continuer la tradition culturelle et artistique de l'humanisme. Mais si l'historicisme échouant dans la réalité actuelle n'a trouvé d'autre matière que l'Histoire, la culture humaniste n'a pas cessé de se décomposer et de perdre toute sa valeur affirmative chez Visconti : elle est trop minée pour qu'une conscience lucide puisse y trouver refuge. Si Visconti n'a pas cédé à la démagogie en chantant victoire hors de saison ou en agitant des drapeaux rouges pour masquer un cinéma ancien et des manques au niveau du contenu, il n'a pas, non plus, organisé des concerts en costumes à la lueur des chandelles : ses œuvres sont la prolongation et la mise à mort du passé recréé de l'intérieur jusqu'à son anéantissement. Que la « culture » soit maintenant une parade, Visconti ne l'a jamais caché. *L'Innocent* et *Senso* commencent par de telles parades auxquelles s'opposent les mélodrames qui les suivent. C'est que depuis la grande révolution, le travesti historique a été le costume de théâtre de la bourgeoisie affirmant

son pouvoir. Le Risorgimento avait eu pour autre scène l'opéra de Verdi, les films historiques de Visconti sont la mythologie de l'actualité : la reconnaissance de la marche en avant de la bourgeoisie, de l'Etat national et du néofascisme. C'est là que se projette la mort des promesses de la Libération. A mesure que la prise de conscience de ce triomphe devient irréversible, l'aristocratie et ses continuateurs, artistes et intellectuels, se trouvent jetés hors de l'Histoire dans la vie privée. Après l'hagiographie de Ludwig, que Visconti malade n'a pas vraiment menée à terme, il ne reste dans *L'Innocent* que des aristocrates-bourgeois qui vivent en non conformistes la vie de la bourgeoisie — mariage, fidélité, adultère — et sa crise actuelle en la confirmant dans ses limites. Ainsi la préhistoire du présent a atteint peu à peu l'actualité. La relation du passé et de l'actuel qui constitue toujours l'écueil du film historique — éviter l'utilisation décorative de l'Histoire et l'effacement de l'actualité devant l'enseignement historique, tourner le piège de l'industrie culturelle et ses alliages de l'utile et de l'agréable —, cette relation est la moins équivoque dans *L'Innocent*. Et pourtant c'est ce film qui peut passer soit pour un document sur un monde ancien soit pour un travestissement de la situation contemporaine. Une phrase cynique dans *L'Innocent* dénonce l'essence du film « rétro » : « les paysans, dit Tullio, aiment voir leurs maîtres bien-habillés » ; ainsi Visconti proclame l'un des aspects de ses films historiques comme la glorification des maîtres. A défaut d'Histoire, c'est l'enveloppe qui est maintenant la dimension mythique, et elle est très importante pour la formation de l'œuvre. Mais elle n'est pas qu'une détermination formelle.

L'Histoire, lutte de classe, lutte politique, transformation de mode et de rapports de production, n'a jamais été présente chez Visconti que par ses incidences sur les anciennes « classes » de la société précapitaliste : aristocrates, paysans, pêcheurs ; la classe ouvrière est trop liée à la bourgeoisie honnie et à sa ville moderne pour pouvoir

occuper d'autre place que périphérique : la fin optimiste et un peu hollywoodienne de *Rocco et ses frères* avait pour but de ne pas désespérer les ouvriers de Fiat... Si le « peuple » s'est prolétarisé et ne connaît plus que droit et devoir, si l'aristocratie est devenue bourgeoise, l'élément poétique, la beauté, qui est pour Visconti manifestation du sens et du possible, en opposition à la vie bourgeoise, a dû trouver chez lui d'autres incarnations. Ainsi la thématique de l'homosexualité et de la vieillesse, à laquelle on a réduit ses derniers films, prend un autre sens lorsque des femmes succèdent aux jeunes dans *L'Innocent*. A l'intérieur des classes le pouvoir s'exerce sur les femmes et sur l'autre génération : le maître, la famille, la propriété, tel est le contenu de ce mélodrame incompréhensible. Si on ne retrouve pas le Visconti des derniers films, l'aristocrate, l'intellectuel, l'artiste, c'est que le « testament » de Visconti, traitant directement du monde dans lequel il est né, renoue avec *Osessione* et prend un monde à ses racines, au-delà des déterminations historiques et sociales immédiates. L'aristocratie a la même fonction ici que la royauté dans la tragédie, elle permet de supprimer toutes les déterminations secondaires. La dimension historique au lieu de devenir une interprétation spécifique du mode de propriété permet de montrer un monde où la propriété s'étale comme telle, dans la magnificence de ces choses qu'on a tant remarquées. Elle produit la distanciation et l'universalité implicite dans le classicisme, c'est pourquoi l'Histoire paraît comme un décor, telle la mythologie dans le classicisme tardif, annulant ainsi l'historicisme qui y a conduit.

Jamais Visconti n'a présenté, sans subterfuge idéalisant, l'arrogance du maître avec autant de rigueur. Le meurtre de l'enfant, pendant la messe de Noël, c'est l'affirmation rageuse de ce qui est : le bâtard, cadeau d'un pauvre, n'a pas de place dans ce monde clos qui ne peut avoir de futur et ne veut pas de son espérance. Mais d'en être réduit à la polémique constante, l'immanence est fissurée : le maître n'est plus qu'un survivant, propriétaire phraseur et

hideux, tourmenté de jalousie, de ressentiment. Cet égoïste parfait n'a d'autre désir que l'objet de désir de l'autre. Il est tourmenté par la passion, parce qu'il ne peut dominer sa maîtresse et revient à sa femme dès qu'il la sent désirée, et en remarquant un autre désir chez elle. Son retour d'amour s'accompagne de la haine de l'autre et de l'attrance homosexuelle, il veut ravir le secret du rival, l'éliminer, comme il scrute sa femme et l'enfant qu'il expose au froid. Rétablir le droit sur sa femme, sauvegarder l'héritage et l'institution familiale, ainsi apparaissent l'une après l'autre les implications d'une liberté octroyée par contrat et dont le but était l'exercice de son propre pouvoir. Mais la vérité du maître, c'est qu'il n'y en a pas et ce sont les femmes qui le lui diront. Des deux femmes qui lui font face, figures complémentaires de l'épouse-mère et de la maîtresse-prostituée, la première est de loin le personnage le plus complexe du film. Épouse bourgeoise, bouleversée par l'absolu d'un amour qui l'a révélée à elle-même, et pourtant attachée à son mari, voulant garder l'enfant de l'autre et le haïssant parce qu'il s'interpose entre elle et son mari, elle vit, dominée par la religion, l'autre fondement de l'institution familiale, dans une complicité incestueuse avec son mari, qui ne s'effondre qu'avec le meurtre de l'enfant. Elle a voulu la réunion du réel et du possible, et finit par porter le deuil du possible plutôt que de rester complice avec ce qui est. Giuliana est la parfaite correspondance de l'esthétique de *L'Innocent*, irréductible aux fragments juxtaposés d'un discours réflexif. Elle est belle comme les images du film qui ne déploient leur splendeur que dans la distance ; l'approcher, c'est un acte vulgaire et laid de possession, violence, par laquelle le mari se l'approprie de nouveau, égale à l'agression contre les images. Il y a là sans doute, chez Visconti, dont les œuvres sont une suite de « Conversation Piece » traitant de la destruction de la famille et centrées sur des personnages de mères plus ou moins terribles, une image idéale de mère promise aux noces avec l'ange, caressée par le regard et fécondée par le chant d'Orphée,

plutôt que par le poète romantique avec qui on ne la voit jamais dans le film. Quant à la maîtresse, Teresa, qui, chevelure défaits, s'éloignera à l'aube dans la nature comme une image de la mort, elle est l'auxiliaire du destin et refusera Tullio au nom de cette liberté que le maître n'a jamais eue et qu'il a tenté de posséder chez d'autres. Leur dernière rencontre et sa conclusion ont été ajoutées par Visconti : le maître récuse le jugement et se sent innocent parce qu'il ignore le remords, mais il n'est le maître que s'il est reconnu. Cette reconnaissance par les femmes est le dernier lieu où peut s'exprimer la maîtrise, devenue par là tout à fait problématique : Tullio n'a pas d'obligation ni de pouvoir, et dans ses discours et ses actes se veut sa propre origine ; déterminé par le monde bourgeois, par son exigence de liberté, il ne lui est pas conforme, c'est pourquoi négativement il en révèle les limites. Son suicide sera son affirmation dérisoire mais aussi le dernier geste d'idéalisation des maîtres de la part de Visconti, où l'on a vu une trahison et une faiblesse indigne du personnage, en oubliant que la soi-disant force du surhomme chez d'Annunzio a conduit directement au fascisme. Si Visconti a écarté la dimension d'histoire politique, ce n'est pas qu'il aurait voulu voir le maintien de l'état de fait, mais parce que ce qui est, la classe dominante, du fait de son manque interne, ne peut d'aucune façon se perpétuer. Il n'apparaît pour Visconti aucun espoir d'un horizon différent. On pourrait lui reprocher de ne pas avoir compris la nécessité de remplacer l'ancienne utopie — la rencontre entre le peuple et la culture humaniste — par le compromis historique, et de s'être enlisé dans le désespoir et la décadence. Mais ce compromis pose des problèmes politiques innombrables — comme le montre Francesco Rosi, son ancien assistant et le successeur, sur un autre plan politique, de l'époque de *La Terra Trema* et de *Senso* —, il est loin d'être suffisamment radical pour pouvoir devenir producteur d'œuvres, il ne correspond pas aux termes de la problématique de Visconti. De plus une conviction subjective ne se transforme pas automatiquement en

objectivité esthétique. Ce qui caractérise la situation du maître menacé, et Tullio vit cette menace d'un bout à l'autre du film, c'est qu'en empêchant la naissance du possible, il sera conduit nécessairement à s'autodétruire. C'est la substance du discours que Visconti tient à sa propre classe d'aristocrates et de grands bourgeois patriens depuis *Les Damnés*.

Un discours qui a pu sembler ambigu. Mais c'est la limite interne de la tradition humaniste, de « l'anthropomorphisme », de magnifier son objet et de ne pas porter de jugement. Que cette limite soit due au fait qu'il s'agit d'une culture de domination et d'exclusion se manifeste justement dans cette ambiguïté. Il est difficile de faire endosser au peuple la tradition des maîtres, même si grâce au génie de Visconti rien n'apparaît d'un costume emprunté dans *La Terra Trema*. Cependant déjà là l'esthétique de Visconti imposait une réduction politique¹, bien qu'il s'agisse en Europe occidentale d'un des films les plus radicaux pour son temps. Le développement de l'Histoire réelle a obligé de plus en plus Visconti à redonner à cette tradition son dernier lieu historique : d'innombrables miroirs renvoient aux maîtres leurs images dans *L'Innocent*. Mais la maîtrise des images empêche le spectateur de s'y projeter. Visconti ne produit ni nostalgie ni satisfaction immédiate, c'est pourquoi cette distance où se déploie son œuvre peut également servir de défense contre son contenu. Le film provoque donc un malaise né d'une dualité : un monde fermé sur lui-même et vécu de l'intérieur et un regard qui était à la recherche d'autre chose et qui se pose ici sur un monde de choses laissé par un cadavre. Des travellings panoramiques, allant de la situation des personnages dans le décor en plan d'ensemble pour les cerner en rapproché, le moyen le plus simple du cinéma classique, servent le long du film à établir ici une identité : « Ta maison te ressemble, Tullio, avec tout ce que tu as de beau et de laid. » Il n'y a chez Visconti

1. Cf. Yves Guillaume, *Luchino Visconti*, Paris, 1966.

aucune intention de critique ou d'apologie, mais seulement des relations internes. Dans une époque de dédoublement, de réflexivité, d'inflation des signes, il est anachronique, occupé encore à l'élaboration de « la chose même ». Il est naïf dans le sens de l'ancienne esthétique : donner à chaque objet sa pleine manifestation, le laisser atteindre la perfection de son essence qui devient le jugement sur son être. S'agirait-il du néant que pour le fonctionnement d'une pareille esthétique, son apparence devrait être belle. Comme point extrême de la culture humaniste, mais aussi comme sa fin, avec l'écroulement des maîtres, de leur mythologie, de leur histoire, l'œuvre se réduit ici à l'image : l'immanence où se déployait leur monde ne peut avoir d'autre rédemption que dans l'immanence du visible, qui dépasse son immédiateté en ne renvoyant qu'à sa propre plénitude. Il n'est dans l'œuvre, ni ailleurs, d'autre signification, que sa présence. Il s'agit de l'esthétique à l'état pur : la transformation de la chose en image, la *mimesis* où l'autre chose est à l'œuvre. C'est d'elle-même, de sa possibilité que l'œuvre tient sa substance et l'efficacité de sa promesse. La réconciliation des contraires que celle-ci présuppose n'est réalisée ici que par une neutralisation limitée et fragile. Il y a quelque chose d'insupportable dans cette alliance de la beauté des formes et de la laideur interne : mais là se manifeste aussi — et c'est son jugement interne — le contenu de vérité de la tradition humaniste. En quoi Visconti a conduit son projet jusqu'au bout avec une logique extrême, et impardonna-ble. En revenant à ses origines, il s'est attaqué à la vie bourgeoise en crise, qui, dans la société dominée par elle, est déterminante pour chacun. La distance esthétique n'est donc pas de nature à permettre l'évasion, on s'échappe pourtant en qualifiant l'œuvre de mélodrame ; comme elle existe cependant, que la distance demande au spectateur un effort « désintéressé », au lieu de l'agresser et de le satisfaire comme le cinéma d'aujourd'hui, l'œuvre l'ennuie. Par ailleurs, l'existence de cet autre cinéma démontre la non-vérité du film de Visconti : la destruction

des images correspond à un monde de violence et de barbarie ignoré par l'harmonie. S'il y a pourtant une quête indéniable de la beauté dans les films « rétro » de la production commerciale ou dans l'un des chefs-d'œuvre de l'avant-garde comme *India Song*, c'est que malgré tout dans la beauté est sauvegardée la promesse du bonheur. En réalisant cette promesse, par la plénitude du visible et la qualité absolue de la couleur, le dernier acte du continuateur de « l'art pour l'art » en plein modernisme, dénonce en sa réalité historique un bonheur empoisonné.

LA REPRÉSENTATION DANS LE
CINÉMA D'AUJOURD'HUI

4.

L'aura et la reproduction

*Hommage à Walter Benjamin,
Straub et Syberberg*

« Au pays de la technique, la saisie immédiate de la réalité comme telle est désormais une fleur bleue¹. » Il y eut, un bref moment, avec l'invention du cinéma, l'apparition de quelque chose d'autre : la beauté du vent dans les arbres, mais elle a fini par disparaître des films, disait Griffith. Elle était là chez les primitifs du cinéma, parce qu'ils n'avaient même pas à la rechercher. Elle est là encore parfois chez Mizoguchi, grâce à une narrativité ancestrale, mimético-épique, que continue le cinéma, sans prendre garde à son propre fonctionnement. Il suffit que ce fonctionnement soit reconnu pour que tout se brise. Alors apparaît sur le cinéma un regard rétrospectif. Mise en conserve de la réalité et synthèse des arts, le cinéma a servi à la manipulation des masses, à la dilapidation de l'héritage culturel par l'effet de réalité, au travestissement de la réalité par « l'héritage culturel ». Il n'y a pas longtemps qu'on a découvert que le cinéma est avant tout un moyen de reproduction technique. L'accès à la réalité n'en devient pas plus facile, parce qu'elle serait enfin dépouillée de tout le fatras ajouté par les mythes, les histoires, les discours : pornographie en haute fidélité et le

1. Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique », *Poésie et Révolution*, Dossiers des Lettres nouvelles, Paris, 1971, p. 196.

« direct » télévisuel, arme absolue. Aller avec une caméra, dans le silence et le recueillement, à la recherche de « la fleur bleue », ce serait vouloir mettre la réalité en boîte, la perdre avant même de l'avoir trouvée. Car « reproduction » et « réalité » disent bien que quelque chose a été perdu, et la machinerie cinématographique hérite de cette perte. *De la nuée à la résistance* de J.-M. Straub en est, d'une certaine manière, l'histoire : depuis la séparation des hommes et du « monde » jusqu'à notre présence de spectateur dans la salle obscure en train de regarder l'image de ce qui avait été devant la caméra. C'est de la reproduction de part en part : du discours mythique sur les origines, du récit sur l'histoire contemporaine, des acteurs qui disent ces discours et des lieux où cela se dit.

Un film n'« imite » pas la réalité, il ne la « représente » pas : il la reproduit. Un tableau, un livre, une scène, peuvent imiter, représenter, ils ne peuvent reproduire : ils produisent un irréel qui a une réalité en tant qu'œuvre. Le cinéma c'est la reproduction de ce qui avait été devant l'appareil. Faire un film, c'est en même temps « réaliser » un film, donner réalité à l'imaginaire, dans un univers fondé sur leur séparation. La reproduction du monde physique sert à donner corps à la fiction. Tout l'effort du cinéma devait consister dans cette production de l'effet de réalité. Jusqu'au jour où l'on a cessé de croire à la fiction : effondrement des archétypes et des idéologies, disproportion entre les histoires qu'on pouvait raconter et la présence massive, oppressante de l'Histoire, prédominance de nouvelles techniques de communication. La distance entre la fiction et son support, le corps des acteurs, leur voix, les arbres, les maisons et la couleur du ciel n'a cessé de grandir. Et cette distance a imposé à l'attention ce qui servait à la nier : le matériau cinématographique.

Personne comme J.-M. Straub n'a pris à la lettre l'existence du cinéma comme moyen de reproduction technique. Ses films sont des « documentaires » d'un

genre particulier : sur des œuvres (Bach, Brecht, Corneille, Mallarmé, Pavese, Schönberg). Non pas des adaptations cinématographiques qui détruisent à la fois la spécificité des œuvres et les dilapident, et masquent la spécificité du cinéma. Il ne s'agit pas, conformément au but de la reproduction en série, de mettre les œuvres à la portée des spectateurs, mais, en leur refusant la relation narcissique et la satisfaction fantasmatique habituelles du cinéma, de les rendre conscients des œuvres, comme de quelque chose de radicalement autre. C'est pourquoi les œuvres ne sont pas traitées comme des contenus accessibles immédiatement, mais comme des objets, des formes, avec toute leur opacité. La reproduction technique des œuvres, disait Benjamin, détruit leur « aura », leur unicité : le paradoxe du travail de Straub consiste à redonner aux spectateurs, par le cinéma, l'impression de l'unicité des œuvres.

C'est que la caméra de Straub n'introduit pas à l'intérieur, son cinéma ne reconstruit pas, n'invoque pas de fantômes. Dans son « adaptation » des *Affaires de Monsieur Jules César*, il n'hésite pas d'utiliser la forme d'interview, la présence côte à côte de la toge et de la cravate, pour marquer la distance qui nous sépare du passé dans cette *Leçon d'Histoire*. Costumes et perruques dans son film sur Bach sont là comme des signes d'inaccessibilité du xviii^e siècle. « Au cinéma, l'important est moins que l'interprète présente au public un autre personnage que lui-même ; c'est bien plutôt qu'il se présente lui-même à l'appareil¹. » Le musicien « interprète » Bach et c'est la musique que l'on doit écouter.

Ainsi dans *Introduction à « la musique pour une scène de film » d'Arnold Schönberg*, la lettre de Schönberg à Kandinski — où le musicien relève l'antisémitisme du peintre et refuse d'abdiquer son judaïsme — lue d'un ton neutre devant un micro, prend toute sa force de la musique, dont elle devient le contenu, et traverse l'écran

1. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 188.

comme une gifle, le cinéma, comme reproduction du mouvement y étant réduit au minimum : l'image d'un bombardier, en route vers le Vietnam. A mesure que croît la réflexion sur le matériau et sa force, le contenu en soi s'éclipse. La réflexion saisit la procédure, le langage des œuvres, les mots et les voix (*Othon, Un coup de dés...*) mais vise à la cécité et refuse de dépasser par la sensualité et dans l'image l'état d'aliénation et de séparation. Reconstituer trahit le sens et la pensée, la différence et la chose même : au cinéma de Cecil B. De Mille, le culte du veau d'or (*Moïse et Aaron*), Straub oppose la traversée du désert, l'aphasie de Moïse ; il respecte l'interdit des images là où les images imposent leur règne avec la reproduction technique. Par son ascétisme, J.-M. Straub vise à connaître ce qui a séparé, et sépare, les sens et le monde, à démythifier ce qui exige le sang du sacrifice comme chemin de l'unité, à demander le pourquoi des morts. *De la nuée à la résistance* reproduit des fragments de deux œuvres de Pavese : *Dialogue avec Leucò*, discours mythique sur l'origine des choses telles qu'elles sont devenues, et *La Lune et les feux*, le retour d'un homme sur les lieux de son enfance après le fascisme. Mythe et récit s'explicitent mutuellement. L'aliénation des hommes, leur extériorité au monde, la loi dont parle la nuée, l'apparition des dieux souverains, des monstres : la terreur mythique a pour contenu cette même domination de l'homme sur l'homme, qui dans l'histoire réelle a recours au mythe, au sacrifice, comme moyen de conjuration. Or, la résistance seule sait nommer la domination, elle seule peut connaître ce qui est à libérer, entendre ce qui dans la beauté de la nature et des œuvres d'art nous adresse un appel.

Fondée sur la théologie de l'incarnation, l'icône était un symbole sacré, un lieu d'évocation épiphanique de la transcendance. Le tableau de chevalet imitait, représentait un « irréel » ; il transposait peu à peu, en s'émancipant de la transcendance, le sacré du domaine du religieux dans la pratique artistique. Le rituel religieux où fonctionnaient les œuvres était remplacé par la religion de l'art. Mais le

rituel persistait. La reproduction technique détruit, selon Benjamin, le rituel : la fonction de l'art se fonde désormais sur une autre forme de praxis, la politique¹. Il faudrait se demander si cette opposition simple du religieux et du politique, de l'aura et de la reproduction, n'entraîne pas immédiatement une fétichisation de la politique et de la reproduction. Benjamin avait remarqué lui-même que l'appareil de reproduction détruit « l'aura » mais produit les « idoles » : la vedette et le dictateur. C'est que le contenu de la religion et de la politique ne relève pas seulement des rapports entre les hommes, mais aussi avec quelque chose d'autre, « le tout » que dans notre monde désenchanté nous appelons la nature. « C'est la marque de la menaçante confusion de la communauté moderne que de tenir cette expérience (la relation avec le cosmos par la communauté) pour quelque chose d'insignifiant qu'on peut écarter, et que de l'abandonner à l'individu, qui en fait un délire mystique lors des belles nuits étoilées. Non, elle s'impose de nouveau à chaque époque, et les peuples et les races lui échappent bien peu, comme on l'a vu, de la manière la plus terrifiante, lors de la (première) guerre, qui fut une tentative pour célébrer de nouvelles noces, encore inouïes, avec les puissances cosmiques. (...) Ces grandes fiançailles avec le cosmos s'accomplirent pour la première fois à l'échelle planétaire, c'est-à-dire dans l'esprit de la technique. Mais comme la soif de profits de la classe dominante comptait expier sur elle son dessein, la technique a trahi l'humanité et a transformé la couche nuptiale en un bain de sang. La domination de la nature, disent les impérialistes, est le sens de toute technique (... mais) si l'on veut parler de domination et de maîtrise (...), la technique n'est pas domination de la nature, mais maîtrise du rapport entre la nature et l'humanité². » La technique et la rationalité,

1. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 181.

2. Walter Benjamin, *Œuvres complètes* (1928), Les Lettres nouvelles, Paris, 1978, pp. 241-242.

nées pour émanciper l'humanité de la terreur mythique, deviennent des puissances terrifiantes à mesure qu'elles prétendent dominer et annihiler le tout autre. Or ce qui résiste pour Straub ce ne sont pas seulement les enfants des hommes révoltés contre la domination, mais aussi ce qui du monde résiste à se laisser mettre en boîte par la reproduction technique : libéré du mythe mais non pas réduit à une facticité désenchantée.

Par l'absence et le négatif, comme chez Duras, la reproduction se transmue ici en son contraire, l'aura : l'unique apparition d'un lointain aussi proche soit-il, le vent dans les arbres à la fin du film sur Bach, ou le dernier plan de *De la nuée à la résistance*, ce paysage incandescent surchargé de musique. Ce paysage n'apparaît dans toute sa beauté, disait Pavese, qu'aux yeux du bâtard qui en était parti. L'exilé Straub, le « non-réconcilié », reproduit les œuvres, parce qu'il y a en elles un chemin de réconciliation. Le concert musical, l'opéra, le théâtre, l'écriture, mis en danger par l'existence de la reproduction technique, sont rendus à leur pureté par le cinéma qui les tient à distance, mais du même coup ils distancient l'image cinématographique, l'ouvrent à quelque chose d'autre. Ce n'est pas dans la nuit d'avant la technique, ce n'est pas dans le silence des origines, mais par la technique et dans le prolongement des œuvres que le « réel » vient à notre rencontre. Il s'agit de savoir si les œuvres tiennent dans les paysages mais aussi de ce qui d'elles rejaillit sur lui. A propos de *Fortini/Cani*, dont il a été « le héros », Fortini a défini le sens de la pratique de Straub qui espère ainsi pouvoir « annoncer un futur simplement en montrant du doigt, avec exactitude, les forces de l'absence, les lacunes du réel (...). Le renoncement se convertit en prouesse. L'absence de l'homme, là où elle est la plus complète (...), affirme " l'énorme présence des morts " (Montale), mais ils ne sont pas seulement, ces morts, les victimes des tueries nazies. Quand le présent est vu d'un lieu qui est hors du présent, il devient le lieu sur lequel se projettent les esprits passés ou à venir (...). Les panoramiques des

Apuane ne "disent" pas seulement ce qui est arrivé ni quel calme recouvre les lieux des massacres antiques et modernes, ils "disent" aussi que cette terre est lieu habitable pour les hommes, qu'il est celui que nous devons habiter¹ » : dans ces grands panoramiques de Straub, le calme est apparent, quelque chose appelle à l'aide, au plus profond.

Mais le cinéma n'est pas seulement la reproduction technique, la photographie animée, c'est la projection de l'intérieur vers l'extérieur : une lanterne magique perfectionnée. Ce produit de la rationalité instrumentale porte avec lui tout l'irrationnel et le merveilleux de la foire, et ce qui, depuis que la reproduction technique existe, a été refoulé du grand art, devenu interrogation sur son propre fonctionnement : la rêverie du lointain, le « mythe » et l'« histoire », l'onirisme de la peinture symboliste et du roman de colportage, le cirque et le Luna-Park, le panorama, l'aquarium de l'exotisme et du passé, de choses inouïes, jamais vues, le nocturne, le renfermé, la lumière artificielle, un monde de couleurs, de brouillard et de fumée, l'univers fascinant du musée de l'horreur, du musée de cires, des mannequins dans la vitrine, le monde criard, clinquant des fantômes à vendre et de la camelote solennelle, l'imagerie, la stylisation et la parodie des baraques foraines, le bric-à-brac du cabinet d'antiquaire, du grenier où l'on découvre en larmes les secrets de famille. Un immense cauchemar d'enfant, un monde de marionnettes plein d'étoiles et de musique : le cinéma de Syberberg.

« Le *Requiem* tourne, a-t-il écrit, autour des paysages secrets du "Bien suprême", comme le dit Bloch, autour des régions vers lesquelles sont dirigés tous les itinéraires humains, là où se trouvent les paradis et les utopies, les âges d'or, l'Eldorado des paysages féeriques de nos légendes et de nos contes, expression de la volonté des

1. Franco Fortini, *Fortini/Cani*, Paris, Albatros, 1978.

peuples dans l'art des rêves et de l'imagination réalisée dans les œuvres d'art : des paradis artificiels, visibles et audibles... » Le désir de réaliser le paradis artificiel, de retrouver le rituel dans l'art — et au moyen du cinéma — qui selon Benjamin avait déritualisé l'art, devait conduire Syberberg vers ce qui dans l'Histoire réelle avait prétendu être une telle réalisation : le national-socialisme. La reproduction technique, avait dit Benjamin, détruit le rituel dans l'art et donne à l'art une fonction politique ; le fascisme, au contraire, transporte l'élément esthétique dans la politique et prétend ainsi donner une fonction rituelle à la politique : l'Allemagne, dit Syberberg, dans *Hitler, un film d'Allemagne*, comme œuvre d'art total et comme modèle ; l'œuvre d'art de l'État, de la politique et du peuple ; les masses conduites à la « victoire » par leur propre force intérieure, le droit des masses à l'autoreprésentation. Comme Wagner, c'est par l'art que Syberberg veut sauver la misère allemande ; il parle de rituel, du mythe comme de la volonté d'un « peuple », de cinéma comme art de masses telles les anciennes cathédrales, du film, la musique de l'avenir. Et il ne peut oublier la connotation politique récente de tous ces mots. Il doit donc faire un procès à Hitler qui aurait perverti la noblesse de leur sens. Syberberg a eu le courage d'aborder la seule question qui importe, cet incontournable, qui ne concerne pas seulement l'Allemagne. En voulant retrouver « les forces étouffées et trahies, les profondeurs de l'être spécifique allemand », Syberberg est obligé d'affronter ceux qui ont prétendu en être les dépositaires et l'incarnation, il lui faut descendre dans la crypte où attendent les vampires, visiter les recoins et les réduits d'une histoire obscure et ancienne : quel sinistre cabinet de curiosité tout en bas, qu'est-ce qui ne fut pas enfoui sous des formules magiques, quelles antiquités exténuées et bizarres ces fouilles ne mettent-elles pas alors au jour, que de sacrifices rituels et de cadavres emmurés dans les fondations !

Pour sauver l'irraison avec laquelle le nazisme s'est confondu, Syberberg veut — et doit — montrer que

l'irraison seule peut invoquer les spectres et les exorciser. Dans cette descente aux enfers, aucun guide ne le précède, aucun but ne l'attend, il n'éclaire pas son chemin avec une « lumière » intérieure, un « principe espérance ». Il n'y a pas chez lui d'idée juive de salut, pas d'idée bourgeoise du bonheur, l'une et l'autre libérées du mythe, mais les termes mêmes de la « révolution germanique antijuive et antibourgeoise » : la nuit du mythe et du sacrifice comme la volonté du peuple, le nazisme comme histoire de la foi qui ébranle les montagnes. « Avides du sang des sacrifices, prêt à sacrifier le meilleur d'eux-mêmes, dissolvant notre espoir dans l'atroce et le barbare pour le triomphe somnambulique de l'âme humaine » : la nouvelle de la délivrance, l'élan vers le haut, le rêve du lointain ramené au logis, dans la terre et le sang ; l'orgie de fantasme imbibée de vapeur de bière, de relent de cave d'épicerie et d'arrière-boutique de boucher, et les nouveaux rites de l'holocauste autour du « Dionysos du mois », Hitler¹.

Syberberg est au niveau de son objet, dans les arrière-mondes et l'univers intérieur — l'imaginaire — du national-socialisme. Il cherche ce que la reproduction cache, ignore, l'interstice du familier : ce qui apparaît d'inquiétant d'entre les images d'un discours filmé de Hitler qu'il décompose en une suite de postures fixes et saccadées. Ici, ce n'est plus des victimes, mais d'un « nous » coupable qu'il s'agit, de ce « qui ? » absent de *Nuit et brouillard* où l'incommensurable avait été recueilli une fois pour toutes. Il faut beaucoup de précautions pour s'approcher des bourreaux. Le premier, Visconti, dans *Les Damnés*, était entré de l'autre côté, avec la volonté d'adresser un avertissement préventif à sa propre classe, suivant la tradition de l'art grand-bourgeois : vision de soi et garde-fou. La reconstruction historique était le fondement du style classique : la possibilité de parler de soi par la médiation et la distance de l'autre. Elle a été détruite au cinéma, qui a perdu son innocence et sa bonne conscience

1. Ernst Bloch, *L'héritage de ce temps*, Payot, Paris, 1978.

avec *Citizen Kane*, au commencement de la Deuxième Guerre. Goebbels rêvait d'un grand film historique dans cent ans où ils figureraient tous ; mais c'est Hitler le plus grand cinéaste de tous les temps selon Syberberg : il se faisait projeter deux films par jour et supervisait les actualités. Il a vaincu par les moyens de communication de masse : je connais des trucs qui font marcher les masses, ajoute la marionnette d'Hitler, mieux qu'aucun d'entre vous. C'est lui, l'artiste raté, qui a projeté son paradis artificiel dans la politique et qui a incarné la vision de paradis, le triomphe des « bons contre les méchants », que beaucoup ont projeté en lui. Non pas lieu d'exposition, de réflexion du politique, mais lieu de projection de l'intérieur : le cinéma, selon Syberberg, qui continue la vie par d'autres moyens.

Alors viennent se projeter sur l'écran, dans des scènes séparées, avec un petit nombre d'acteurs interchangeables, se détachant sur les panoramas, produisant des images au milieu d'un bric-à-brac de symboles, l'Allemagne de la moisissure et son rêve racial de la germanité, ses diatribes contre l'« histoire » et la « raison », sa volonté de mythe et de sacrifice, ses visions cosmiques et son luxe populaire : la haine contre l'existence immonde du sous-homme au nez crochu. Himmler a droit à un portrait en pied : la solution finale a été le plus horrible dans un monde qui ne manquait pas d'horreur. Mais Syberberg n'échappe pas à la vision pathético-propagandiste de l'horreur et de la bestialité et pratique constamment des généralisations, des passages à la limite qui faussent son propos. Ce procès contre Hitler devient le procès que Hitler fait de nous et Hitler lui-même la fatalité de l'Histoire du monde, le destin de l'Occident et le héros du tiers monde, depuis la naissance des étoiles jusqu'à leur mort.

Pour voir, par cet œil immense où l'intérieur et l'extérieur communiquent, l'Histoire de la mort de la lumière depuis le saint Graal jusqu'à la chute de l'Occident, Syberberg s'est retiré avec ses spectres dans une chambre

forte : le studio d'Edison. Et c'est dans une boule de verre, le « Rosebud » de *Citizen Kane*, au milieu d'un décor de Méliès, qu'il cherche la vision d'un cosmos à l'agonie. Entre une représentation de *Mystère sacré* et une farce des carrefours et des parvis populaires, *Hitler, un film d'Allemagne*, une tétralogie, tient du monologue de Hamlet et du prêche du dimanche, du discours de bonimenteur de foire en habit de l'ange de la mélancolie de Dürer, mais aussi du propos du speaker de télévision, agent de publicité et oracle, qui vous regarde dans les yeux et dialogue avec vous : avec cette unique et atroce nouvelle, vous n'avez plus rien à espérer, vous ne pouvez plus rien faire.

Désillusion et amertume : revanche de celui qu'on traite en épouvantail. Aller à la rencontre du rêve avec les moyens de rêve est sans doute la seule possibilité d'en retrouver la tonalité et l'atmosphère, qu'une lumière trop vive pourrait dissoudre. Mais cela suppose une complicité avec le rêve, et la logique du dormeur enfoui dans son propre monde : une certaine complaisance, malgré tout, envers le chien de l'histoire, Hitler, que la petite muse du cinéma vient placer, les larmes aux yeux, sur l'autel entouré des figures de l'« écran démoniaque ». L'œuvre d'art, peut être catharsis, purgation certes, complicité donc, identification, avec la passion coupable : c'est la richesse du travail de Syberberg. Il ne se détache cependant pas de l'univers écœurant qu'il met au jour, parce qu'il participe de la même mythologie de la profondeur et du propre, et prétend se libérer du mal par sa propre force. Rien de plus difficile, rien de moins immédiat que l'usage de ce qui nous appartient en propre, disait Hölderlin : l'usage du propre exige l'apprentissage de l'étranger. L'identification, la terreur et la pitié ne suffisent pas, il manque le moment apollonien, le « logos qui est commun à tous », pour que ce travail de deuil puisse devenir tragédie. Il faut encore la grandeur pour qu'il y ait tragique, et non comme dans cette histoire la bêtise terrifiante et minable.

« Une tradition populaire déconseille de raconter des rêves le matin lorsqu'on est à jeun (...), le récit des rêves est funeste, parce que l'homme, encore à moitié complice du rêve, le trahit par ses paroles et doit s'attendre à sa vengeance. (...) Car c'est seulement de l'autre rive, dans la clarté du jour, qu'on peut aborder le rêve, grâce à un souvenir dominateur. Cet au-delà du rêve ne peut être atteint que par une purification analogue à l'ablution de la toilette, et pourtant totalement différente d'elle : elle passe par l'estomac. L'homme à jeun parle du rêve comme s'il parlait dans son sommeil¹. » D'où la nécessité d'être aussi matérialiste, pour ne pas tomber dans le versant opposé du matérialisme. Ainsi Ernst Bloch a pu parler de ce qui n'était pas seulement matériel dans les aspirations du peuple allemand pendant les années vingt². C'est en refoulant l'aspect matériel sous le mythique — parce que rien ne devait être touché dans l'organisation matérielle de la société — que le national-socialisme a été ce qu'il était et qu'il a pu triompher. Histoire de la foi qui ébranle les montagnes, histoire du mythe et du sacrifice, n'empêche pas le national-socialisme d'être aussi l'histoire du trust des choux-fleurs : l'alliance militante de la petite-bourgeoisie, apeurée par le prolétariat menaçant et vaincu, et du grand capital. Le national-socialisme n'a pas été seulement la danse de Saint-Guy de tout un peuple en révolte contre le « matérialisme moderne », c'était une réponse à une crise économique qui aurait pu trouver d'autres solutions utopiques ; c'était une liturgie fondée sur une rationalité technique et une organisation de la vie dans tous les domaines : le triomphe de la rationalité délirante par sa terreur mythique de l'autre et du mythe rationalisé et appliqué au moyen des sciences et de la technique. Si tout cela pouvait être perçu de l'intérieur, le national-socialisme aurait cessé d'exister.

Il est difficile peut-être, dans une œuvre, d'accueillir à la

1. Walter Benjamin, *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 150-151.

2. Ernst Bloch, *L'Héritage de ce temps*, Fayot, Paris, 1978.

fois la dimension mythique interne du national-socialisme et de dénoncer son origine et sa fonction historique réelle. L'alliance de Wagner et de Brecht, telle que la voudrait Syberberg, pourrait peut-être y parvenir. Il faudrait encore ne pas réduire Brecht à une panoplie. Brecht avait retransformé ce qu'il avait repris des arts populaires. Mais sans le matérialisme historique, l'« historicisation » brechtienne disparaît de ces techniques qui retrouvent ainsi leur fonction magique antérieure. L'ironie détruit ici l'effet mais ne « distancie » plus le pathos wagnérien : l'œuvre d'art totale, le point de vue de l'Absolu, la fin du monde et le crépuscule des dieux. Dans cette réinterprétation mythologique de l'histoire, par les procédés de foire et la reproduction technique, non réfléchie, même Wagner devient ce qu'il n'était pas : un génie du toc. Pour atteindre un contenu le moment mimétique est nécessaire, sinon le discours se rapporte uniquement à sa propre procédure et n'accède pas à son objet qu'il aborde de l'extérieur. Mais la *mimesis* non médiatisée s'engloutit dans l'objet et se perd dans le mythique, elle perd le moment de l'existence extérieure, différente de l'objet comme tel. Toute la difficulté consiste à ne pas laisser le moment mimétique se détruire par la reproduction technique, sans que pour autant le mimétique se métamorphose en mythe, en un destin qui domine par la terreur. Il y a chez Syberberg comme un retour du refoulé. L'interlocuteur rêvé pour lui c'est Ludwig, l'âme romantique et populaire de l'Allemagne féodale d'avant le triomphe du capitalisme industriel et d'une bourgeoisie qui n'a jamais vraiment pu se développer en Allemagne. Dans le national-socialisme c'est toute cette Allemagne des profondeurs qui fait retour, après avoir été refoulée par le capitalisme et sa rationalité, donc après sa perversion, et par les moyens mêmes du capitalisme et de sa rationalité technique. De Ludwig à Hitler, à travers Karl May, « le Shakespeare des adolescents et le poète du lointain authentique » (Bloch), c'est la perversion du paradis artificiel qui devient réalité. Et Syberberg ne peut pas

vraiment racheter cette profondeur qu'il a voulu sauver, parce que cette profondeur ignore son autre et n'existe par conséquent que dans la perversité de son être-devenu, incarné par Hitler. Si tout paraît être perdu définitivement, et les champs de blé et Kant et Beethoven et Nietzsche, c'est parce que Syberberg s'y rapporte non à partir d'une utopie, mais dans les termes mêmes de l'anticapitalisme romantique, avec la nostalgie du passé, seulement, et sans appel d'avenir, en s'adressant à Ludwig.

Avec un sentiment profondément sérieux de lui-même et de la solennité sublime de son art, Syberberg veut abolir la tension entre la culture — critique — et le kitsch. Ainsi seulement ce qui a été révélé son absolue nécessité, comme un destin. Il ne reste plus, revanche contre la culture, que le kitsch, la mauvaise conscience de la culture liée à la domination. Grandiloquent, profond, nostalgique et sanguinaire, le kitsch devient l'âme de l'Allemagne. Ainsi l'inhumain, dans toute son horreur, qui se dérobe à l'art à cause de son inhumanité, est rendu proche, humain, apprivoisé, grâce à l'essence du kitsch : l'esprit de famille. Syberberg a essayé de trouver une forme spécifiquement « germanique » : le *Trauerspiel*, que Benjamin considérait comme « la forme d'expression du deuil ». La référence à *La Mélancolie* devait figurer jusque dans le titre : même le chien n'y manque pas. Dominant dans le film la subjectivité et l'allégorie, mais ce sont les événements eux-mêmes qui prennent une teneur allégorique : mêlant l'historicité, le jeu, le grotesque, Syberberg parle du mal « tout court », du vice absolu, de la bestialité en nous, mais c'est Hitler, le diable incarné, comme il se doit, qui se révèle comme un grand pécheur tout proche de Dieu. Toute l'Histoire, et surtout les documents d'actualités projetés derrière les acteurs, est l'effet d'une projection subjective : la subjectivité dominante judéo-grecque chrétienne et occidentale s'affirmant dans le monde. C'est seulement de l'autre côté de l'œil cosmique, au-delà du deuil et de la plainte sur un monde perverti à jamais, qu'il

y a les images tout autant kitsch de la rédemption : l'enfance et le paysage.

En écartant l'Histoire, Syberberg ne connaît plus que deux discours complémentaires : celui du mythe et celui du valet de chambre, commun aux hobereaux et au « peuple », paysan et artisan. Le saint Graal cinématographique, la boule de verre que Welles opposait dans *Citizen Kane* à la reproduction documentaire, comme Xanadou, château à la manière de Louis II, recevaient chez lui tout leur contenu de la réalité historique. En l'absence d'Histoire et donc de son produit : la reproduction technique, les procédés de foire imposent ici leur contenu atavique : l'horreur, l'exorcisme, l'inquisition, revanche populaire contre le tyran et le diable, trop fascinant ; tentative de se familiariser avec l'effroyable, d'apprivoiser l'incommensurable et de vivre avec, puisque rien ne peut être autrement, sinon pire, que ce qui est.

5.

Image et subjectivité

Aliénation et lyrisme dans le cinéma de Wim Wenders.

Montrer le monde tel qu'il est : l'image photographique a été conçue d'abord à cette fin, comme preuve de la chose « prise » en photo. La tautologie élimine la faille, la subjectivité en quête de preuve ; bien plus, par rapport à la machine, « conscience universelle », la moindre existence relève de l'ordre de la faute. C'est pourquoi le dispositif où se trouve pris le personnage dans *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* peut s'intituler pulsionnel, inconscient, il s'agit là tout simplement de la réification. Si les gestes sont des faits, une mécanique de précision dans laquelle le personnage croit trouver son compte, c'est qu'un même contenu s'y répète avec insistance : le meurtre. Moins celui de la caissière du cinéma, étranglée à froid, que l'élimination de la subjectivité sous l'œil « objectif » de la caméra. Lorsque, à la fin, son portrait-robot dans le journal ressemble à son image, le gardien de but, assis parmi la foule anonyme du stade, peut parler de l'angoisse du gardien, comme d'un autre, pris là au loin dans la neutralité de l'image : le soi comme autre, c'est ici la procédure mortifiante du récit cinématographique.

Un récit, dû à Handke, qu'on peut, à bon titre, appeler « objectif » puisqu'il s'agit là de l'histoire d'une subjectivité, à peine apparue, en instance de disparition. Elle est

là, au début, cette subjectivité, simple distraction, un écart, tout au plus, qui fait du gardien le spectateur pantelant du but. Le reste est d'abord l'histoire d'une expulsion, de l'équipe et de la fonction assignée : une solitude, un écart, que tous les gestes tendront à supprimer, qu'il s'agisse d'un cadre légèrement décalé ou d'une horloge en retard. Dans un monde bien administré, chaque chose est à sa place : l'écart ne peut y apparaître donc que comme la plus irrationnelle des violences, d'autant plus s'il s'agit précisément de recherche de communication. L'argent est là pour l'échange : tout y est réglé, avec sa fonction précise, et chaque objet défini par son prix. Ainsi le « héros » place, au matin, de l'argent sur la table chez la caissière en échange de « services » reçus pendant la nuit, et cet argent deviendra l'indice qui permettra de remettre les choses en ordre. Machine à sous, juke-box, appareil distributeur automatique, ascenseur fonctionnant avec de la monnaie et appareil de photomaton : les commodités de la vie sont à la portée de tous, il suffit de disposer de cet argent, que l'« abondance » est censée distribuer à tout le monde.

Ce qui ne rentre pas dans l'« échange » se conçoit comme non-rapport : le rapport n'existe plus que comme violence des corps : qu'il s'agisse de coups reçus dans la nuit à chaque coin de rue, ou de la présence d'une femme. C'est pourquoi les mots sonnent faux, à moins de dire comment gendarme et voleur s'imaginent, comment le gardien du but voit, comment il est vu par celui qui va marquer le but. L'angoisse est indéniable, mais aussi la nostalgie, l'amour, la nature, l'enfance, le retour au foyer : la marche du « héros » qui le guide vers tout cela le conduit dans une auberge, devant une patronne et une machine à calculer. Il n'est pas à la recherche d'un but pas plus qu'il ne semble fuir. Un événement existe-t-il avant d'avoir été écrit dans le journal, parlé à la radio, montré à la télévision ? Que le « héros » écoute constamment la radio, lise les journaux, allume les postes de télévision, c'est peut-être là simplement la recherche d'une identité

enfin désignée : tour à tour apparaissent dans le journal la femme assassinée, les pièces de monnaie et enfin le portrait-robot.

Ainsi, grâce au « discours du monde », l'écart est cerné, d'autant plus qu'il ne s'agit comme pour la mort de l'écolier disparu, que tout le monde recherche au village, de rien d'autre que d'un accident : l'imprévu dans le fonctionnement du système. C'est à cette facticité que tend le déroulement du film, en éliminant la trame, le drame, pour se modeler sur le quotidien le plus immédiat. Comme pour les noms, dont on dit dans le film qu'il s'agit d'en épeler les lettres, rien d'autre. L'être-là immédiat produit l'étouffement, l'asphyxie. Le regard est happé, constamment aliéné par quelque objet, sans retrait, sans distance, surtout de distance esthétique. Il n'y a ici aucun lyrisme, même à l'égard de la nature, mais froideur, précision, sécheresse : objectivité. Distance et lyrisme impliqueraient une opposition au monde, une aspiration à autre chose, mais le gardien de but, même après l'écart qui l'a expulsé de sa place, continue à se définir par rapport à elle : il n'a pas d'autre identité en dehors de sa fonction. S'il va constamment au cinéma, c'est que le cinéma est le refuge de la solitude dans les grandes villes : la caissière du cinéma — qui reviendra dans d'autres films de Wenders — la seule femme avec qui le « cinéphile » « échange » des paroles, s'il la tue, dans un registre qui n'a plus rien à voir avec le film c'est peut-être le meurtre symbolique du tiroir-caisse qui règne sur l'avenir du cinéaste. Car c'est à la vie d'artiste, à l'errance et à la marginalité contre le monde fonctionnel, que seront consacrées les meilleures œuvres de Wenders : une trilogie de fiction autobiographique, où la subjectivité se dégage de l'existence aliénée par la distance, l'aspiration et le lyrisme¹.

1. L'adaptation de *La Lettre écarlate* n'a ni les moyens ni l'ambition d'être une reconstruction, on le voit jusque dans les éclairages du film qui sont ceux d'aujourd'hui. Il s'agit de montrer, opprimées par des hommes — assouffies du pouvoir ou soumises à la morale —, des femmes en gloire comme on n'en voit pas au cinéma : l'hystérique, l'adultère et la petite fille.

Au début d'*Alice dans les villes* un homme est assis devant la mer, il prend des photos avec un polaroid et les regarde, espérant y retrouver sa vision, reconnaître dans l'image de l'insaisissable, la mer, les traces d'un autre insaisissable, la preuve de sa propre existence. C'est de la photographie que devrait venir ici la certitude du sujet : les rapports à l'image sont donc inversés ; l'appareil, l'une des multiples marques de la disparition de la subjectivité — sinon du sujet neutre et transcendant qui en est le fondement —, devrait permettre au point limite un retour à soi. Ici, la réification ne vient plus à la parole comme l'angoisse d'un autre, ne s'affirme pas dans les gestes, elle est vécue comme aliénation, dans la connotation « psychologique » que traduit avec précision le mot « *estrangement* » : hébétude, égarement, perte d'identité, absence par rapport à soi et à tout lieu. A l'extrême du chemin, il est demandé à l'appareil de restituer l'impossible, la certitude sensible, l'unité immédiate de la subjectivité et de son autre : ce fut la tessiture fantasmatique du cinéma américain, son monde enfantin, familial et toujours neuf, que Wenders n'est pas le seul à regretter en se référant dans *Alice dans les villes* à John Ford et à son *Young Mr. Lincoln*. Mais l'apparition dans l'image de l'image comme telle et de l'appareil qui la produit insiste sur la rupture d'identité, introduit un troisième terme comme lieu de manifestation de l'« *estrangement* », métamorphose le chemin en dialectique de l'œuvre : trois films d'un ton autobiographique vont se succéder : *Alice dans les villes*, *Faux Mouvement*, *Au fil du temps*.

Le rapport spécifique de Wenders au cinéma, malgré son passage à la Cinémathèque française et la dédicace de *L'Ami Américain* à Henri Langlois, n'est pas réflexif mais existentiel. Il n'y a pas chez lui de conceptualisme essayiste, de suspension analytique du discours, de mise au jour du procès de production de sens, d'interrogation systématique du matériau et du « faire » par rapport au filmé ou à la société globale. Cette destruction de l'écran-miroir, de la fiction et de ses illusions — la théorie et la

pratique du montage reprises des années vingt — était portée par un mouvement politique qui exigeait un autre lieu de réalisation et ne pouvait plus se satisfaire de l'œuvre comme d'un malgré tout. La potentialité utopique de la totalité, et le risque latent d'un fascisme qui s'y oppose, avait annulé tout autre événement, l'avait réduit à l'échelle d'un fait divers, elle avait rendu la fiction impossible en lui retirant toute crédibilité. Même lorsque la production d'œuvre en tant qu'activité problématique a pu continuer — discursive (Godard) ou imaginaire (Resnais) —, elle n'a eu d'autre objet qu'elle-même et sa propre impossibilité, avec un aspect autobiographique, plus ou moins transposé en tant que vie d'artiste, être problématique, singulier universel, nécessaire à « l'exposition » du cas, du dépassement du fait divers, et possibilité d'ouverture à la totalité.

Chez Wenders résonne encore plus la tonalité autobiographique, mais il s'agit d'un néo-romantisme de désillusion « post-révolutionnaire » qui n'aurait jamais connu véritablement d'*Aufklärung*, un retour de la politique, un « dégageant » et l'*Erlebniserei* (Bloch) de l'heure de la sensation vraie. Là, la prise de conscience politique avait ébranlé l'image de l'artiste, ici il s'agit d'une renaissance difficile, d'autant plus que la dimension politique, dont les termes anciens ont perdu leur clarté et ne projettent plus d'horizon, continue de hanter le présent et devient pour tout esprit « dégageant » une nouvelle source d'« étrangement ». La dialectique de la raison, l'héritage croisé de Brecht narrateur et poète et d'Adorno : la médiation du particulier, le nominalisme et la réflexion dans le traitement du contenu et de la forme, de la fable et de la communication, de l'allégorie et du quotidien, de la distanciation et de l'émotion, n'a eu qu'un seul adepte en Allemagne : Kluge, qui a le sens des ruptures justes, l'humour nécessaire et la capacité d'isoler chaque situation, sans en détruire la teneur interne, pour en découvrir les déterminations, la connaissance du fonctionnement des idéologies et de la charge accumulée dans les images et

surtout l'intelligence requise pour s'orienter dans une situation politique confuse. Quant au non-réconcilié Straub, il est français, même s'il n'a pu travailler qu'en Allemagne et en Italie.

Dans l'ensemble, le nouveau cinéma allemand a bénéficié de l'absence de tradition cinématographique, de l'inexistence d'un cinéma commercial concurrent et du soutien de la télévision, tandis qu'ailleurs la révolte avait été aussi dirigée contre la tradition, le commercial et la télévision. Il s'est agi en Allemagne de remplir un manque, d'apprendre, de produire plutôt que d'interroger : tandis que le cinéma de qualité pour la grande consommation, avec en premier lieu Schlöndorff et sa maîtrise technique, se trouve encore innocemment dans les années cinquante, l'avant-garde — le toc grandiloquent et apocalyptique de Herzog, le travestissement nostalgique et écoré du grand passé chez Syberberg, le kitsch maquillé et réactionnaire de Schmid, l'éclectisme pléthorique et de mauvais goût de Fassbinder — jette pêle-mêle sur le marché la pacotille puisée dans du « néo » où se côtoient Brecht, l'expressionnisme, le romantisme, la nouvelle objectivité, le Biedermeier. Seuls Wenders et Kluge, mais dans deux pôles opposés, se détachent de ce nouvel esthétisme et restent attentifs au quotidien. Wenders est une exception : parmi tous ces cinéastes surchargés de souvenirs culturels, il n'a d'autres références que cinématographiques, même lorsqu'il s'inspire d'œuvres littéraires, il s'agit d'écriture inspirée du cinéma américain, l'unique cinéma visible en Allemagne devenue après la guerre une grande province de la métropole américaine. A travers l'amour de ce cinéma, de son immédiateté et de son réalisme dit « ontologique », mais aussi par la langue, la musique, les produits, et dans l'espace géographique et imaginaire de ses films, Wenders est le seul cinéaste allemand qui, à sa manière, parle de cette relation particulière de l'Allemagne à l'Amérique, déterminante pour une majorité d'Allemands, tandis que le tiers monde

ou les émigrés dont s'occupent parfois les autres cinéastes ne touchent que la frange consciente du public.

C'est aux États-Unis que commence *Alice dans les villes*, l'extrême de « l'étrangement » atteint au-delà de la métropole new-yorkaise dans un désert où les motels, les snacks et les images télévisées se ressemblent : route infinie que parcourt le photographe-écrivain du film, et dont il rêve la nuit. De ce voyage atroce où l'espace fuyant amplifie l'angoisse, renforce l'égarement et retire tout témoignage immédiat d'un être auprès de soi, l'écrivain-photographe ne revient chez lui — *home* — que par la redécouverte de l'enfance.

Une petite fille, sans rien de l'enfant mythifié par l'adulte, mais poétique et pratique, égoïste et intelligente le conduit à lui-même. C'est que, dans son acception moderne, l'« enfance » est née au sein de cette même réalité globale qui a donné naissance aux phénomènes d'aliénation et de réification : c'est un produit de culture qui lui sera opposé comme nature originaire. Dès que ces phénomènes se seront suffisamment développés pour que les limitations de la vie deviennent insupportables, on commencera dans l'art — et dans la théorie de l'art, dont l'essor est lié aux tentatives de dépassement des antinomies de la réflexion — à revaloriser l'enfant : la spontanéité, la liberté, le naturel, la naïveté, le jeu (Schiller). Au cinéma même, les impasses de la représentation mises en évidence pour la première fois dans *Citizen Kane* vont d'emblée conduire à la nostalgie du jeu et de l'enfance. Simplement, avec Alice, ce n'est plus l'adulte nostalgique qui rêve de loin à la spontanéité enfantine, comme on regrette le paradis d'avant la chute, mais c'est plutôt l'inverse : le regard attentif et impitoyable de l'enfant sur un adulte coincé. C'est un enfant éducateur, selon la modernité, l'avenir de l'homme.

La merveille, cette fois, c'est cette nouvelle Alice, qui ignore dépaysement et perte d'identité. Elle n'accepte pas le rapport anonyme, la simple obligation, où son compagnon a pris l'habitude de se cantonner. Pratiquement,

Alice le guérit avec la photographie, elle le photographie « pour qu'il sache à quoi il ressemble ». Et à partir de ce moment il cesse de rechercher dans la photographie de ce qu'il ne voit même pas une marque de son existence : la certitude sensible, l'unité de la vision et de son objet. Lorsque le compagnon d'Alice regarde sa propre image, le visage d'Alice penché également sur la photographie qu'elle vient de prendre, s'y mire. Plus tard, devant la mécanique d'un appareil de photomaton — destiné à la photo d'identité — assis ensemble, l'un et l'autre font des grimaces, mais l'expression est adressée à l'autre et la machine est réduite à ce qu'elle devrait être, non plus négation de la subjectivité mais médiation intersubjective. Il n'est d'identité humaine que pour un autre. Néanmoins l'enfant n'est pas tout à fait un autre, bien qu'il soit aussi d'une altérité radicale, ce qui évacue la reconnaissance, le désir et son cortège de lutte et de mauvaise foi. C'est pourquoi l'identité retrouvée ici, sur fond d'impossibilité de relation avec autrui, a quelque chose d'irresponsable et d'idyllique, qui fait le charme drôle et tendre du film.

Qu'il s'agisse, comme dans le nomadisme, d'un retour à la maison, l'écrivain le dit dans la fable qu'il raconte à Alice. D'ailleurs le parcours de toute une partie de l'Allemagne n'a eu pour but que de retrouver la maison de la grand-mère d'Alice. Ce qui a transformé le regard, le paysage a cessé d'être indéfini, un lieu de fuite d'où l'on est rejeté. Les villes regardées et jamais vues sont devenues des espaces qu'on explore et à la fin le train qui ramène la petite fille et son compagnon est complètement intégré dans l'un de ces larges panoramiques de paysage spécifiques de Wenders.

Sans cette enfance retrouvée, il n'y aurait eu que la dualité infinie : « voyager, et toujours voyager, sans apprendre à connaître les villes, les fleuves et les hommes. » Mais la redécouverte de l'identité par l'enfant

pourrait conduire tout simplement à faire abstraction de la source de l'« étrangement » : le monde historique. C'est pourquoi ce retour idyllique, la réussite même de l'écrivain à finir son histoire aurait eu quelque chose de trivial, s'il lui manquait le ton angoissé qui en fait la nécessité, s'il n'était pas travaillé par le mouvement contraire. Déjà dans *L'Angoisse...* le havre recherché n'était qu'une auberge. Car il n'est pas possible de demeurer, bien que ce soit là le plus profond objet de la nostalgie. La tension entre un lieu d'origine et la route, la tension entre *Sehnsucht* et *Heimweh*, entre le désir d'autre chose et la nostalgie de ce qui a été, n'est pas seulement présent dans chaque film de Wenders, mais également entre les films qui se succèdent. L'« étrangement » a pour réalité la route, parcourue dans les deux sens avec un but insaisissable dans chaque direction : *Alice dans les villes* commence devant la mer et raconte l'histoire d'un retour à travers l'espace géographique, vers la maison ; *Faux Mouvement*, au contraire, commence dans la maison de la mère et conduit à travers l'espace social à la solitude de la montagne tandis que dans le troisième volet de la trilogie, puisqu'il n'est pas possible d'atteindre la destination, Rüdiger Vogler, qui joue le rôle principal dans les trois films, vit volontairement en marge, sur la route, dans un camion. Il ne s'agit pas cependant de simple aller et retour : des déterminations nouvelles transforment à chaque fois le niveau et rendent plus complexe l'approche.

Faux Mouvement est le film le plus intéressant de Wenders, avec le vécu d'*Alice dans les villes*, le parcours indécis d'*Au fil du temps* et la richesse de *L'Ami américain* : aussi bien le rapport à l'Allemagne et la provenance d'un certain vécu y sont abordés plus clairement. Au départ, la petite ville provinciale, sa place de marché, la maison de la mère, l'impossibilité de demeurer, le silence, les rêves bavards de départ, l'envie d'écrire et « la mélodie de douleur qui ne cessera pas de résonner ». Pourtant rien contre quoi se révolter, la mère est compréhensive, encourageante, elle organise le départ. Dépourvu de but,

mû par un désir vague, inexistant, hormis son aptitude passive à l'expérience vécue, ce nouveau Wilhelm Meister va rencontrer quelques figures qui, dans les interstices de la vie normale, forment une sorte de constellation. Il y a là un rapport non médiatisé du vécu à l'allégorie qui entraîne une certaine diablerie, spécifique d'une fiction ironique, fictive et non coercitive, et un côté insolite marque l'apparition de chaque nouvelle figure, chaque situation : sur ce chemin qui ne mène nulle part, l'in vraisemblable advient avec naturel et tout peut se dire avec aisance, même le plus terrifiant. Le jeu de la fiction permet ces passages à la limite dans le vécu sans ordre ni nécessité, discontinus, au fil du temps, où des rencontres de hasard renvoient l'apprenti écrivain à une nouvelle solitude.

Ce passage du vécu à travers l'allégorie peut paraître déroutant tant qu'on croit se trouver devant un film réaliste. Le réalisme cinématographique relevait de l'esthétique classique du symbole, l'action était la manifestation de l'idée dans le sensible. Ici les « sensations vraies » et les idées ne se correspondent pas, mais il y a tout de même un dosage plein de tact d'un impressionnisme et d'un surabondant flot de paroles. Si ce film semble bavard, c'est parce que toute une partie de la majorité s'exprime ici, ce qui lui donne un ton de fausse profondeur. Les marginaux qui apparaissent sont les démons de l'Allemand moyen, nullement les marginaux dangereux et rejetés, les intellectuels de Kluge ou les déclassés, parfois louches, de Fassbinder. Autour de ces figures se concentre cette atmosphère morbide, imperceptible d'habitude, mais qui rend l'air irrespirable. Ce ne sont que des possibilités d'expression, opposées volontairement à des catégorisations sociales. Un saltimbanque seul peut parler de son passé nazi, un industriel suicidaire de l'angoisse refoulée et de son organisation criminelle, une actrice de l'impossibilité de parler, une espèce de Sancho Pança loufoque peut poser au poète social et dormir tranquille avec sa « conscience pourrissante ». Tandis que Wenders et Handke se prennent, eux, pour « les nouveaux génies de

l'Allemagne », exaspérants à force de s'écouter parler, sans l'éthique de la génialité toutefois, avec un intérêt particulier pour le menu, l'instant, le populaire, le quotidien, le travail artisanal bien fait. C'est quelque chose d'atavique qui revient, une classe moyenne, provinciale, qui ne veut plus de l'héritage politique prolétarien et de la culture grande-bourgeoise, inexistantes et compromis l'un et l'autre, réclame en dehors de la politique et de la culture le droit à « l'authenticité de ses expériences vécues ». Ce sont des néoromantiques tard venus, incertains de leur vocation, conscients d'une hargne impuissante à se découvrir un objet, voulant produire des œuvres nécessaires dont ils savent pertinemment qu'elles ne sont d'aucun secours contre l'angoisse et l'isolement. Dans ce nouveau lyrisme de la solitude, sans l'intellectualisme, l'aristocratie de l'ancien, les deux pôles : l'intimité et la manifestation sensible, la proximité et l'éloignement, produisent un rythme alterné de récit et de silence, créent des tensions momentanées, ponctuelles, par la présence silencieuse mais alourdie de la pression de l'implicite. Les autres existent d'autant plus que l'écrivain n'a pas d'être, qu'il écrit littéralement avec le sang des autres et se réduit à cette capacité de révélation devant laquelle l'on vient tour à tour se confesser sans recevoir de réponse : un pas de plus vers l'autre et c'en est fini de toute illusion d'appartenance réciproque¹. Je me demande, écrit Wilhelm dans son carnet, comment les habitants de ce pays peuvent supporter la vie. Par rapport à ceux qui supportent, il ne reste que la voie allemande : « la solitude, beaucoup, beaucoup de solitude, et de cheminement isolé² » ; clandestinité, exil pour d'autres, mais pour ce nouveau Wilhelm Meister, qui, dans ses courses vagabondes, « refuse de se porter sur la place du marché et de s'occuper des affaires passionnantes³ », l'intériorité à

1. Lukács : *L'Âme et les Formes*, Gallimard, Paris, 1964.

2. *Ibid.*, p. 137.

3. Lukács, *op. cit.*, p. 133.

l'ombre du pouvoir, si caractéristique des intellectuels moyens en Allemagne depuis longtemps, le frisson des hauteurs : Wilhelm se réfugie sur la montagne, triomphe tardif d'un romantisme de désillusion — proche de « la vocation théâtrale » non publiée par Goethe — sur le premier grand roman bourgeois d'éducation, de réconciliation dans le monde au sein d'une communauté cultivée de bourgeois patriciens, d'aristocrates et de franc-maçons, tournés vers l'Amérique, terre promise de l'avenir.

Cependant, aussi dégagé qu'il soit, ce nouveau lyrisme de la solitude ne peut être « apolitique », il n'est pas sans se savoir intramondain, en situation, historique : pour avoir opposé la poésie à la politique, certains ont été conduits à la pire des politiques, rappelle l'ancien nazi, mais l'union de la poésie et de la politique que désire Wilhelm serait aussi la fin du monde, conclut-il. Ici également, cette même présence réciproque et cette impossibilité de rapport. Aussi bien une seule image télévisée d'un camp chilien et le mot « victoria », devant lequel une adolescente muette pleure, montrent en silence l'incontournable qui aujourd'hui barre l'horizon. Est-ce pudeur, refus de vendre le sang des autres sur le marché cinématographique, en même temps que constat d'impuissance et jugement sur tous ces discours vains ? L'hommage rendu — au moyen d'une séquence télévisée de l'un de ses films — à Straub, l'ascète qui a libéré le cinéma de l'extérieur et de l'intérieur, de l'illusion expressive et de la métaphore, le ramenant à une « physique de la transcendance », à ce qui se passe exactement dans l'image, sans qu'il s'y agisse de document, de réalisme ou de vécu, pourrait être une indication en ce sens. Le camp fasciste et la négation politiquement radicale du « cinéma » sont donc les extrêmes d'un univers invivable par rapport auquel Wenders situe son malaise sous forme ironique de malgré tout. Avec la plus grande pudeur et sans insistance, il rappelle la fiction cinématographique, comme autre que le vécu, chemin d'un cinéaste de consommation à la production : la

salle de projection de sa ville natale où Wilhelm se sépare de la caissière au début, la caméra des touristes devant laquelle l'actrice — le grand amour — vient à sa rencontre, et lorsqu'à la fin, il se sépare d'elle, tournant le dos à l'appareil de photomaton dans une gare, la caméra que des passants lui donnent pour qu'il filme leurs poses de saltimbanques semblables à celles de Mignon dans le train. Ainsi, tout le voyage de Wilhelm se réduit à une parenthèse entre la plage au crépuscule où il était allé chercher la solitude au début du film et la montagne où il se rend à la fin. Mais, s'il y avait le vent, le mouvement des sables, le déclin de la lumière dans des images d'une grande beauté, derrière la vitre devant laquelle Wilhelm assis se demande comment écrire sans s'intéresser aux gens, à la fin aucune tempête de neige ne l'accueille, aucun miracle, la voix de la nature non plus ne lui répond pas, aucune fusion cosmique ne se produit. Un sentiment de faux pas, un garde-fou sépare Wilhelm des sommets où il aurait voulu s'immerger dans la tempête, tel « le promeneur au-dessus de la mer des brumes ». Comme les rêves romantiques, les paysages de C. D. Friedrich — remis en honneur depuis peu — sont constamment rappelés et démystifiés sans aucune joie maligne, et ceci dès le premier plan du film : une vue d'avion panoramique de la terre ronde telle *La Grande Réserve près de Dresde*. Les fenêtres sont trop nombreuses ainsi que les personnages, qui dans le cadre regardent le paysage, pour qu'il s'agisse de coïncidence, et bientôt les images du port de Hambourg, la dernière séquence de *L'Ami américain*, et surtout cette réflexion de Wilhelm — une citation presque : « Il faut fermer les yeux pour voir un paysage. »

Tant que la fiction a dominé au cinéma, le paysage, lieu d'évasion pour le spectateur, était territoire d'action pour les personnages. La désintégration du cinéma d'action a rendu sensible à l'image et au filmé, comme un retour nouveau de la « photogénie » : tout a été transformé en nature, surtout le paysage urbain. C'est aussi l'époque où on redécouvre la nature et où on parle d'écologie et

d'environnement. Tandis que dans *Alice...* les villes redevenaient peu à peu lieu de recherche d'un habitat, non plus objet de crainte et de nostalgie lointaine, avec Wilhelm, qui reprend le voyage dans le sens inverse, non plus géographique mais social, l'« étrangement » recommence ; pour lui : « le sol s'est dérobé et le ciel change sans cesse de couleur. » Le paysage redevient la proximité lointaine, perceptible dans les interstices des situations, des paroles surnuméraires et nécessaires à la fois, mais dépourvues de relations « organiques » aux lieux. C'est l'accompagnement riche d'un *lied* solitaire, la réponse aux intonations languissantes : « l'intérieur de l'extérieur de l'intérieur... » On est dans ce paysage et profondément exilé, on est dedans et on le perçoit du dehors, quelque chose, comme une promesse, attire vers la profondeur, des panoramiques larges et circulaires débordent et entourent le regard, l'empêchent de composer et de distancier le paysage, un mouvement interne, une temporalité avec une qualité symphonique adressée à l'écoute. C'est un paysage triste et mélancolique, aux contours estompés, et il tolère tout ce qui peut se passer en lui et par lui¹. Brecht disait que par les temps qui courent, il est impossible de parler des arbres. Si la poésie du paysage libère du politique, c'est qu'il tolère Wilhelm, sa colère rentrée et ses « griffonnages » : c'est un paysage accueillant, on peut s'y établir confortablement et intimement, on peut même sortir son carnet de notes de sa poche et — accompagné par le murmure plein de nostalgie des arbres — composer les *lieder* de nostalgie². Ce nouveau paysage allemand, bien que dépourvu de la naïve sentimentalité de l'ancien, demeure un lieu de contemplation, de promenade, et souvent les promeneurs y sont deux, ils marchent ensemble sans se faire face, pour mieux écouter au fil du temps la nostalgie de l'appartenance et de la communication.

1. Lukacs : *ibid.*, p. 154.

2. *Ibid.*, p. 155.

Le refus du récit et de la rhétorique a abouti dans *Au fil du temps* à la synthèse finale de la trilogie, le moment le plus austère de la production de Wenders. Des parcours d'espace géographique et social, il ne reste plus que la traversée, devenue à elle-même son propre but. L'*alter ego*, Vogler, est toujours en route, mais il n'a pas de lieu et vit dans un camion, le chiffre symbolique du nouveau nomadisme et de son cinéma, quelque chose comme la nef d'autrefois. Bien qu'il soit radicalement différent du *Camion* de Duras, il est aussi question dans *Au fil du temps* de la disparition du cinéma¹. Ici l'habitant du camion est un réparateur itinérant de projecteurs de cinéma, il vit dans une solitude sans espoir qui n'a rien de pesant ou de pathétique : en dehors de l'histoire, ne se produisant que des rencontres sporadiques, suffisamment profondes cependant, pour que l'on y pressente des chants incommunicables de l'isolement. Au-delà d'un être-ensemble qui sait que l'autre existe et a suffisamment de compréhension pour le laisser à ses problèmes, tout rapport à autrui est impossible. Mais cette absence, l'éternel adieu, est devenue une forme de relation. Ainsi le camionneur repêche un compagnon qui littéralement s'enlise : il vient d'être quitté par sa femme ; dans sa voiture, sur la route, il déchire la photo de sa maison et, un peu plus loin, il fonce, les yeux fermés, dans l'eau. Un troisième personnage, rencontré en chemin, a subi la catastrophe d'un accident qui a tué sa femme. La misogynie latente dans le rapport avec Alice est devenue ici plus évidente encore, sans qu'il s'agisse cependant de l'une de ces « amitiés viriles » revanchardes, si fréquentes dans

1. Il n'est pas rare aujourd'hui de voir des thèmes, des préoccupations semblables chez différents réalisateurs. Wenders et Bogdanovich n'ont rien de comparable, c'est d'autant plus étonnant de voir chez ce dernier les mêmes références à Ford et à Lang, la petite fille de *Papermoon*, la fin du cinéma dans *The Last Picture Show*, et même la production d'un film pour Fuller!

l'ancien cinéma. Uniquement la route et la solitude assumée, l'amour d'une autre chose, le cinéma pour l'un, l'écriture pour l'autre, qui troque à la fin sa valise contre un cahier d'écolier, rendent supportables la séparation et la ruine certaines. Lorsque, parcourant l'Allemagne, le camionneur et son compagnon vont à leur maison natale, l'une est une imprimerie de journal local, atroce et misérable, l'autre, plus idyllique, entourée d'arbres et d'eau, est une ruine délaissée. Lorsqu'ils atteignent les limites géographiques de l'Allemagne, à la frontière avec l'Est, et entendent au téléphone, dans un abri militaire, la voix de l'Amérique, ils n'ont plus qu'à se séparer. L'épuisement des possibles arrête le discours, mais on ne savait à aucun moment où il allait et quelle direction il pourrait prendre. La plupart du temps, les compagnons ne se parlent même pas, parce que ce qu'ils auraient à dire ne peut venir à la parole et ne concerne pas l'autre : des gestes, des regards suffisent. La parole trahirait l'image, détruirait l'être-là sensible en soumettant le particulier à un universel inexistant et dépourvu de fondement. C'est pourquoi la recherche du vécu, le nominalisme, conduisent dans *Au fil du temps* à un degré zéro de la vie quotidienne et organique. L'emploi de plans longs écarte le montage et la composition des images qui pourraient l'emporter sur le vécu et soumettre les « personnages » à un dispositif prédéterminé. D'évidence Wenders assume ici, comme la solitude radicale, la dualité, mais une dualité devenue attentive à l'un et à l'autre, entre un cinéma qui reproduit l'être-là immédiat matériel et corporel : la mort à vingt-quatre images/seconde, et cet autre cinéma de fiction dont la possibilité est réapparue et a été acceptée à la fin de *Faux mouvement*, un cinéma qui est autre que le vécu même s'il est en rapport avec lui. En fait, le camion n'héberge pas seulement le principal personnage, mais aussi des projecteurs de cinéma, transportés d'une petite ville à l'autre, pour remplacer et réparer ceux qui ont cessé de fonctionner. Mais les salles ferment les unes après les

autres : l'époque où il y avait foule pour les films de Fritz Lang est passée, le grand cinéma est aussi devenu mortel.

Le « cinéma » se survit par la pornographie et la violence. Sur les écrans, les mêmes images de viol et d'incendie se répètent indéfiniment, comme dans cette bande circulaire que fabrique le projectionniste camionneur, en guise d'anthologie, mais aussi pour dire à la jeune caissière du cinéma, compagne de solitude et d'angoisse d'une nuit, son désir et ce qui le déforme et le dégrade définitivement. A moins de garder immaculée la blancheur de l'écran, de préserver l'obscurité de la salle dans sa pureté ; pour empêcher que l'onanisme ne souille l'espace du rêve, le fermer au public ; mais continuer pourtant l'entretien des appareils, leur mise en état pour le jour où les dieux daigneront réapparaître et revenir habiter la demeure désertée. L'« Écran blanc », *Weisse Wand* (WW = Wim Wenders), c'est le nom du dernier cinéma où se rend le protagoniste avant de déchirer la liste de ses tournées de réparations. Mais déjà, c'était derrière un autre écran blanc que les nouveaux paladins du film avaient retrouvé tout à coup les gestes des comiques muets pour amuser, en ombres chinoises, un auditoire d'enfants ravis. Remonter aux origines... avant l'âge de la pornographie. Il n'y a donc de choix qu'entre deux impasses, « ou bien, ou bien », pour le cinéma, comme pour la vie : la pornographie ou l'écran blanc ; le désir de toutes les femmes et l'intense isolement ressenti même dans le plus profond de leur corps, ou la solitude désertique. « Comment respecter une femme », c'est le titre ironique du journal que compose le « conducteur de la mort » à l'intention de son père. Le chemin d'*Au fil du temps* est malgré tout un parcours, et comme tout parcours c'est l'histoire d'une prise de conscience. La présence de l'autre, sauvé probablement du suicide grâce au camionneur projectionniste, lui révèle sa propre histoire, sa vie et ses impasses, dont il n'est de sortie, au premier abord du moins, qu'à reculons.

Avec *Au fil du temps* on arrive à un point de non-

retour : non seulement les possibilités de parcours ont été épuisées en tous sens, et à des niveaux différents, mais il n'est pas non plus possible d'aller au-delà de ce degré zéro du quotidien, sans la dissolution de l'immédiat et l'entrée dans le cinéma d'avant-garde. Des plans plus longs rendraient le spectateur conscient de lui-même, réintroduiraient l'ennui, la réflexivité et l'analyse. Ainsi Wenders a atteint une frontière stylistique, où un renversement devient nécessaire, et le retour de la fiction comme accumulateur de relations complexes, d'un rapport à l'autre qui n'a rien d'immédiat. Mais la frontière a été atteinte aussi géographiquement en parcourant l'Allemagne, les personnages sont arrivés, jusqu'à la ligne de démarcation, aux signes de la présence américaine. Même si le paysage chez Wenders n'a pas le sens national de l'ancien paysage romantique, cette connotation subsiste. Il est probable également qu'il y a eu, avec la consolidation de l'économie allemande, dans une partie de la classe moyenne, une revalorisation du passé national par rapport à l'Europe et à l'Amérique, le rapport au partenaire et au grand protecteur a cessé d'être univoque. On sait que les Américains font pression sur l'Allemagne pour qu'elle aide économiquement les pays européens du Sud à lutter contre la subversion et le communisme, ce qui peut paraître aux classes moyennes un nouveau sacrifice. L'ensemble de ces déterminations internes et externes va produire un véritable saut dans l'œuvre de Wenders; retour renouvelé de problèmes anciens, approfondissement de ce qui est en cours, apparition de nouvelles perspectives. Par ailleurs, *Au fil du temps* a conduit les résultats de *Faux Mouvement* à leur limite : le vécu de la solitude radicale et l'amour du cinéma, l'impossibilité de réunir ces deux termes hétérogènes et aussi mortels l'un que l'autre. *L'Ami américain* tentera d'en retrouver l'identité par la rencontre du corps mortel, le sens limite du vécu, et le dispositif du récit cinématographique de genre classique : coïncidence de contraires qui s'excluent, c'est la définition du tragique où la mort du héros, l'affirmation

d'une individualité irréductible, redonne vie aux principes universels agonisants. Mais malgré les tentatives déjà anciennes d'interpréter le film noir comme la tragédie moderne, il ne s'est jamais agi que de pseudo-tragédie. Tout au plus *L'Ami américain* peut sembler tragique, par la lutte désespérée de ce qui est devenu anachronique, condamné par le temps : l'artisanat, et entre autres celui de Wim Wenders intégré dans la grande machinerie cinématographique.

Le film germano-américain de Wenders est une allégorie politico-policrière et cinématographique, contre laquelle le vécu vient se briser. Avec une multiplicité d'indices, d'interventions en tout genre dans la texture d'un récit traité de main de maître : jeux de passe-passe qui permettaient déjà à Hollywood de déborder les limites fixées par la production. Des esprits tutélaires de la dernière génération hollywoodienne sont présents : Nicholas Ray et Fuller, mais aussi des complices : Eustache, Schmid, etc. Fuller est mis à mort, mais s'agit-il du virtuose d'allégorie politico-policrière, droitier et raciste ? En revanche Nicholas Ray, aimé de tous les nostalgiques d'Hollywood, porte, en légitime héritier des grands, le bandeau noir de Ford et de Lang, et survit comme faussaire. Dans son atelier-studio new-yorkais, sa propre toile, la pureté sans mélange d'un bleu intense, est appuyée contre le mur, tandis qu'il termine un faux : paysage avec train, le leitmotiv de Wenders. Faux qui fera l'objet de surenchère dans le marché des biens culturels : faux fabriqué en Amérique, destiné à l'Amérique, qui doit venir en Europe et par le soin d'un artisan cadreur et de connaisseurs, recevoir un cachet d'authenticité. Voilà clairement indiqué par Wenders la fonction de sa propre entreprise dans le *revival* d'un genre sur le marché des biens culturels, son entrée dans le cinéma des grands d'aujourd'hui où il faut parler anglais, en y apportant sa

marque propre : le vécu et le lyrisme du paysage. Ne pas vouloir être dupe dans ce marché ne sert à rien : la différence d'un bleu, le signe du faux, décelée par le cadreur allemand, va colorer son ciel, mais c'est surtout en lui-même que réside l'inéluctable.

Il y avait dans Wenders quelque chose de fragile qui est devenu ici une dureté métallique, une sorte de poème symphonique résonnant du vide. A travers un dosage de tension-détente, d'angoisse-jeu, l'opposition du vécu et du genre est portée jusqu'à l'éclatement : la précision nette, coupante, la force du plan unique, la condensation spatiale et temporelle, l'ellipse, la prise directe d'un moment dans son point le plus fort sans commencement ni fin, mais aussi les plans longs d'angoisse, l'étirement du temps, et ce qui exclut la précision, le lyrisme du paysage. Le rapport du film noir à l'espace urbain et sa solitude a été mis en évidence ici au-delà même de ce qu'on utilise en général d'héritage expressionniste en vue de l'efficacité : la vie sous verre, les lumières d'aquarium, le port de Hambourg sous différents éclairages, les gratte-ciel de New York et les tours du front de Seine, Paris démoli et en reconstruction, l'espace souterrain, tunnel, métro, les escaliers mécaniques qui descendent aux enfers, ou, inversement, les bâtiments géométriques qui touchent les nuages, on a rarement traité ainsi l'espace urbain au cinéma. Mais l'image de lointains voilée du bleu de la nostalgie n'est pas le cadre de l'esseulement ; l'approche des mouettes marque l'attaque mortelle de la maladie, une relation de l'intérieur et de l'extérieur qui va se déployer dans le paysage de campagne vu du train et aboutira à l'élan mortel de la fin, éclatement et jubilation, l'eau et la lumière, la terre, la mer et le ciel confondus. Point final de *Heimweh* ; l'unité retrouvée, donner la mort dans l'angoisse — à laquelle même Wilhelm pense souvent — et éclater en jubilant dans une fusion cosmique ?

Ici les gangsters sont les sbires d'un nouveau destin : maladie incurable, hôpitaux, ambulances, et on va brûler l'ambulance à la fin comme symbole civil extérieur de la

mort. Le cadreur est condamné à plus ou moins longue échéance. On lui achète son âme, on le transforme en truand, en lui donnant l'argent qui assurera la sécurité de sa petite famille. Et lui, se croyant l'objet d'une fatalité, marche dans le cauchemar avec terreur et joie, jusqu'au vertige. Le suspense extérieur n'est donc que le redoublement de l'angoisse interne, qui a trouvé ici son contenu précis : la mort. Mais de fait, l'angoisse se cristallise ici en deux figures complémentaires, amies et ennemies : d'une part l'encadreur sédentaire, avec son « cadre », sa petite famille, sa maison, son artisanat, son atelier idyllique, bref le « travailleur » de la vieille Allemagne, de l'autre, le voyageur sans lieu, l'Américain, moderne, cynique spéculateur de faux, avouant son absence d'identité, parlant de sa « peur de la peur », si caractéristique des personnages autobiographiques de Wenders, manipulant comme eux les appareils d'enregistrement, s'écoutant parler au magnétophone, se photographiant avec un polaroid pour voir s'il existe. Ce qui avait été auparavant la dualité interne à un seul personnage, le processus de l'« étrangement » entre la maison et la route, l'Allemagne et l'Amérique, l'ancien et le moderne, est partagé ici en deux, et dans son opposition chaque terme a été séparé et même transformé dans ce passage à l'extrême. Une relation de haine mortelle, de rivalité, mais aussi un côté jeu, de compréhension mutuelle, d'action commune s'établit entre ces deux figures, un aspect *boyish* misogyne et aventurier qui fait fuir la femme.

Cependant, comme il a existé une identité des deux figures, aucune des deux n'est traitée de manière unilatérale : l'Américain n'est pas le seul responsable de la chute, mais aussi la tendance de l'Allemand à se prendre pour un héros tragique. Il est condamné par un mal interne et ceci le rend manipulable. C'est lui qui veut rentabiliser la mort, tuer à son corps défendant qui on lui désigne pour assurer la sécurité de sa famille. Travail, famille, le troisième terme n'est pas loin. Wenders tend là à faire éclater au grand jour l'imaginaire latent d'une petite-bourgeoisie

« tranquille », moribonde et terrorisée, mais ne va pas au-delà de ce que cette petite-bourgeoisie pourrait envisager. Américain et Français, le quantitatif, la civilisation, les tours, les gratte-ciel, se sont ligüés et utilisent la faiblesse interne du « travailleur » allemand pour éliminer les gangsters : en fait, la victime appelée un Juif américain a l'allure d'un gauchiste et lit *Libération* dans le métro. L'Américain d'ailleurs change d'alliance, dès qu'il le faut, il peut se mettre aussi bien du côté de l'Allemand contre le Français : l'essentiel est qu'il gagne toujours. Même si le journal *Libération* n'a été choisi, selon Wenders, que parce qu'il était le seul à publier en première page la photographie de Langlois le lendemain de sa mort, en dédiant son film au directeur de la Cinémathèque, Wenders se situe du côté de celui qui tient son image à la main et qu'on va assassiner, assassinat politique, visible sur les écrans de télévision — ennemie mortelle du cinéma — qui contrôlent le métro. Ce n'est cependant pas l'unique identification, la logique des genres cinématographiques relevant de la logique du fantasme, il y a au moins déplacement sur trois autres figures : Nicholas Ray le faussaire, qui peint le paysage avec train et apparaît au début et à la fin du film, l'Américain avec ses appareils d'enregistrement, et bien sûr le cadreur.

Identification donc à la fois avec les survivants américains : faussaire de culture, utilisateur d'appareil d'enregistrement, et les morts plus ou moins victimes : l'artisan allemand moribond et le gauchiste qu'il tue. Réseau complexe de relations, ambiguïté d'attitude, spécifique de Wenders, de proximité et d'éloignement, de distanciation et de participation, plus qu'il n'en faudrait même pour une catharsis. C'est qu'ici se rencontrent plusieurs niveaux de relations. L'apparition explicite du politique, aussi schématique et allégorique qu'il soit, et au loin, demeurant inconnue, bien que traitée avec beaucoup d'égard, une figure d'opposant politique, lié à l'héritage le plus authentique du grand cinéma, implicite déjà dans *Faux Mouvement* avec l'image du camp chilien et le film de Straub.

C'est ce que Wenders connaît de loin, ce n'est ni son univers ni son cinéma. Pour lui, il s'agit de la rencontre du vécu, né de la dissolution du grand cinéma, mais aussi du refus du récit, qui l'excluait d'ailleurs, un vécu devenu lui-même mortel qui vient ici faire revivre une grande forme cinématographique. En même temps, dévoilement d'un fond essentiel, mais tu jusqu'ici : la nostalgie a pour but la vieille Allemagne, l'artisanat et la maison, dans ce qu'elle avait de valable mais aussi de dépassé et de moribond, l'attraction et la répulsion pour le conquérant américain et sa modernité, avec la pleine conscience que c'est la situation interne de l'Allemagne qui a rendu possible sa transformation et son utilisation, mais cette conscience ne diminue en rien le regret, au contraire. Toute cette ambiguïté empêche de démystifier le film policier pour qu'apparaisse son contenu de vérité comme image de notre monde : avec le vécu et le lyrisme, Wenders lui confère même une nouvelle authenticité.

La parodie aurait exigé une attitude réflexive qui ne convient pas au projet de « montrer le monde tel qu'il est », une critique mutuelle du vécu et du genre et non un renforcement de chacun par le moyen de l'autre, bref une attaque en règle contre l'image. Mais, machine à éliminer la subjectivité, témoin d'un vécu, lieu d'allégorie, cliché repris d'un genre, l'image reste toujours pour Wenders une réalité première intouchable, ni illusion, ni simulacre, ni fragment de montage. C'est à cause de cette « réalité » de l'image qu'il s'impose à l'attention maintenant que, avec le retrait de la politique, l'intérêt pour le montage cède à l'amour du cinéma, au vécu, à la nostalgie d'Hollywood. Cependant, dans *L'Ami américain* les ombres vivent littéralement du sang. Il est tout aussi impossible de retrouver la certitude sensible, « l'innocence d'autrefois », face à la modernité — qui a atteint aussi le cinéma — que de revenir en deçà de la politique et de retrouver la confiance naïve dans les moyens cinématographiques, ou l'efficacité simple du récit organique. Les temps en sont révolus. C'est pourquoi la multiplication

d'indices dans les images, les cadres, les appareils et le capharnaüm d'un musée de cires de figures cinématographiques, s'installe dans le récit et transforme ce dont *L'Ami américain* participe : ainsi le renouveau du cinéma en devient malgré tout aussi le jugement.

Lightning Over Water est devenu *Nick's Movie*, un film de Wenders par la force des choses : c'est lui le survivant, le responsable du montage, et il parle à la première personne. Du travail à deux mains n'est restée que la mort qui se produit pour l'œuvre, et cette dernière ne ressemble en rien à l'acte de piété d'un disciple mettant bout à bout le texte d'un maître. Nicholas Ray aurait été mécontent du résultat, sa femme Susan Ray l'est. Même Wenders avoue que ce n'est pas ce film qu'ils avaient voulu faire¹. Pourtant si c'est une œuvre, au-delà du document, en deçà de la transfiguration fictionnelle, si c'est un « essai » — la relation actuelle de l'image et de la signification —, c'est parce que le film a dépassé tous ses participants et qu'il prend son sens en soi par la logique et l'objectivité de la chose même. Le film a un sens indépendamment de la personne de Nicholas Ray, indépendamment même de l'œuvre de Wenders, bien qu'il s'y intègre comme l'un de ses moments. Le fait que le film soit plus que ce qu'il est et en même temps ne soit pas indépendant des circonstances concrètes — l'amitié de Wenders cinéaste pour Nicholas Ray cinéaste, auteur au passé précis, en train de mourir du cancer —, qu'il s'agisse dans cette relation de dépendance et d'indépendance de l'impossibilité de la sublimation et de la fiction et pourtant de l'irréductibilité à un document, à un cas singulier, ce fait, cette détermination particulière, constitue même l'essence spécifique de *Nick's Movie*.

On aurait au départ envisagé autre chose : Nicholas Ray parle dans le film de quelqu'un qui voudrait retrouver son

1. *Camera-stylo*, n° 1.

image, le respect de soi et de se ressaisir devant la mort. Or ce que montre le film, c'est la destruction de l'image et l'impossibilité de se ressaisir devant cette mort-là, qu'on ne peut ni apprivoiser ni combattre. Susan Ray exigeait un combat, une dernière possibilité de grandeur dans le conflit. Mais le destin et le tragique étaient les réponses anciennes qui disparaissent là où la vie devient mesure de temps et d'agonie. L'art tragique était le voile de la mort et rien ne cache plus cette mort-là. La fiction aurait dû opposer un jeune talent et un vieux maître : « Es-tu prêt à me tuer pour obtenir le secret, fais-le, c'est pour ça que je suis là... » C'est encore une conception des temps qui ignoraient la mort par maladie et qui croyaient aussi au secret. Mais ce n'est pas seulement Wenders qui n'est plus un jeune talent, le vieux maître, lui non plus, n'a pas de secret à transmettre : l'initiation impliquait cycle et répétition, mais le nouveau détruit l'ancien et la répétition, pour nous, n'est plus qu'une compulsion dont le sens est la mort. D'ailleurs le vieux maître était occupé à l'entreprise la plus radicale, la plus audacieuse du cinéma d'avant-garde, il continuait le mouvement politique des années soixante par d'autres moyens : *We can't go home again*, qu'il avait tourné en 8 mm, super 8, 16 mm, super 16, 35 mm, en vidéo, dans les miroirs, à travers les vitres, le plexiglas, pour décomposer l'image et le discours cinématographique, dissoudre toute sphère séparée dans l'existence, toute distinction entre privé et politique, toute hiérarchie entre la pluie et l'Histoire. N'ayant d'autres potentialités utopiques, « d'autres explosions », que d'un film... un projet interminable, un montage qu'il défaisait chaque nuit comme Pénélope, un film qu'il a voulu détruire. Le secret du vieux maître était cette lutte contre soi devenue l'impossibilité de l'œuvre, la pulvérisation du « sujet » et du « monde ». Cette mort et cette décomposition inscrites dans son corps et visibles sur son visage.

En fait, Wenders était venu lui demander conseil. Son film sur *Hammet* devenait aussi un film impossible, qu'on lui demandait de refaire, de changer constamment. Et

cela, le vieux maître le connaissait très bien : il avait vécu à Hollywood, le premier lieu de métamorphose des artistes et intellectuels en techniciens hautement rétribués des *mass media*. Il connaissait aussi les conditions : se dépouiller de tout scrupule et de velléité d'expression. Sinon, « si vous ne faites pas de compromis, vous êtes difficile, si vous êtes difficile, on n'a pas besoin de vous », dit Ray. Ce sont donc les difficultés de la machinerie cinématographique qui ont conduit Wenders chez Nicholas Ray, revenu, par volonté et par force, à l'artisanat, en dehors du circuit de l'échange et des grands moyens de production, dans l'atelier où il vit, en possesseur des moyens de production, au milieu de ses appareils de cinéma : caméra, projecteur, table de montage. Mais ce retour à l'artisanat implique la mort de l'artiste et la destruction de l'art, comme sphère « d'irréalité autonome ». La marginalisation est un moment nécessaire dans le développement de la rationalité instrumentale, l'autodestruction par laquelle le sujet accomplit en lui-même, grâce à la drogue ou autrement, la destruction de la subjectivité en marche dans le cours du monde : intimité à l'ombre des gratte-ciel, l'humain est en passe de devenir maladie et l'organique cancer, la conscience, qui était conscience de la mort, se réduisant ainsi à la connaissance objective et passive, chiffre et diagramme à l'appui, des progrès de la maladie.

Dans la vie de « l'ami américain », Nicholas Ray, c'est le contenu de vérité de *L'Ami américain* — l'artisan et sa maladie incurable — qui se manifeste clairement, sans espoir fictionnel cette fois-ci de rentabiliser la mort et de faire revivre le cinéma naïf et immédiat par le sang du sacrifice. Et même par-delà ce film, où Nicholas Ray voyait « trop de facilité, trop de souci de l'apparence et de la forme, trop de maîtrise consciente, aux dépens du contenu... », c'est *Au fil du temps* qui se prolonge dans *Nick's Movie*¹, cette même existence par rapport à un

1. Lorsque, dans *Au fil du temps*, Rüdiger Vogler « rentre chez soi », il retrouve dans sa cachette les « comics » de son enfance : c'est une citation

cinéma devenu plus que problématique. Le camion de Rüdiger Vogler est remplacé par le « studio » de Nicholas Ray, et Wenders franchit l'écran translucide et ténu qui le préservait de la destruction de l'image, de la réflexivité et de la mort. Mais il s'agit moins de discours contre les fables que d'expérience vécue existentielle, même si celle-ci se confond avec la vérité du matériau.

Du même coup, c'est la fiction qui s'avère impossible, le représentable n'étant plus que le processus même du film : la netteté, le vide, le « fini », la joliesse, le « léché », la distance esthétique, le lointain jusque dans les lumières et dans les cadres, où Wenders et Ray mettent en scène tour à tour chacun les apparitions de l'autre, sont constamment niés, troués, démentis par la vidéo, l'immédiateté informelle, l'absence de fini, la promiscuité, le désordre et la cohue des appareils et des techniciens. L'imprévu, l'aléatoire, les reprises, le « joué » sont déjoués par la progression irréversible de la mort. Mais avant d'être l'acteur du film, Nicholas Ray est, devant l'écran, un metteur en scène, l'auteur de *The Lusty Men*, où il est question d'un retour chez soi, et de *We can't go home again*, impossible, interminable. C'est surtout pendant la direction d'acteur, lors de la répétition d'un « rapport à l'académie », que la dominante masochiste autodestructrice de cette « post-modernité » apparaît : la folie et l'animalité comme dernières traces du sujet en train de disparaître. Et il n'est pas de « décision résolue » qui puisse y changer quelque chose. C'est pourquoi le jeu de la fiction, à la manière de *King Lear*, à l'hôpital, devient aussi pénible : « Tu es beau », dit Ronny. « Tu es une menteuse », répond Ray : « dire la vérité devient parfois ennuyeux. » « Nous avons besoin de l'art pour ne pas mourir de la vérité », avait-on

directe de *The Lusty Men* de Nicholas Ray. Une séquence de *Nick's Movie* est consacrée à la conférence que donne Nicholas Ray après la projection d'un de ses films dans une école, et le hasard a voulu que le film choisi, indépendamment de Nicholas Ray et de Wenders, soit précisément *The Lusty Men*. Et cette fois, c'est tels quels que Wenders reproduit dans *Nick's Movie* les plans du retour de Mitchum.

dit, et l'art consiste pourtant ici à dire la vérité en transgressant l'interdit du cinéma fictionnel : en regardant le spectateur droit dans les yeux. Que Wenders occupe le lit d'hôpital — pour marquer que la scène a été écrite et jouée — ne rend pas le réel plus fictif, mais moins intolérable : « Ça n'a pas été drôle, ça pourrait être drôle si je dégueulais là-dessus (...). Tu me donnes mal au ventre, ce n'est pas à cause de toi, mais tu me rends malade... je suis fini », dit Ray pour la dernière fois, et on ne sait plus dans ce rapport de pitié et de haine si c'est par amour ou par sadisme que Wenders refuse de prononcer « l'arrêt de mort », dire « coupez » pour mettre fin à la souffrance, mais aussi à la vie.

Il n'y a aucune sentimentalité, aucun pathos dans *Nick's Movie*, sinon une certaine lourdeur funèbre, la justesse du ton qui permet d'éviter le masque pornographique ou monumental. Wenders ne vient pas en pleureuse pour récupérer la mort. Avec cette mort-là, il n'est pas de réconciliation, moins encore d'identité : chacun veut aider l'autre, l'un à mourir, l'autre à faire un film, cependant c'est l'ironie, la haine pour le survivant, la pitié et la culpabilité envers le mourant qui finissent par dominer. La pudeur, la peur, risquent néanmoins de se muer en travesti : « Quand on n'a plus que faire que de montrer, on fait que ce soit beau (...). L'insécurité m'a conduit à faire de jolies images... », dit Wenders, parlant des plans en 35 mm, tandis que l'image vidéo le montre assis à côté d'un cadavre en sursis. A l'œil nu, ou dans « l'image fictionnelle », il y a encore de l'espoir, mais non pas dans l'œil de la caméra, là le temps est fini.

Cette relation de la mort à la caméra, médiatisée par l'existence problématique de deux cinéastes, constitue le contenu de vérité de *Nick's Movie*, contemporain, presque, du dernier livre de Barthes¹. Maintenant que le cinéma fictionnel — « l'imaginaire » — apparaît de moins

1. Roland Barthes, *La Chambre claire*, Note sur la photographie, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

en moins possible, une nouvelle interprétation s'impose comme l'essence de l'image photographique. Le « septième art » œuvrait contre la folie, dit Barthes, contre la présence de la mort — l'intraitable réalité — dont la reproduction photographique est l'agent et le signe impérieux. Walter Benjamin pensait que, avec la reproduction technique, la politique remplacerait le rituel, mais la politique ne s'est pas réalisée, le privé ne s'est pas dépassé dans le politique, il a été livré à la consommation : « L'âge de la photographie correspond précisément, écrit Barthes, à l'irruption du privé dans le public, ou plutôt à la création d'une nouvelle valeur sociale, qui est la publicité du privé : le privé est consommé comme tel, publiquement. » Et qu'y a-t-il de plus privé que l'agonie ? « Contemporaine du recul des rites, la photographie correspondrait peut-être à l'intrusion, dans notre société moderne, d'une mort a-symbolique, hors religieux, hors rituel, sorte de plongée brusque dans la mort littérale : Avec la photographie, nous entrons dans la mort plate. » Et c'est une mort que rien ne permet de transformer : sa vérité, c'est « l'absence d'œuvre », vécue « entièrement à même la finitude de l'image ». La photographie, « c'est le théâtre mort de la mort, écrit encore Barthes, la forclusion du tragique ; elle exclut toute purification, toute catharsis ». Et justement Susan Ray remarque avec regret que *Nick's Movie* n'a produit aucune catharsis, aucune délivrance. Face à cette mort sans survie, il n'y a plus que des sentiments démodés, l'amour, la pitié et la peur, et encore entièrement contenus, la limite au-delà de laquelle Wenders ne saurait avancer. Après sa destruction par la reproduction technique, l'« aura » se réfugie dans le portrait photographique, dernier lieu culturel du souvenir. En deçà même de l'art du cénotaphe, *Nick's Movie* est donc un rite funéraire, où la caméra et la table de montage accompagnent les cendres de Nicholas Ray. L'œuvre d'art est devenue aussi étrange, déplacée que cette jonque chinoise — dernière volonté de Nicholas Ray, pour « la fin du film », qui vogue dès le début sur la rivière Hudson en vue de New York.

S'interrogeant sur le cinéma, Bazin en voyait « l'origine » dans le « complexe de la momie » et la pratique de l'embaumement : exorciser le temps, sauver l'être par l'apparence, l'arrimer à la vie, l'arracher au fleuve de la durée ; et il voyait la finalité du cinéma dans cette image qui se forme sans homme, sans subjectivité, dans l'épiphanie de l'étant grâce à la nature artiste. *Nick's Movie* et *La Chambre claire* déploient une tout autre vérité du cinéma comme « la mort plate ». Mort du « créateur » sans œuvre et impossibilité de dépasser la sphère de l'expérience vécue, au sein de laquelle l'ancienne conception de l'art comme imaginaire irréel et autonome est en train de mourir, ne laissant que la souffrance, la singularité, l'empirisme. La destruction de l'image et du plaisir des sens n'ouvre aucune échappée vers l'immensité du ciel, il n'en émerge aucune clarté, l'ombre d'aucun lendemain. Rien de consolant, aucun retour, telle est la vérité de la destruction de la théodicée avec laquelle l'art semble terminer sa tâche. Il y eut, entre l'idée du beau et du retour, une relation interne et ils sont, l'un et l'autre, sortis de notre horizon, frappés de mensonge, non seulement le sens métaphysique du retour mais aussi son sens d'immanence, d'épanouissement, d'éclosion où « la terre serait présente en tant que ce qui héberge ». *We can't go home again*, telle était, le film morcelé, la tâche infinie, irréalisable qui occupait Nicholas Ray au moment de sa mort.

6.

L'image et l'instant

L'épiphanie de l'étant dans « La Femme gauchère » de Peter Handke.

Au cinéma il n'y a que du présent, l'image est toujours actuelle sur l'écran. Les qualités de passé, de futur, de fictif, du réel sont des déterminations secondes, littéralement « collées » à l'image du dehors, par sa place dans le cours de l'action, le récit, ou par la pratique du réalisateur, le montage. C'est pourquoi, action, récit, montage, sont périodiquement dénoncés comme des relations imposées de l'extérieur, par l'intellect et l'idéologie, des relations qui font perdre au Soi son être soi-même, au présent sa présence, à l'image cinématographique cette grâce particulière qu'on avait appelée à ses débuts « photogénie » : frémissement de l'herbe, passage d'un train, son reflet dans une flaque d'eau. Ainsi ce qui dans *La Femme gauchère* peut paraître maladresse d'écrivain utilisant le cinéma n'est, une fois de plus, que désengagement, mise en suspens des relations, retour aux origines.

Et d'abord par ce qui s'y produit : une femme comblée, après une nuit de retrouvailles, décide, un beau matin, de rompre avec son mari et de faire sécession. Irrationnelle, non motivée, inexplicable. Mais le film ne se donne pas pour but de parler de la vie des femmes, ou des difficiles problèmes de la séparation. Dans la mesure même où le

féminisme est le militantisme le plus neuf, une activité qui n'a pas encore d'histoire, qui n'est pas en posture d'exercer le pouvoir, auquel on ne peut reprocher ni trahison ni terreur, à l'égard duquel on ne peut éprouver le ressentiment d'avoir été trompé, pour tout cela précisément le film l'effleure de loin pour l'exclure en tant que cause commune et activité valable, intramondaine. On ne trouve dans *La Femme gauchère* aucune trace de sociologie, de psychologie, ni de discours sur la réification, l'aliénation, les machines, les robots, la pollution, la lutte des classes et la technocratie, la révolution sexuelle, les malheurs des sentiments, la névrose contemporaine et l'état d'âme halluciné : tout ce qui un jour avait fourni des thèmes au *Désert rouge*. Seulement les beaux paysages, l'exposition de peinture et la fable idyllique, qui n'avaient été dans ce film que des aspects parmi beaucoup d'autres, sont devenus ici les principales caractéristiques de l'œuvre. Il ne s'agit pas non plus dans *La Femme gauchère* de dérégulation, d'esseulement, ni de rupture démoniaque, ni de la quête, de la théologie négative du roman traditionnel, mais du pressentiment que du sens, il n'y en a pas, qu'être avec autrui ne mène à rien, que le soi est plénitude, qu'on peut vivre et mourir comme « la fleur du cerisier des monts, exhalant son parfum au soleil du matin ». Le traditionalisme réapparaît, cependant, puisque cette possibilité de vie ne trouve de réalité qu'en une femme ; qu'une femme est là de nouveau, non pas pour parler des femmes, mais pour qu'un homme, tenté par une expérience émotionnelle du monde, puisse en son image — plus qu'à travers un homme — donner forme à ses propres aspirations : la présence de Flaubert dans les mains de Marianne est un indice à plusieurs titres, et pour Handke qui a vécu seul avec sa fille dans la maison où vit son héroïne, c'est la reconnaissance d'une identité sans médiation avec son personnage, fondement de la poétique du film¹.

1. On sait que la disparition graduelle de la différence et de la médiation, à l'intérieur de l'identité, caractérise le développement et la

D'ailleurs le père de Marianne, écrivain et solitaire, appelé pour mettre en garde sa fille contre la solitude, conclut sa mission en lui disant : « Tu finiras comme moi. » La solitude de Marianne n'est donc pas spécifiquement féminine, et Marianne n'est pas la seule femme du film. Au loin, la gauchère, qu'on rencontre souvent par hasard ; elle donne son titre au film par ricochet, mais également parce qu'ici le contingent, c'est l'essentiel. C'est une vendeuse de chaussures, satisfaite de sa maternité, et qui porte toujours son bébé sur elle. Plus proche, opposée à la première, celle qui a rompu avec les anciennes normes : l'amie de Marianne et l'amie de son mari, mécontente, noire, militante féministe et politique, remettant tout en question, elle-même, son métier, son rapport neutre à ses élèves et la solitude en général. Mais ce sont des clichés, ainsi d'ailleurs que les hommes : dans la vie intramondaine, il n'existe que des universaux, des conventions établies et des comportements typiques : d'où la présence dans ce film des plus grands acteurs allemands pour les incarner. Au contraire de l'ancien réalisme qui partait de l'immédiat pour arriver au typique, ici l'ironie naît de l'expérience vécue de telles situations typiques qui y révèlent leur inconsistance. Peu importe s'il s'agit de la norme bourgeoise ou du complément romantique qui la contre : de la comédie jouée, pour leur fils, par le mari dans son bureau — l'espace du pouvoir, la voix du pouvoir, la chaussure du pouvoir ; ou bien du « geste » de soumission tout orientale de la femme qui recouvre la chaussure du pouvoir de son écharpe pour ensuite porter « discrètement » celle-ci aux lèvres ; ou bien de la rencontre foudroyante, électrique devant l'appareil de photomaton entre deux êtres qui s'étaient contemplés d'abord en photo ; ou encore du grand bourgeois éditeur, maître du travail, avec son bouquet, sa taille énorme, sa barbe et

dissolution du roman post-flaubertien : l'action et l'écriture coïncident peu à peu, l'artiste devient le personnage, l'art le seul propos.

sa bedaine, son chauffeur, sa bouteille de champagne, sa pose dans l'obscurité intime, sa certitude d'être le maître des lieux et du désir de la femme ; ou encore de son autre, l'acteur, vagabond, pauvre, amoureux courtois qui a passé des jours à la recherche de la femme pour venir lui parler des étoiles lointaines ; ou enfin du mari lui-même, cadre supérieur moderne, ses discours, son monopole de la parole, sa compréhension et sa fureur, son libéralisme, sa gifle et son argent : tout cela relève de quelque chose qui aurait été ritualisé avec précision depuis une éternité.

L'enfant et le père échappent au typique. Mais l'enfance est en soi une catégorie, qui tient sa place privilégiée du développement du capitalisme : plus la réification se généralise, plus est valorisée la liberté, le jeu et la spontanéité enfantine. Seulement, la différence avec d'autres films, où l'enfance est opposée aux antinomies réflexives, et avec le plus proche *Alice dans les villes*, c'est qu'ici il n'existe entre l'enfant et l'adulte aucun rapport polémique, nostalgique ou éducatif, mais une sorte d'égalité. Deux moments font exception cependant : lorsque Marianne se donne une tâche sérieuse, son « travail » l'oppose aux jeux des enfants ; quand elle se fixe sur elle-même, se prend pour Dieu et devient folle, les enfants se moquent d'elle avec des plaisanteries scatologiques et Marianne fait le geste de tuer son fils. Mais l'enfance, la spontanéité, la puérilité sont l'état originnaire : en quittant son mari, Marianne court pour venir monter sur des échasses, en sortant des bureaux de son mari, elle sautille dans la rue avec son fils, le mari même sautille dans l'eau avec les tennis que la femme vient de lui acheter, perdant ainsi ses anciennes chaussures avec son pouvoir. Apparemment « sautiller » c'est l'acte spontané et joyeux, la réalisation par excellence de la liberté, comme le « Sud » est puéril et spontané : de la part d'un homme de culture allemande ce sont des clichés involontaires, comme d'ailleurs la dernière soirée où tous s'adonnent au jeu que déjà Schiller considérait avec nostalgie comme le plus humain dans l'homme. Ici le naïf c'est le sentimental : de là le

caractère idyllique du film. Le rapport de Marianne à l'enfance n'est pas comme le lien ombilical de la femme gauchère à son bébé, ou comme l'opposition malheureuse de l'institutrice aux enfants des autres : c'est l'effacement des différences. Guérie de sa folie, Marianne s'amuse en participant du regard aux jeux des enfants, bien plus elle devient enfant elle-même en retrouvant son père. Mais là également il s'agit d'une relation d'identité, et pas seulement parce que son père lui dit qu'elle finira comme lui. Même en ce qui est le plus « propre » à Marianne, lorsqu'elle a son illumination, elle s'arrête net de marcher, comme le fait son père. A la maison devant l'âtre, redevenue petite fille, Marianne cire les chaussures de son père, celui-ci reprise un trou dans le pull-over de sa fille, ils ont vécu ensemble, comme Marianne vit avec son fils. Avec le père, cette vieillesse, dont chacun de l'extérieur menace Marianne, révèle sa tonalité interne : une mélancolie sans désir et sans nostalgie, une conscience de la mort, nécessaire pour que le froid du crépuscule, l'acceptation de la finitude puisse se métamorphoser en « éclaircie », en un matin printanier apaisant, un moment de plénitude, à cause même de sa précarité, qui termine le film : pétales de cerisiers dans la brise. Au soleil, une femme assise, les pieds nus. Dépassant le mur, l'enfant sur la balançoire. Blanches, les mains de la femme sur la soie noire, fleurie, de sa robe. Dans la rue en pente, le cri d'un artisan qui passe.

Un moment, parce qu'elle n'a de regard que pour elle-même, parce qu'elle n'est pas encore attentive « au pur ravissement de la paix du silence en son appel... unique, dans l'instant qui ne se répète jamais », bref parce qu'elle vit la solitude selon le modèle « subjectiviste occidental », par le réinvestissement narcissique du moi, Marianne devient folle. Face au miroir tendu sur le vide, en grande toilette, elle vient admirer son image, se nouer un collier au cou, se regarder et se trouver belle. Ensuite elle tourne littéralement en rond, jusqu'à se retrouver dans un réduit dont elle ferme violemment la porte, comme si, prise dans

la surface de l'image, elle se savait regardée. A cela succède une sortie compulsive, qui ne produit aucune brèche : des marches folles dans les rues, où des chiens enfermés aboient, des hommes seuls sont assis le visage enfoui dans la main. La guérison vient du dehors, quelque chose qui brise le miroir, la soudaineté d'une expérience épiphanique : à bout de souffle, Marianne respire enfin en recevant sur le visage de la neige qui s'est mise à tomber. Comme pour sa première libération, désaliénante à l'égard des autres, la liberté de Marianne par rapport à son moi ne trouve sa pleine résonance que dans la poétique du film. Ici la médiation est précise. En effet, dans la séquence suivante, Marianne assiste à la projection d'un film d'Ozu, mais elle s'endort. D'autant plus étrange de trouver ensuite, collé au mur de sa bibliothèque, un grand portrait d'Ozu, comme s'il s'agissait d'un saint intercesseur, d'un gourou ou d'un maître¹. C'est là que se situe l'un des plus beaux plans du film : un lent panoramique diagonal allant de Marianne vers le portrait et revenant vers elle, accompagné d'une suite pour violoncelle de Bach ; dans ce plan l'attitude de la femme, adossée au mur, la tête penchée vers les genoux, la couleur de sa robe et celle du mur dans la pénombre atteignent ce degré de somptuosité sans éclat qui est plus que l'élégance et qui pour les Japonais marque dans les choses infimes une attention au sacré. C'est l'un de ces rares moments où la solitude extrême se métamorphose en ferveur. Mais pour qui ? Marianne n'est pas cinéaste et elle a dormi pendant la projection, il ne peut s'agir donc que du réalisateur, présent là, par son identité avec son personnage. Mais puisque Ozu, selon ses commentateurs, participe de la tradition du zen, son image est là comme une référence pour éclairer l'expérience épiphanique de Marianne. En tout cas, le moment le plus émouvant du film en révèle la

1. La tradition du zen respectait la filiation du maître au disciple. L'élève, qui cherchait l'illumination en s'inspirant des actes du maître, recevait un portrait de celui-ci, à la fin de ses études, en guise de diplôme.

faillie : ce panoramique qui établit une relation entre deux éléments extérieurs, dément la prétention du film à suspendre toutes les relations externes, et reconnaît comme malgré lui qu'il n'est pas d'« éclaircie », d'expérience vécue, aussi originaire soit-elle, qui ne soit déjà et de part en part médiatisée. De là toute l'abstraction du film dans sa visée de l'immédiat, la stylisation du banal et du quotidien repris d'Ozu, et avec plus de conséquence encore que chez le modèle, des tentatives de créer de petites unités disjointes comme les courts poèmes japonais.

C'est qu'ici, plus que chez Ozu, le discours du sens, le récit est lâche, et parce qu'une semblable expérience de solitude à dominante purement esthétique, malgré tout, n'aurait aucune place dans son œuvre, où les formes sont pour les hommes le contenu d'une vie en commun. Esthétique précisément, à cause des traits asiatiques du visage d'Édith Clever, accentués à dessein, parce que les contenus ne sont pas vécus ici mais appréhendés à travers quelques signes distinctifs. Esthétique, parce que l'art, pour l'instant encore, est la dernière religion, la dernière mystique, la dernière philosophie de l'Occident, ce qui explique la présence à côté d'Ozu, dans l'absolu de l'art, d'un autre mystique : Flaubert. Si Marianne traduit son œuvre, c'est que la simple activité de copiste a perdu depuis son temps toute sa dignité. La nouvelle version de l'art pour l'art, en rendant explicite le contenu implicite de sa forme ancienne, vide celle-ci de tout contenu effectif. L'attitude esthétique reste la même qui réduit le monde à une série d'apparitions par suspension de l'acte. Ce qui a disparu c'est la dialectique et le négatif : la prise en charge du contenu historique, son irréalisation et sa réhabilitation à un autre niveau où le néant devenait malgré tout révélation de l'être. *La Femme gauchère* prétend y arriver tout droit, par sa sécession et son élimination du négatif, on y découvre qu'on était debout dans l'eau et qu'on la cherchait. Il est vrai que, comme les anciens tenants de l'art pour l'art, Handke s'est donné la peine du voyage en

pays exotique. C'est le Sud, la banlieue parisienne qui est métamorphosée en empire des signes : la poivrote et le clochard chantant sous l'arbre en fleur, le boucher inscrivant avec amour le prix du cœur sur sa vitre, les buveurs de rouge au bistrot adossés au flipper : aussi bien le cinéma réhabilite la réalité physique.

Mais non pas de manière immédiate. Dans *La Femme gauchère*, la solitude au-delà de l'angoisse, libère de la vie à l'envers, apparaît comme l'existence la plus difficile et la plus authentique, parce qu'elle donne à la beauté la possibilité de se révéler partout, dans toute chose sans distinction ni hiérarchie. Pour voir que tout est beau, il aura fallu la sécession, jusqu'à l'égard de soi-même, il aura suffi qu'on sache regarder. Quel est votre art : regarder ; c'est maintenant seulement que je commence à voir, avant je n'avais que des trous dans la tête, dit-on pendant la dernière soirée. Savoir regarder, c'est dans l'infime pressentir le tout, non plus la divinité que les fidèles prient à l'église, mais le feu des signes, les rayons de lumière sur les chaises vides. Et le plan cinématographique est le moment et le lieu où de telles épiphanies peuvent se produire.

C'est ce qui donne sa plénitude à la vie solitaire, le moment vécu comme un maintenant, un présent qui n'est rien d'autre. De là la « construction » de *La Femme gauchère*, comme une suite de moments, où « se rencontrent ceux qui vont, ceux qui viennent, ceux qui se sont séparés, ceux qui se connaissent ou non ». Une espèce de décousu, de choses à peine esquissées, quelconques, sans explication, sans volonté d'expression, d'organisation architectonique, des parties qui ne renvoient pas à un tout ni à une somme, sans relation métaphorique ou métonymique entre elles ; en absence de verbe — d'action —, des substantifs, des adjectifs, des états et des « sentiments de choses », non pas des constats mais, si on peut risquer le terme, un impressionnisme abstrait, visuel et sonore, dans lequel l'intérieur et l'extérieur ne sont pas distincts : un sentiment, une émotion, une pensée, une sensation, de la couleur du ciel, d'un nuage qui passe devant la lune, de

la pluie sur la vitre, du crépitement de la machine à écrire sur l'image de la chambre vide, de la couleur des murs et la forme des objets, de l'ombre des barreaux de la fenêtre éclairés par les phares d'une auto qui passe, et il faudrait citer ainsi beaucoup de moments du film...

Tout ceci n'est possible que par l'effacement des différences : entre les âges, les sexes, les hommes et les choses, le sujet et l'objet, la culture et la nature. Significativement, le mari n'a pas pu supporter la nature finlandaise et le mutisme auquel le condamnait l'ignorance de la langue. On n'oppose plus, comme dans l'ancien lyrisme, la nature, objet nostalgique produit par le développement de la civilisation, aux laideurs de celle-ci : la pomme de terre sous la cendre mangée dans les bois, les fruits exquis du dîner devant l'âtre ne sont pas privilégiés. Pour le nouveau lyrisme de la solitude c'est toute la seconde nature, la civilisation elle-même qui est métamorphosée en nature, pour devenir objet lyrique : les avions, Roissy, même les tunnels d'autoroutes, pour ne citer que des exemples du modernisme, par rapport auquel Paris de loin ressemble à la campagne, les rues de banlieue sont des sentiers aux noms évocateurs, tandis que le pavillon, recouvert de la patine du temps, fait figure d'objet naturel. La maison de Marianne est dépourvue de luxe : une telle expérience ne pourrait pas avoir lieu dans un décor à la Visconti, qui convient à la peinture mythologico-historique, pas plus qu'elle ne pourrait se produire chez des « pauvres ». Entre le haut et le bas de la société, il y faut « de l'aisance, de la sécurité, mais aussi la simplicité et le naturel », un environnement beau sans clinquant, ascétique même, des robes de soie, de tissu naturel aux coloris discrets, pour le nouveau patriciat des cadres quelque chose comme le dimanche de la vie de l'ancienne peinture de genre hollandaise, vermérienne même par moments, la femme au collier de perles n'étant pas rappelée au hasard. Mais l'épiphanie de Vermeer possède l'éternité de la substance spinoziste, qui n'est pas aussi bouddhique que cela, et chez le peintre la matérialité même des couleurs s'y opposerait,

tandis qu'au cinéma il n'y a que des images, rien d'autre, des réalités irréelles, précaires, des phénomènes d'écran, fugitifs, momentanés. Images différentes pourtant de la photographie, inquiète de se saisir de l'instantané et du documentaire : manière ironique de désigner à la fois sa propre entreprise et de souligner pourtant la spécificité de sa démarche, le réalisateur fait poser la mère devant le polaroid de son enfant : du regard puéril et de l'enregistrement simple d'un instant ne résulte qu'une image sans intérêt, terne et ratée. Ce qui distingue la photographie et le cinéma, ce n'est pas seulement la reproduction de mouvement — la possibilité de filmer l'arrivée du train, que l'on revoit constamment dans ce film qui veut revenir aux origines — mais tout ce qui sépare la reproduction de l'instant de la présence du moment, suffisant en lui-même et ne renvoyant pas comme le signe à d'autres choses. Les plans longs et volontiers statiques, hormis les scintillements, les effets de lumière, les changements de couleur, s'emparent peu à peu de tout le champ perceptif du spectateur en même temps qu'ils redonnent aux objets leur « aura ». Ainsi, l'écran cesse d'être le miroir, support de projection fantasmatique pour le spectateur, qui n'arrive pas à s'identifier à l'histoire de cette femme, esthétiquement distancée ; ce n'est pas non plus, comme dans les films réflexifs, le lieu d'affrontement entre un sujet et un objet ; mais un courant s'établit, parfois, dans un sens et dans l'autre, en deçà du discours, comme quelque chose d'une apparition première.

Cette volonté d'art particulière, l'intentionnalité cinématographique sous-jacente à *La Femme gauchère* a eu comme préalable la désintégration du cinéma « épique » où l'action et le récit prédominaient, la destruction de l'image cinématographique comme miroir lieu d'aliénation, et sa nouvelle caractérisation en tant qu'images sur un écran (Welles, Antonioni, Godard, Straub) : l'éclatement des antinomies réflexives, corollaire, au niveau du cinéma, de la crise sociale et politique. Même Wenders, qui est l'un des premiers à avoir tenté de s'en dégager,

reste encore, à cause de sa nostalgie de la naïveté — son amour du cinéma américain —, fortement tributaire d'un lourd héritage cinématographique et d'une Histoire réelle encore plus oppressante. Mais *La Femme gauchère* ne veut plus de tragédies bruyantes comme dans *L'Ami américain*, ou de sentiments qui s'opposent par des contrastes catégoriques, trop forts pour les sens discrets, écorchés à vif de son personnage. Si Rüdiger Vogler, l'errant de Wenders, mais aussi la principale figure de *Faux Mouvement* (scénario de Handke) est choisi, avec des citations directes, pour venir ici en amoureux platonique s'asseoir en face de Marianne, c'est parce qu'on veut opposer à l'ancienne quête, en la personne de Marianne, une sorte d'assentiment à ce qui est. Le lyrisme de la solitude chez Wenders avait sa source dans la proximité et l'éloignement, dans l'absence d'appartenance réciproque, dans l'impossibilité de demeurer. Si le paysage ne révélait sa beauté qu'au loin, dans les interstices du quotidien, s'il fallait, selon le mot du maître du paysage allemand, fermer les yeux pour le voir, c'est que le paysage était le refuge du solitaire contre la proximité où l'horreur prédomine¹. Cette relation entre l'horreur proche et le paysage romantique à l'horizon, implicite dans Wenders, a été d'ailleurs clairement thématifiée et démythifiée par Kluge dans *L'Allemagne en automne* : si le paysage de l'Allemagne d'aujourd'hui ne peut être métamorphosé en paysage romantique, même par le lyrisme de la solitude, c'est parce que l'horreur de l'Histoire ne s'arrête plus aux portes de la ville : d'où la coexistence — et la différence — dans *L'Allemagne en automne* des reproductions de C.D. Friedrich telles quelles et des paysages d'aujourd'hui avec la police montée, les gardes, la peur et des tombes.

1. C'est pourquoi d'ailleurs le Paris de *L'Ami américain* est infiniment plus complexe, ses images plus dramatiques que « la ville moyenâgeuse au bord de la rivière scintillant au lever du soleil » que l'on voit dans *La Femme gauchère*. Étant autrichien, Handke a eu peut-être plus de facilité que l'Allemand Wenders pour se dégager des centres bruyants de l'Histoire, pour les transfigurer en paysage campagnard.

Il ne faut pas opposer l'horreur à la beauté qui reste toujours une accusation contre l'horreur, mais l'opposition de la poésie à la politique, selon le mot de *Faux Mouvement*, peut conduire également à la pire des politiques. C'est l'automne allemand qui donne son sens à ce printemps dans un ermitage de banlieue, au coin de la rue de la Raison et de la rue Pascal : une tout autre affaire que la séparation d'une femme d'avec son mari, bien que le sens de l'entreprise tienne précisément à son caractère anonyme, banal, à la fois parce que dans les grands fracas du monde d'aujourd'hui un tel propos est d'un rien sans écho, dépourvu de toute importance, et parce que pour le film il n'y a d'essentiel que dans l'insignifiant, l'infime et le contingent : élever la voix c'est déjà mentir.

L'horizon romantique et lointain, parce que inaccessible, chez Wenders, pour l'intériorité errante à l'ombre du pouvoir, est devenu dans l'exil parisien de Handke l'idylle d'une fête pour le regard.

Wenders est « un sentimental » et Handke veut en finir avec la sentimentalité et retrouver une nouvelle naïveté, ainsi il perd, jusque dans les relations entre adulte et enfant, le contenu, les contradictions et les richesses de Wenders. Chez celui-ci, l'infini de l'aspiration menace l'existence de la forme, mais pour Handke, toute aspiration devrait être amenée au silence, trouver sa plénitude finie dans une expérience et un objet fini : « L'idylle devrait constituer la suppression de soi de l'aspiration, définitive, univoque et intégrale » (Lukács).

Il est possible, grâce à un dépaysement mutuel, par une double distanciation, d'avoir un rapport de contemplation exaltant avec un monde quotidien qui n'a plus rien d'ordinaire, de laid ni de terrible parce qu'on n'y est pas engagé. A travers l'histoire de cette séparation à l'intérieur d'une communauté, vivant elle-même à l'étranger dans les intermondes comme les dieux d'Épicure, Handke prétend faire sécession à l'égard de l'Histoire, ce cauchemar, dont l'intellectuel de gauche de *Providence* ne pouvait se réveiller. « Qu'est-ce qui s'est passé dans le

monde », demande Marianne regardant le journal pour la première fois depuis longtemps ; « des choses », lui répond-on. Depuis 68, c'est le premier film d'une certaine importance au niveau du cinéma qui ait rompu toute relation avec l'historicité. On ne trouve dans *La Femme gauchère* rien de cette méfiance à l'égard de l'image, de ces considérations sur l'impossibilité du cinéma, qui ont caractérisé la période de mise en crise du cinéma par l'Histoire contemporaine : entre *Muriel* qui l'a commencée et *Le Camion* qui la conclut, peut-être, en attendant qu'une perspective historique radicalement nouvelle apparaisse.

La Femme gauchère veut, comme l'enfant au Jour de l'An (japonais), aller dans le printemps, rien de plus. Ce qui n'est pas facile. Parce que la volonté et la décision se remarquent à chaque pas dans cet assentiment immédiat à l'être. Car de *L'Angoisse du gardien de but* à l'épiphanie de l'étant ici, la différence, même formelle, n'est que d'une décision, d'un changement, non de structure profonde mais de tonalité. L'écart, la distance, la solitude, peuvent produire l'angoisse ou bien la plénitude. Ce monde réifié n'a pas changé d'un pouce. C'est même de là que vient ce « besoin de l'ontologie » qui s'exprime dans l'écriture du film, c'est parce que tout le qualitatif est aplati que se forme cet appel à l'originnaire : puisque l'insécurité est totale, « marcher sur le gravier devient rassurant ». L'absence de substance des relations sociales qui s'est emparée de toute chose incline à cette existence séparée, coupée et opposée à tout. L'impuissance de la conscience, reconnue, dans son incapacité de comprendre et de changer ce qui est, se réjouit de voir l'irréalisable — croit-elle — enfin se réaliser : l'hypostase de chaque moment et le nimbe de ce qui est établi réagissent à la perte de l'« aura » dans le monde désenchanté. La sécession met le monde en « parenthèse » et révèle l'essentialité de l'éphémère. L'appareil n'est plus qu'une question de vision : c'est l'étant tel qu'il est, qui se répète avant comme après, mais cette fois justifié dans son être par le

bonheur apaisant de l'épiphanie. Ce qui est, resté le même, se dépouille dans la sphère sacrée de l'Être de la trace de la contingence qui permettait autrefois d'en faire la critique (Adorno). Et la caméra seule possède le sésame de cet univers : la beauté au hasard, mais partout. Si l'absolu est si proche, pourquoi différencier les choses particulières, dégager, par choix, une architecture de ces apparences : il n'y a plus de virtualité, de possible. Sans crainte et sans espérance. En soi n'existe aucun objet privilégié, tout est périssable, sinon le rien, l'existence : l'expérience épiphanique. Le silence : quelque chose en deçà de la parole, c'est pourquoi l'écrivain Handke a choisi le discontinu des images. Car dans la parole il y a encore le discours de l'universel, le non-identique et le rapport à l'autre, tandis que cette dévotion du quotidien s'illumine de l'expérience extrême-orientale, où « l'intelligible (...) se réduit à une trame ténue, vibrante, qui se gonfle d'une lumière » (Yves Bonnefoy). Mais en plein capitalisme avancé, ne devient pas « taoïste » ou « bouddhiste zen » qui veut, même si la mystique extrême-orientale a plus d'écho maintenant, comme religion pour le soir, un remède contre les aliénations de la vie quotidienne. C'est qu'il s'agit, contre la pensée politique devenue pleine de problèmes, de rompre avec la malédiction de l'Occident : le sujet, le sens, la métaphysique, le savoir, le tout réuni en une malédiction et aliénation suprême : l'Histoire, à laquelle on oppose la révélation de la forme et la plénitude du moment¹. Déjà Kojève voyait

1. Ozu était aimé surtout du public anglo-saxon, moins politique, sa découverte récente à Paris et son choix par Handke sont significatifs d'un certain Japon qu'on veut bien reconnaître en en excluant d'autres. Mizoguchi notamment, qui est trop historico-politique : le seul cinéaste « féministe » de toute l'histoire du cinéma, l'un de ces lieux de rencontre miraculeuse de l'esprit populaire — qui ne supporte pas l'injustice — et du raffinement de la culture ancienne. Tandis qu'avec le formalisme d'Ozu, la concentration sur chaque geste, il s'agit bien, chez cet homme bien élevé, d'une acceptation de ce qui est, de tout ce qui arrive dans la vie ; c'est du zen pour l'instituteur du village, le maître des postes, l'employé, le père modèle et le préposé à la police, ce n'est pas un rituel esthétique gratuit, mais un carcan qui maintient la cohésion des classes moyennes japonaises.

dans l'attrait pour le formalisme japonais le mode d'existence de l'homme post-historique qui est le snob par essence. Pour ne pas sombrer dans la pure consommation animale, pour rester humain, en l'absence d'action historico-politique significative, « l'Homme post-historique » doit continuer à détacher les « formes » de leurs « contenus », en le faisant non plus pour transformer activement ces derniers, mais afin de s'opposer soi-même comme une « forme » pure à lui-même et aux autres, pris en tant que n'importe quels « contenus »¹.

Rien de plus snob que la dernière soirée chez Marianne, plus artificiel, plus dépendant de la réflexivité, que cette réunion dans le film d'un éditeur, d'un écrivain, d'un acteur, d'une traductrice, d'une institutrice, d'un cadre ; même le chauffeur et la vendeuse de chaussures se mettent à parler d'art et de regard. L'esthétisation du monde, que permet sa réduction à des moments, suppose un esprit art-déco, contre lequel l'art moderne a lutté au risque de disparaître, s'il a tout à fait cessé d'être plaisant, c'est qu'il s'agit vraiment dans son cas de « réalisme capitaliste ». D'opposer, à la mort de l'art, l'amour de l'art, donne quelque chose de factice à *La Femme gauchère*, qui arrive d'ailleurs comme à point nommé, après le passage des kinoclastes. C'est à cause même de son caractère d'opposition volontaire que la pure coupe de cristal est fêlée : car malgré toutes les précautions et aussi loin que l'on se tienne du champ des explosions, la pression de l'air reste trop forte.

1. Introduction à la lecture de Hegel, note de la seconde édition.

7.

Montage et construction

Essais de dépassement de la représentation chez Alain Resnais.

Pour Alain Resnais, le cinéma c'est d'abord le montage : l'image n'est pas un *analogon*, c'est une image de film, un produit du montage et de la caméra. Ainsi il ne participe pas — à l'exception de *Muriel*, le chef-d'œuvre du cinéma moderne — de tout le mouvement qui a fait du rapport de la caméra et du filmé, de l'image — comme réalité imageante et comme image de quelque chose — l'objet de recherches, d'analyses. A contre-courant, l'œuvre de Resnais occupe une place importante, et à part, à l'intérieur du cinéma actuel ; cependant on ne peut parler de ses films postérieurs à 1968 qui, seuls, entrent dans le cadre de notre propos, sans se reporter, brièvement, aux œuvres qui les ont précédés. Les films de Resnais sont des films de synthèse : les antinomies de la pensée réflexive, le problème de la réalité, Eisenstein et Epstein, l'avaient remarqué, disparaissent dans le montage qui dépasse les catégories et la dualité du sujet et de l'objet. Tandis que l'analyse et la réflexion sur l'image cinématographique conduisent à la redécouverte de Marey, en deçà des frères Lumière, à la décomposition du mouvement, à ce que l'œil ne peut voir, au paysage lyrique qui ressemble à la peinture, on peut se demander si c'est un hasard si, dans sa

filmographie officielle, Resnais est parti de la peinture et de celle de Van Gogh précisément : l'image pour lui, c'est d'abord « chose mentale ». Où la tendance générale est à la déflagration, au morcellement, à la séparation des éléments, Resnais semble s'être donné pour tâche de reconstruire, de rassembler les morceaux après un bombardement. Les problèmes de Resnais ne sont pas d'ordre théorique, mais au-delà de la « réflexion », ce sont des problèmes de construction, de rythme, sa théorie se trouve pour une bonne partie chez Eisenstein et comme les œuvres d'Eisenstein certains de ses courts métrages, ses trois premiers longs métrages mériteraient une analyse formelle en « gros plan », qu'on ne peut effectuer ici. Le plus grand monteur du monde après Eisenstein, comme l'appelait Godard, Resnais conçoit le cinéma non comme un instrument de représentation de la réalité, mais comme le meilleur moyen pour approcher le fonctionnement psychique. Là cependant où Eisenstein s'enracine dans le biologique, le cosmique, le mythique et l'extatique, Resnais semble se méfier, dans la tradition du siècle des Lumières, de toute la part obscure, mimétique de l'existence, et vouloir, comme le montre son dernier film en date, soumettre le tout au « rationnel ». Point chez lui de subjectivité en extase redécouvrant en elle-même, dans ses « tendons », comme le voulait Eisenstein, les lois de la nature. L'ascétisme de Resnais est connu. Au moment où les contenus et les formes se détruisent, lorsque, de plus en plus, le caractère problématique des œuvres apparaît, c'est la figure de l'artiste, leur lieu de rencontre, qui tend à occuper toute la surface de l'écran. Pour réaffirmer l'œuvre, et l'importance des contenus et des formes, Resnais s'avance masqué : c'est en refusant de faire de la subjectivité — de « l'artiste » génie et clown tourmenté et exubérant — une marchandise, que Resnais pense faire œuvre personnelle à l'intérieur de la production courante. Ce n'est pas un « auteur » avec la rage de l'expression, « je réalise des " commandes " », dit-il, « je suis " réalisateur " ».

Le paradoxe de ce refus ostentatoire de l'expression apparaît dès les premiers films livrés au public : Resnais parle des œuvres de Van Gogh et de Gauguin, comme des expressions d'expériences vécues. Il ne s'agit pas de Cézanne, le constructeur, l'un des ancêtres du montage — quasiment sans histoire, et dont la vie disparaît auprès de l'œuvre —, mais de figures mythiques d'artistes tourmentés. Et on parle peu de peinture, en fait. Partir des œuvres pour parler de l'expérience vécue des autres sera une constante de la démarche de Resnais. Les toiles sont mises en pièces, le noir et blanc produit un nivellement qui permet de passer d'un tableau à l'autre comme s'il s'agissait d'un monde continu, de créer ainsi un espace-temps cinématographique : lieux, corps, figures, objets, gestes, regards, scènes, récits. Dans *Van Gogh* (1948), les travellings de plus en plus rapides sur les arbres, les paysages, deviennent libération, identité du tourbillon solaire et de l'œil, unité de l'art, de la folie et de la mort. La peinture de Van Gogh apparaît comme le journal d'un extatique. Mais l'entreprise échoue avec *Gauguin* (1950). Ce peintre est un intellectuel : son existence et son œuvre ne sont pas celles d'un mystique, mais d'un polémiste, contre la vie de l'agent de change, contre la famille, contre Paris et la civilisation, contre le musée. Son œuvre est l'utopie d'un Paradis énigmatique qui répète d'une toile à l'autre son éternité : impossible, même par un discours à la première personne, centré sur la misère et la solitude, de créer un effet lyrico-dramatique et de monter le ton. L'absence de couleur ne change rien, c'est la tonalité juste qui manque, parce qu'il aurait fallu, cette fois-ci, s'occuper de peinture et non plus d'expérience vécue qui ne transparaît pas immédiatement dans l'œuvre.

Ainsi, Alain Resnais qui ne se veut pas « artiste », qui se refuse à l'expression, à l'expérience vécue, commence par réaliser des films sur l'expérience vécue de deux des figures les plus marquantes de l'Art absolu, de deux initiateurs à « l'expression moderne ». Chemin d'extase, accès au paradis, contre — et dans — la société bour-

geoise, telle paraît être l'existence de l'artiste, même s'il faut en payer le prix : la misère, la solitude, la folie, le suicide. Il faudrait encore que l'Art absolu, cette relation spéculaire de la vie et de l'œuvre, soit possible, que rien ne vienne détruire l'œuvre pour la projeter dehors, que rien ne dégrade l'ailleurs de l'art — auquel on sacrifie la vie — dans la production pour le marché. L'utopie de l'Art absolu que tout bourgeois rencontre, dès qu'il se croit une vocation, n'a pas survécu à l'ancienne société bourgeoise qui l'avait engendré. Avec l'impérialisme, l'Histoire a fait irruption dans les œuvres pour en détruire la clôture et les réduire encore plus à l'état d'objets. L'historicité, la conscience malheureuse de l'intellectuel de gauche à l'époque de l'impérialisme et du fascisme, qui sera la dimension spécifique de l'œuvre de Resnais, a chez lui un lieu : la guerre d'Espagne. *Guernica* de Picasso est la plus grande toile du siècle, parce que la guerre totale, qui commença là, est devenue la réalité de notre monde. Il s'agit encore d'expérience vécue, pour Resnais, mais non plus celle d'une individualité, qu'on verra dans ses films ultérieurs en proie à la souffrance, en voie de disparition : l'œuvre d'art est désormais l'expérience vécue de l'Histoire.

Dans *Guernica* (1950), il y a d'abord une voix neutre et des photographies extraites de journaux : les faits, la reproduction, font irruption dans l'univers filmique de Resnais comme la marque de l'Histoire, les œuvres d'art ne s'y opposent pas : la différence entre document et œuvre d'art — sculptures, dessins, gravures, peintures de Picasso, poème d'Eluard — c'est la différence entre facticité et reproduction d'une part, l'expérience vécue humaine de l'autre. C'est dans *Guernica* que Resnais redécouvre — au-delà de la narration — le montage. Les références multiples à *Citizen Kane* — conscientes ou non — viennent des mêmes rapports qui existaient dans ce film — influencé déjà par le cubisme — entre le document et l'œuvre d'art. L'unité du commentaire dans *Guernica* permet la réunion de matériaux divers, non seulement des

œuvres de nature différente mais aussi des journaux, des graffiti et des interventions de la lumière, de la caméra. Le tableau de Picasso ne paraît pas seulement comme l'expression humaine de l'événement : le cubisme, avec ses collages de journaux, ses déformations, ses démantèlements, mais aussi toute l'œuvre qui a précédé cette période et l'a suivi, la destruction de la forme close et son exposition à l'Histoire, paraissent dès le début comme marqués par cet irréparable qui allait arriver. L'Art absolu a été détruit par l'irruption de l'Histoire dont Resnais va parler désormais : les camps, Hiroshima, Algérie, Espagne, fascisme, guerre, mais aussi l'historicité des œuvres, leur caractère de reproduction et de marchandise, au cinéma surtout, mais non seulement au cinéma, car même le paradis sauvage de Gauguin est tombé dans la « civilisation », comme on le voyait — semble-t-il — avec l'art nègre dans *Les Statues meurent aussi* (1950-1953)¹.

L'irruption de l'Histoire, du document et la transformation des œuvres en marchandise, éloignent l'absolu de l'Art et conduisent vers l'actuel. La première fois que Resnais se rapporte directement et non plus à travers les œuvres à la réalité, ce n'est plus pour montrer — de manière symbolique — la mort des œuvres d'art. Avec les documents, avec le cinéma réduit à la reproduction technique, il va à la rencontre de l'horreur absolue : *Nuit et brouillard* (1955). Tous les chemins y conduisent, même les cartes postales en couleurs de sites touristiques. De l'anodin, on arrive à la découverte graduelle de l'horreur, la faim, la peur, la torture, les maladies, là où les yeux hagards disent que la mort est une bénédiction ; et tous les instruments de supplice et l'atrocité froide, spécifiquement moderne, comme dans une entreprise, qui planifie la mort et va jusqu'à vouloir rentabiliser les déchets et les cadavres. La « voix » de Cayrol, la musique d'Eisler, retenues l'une et l'autre, sont encore les dernières traces d'humana-

1. Je n'ai pas pu voir ce film qui a eu des difficultés avec la censure et ensuite avec les producteurs, comme il se doit.

nité : quant à la photographie, noir et blanc des documents, ou la couleur du tournage en direct, elle est froide. S'arrêter devant l'écorce des choses, c'est tout ce que peut faire la reproduction, en direct ou en reproduisant les documents tournés par les nazis. Car il y a une complicité profonde entre la reproduction technique, la photographie et le cinéma, et les camps de mort : la réduction à l'état de cadavre. C'était cela. Et la fausseté de quiconque prétendrait savoir après coup ce que cela était. Les incessants travellings, qui se déplacent dans les lieux de supplice et vont vers ce qui pourrait être une mémoire, s'arrêtent comme devant un seuil : les traces des ongles sur les plafonds des chambres à gaz, et encore fallait-il le savoir. L'insistance de la caméra ramène au présent, à nous qui regardons et ne voyons rien, à nous qui sommes ici, comme d'autres sont parmi nous, les victimes et les bourreaux, dont nous ne voulons rien savoir.

C'est peut-être pourquoi Resnais intégrera toujours l'image au montage et refusera la réduction à l'état d'objet mort, par la subjectivité du montage et par l'œuvre. Pour lui, l'image de reproduction n'est pas un lieu de réconciliation avec le monde : on ne peut pas se réconcilier avec, et voir, un monde dont l'horreur déchire l'écran. Sur ces lieux où on enlevait la peau des corps pour y imprimer des dessins, aucun voile ne peut être jeté. Il ne s'agit pas de tragédie, qui permet une sublimation esthétique. Comment l'oublier, comment vivre l'ayant oublié et comment vivre en ne l'oubliant pas : tel sera le problème de Resnais. « Comment ignorer l'inévitable nécessité de la mémoire. » Mais toute mémoire n'est pas faite de documents enregistrés par la reproduction technique, et l'irréparable qui a marqué l'Histoire n'est pas toute l'Histoire. Après cette avancée qui va de l'ailleurs de l'Art absolu vers l'ici de l'horreur documentaire, Resnais semble faire volte-face. A la mémoire de l'horreur, il va opposer une autre mémoire, à la destruction, sa propre construction de l'œuvre d'art et son contenu : la promesse du bonheur,

Toute la mémoire du monde, et la possibilité de réconciliation : *Le Chant du Styène*.

Toute la mémoire du monde (1956) n'est pas un documentaire sur la Bibliothèque nationale, mais l'autoportrait d'Alain Resnais, c'est un labyrinthe fantastique, l'espace mental où se promènent sa caméra, son micro, ses amis, les mémoires d'Harry Dickson qu'il rêva toujours de filmer, et la belle absente : Lucia Bose, prisonnière en photo. C'est une « citadelle » pour ne rien oublier, ne rien perdre, c'est une « forteresse » pour ne pas être submergé, ne pas éclater. Tout y est rangé, gardé, classé, restauré, catalogué, calculé, jusqu'à l'atmosphère. Les mouvements d'appareils suivent l'arrivée jusqu'à la lumière de ce qui reste entassé dans les caves poussiéreuses et obscures, à travers les rayonnages, les passerelles, les couloirs, les escaliers, les grilles, jusqu'à cette salle où, par le montage en quelque sorte, et par la collaboration, tous les lecteurs ensemble cherchent à mettre « bout à bout les fragments d'un même secret qui a peut-être un très beau nom qui s'appelle : le bonheur ». Ainsi ce qui est oublié parvient à la conscience, comme un passé toujours présent. Mais ne risque-t-on pas, en se détournant de l'horreur du cadavre, de bâtir un imposant tombeau ? Car sans l'imaginaire, le passé n'est pas présent, la mémoire, sans le futur, disait Hegel, est une tombe, le réceptacle de la mort.

Après l'hymne à la culture vient l'ode à la technique, dont *Le Mystère de Faalier 15* (1957) n'avait pas manqué, au passage, de souligner les aspects nocifs. *Le Chant du Styène* (1958) est une cantate à la gloire du Styène, a dit Resnais, qui voulait ajouter un commentaire chanté en l'honneur d'« une matière entièrement recrée par l'homme ». Ce film est d'un « seul mouvement, d'une précision ahurissante, c'est une seule et même phrase, mélodique, souple, savante, et du plus grand lyrisme. Et ce lyrisme est obtenu par l'enchaînement de plans très courts, surtout pour l'écran large, et sa fluidité résulte d'une très grande fragmentation de plans ». Dans *Le Chant du Styène*, Resnais fait montre « d'un génie de

l'orchestration, dans l'entrecroisement des mouvements de caméra, des dominantes de couleur, des alexandrins de Queneau et de la musique de Pierre Barbaud¹ ». « O temps, suspends ton bol... », il s'agit d'aller de la forme à la matière. Or, de matière, il n'y en a pas, c'est tout au plus une nécessité, une supposition comme dans l'industrie moderne. C'est la matière abstraite, voilà tout. Ce qu'on voit, ce sont surtout les tuyauteries, les machines : l'appareillage que survole la caméra, comme l'humour de Queneau. La matière est quelque part dehors, dans la nature devant laquelle la technique et la construction dominatrice de Resnais s'arrêtent. La construction — le montage cette fois presque dans le sens industriel du terme — ne serait-elle pas une tentative d'expulsion de l'inconnu ? N'y a-t-il aucune complicité de la technique dominatrice et de la culture affirmative avec l'horreur ? C'est par des coupes successives, dans de petits chefs-d'œuvre, que Resnais a essayé d'aborder les aspects divers d'un monde complexe. C'est le caractère séparé de chaque film qui en fait et l'abstraction et la limite. Mais ces abstractions, ces limites, la capacité quasi scientifique d'isoler un milieu, un niveau, un problème et de s'y tenir, sont en même temps les marques distinctives et constitutives de l'œuvre d'Alain Resnais.

Le passé pouvait perdre les traces de sa barbarie. La sauvagerie civilisée, calculée, scientifique, s'accompagne de « preuves », de reproductions techniques. Après les camps et la bombe, c'est l'horreur qui devient la substance de la vie, mais à l'horreur passée il ne suffit pas d'avoir été, elle est là encore sous forme de document. *Hiroshima*,

1. Pierre Samson, *La Création chez Alain Resnais*. Je remercie Pierre Samson de m'avoir communiqué son travail inédit sur Resnais, à l'origine du numéro spécial de *L'Arc*, et de m'avoir permis de reprendre plus loin notre analyse commune de *Stavisky*.

mon amour (1959) continue *Guernica* et *Nuit et brouillard* et les courts métrages, ne serait-ce que par la présence de la partie « documentaire » du début. Lorsqu'on parle de documentaire, on suppose l'objectivité révélée par la caméra. Il n'y a pas d'objectivité pour Resnais, mais à chaque fois une interprétation : chaque fois l'objet apparaît au sein, en relation avec une expérience vécue, qui écarte ainsi la possibilité de représentation. Ici l'expérience vécue des « documents » est le thème même du film : ils sont là comme substance de la vie et à travers une histoire, c'est l'Histoire qui est vécue. Il n'existe aucune opposition entre le collectif et l'individuel, le document et la mémoire involontaire, la guerre « juste » du peuple et l'amour « injustifiable » d'un individu, sinon comme le pouvoir rassembleur de l'amour contre la destruction de la guerre. Il faut imaginer le collectif comme un grand nombre, regarder du point de vue du marchand de bestiaux, pour découvrir pareilles oppositions dans le film. La souffrance est toujours individuelle — le collectif, ce sont les individus qui souffrent —, et à travers une seule souffrance, c'est l'incommensurable de la souffrance collective qui est approché ici. Le document n'est pas là au titre de vérité, mais de réel, c'est-à-dire de l'impossible et de l'indicible, dont la fiction n'est que l'effet vécu. A tant d'horreur, il n'est possible de réagir — chez Duras — que par un amour infini, d'en vivre l'impossibilité par l'amour même : « Hiroshima, mon amour », c'est le titre du film.

Il n'y a donc pas d'opposition, de réflexivité, dans les rapports du document et du vécu : le contact qu'on essaie d'établir par l'intermédiaire de l'héroïne — actrice — entre la fiction et le document, intègre le document au plan lyrique de l'œuvre. C'est elle qui s'affirme chez Resnais, non la distanciation. Le tournage du film, à l'intérieur du film, insiste seulement sur la volonté d'intervention au-dehors, qui caractérise surtout les personnages. Ce sont des intellectuels de gauche, et ils portent en deuil toute la mémoire du monde : le lien est sous-entendu par des plans semblables de la coupole de la Bibliothèque

nationale et du monument d'Hiroshima. L'Histoire est leur forme d'existence et leur existence est historique : ce sont des personnages marqués et non pas des jeunes premiers, l'historicité de leur existence, la finitude comme expérience de la vérité les lie à la fois à l'Histoire et au temps : contenu et forme de leur amour. Destructeur, le pouvoir de l'amour rassemble, sauve un autre amour et le sort de l'oubli, et à travers la répétition de l'impossible s'approche lui-même de la mort. Il n'y a pas de « trahire » entre les personnages, pas d'obstacle nécessaire à la passion, mais ce qui est la substance de l'amour même, la finitude, le temps.

De là la structure temporelle du film, mais aussi sa construction grâce au *dire*, si spécifique chez Duras, comme rapport à l'impossible, à l'absence d'où le présent prend un sens et devient dans ce dire même actuel et vécu. Ainsi, tout en renouant avec *Citizen Kane* — par la présence des documents, de la mémoire et jusque dans cet archétype, inconscient peut-être, de boule de verre sous forme de bille, lancée par un « enfant », qui sort la femme de l'éternité — ce film s'en distingue complètement : dans *Citizen Kane*, les documents reconstituent l'histoire des U.S.A. et y intègrent le personnage, le rendent crédible et posent la question du sens à l'égard du document et de la fiction. Or, ici le document, c'est l'incommensurable d'où naissent les monologues partagés et les images mentales. Chez Welles, d'autres personnages racontent l'histoire de Kane en tranches successives et il n'existe — presque — pas d'image mentale dans son film, qui manque de la dimension essentielle d'*Hiroshima, mon amour*, l'actualité de la mémoire, le vécu de l'image mentale. L'extériorité de *Citizen Kane* a cédé ici à l'intériorité et même l'aspect psychologique s'est intégré au lyrisme. C'est, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, un flux de pensée et d'émotion comme le voulait Eisenstein : « La structure du dialogue reconstruit selon la base spécifique des moyens d'expression du cinéma sonore sera celle du monologue intérieur (... disait-il), qui réchauffe l'abstrac-

tion glaciale et ascétique du seul processus intellectuel, en le transposant sur un plan plus proche du sujet et de ses émotions. » C'est Resnais qui a réalisé, enfin, « la quatrième dimension du cinéma », par le montage métrique, rythmique, harmonique, contrapuntique, intellectuel, en jouant des luminosités, des tonalités, des infimes nuances du gris pour les paysages, de la netteté, de l'intensité, des grosseurs des plans, des durées, des volumes, du graphisme, des directions, des motifs musicaux multiples et du non-synchronisme du son et de l'image. Et surtout, en se servant de ce qu'Eisenstein avait très peu utilisé : le mouvement, qui transforme le cadre, l'expose au hors-champ, non seulement dans les élans lyriques du passé, les rencontres dans la nature de la Française et de l'Allemand, ou dans les identifications de Nevers et d'Hiroshima, mais aussi dans les plans séquences psychologiques — un peu à la manière d'Antonioni de l'époque — où le degré zéro de l'actualité oppose sa lourdeur au lyrisme. Mais la chute dans le quotidien et le cinéma de champ-contre-champ sont des dissonances pour intégrer le quotidien au lyrisme : jusqu'à ce que le visage d'Emmanuelle Riva devienne aussi abstrait qu'une tête de Brancusi, et que les rues d'Hiroshima se fondent dans la beauté de la Loire à l'aube. Il faut atteindre à l'impersonnel, à l'incantatoire, à cette identité avec l'autre : comme les corps des rescapés d'Hiroshima et les corps des amants du film qui trouvent leur ressemblance dans des formes abstraites de Moore.

C'est à partir des documents que se dégage l'ici du quotidien ; et ce quotidien même est, peu à peu, corrodé par la mémoire de l'ailleurs, qui y a fait irruption, naît comme imaginaire à partir de la nouvelle histoire d'amour et s'identifie avec elle, mais c'est la nouvelle histoire aussi qui, en s'identifiant à l'autre, commence par être vécue comme perte, pour devenir mémoire déjà sous le regard de la vieille Japonaise, avant l'aube, et différente de tout ce qui dans la banalité du présent puisse y ressembler. Faut-il répéter que l'historicité, la temporalité est une question de rythme, d'organisation de motif, de traitement

de matériaux, et qu'ici on ne fait que rendre présents ces films à la mémoire sans entrer dans leur construction ? L'analyse d'*Hiroshima, mon amour* exigerait à elle toute seule un livre entier. Car dans ce film, c'est le processus du film, son écriture, qui créent un sens, ne lui préexistant pas et ne pouvant pas y être re-présentés. Même les antinomies de *Citizen Kane* entre l'intériorité et le document, l'œuvre et la représentation, ne sont plus que des moments de dissonances : ici, c'est par la différence que chaque terme conduit l'autre à sa pleine signification au sein d'un processus unique. Non pas totalisation par un sujet absolu, constituant, situé à l'extérieur, derrière la caméra, mais totalité détotalisée, finie, historique et emportée par le mouvement de l'autre.

Quel rapport entre *Hiroshima, mon amour* et *L'Année dernière à Marienbad* ? Ceci : le passé comme imaginaire, le présent comme sa constitution et le lyrisme du matériau comme principe formel. *Marienbad* est plus proche de *Toute la mémoire du monde* et du *Chant du Styrène*. Les films de Resnais sont semblables par certains thèmes, certaines constructions, et dissemblables par d'autres, selon les collaborateurs différents. Le refus de Resnais à l'expression subjective implique en même temps la croyance à une certaine objectivité, effectivité, communicabilité possible de l'univers mental. Comme X qui essaie de convaincre A qu'ils ont une histoire en commun, tel paraît être la relation de Resnais avec ses « scénaristes ». Ce sont les circonstances certes, le moment historique, dans l'Histoire réelle et dans l'histoire personnelle de Resnais, et dans le développement de son œuvre, mais aussi des affinités, et la possibilité thématique et technique de réaliser un film personnel avec les contenus, les motifs et même les formes d'un autre, qui rendent possible la collaboration. Resnais semble se servir des autres, mais par un manque les enrichit. La collaboration est si étroite



Alain Resnais, *Toute la mémoire du monde* – coll. Vincent Pinel (archives Cahiers du Cinéma).





Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* – Delphine Seyrig (archives Cahiers du Cinéma)▶

Alain Resnais, *Muriel* (archives Cahiers du Cinéma)◀

Alain Resnais, *Muriel* (archives Cahiers du Cinéma).▲



Alain Resnais, *Je t'aime, je t'aime* (archives Cahiers du Cinéma).



Alain Resnais, *Provvidence* - D. Bogarde (archives Cahiers du Cinéma).





Marguerite Duras, *Le Camion* – Gérard Depardieu et Marguerite Duras (archives Cahiers du Cinéma).▲

Marguerite Duras, *India Song* (archives Cahiers du Cinéma).



Marguerite Duras, *Césaire* (archives Cahiers du Cinéma.)

qu'ils sont sûrs que le film sera le leur, mais que le résultat les déçoit ou qu'il renforce leur croyance d'en être l'auteur, ils s'en vont chacun réaliser ce qu'ils ont entrevu comme possibilité de cinéma : Duras et Robbe-Grillet sont devenus cinéastes, Cayrol et Semprun s'y sont essayés. On pourrait insinuer aussi que *India Song* est la version durassienne de *Marienbad*, si elle en avait écrit le scénario, et non seulement à cause des travellings et du plan sous-exposé de Delphine Seyrig. Bien évidemment, ces films n'ont de commun entre eux qu'une relation au mythe, un départ dans la parole et la prise en charge, de manière totalement opposée, de l'aspect image-écran-miroir du cinéma. Dans *L'Année dernière à Marienbad* (1961), il n'y a pas d'historicité comme expérience vécue, même pas la finitude, la temporalité vécue, mais la structure, la construction. C'est moins existentiel que structuraliste, on a suffisamment parlé du structuralisme comme de la pensée du capitalisme autorégulateur pour qu'il soit nécessaire d'y revenir. Il suffit de rappeler que la seule indication historique dans ce monde de répétition qu'est *Marienbad* et où les jeux sont faits, c'est le doute sur « le gel de l'été 29 » : la grande crise du capitalisme. D'un point de vue formel, les trois premiers longs métrages de Resnais semblent constituer une sorte de trilogie, avec un retour dès *La Guerre est finie*, sous la pression du marché, à *Hiroshima*, en mineur et complètement raté. Il y aurait ainsi dans *Hiroshima, mon amour* la relation entre la réalité extérieure et l'univers mental, et chacun des deux films ultérieurs développerait l'un des aspects de la relation : *L'Année dernière à Marienbad* serait un univers intérieur et mental objectivé, et *Muriel*, la réalité extérieure devenue musique et émotion. Chacune des possibilités étant entière, valable en elle-même, car il n'y a pas pour Resnais d'opposition réflexive ou de dialectique, même d'un film à l'autre.

L'Année dernière à Marienbad, c'est le plus grand monument élevé à la gloire du cinéma comme monde d'images. Tandis que d'autres détruisaient l'écran-miroir,

Resnais lui a construit un grand tombeau. Le côté sépulcral apparaît dès les cartons de générique qui ressemblent à des pierres tombales, avant même qu'on pénètre dans le grand mausolée de l'art baroque allemand, ou qu'on entende parler des dalles du jardin. La musique d'orgue annonce la messe à la mémoire du cinéma, dont on va célébrer les saints mystères avec, au détour d'un travelling, Hitchcock grandeur nature, accroché en effigie devant un ascenseur. C'est un véritable hymne à la caméra, aux mouvements d'appareils, au montage. On a exclu l'extérieur, non seulement comme réalité, ailleurs, mais comme procès de fabrication : tout coule d'un seul mouvement. L'œuvre est le lieu de son propre fonctionnement et son déploiement n'a besoin que des effets de film. Le cinéma comme monde imaginaire élimine la reproduction et la représentation : le film coïncide avec lui-même, il est sa propre répétition. Il n'y a véritablement pas de narration, mais combinatoire d'unités narratives, à partir de quelques bribes de paroles, de quelques images. Les lieux, les personnages, l'histoire, n'existent que sur l'écran, ni ailleurs, ni avant, ni après. « L'imaginaire livré à son propre pouvoir révèle sa pauvreté, il va à la conquête de ses propres formules et ce qu'il livre, ce sont des produits rigidelement conventionnels » : l'imaginaire fonctionne selon des schémas, qui sont ici ceux de l'imaginaire cinématographique, réputé courant, et ce qu'il charrie comme mythologie feuilletonesque : amant-femme-mari/séduction-viol-meurtre-fuite. Le monde mythique des divinités au cinéma, c'est le monde des riches, grand hôtel, haute couture, *Vogue*, cinéma des années trente et Feuillade magnifiés. Le narrateur essaie de convaincre A, et de nous convaincre, de l'existence d'une histoire, d'un passé, d'un avenir, puisqu'on est en principe là au présent. La parole qui suscite l'image et tient des discours à l'autre et la fait agir, est elle-même prise dans l'image, dans ces mouvements incessants de la caméra qui perdent les figures dans un endroit pour les retrouver ailleurs, recréant ainsi l'ubiquité onirique : l'omniprésence. C'est

d'amour qu'ils parlent, mais il n'y a aucun réel dans cette relation spéculaire qui se répète partout, non seulement dans les miroirs, mais aussi sur la scène de théâtre, où ce monde se donne à lui-même en spectacle, pendant le même temps, sans différence ni distance. Ce monde parfaitement transparent à lui-même, les commentaires l'ont prouvé, est parfaitement opaque. L'énigme vient de l'identité du même : la fascination. « Stade de miroir », « au-delà du principe de réalité » à Marienbad, ou comment à partir de l'image se constituent la réalité et l'identité ? Dans cette *Marienbad* purement imaginaire, il n'y a aucun dehors, c'est clôturé et « Ça tourne... » sur lui-même sans profondeur. *L'Année dernière à Marienbad* est l'image de l'image, l'image de cinéma : l'écran y fonctionne comme lieu de projection et c'est le spectateur qui s'y fait son cinéma. Même la « réalité » qui aurait eu lieu, la scène primitive de séduction et de viol, est un effet de travelling, l'avoir voulu réaliser, et c'est la règle au cinéma, c'est avoir ramené l'autre du souvenir à un jeu avec le même.

Tel est le jeu de la séduction par le film : il suppose le sens et la référence, nécessaire à son fonctionnement, et ne fait que renvoyer, dans l'infini des miroirs, de signe en signe. Il y a une « preuve » pourtant : la photographie. Il fallait bien que dans un film on exhibe une preuve photographique. Mais qu'est-ce qui différencie cette photographie des autres images du film. Une photographie, comme le film, n'est preuve que de lui-même : tout au plus qu'un objet s'est trouvé devant une caméra. Pour qu'il y ait preuve, il faut une juridiction qui en garantisse la vérité. Une parfaite tautologie n'est ni une connaissance ni une preuve d'existence, d'où le discours du film, à partir de la photographie, sur le peu de réalité. Pour qu'il puisse recommencer selon les règles, il faut aller au bout dans l'archétype avec le *happy-end* de rigueur et le départ et la perte-mort dans le jardin.

L'Année dernière à Marienbad ne prend aucune position par rapport au mythe, ni par rapport à ce cinéma. Au

contraire, tout le savoir sur le fonctionnement de l'imaginaire et la maîtrise de la technique cinématographique servent à réaliser, comme aucun film n'a pu le faire, ni ne l'a jamais prétendu, l'essence d'un certain imaginaire lié au cinéma dans sa pureté structurelle. De là, l'aspect fondamentalement précieux et virtuose du film, et aussi sa nouveauté, d'avoir été le premier film de pure fiction cinématographique.

Peu de cinéastes ont eu le courage de tout bouleverser d'un film à l'autre : ainsi, après avoir réduit le cinéma à un monde de projection fantasmagique, de miroir, de fiction, d'imaginaire, Resnais va réaliser avec *Muriel* (1963) une autre expérience limite mais dans un sens tout à fait opposé : le cinéma comme reproduction de la réalité extérieure, comme destruction de sens et dispersion, comme le monde du quelconque, de l'éphémère, du singulier, avec une tendance extrême au nominalisme. En pleine guerre d'Algérie, on avait reproché à *Marienbad* d'être comme un écran tendu devant la réalité. Peut-être la pure construction avait-elle pour but, une fois de plus, d'exorciser, d'occulter une réalité autrement pressante. Mais en 1961, Resnais disait qu'il ne pouvait pas faire de film sur l'Algérie, parce que, entre la préparation et la sortie du film, les événements allaient changer le sens du témoignage. Impossible de ne pas trahir l'immédiat dans son immédiateté par l'organisation que l'œuvre implique, impossible de parler du sens de l'événement et de son effet sans cette organisation, autrement que par un discours théorique sur des images-documents. A moins de confondre l'actuel avec l'écume des vagues par lesquelles on se laisse porter, pour laisser à son tour, en guise de films, des épaves sociologiquement intéressantes. Rechercher, sans provocation, sans complaisance et concession au public et à la mode, ce qu'il y a de plus profondément actuel peut paraître intempestif. En 1963, l'audace cinématographi-

que consistait à porter le deuil d'Hollywood, à faire dialoguer tel acteur et tel metteur en scène à propos de la mort des dieux devant un écran orné d'inscriptions sur l'absence d'avenir pour le cinéma. Mais si chez Resnais l'image d'une rue d'un quartier arabe prend feu sur l'écran, si la caméra est jetée à la mer, si « Muriel, ça ne se raconte pas », c'est que celui qui voudrait le raconter et en faire une histoire, celui qui reste hagard devant un écran blanc a été placé, par les regards d'une femme torturée, en face d'une mort donnée, autrement terrible ; il a été jeté au milieu d'événements dont le centre est introuvable, parce qu'en tant que relation il se trouve partout, mais n'est pas donné immédiatement et doit être reconstitué. D'où la tentative de raconter l'inénarrable, en montrant ses effets dans la banalité du quotidien. D'où le montage constitutif de *Muriel*, qui renoue avec la part la plus féconde de l'histoire du cinéma : les recherches des Russes des années vingt, dont en 1963 personne ne se souvenait. Avec cette différence essentielle, et importante quant aux conséquences, que là il s'agissait de jours qui ébranlèrent le monde, et ici de vie de petits-bourgeois provinciaux dont la vie a été ébranlée par le monde : tout est donc investi par le négatif, dans la tradition de l'art post-flaubertien grevé d'absence, de réification. Le son non synchrone et la couleur viennent s'ajouter à d'autres matériaux dans une organisation sérielle qui élabore ce que les grands Russes rejetaient comme spécifique du cinéma bourgeois : personnage, fiction, psychologie, drame. Doubles courants qui tendront à se disjoindre dans les films ultérieurs de Resnais, et qui se compèntrent ici inextricablement. Construction donc — mais sur un terrain glissant et à partir de fragments et de bribes — de personnages, d'histoire et d'espace qui se vident de l'intérieur au fur et à mesure pour ne laisser à la fin que des restes d'un repas au milieu d'objets à vendre : *Muriel* traite l'une par l'autre la nature morte et la peinture d'histoire.

Ce n'est plus le quotidien qui est élevé au niveau de

l'Histoire comme dans *Hiroshima*. C'est l'Histoire qui s'intègre au quotidien, comme le souvenir de la guerre dans les piles de vaisselle, au restaurant. La signification se disperse, s'efface dans les choses, dans la multiplicité des personnages, dans la fragmentation, dans l'absence de relation. A l'époque du cinéma classique, le quotidien, le monde préexistant à la fiction, disparaissait dans la fiction ; dans le cinéma moderne, c'est une fiction qui est promenade dans le quotidien : ici on se trouve à cette limite où la différence cesse. La fiction ne justifie pas le monde comme s'il était chargé de signification : « La répétition respectueuse du factuel se charge de dissoudre toute cohérence superficielle de sens. » Avec Bernard, l'homme à la caméra, le film se situe à égale distance de Vertov et d'Eisenstein. C'est l'unique fois, dans l'œuvre de Resnais, où apparaît un cinéaste. La modernité de *Muriel* tient aussi — et peut-être essentiellement — à cette présence de cinéma, à la proximité du problème de Bernard avec celui du film. Lui aussi ne peut pas montrer l'indicible, l'histoire de la torturée qui ne pouvait pas s'appeler Muriel, mais tout au plus la vie quotidienne des soldats : la « normalité » de la violence en quelque sorte, sa présence impalpable parmi nous. Il suffit d'un son « enregistré » — peut-être encore un document — pour que l'ailleurs absent, mais qui hante ce monde, y fasse irruption au milieu du quotidien — comme le contenu de la bagarre opposant deux petits-bourgeois, un dimanche après-midi après le dessert — et en précipite la corrosion. L'atelier du cinéma détruit, l'écran maculé, conduisent dans *Muriel* le cinéma à la reconnaissance de sa situation historique, à cette limite où paraît son impossibilité : c'est pourquoi ce chef-d'œuvre absolu de Resnais-Cayrol n'a toujours pas de spectateur.

La richesse de contenu, des thèmes, s'y allie à l'absence d'intrigue, remplacée par le hasard, l'incertain, le mobile, par des bouts de phrases dépourvus de sens. Tout, visage, objet, mot, geste, devient d'une égale valeur et demande une attention soutenue mais très dispersée, très active :

car dans chaque objet, dans chaque geste, il y a un drame silencieux. Sans qu'il s'agisse néanmoins d'une épiphanisation de l'étant, et sans esthétisme aucun. C'est la première fois qu'au cinéma on refusait de traiter les couleurs : ne rien ajouter, ne rien enlever à ce qui se trouve devant la caméra. La construction de ce « panier percé » est une gageure. S'approcher du factuel sans lui donner un sens et sans le détruire exige l'écriture comme mystique négative et ces catégories esthétiques indéfinissables, « le tact et le goût », présents dans chaque millimètre, dans chaque fraction de seconde. Tout se résume en un problème de rythme, éliminer la lourdeur du quotidien, ces repas qui se succèdent, ces promenades toujours recommencées, par l'absence des temps morts, par des ellipses, qui deviennent aussi, et tout au contraire, les marques, les déchirures du temps qui « file, pressé, insensé », comme le dit la chansonnette d'Ernest. Cette histoire de n'importe qui, n'importe où, se constitue trait par trait, en respectant l'indépendance de chaque motif, comme dans certaines œuvres de musique moderne, par la mise en valeur des timbres, des sonorités, avec de petites phrases, comme des agglutinations passagères de sens. L'étonnant dans *Mariel*, c'est toute la charge émotionnelle et la poésie qui résonnent à travers « la prose du monde ». Et aussi ces individualités, ces figures atypiques comme on n'a pas l'habitude d'en voir dans la fiction cinématographique, où le nominalisme inhérent au matériau est soumis toujours aux schèmes et aux archétypes. Ces figures aussi s'esquissent par des touches successives, comme le passé qui resurgit, effleure, « trempe tout dans l'ancien », au moment même où tout « change », glisse et se disperse. Il n'est pas possible de retenir le temps : l'image en brûle.

Si les trois premiers longs métrages semblent avoir épuisé les possibilités d'invention cinématographique de Resnais, c'est qu'il a dû abandonner ses projets personnels

devant la pression du marché cinématographique. Resnais utilisera désormais des procédés et se contentera de puiser dans ses premières créations. *La Guerre est finie* (1966), qui tente d'en « finir » avec le deuil du passé, en introduisant le futur — l'imaginaire — comme une nouvelle dimension existentielle et esthétique, échoue. « L'existentialisme marxiste » de Resnais n'est créateur de forme que tant qu'il obéit à l'heure historique : en demeurant négatif. Tout est changé par la proximité d'une utopie, qui devait mettre fin à la déchirure de *Guernica*. La distance entre vie publique et vie privée est abolie : l'amour, le travail, la vie sociale sont immédiatement intégrés au politique. Pourtant le héros du film tient pour la première fois un monologue intérieur, dans le sens traditionnel du terme, qui n'est adressé à personne ; il est hanté par des images qui ne concernent que lui, la solitude n'avait jamais été aussi grande que dans cette entreprise d'optimisme politique. C'est que, malgré l'espoir de la volonté, le « héros » du film se trouve au carrefour, entre les vieux clous du Parti et les jeunes gauchistes poseurs de bombes, il est condamné à la « lucidité ». De militant, il est en passe de devenir écrivain, intellectuel de gauche, spécialiste des impasses, des impuissances, des échecs. D'où l'irréalité compensée par une autre irréalité : « l'érotomanie » ; il ne fait que rêver de jeunes femmes qui, toutes, évidemment, le désirent. Le monologue intérieur, l'imaginaire parfaitement maîtrisé s'intègre au récit, tend vers le film d'action et commence à s'approcher ainsi dangereusement du cinéma ordinaire, avec au niveau des contenus une surcharge d'expression et de sentimentalité excessive, et la chute dans l'intrigue, le suspense, la psychologie, la sociologie. Aucun détail n'y manque sur la vie exotique de la politique clandestine. La célèbre froideur de Resnais n'est jamais que le jugement de la forme : dans les scènes d'amour, où quelque chose se déroule entre la consommation et la cérémonie sacrée, les images aseptisées, sans aucune circulation de désir, se chargent de détruire le lyrisme de commande d'un « ça va marcher » qui ne

pouvait pas être créateur, parce qu'il n'avait pas de vérité historique.

Dans *Loin de Vietnam* (1967), épisode d'un film collectif, l'intellectuel de gauche apparaît grandeur nature, assis sur sa pile de journaux. Tandis que *La Guerre est finie* montrait déjà l'opposition entre le Parti et les gauchistes qui allait éclater au jour en 1968, tandis que d'autres auteurs dans *Loin de Vietnam* appelaient, souhaitaient une guerre civile ici, l'intellectuel de Resnais parle de l'irréductibilité des distances, des différences, du fait qu'il se trouve réellement loin des lieux de l'action et que, dans la complexité et la confusion d'ici, il ne peut rien faire. Le scénario est de Jacques Sternberg, qui écrivait en même temps *Je t'aime, je t'aime* (1968). Hasard des productions ? Nécessité interne ? Cet épisode de *Loin de Vietnam* est le seul film de Resnais où la relation de l'intellectuel de gauche à l'Histoire immédiate soit posée directement sans aucune dimension de vécu, et *Je t'aime, je t'aime*, l'un des seuls films, avec *Marienbad*, où l'Histoire soit absente. Ainsi *Loin de Vietnam* devient, cette fois très nettement, la condition de possibilité de *Je t'aime, je t'aime* : un monde réduit à la vie privée impossible et dépourvue de sens.

C'est le monde de la répétition, du travail, de vacance, la civilisation du bonheur, un univers créé pour le confort des chats, hors temps, hors jeu, où rien n'arrive et rien ne change. En l'absence d'Histoire, l'historicité de l'être humain se réduit à la conscience de la finitude. Ainsi « l'héroïne » du film vit d'angoisse, de l'impossibilité de retenir l'instant qui, malgré sa plénitude, se vide. Et c'est pour l'en délivrer que le « héros » la laisse mourir. A « ce temps qui se déchire », les savants opposent leur conception de l'instant atomisé, isolable. C'est le corollaire d'un monde du bonheur pour les chats, qui peuvent vivre la plénitude de l'instant, c'est l'univers des chats, cobayes de laboratoire. Ce monde de science et de technique n'accepte de sujet que passif, d'existence que pulvérisée. Mais même la souris étouffe dans la machine à explorer le temps

et l'homme — qui, dès sa première apparition dans le film, est objet de surveillance, mort en sursis — n'en revient pas. L'historicité de l'existence humaine fait de celle-ci une totalité, il suffit d'un seul instant et tout s'y précipite. Projeté dans le temps, l'homme échappe à l'instant isolable et revit sa vie. Dans ce monde qui détruit l'identité, l'identité réapparaît comme mémoire et transforme le hasard — la vie selon la conception atomiste de la science — en nécessité. C'est en morceaux que l'existence s'y reconstitue. La construction du film est l'une des plus subtiles, des plus difficiles que Resnais ait réalisées, en se donnant des règles précises : éviter les contre-champs, maintenir le héros dans chaque plan, sauf exception pour trois ou quatre images oniriques. Les désordres des instants, les répétitions sont comme les répétitions, le désordre dans un tournage de film, avec ses chronométrages précis avant que le tout se reconstitue, grâce au montage, que l'histoire prenne forme pour se répéter désormais identique à elle-même à chaque projection. C'est ainsi que, dans *Je t'aime, je t'aime*, le propos thématise le contenu de la machinerie cinématographique de Resnais : la mise à mort du sujet.

Le capitalisme d'organisation ne s'est pas répété identique à lui-même, éternellement : la crise y a fait des brèches, comme on le voit dans *L'An zéro un*. Après une période révolutionnaire qui laissa Resnais perplexe, parce qu'il ne s'y attendait pas, on a recommencé à parler de ce qu'il connaît mieux : le fascisme. Avec *Stavisky* (1974), Resnais retrouve l'Histoire dans un film historique sur ces années trente qui semblent l'avoir marqué. Le titre, dans le contexte des films historiques actuels, provoque un quiproquo. Ce film n'est pas une explication historique, avec la description de grands événements. Il ne délivre pas de message en accord avec les idées préconçues du public,

sur la célèbre affaire. C'est un film sur notre actualité¹ : sur le sens de l'inflation et le jeu mobile des polices, sur une société en crise.

« Le public populaire... aime à croire que la vie est facile ! » dit le baron Raoul dans une discussion au théâtre de l'Empire. Les années trente qui servaient de cadre brillant à l'histoire très sinistre de Stavisky trouvaient leur ton dans les films de Lubitsch. C'est à partir de cette forme cinématographique que Resnais construit son film, mais pour la faire éclater : l'univers policier fait irruption dans Lubitsch, et nous comprenons que l'objet du film est de nous dévoiler ce que le cinéma cache habituellement.

Le cinéma, mais aussi le théâtre. Dans le monde clinquant de la représentation où évolue Stavisky, plusieurs épisodes de théâtre proprement dit — les répétitions à l'Empire, la représentation de *Coriolan* — viennent s'insérer. Tous les personnages du film se définissent selon un certain rapport à la théâtralité.

La politique enfin ; il s'agit de la France et des derniers mois de 1933, où les scandales financiers et politiques préparent les journées de février. Mais aussi de Trotski suivi dans son exil, de la future guerre d'Espagne, de Mussolini, et de la comédienne juive allemande fuyant le nazisme. Ces éléments, étroitement imbriqués, consti-

1. Quelques lignes d'un économiste — Paul-Marc Henry, président du Centre de développement de l'O.C.D.E. — dans *Le Monde* du 16-7-74, situent parfaitement le film : « Un film récent nous restitue, avec talent, le climat politique d'une France et d'une Europe frappées de désarroi intellectuel, désarroi qui permettait aux faiseurs de miracles de proposer des recettes magiques.

« L'élément clé de la carrière de Stavisky, telle que nous la présente Alain Resnais, c'est sa conviction profonde qu'il peut proposer des solutions susceptibles de faire redémarrer une machine économique et financière grippée par la crise mondiale. Qu'il s'agisse de bons hongrois sur le plan international, et de bons de Bayonne sur le plan national, le manipulateur financier propose une solution astucieuse, sinon brillante, basée sur le réamorçage des circuits économiques bloqués. L'opération est qualifiée d'escroquerie, parce qu'elle s'effectue au bénéfice d'un seul individu, elle aurait pu être qualifiée de géniale si l'État s'en était chargé. »

tuent un réseau, une trame enchevêtrée d'images, de motifs, d'événements, de récits, selon des effets de miroir, d'opposition, de mise en perspective. Le but d'une telle construction est de faire éclater une causalité unique d'ordre psychologique, politique ou moral, car le film se développe autour d'un personnage qui n'a pas de consistance unique, d'identité ferme, dont toute la démarche est même cette recherche d'une identité. Entre la tombe qui est derrière lui — celle du père — et celle qui est devant — la sienne —, porté par une société qui le manipule, dédoublé entre l'escroc qui ne peut disparaître et le grand Alexandre qu'il veut devenir, menacé par ce qu'il a mis en marche et qui va lui retomber dessus, le personnage de Stavisky ne peut se comprendre qu'au travers de la simultanéité des significations, inscrites néanmoins dans un processus historique rigoureux. Tel est ce film de Resnais, la première reconstruction historique de son œuvre, aussi bien dans son rapport avec l'histoire du cinéma qu'en maintenant l'historicité au niveau du discours du film, dans sa construction temporelle.

On doit donc regarder *Stavisky* dans sa construction, sa durée propre, examiner l'œuvre de l'intérieur d'elle-même et dans cette distance critique que Resnais cherche à établir avec le spectateur : un spectateur conscient d'être au cinéma. La mode rétro y est donnée en tant que mode. Ainsi Resnais peut-il frustrer ceux qui attendaient dans *Stavisky* le décorum fasciste de 1933-34. Sans hausser le ton, il se contente de montrer, à l'intérieur du luxe, du clinquant, de la société de l'argent et de l'inflation, non pas les oripeaux mais la vérité du fascisme : l'exil, la mort, la prison.

Ce sont ces réalités qui sont présentes, et qui traversent n'importe quelle journée de la vie d'Alexandre. C'est que pour Resnais, depuis *Hiroshima*, dans tout moment d'une existence le monde entier est présent, et l'existence elle-même tout entière. D'où une diffraction permanente du film, l'éclatement du récit, les chevauchements multiples qui préservent cette pluralité. Il y a dans *Stavisky* deux

films. Car Resnais ne raconte pas une histoire pour suggérer d'autres significations dans sa profondeur : il fait intervenir ces significations à côté, et non pas comme toile de fond explicative. Il y a donc interférence, compénétration des deux niveaux, et un passage constant de l'un à l'autre. Ce film à double entrée peut dérouter : il peut apparaître comme une sorte d'Arsène Lupin, avec des références historiques plus ou moins justifiées, ou comme le portrait inachevé d'une époque, avec une histoire d'escroc en filigrane. Le film ne s'attache pas à une description événementielle : il s'écarte même des événements politiques proches de cette affaire, pour introduire des éléments de politique européenne, car il s'agit d'interroger la démarche historique, aussi bien que le rapport qu'elle tend à établir entre le passé et notre actualité.

Tout l'enjeu du film, en tant que construction cinématographique, c'est d'imbriquer ces deux niveaux, de les rendre indissociables dans la signification. Ce n'est pas un film à enquête, qui pose une énigme : soit en partant, comme *Citizen Kane*, d'un noyau d'intériorité pour expliquer le personnage, soit en considérant, comme pour *Salvatore Giuliano*, le personnage comme une simple fonction pour marquer que l'essentiel réside dans les déterminations. La conception de Resnais est que le personnage est un produit, qui détermine à son tour autre chose, il agit et est agi.

Pourquoi avoir choisi Stavisky ? Parce que, justement, l'association du personnage et de la période choisie renvoie à un moment privilégié, où se télescopent à la fois un passé qui happe ce personnage, et un avenir conçu comme constitution de son personnage et comme machination qui le détruit. La représentation qu'Alexandre veut donner de lui-même, peu à peu, se désagrège : il marche d'une tombe à l'autre, entre deux vertiges, à travers cet avenir qu'il a déclenché et qui figure déjà sa propre mort. En conséquence, le présent perd peu à peu de sa réalité et se fait déborder par le passé et l'avenir : à la fin, ce présent est entièrement cerné, puis rongé de part et d'autre. On

comprend, dès lors, qu'il ne s'agit pas d'un film-enquête, dans lequel des témoins défilent devant un tribunal, ce qui introduirait un point de vue unique : moral ou politique. Dans *Stavisky*, les témoignages apparaissent du vivant même du personnage, qui les réfute. Puis à l'intérieur de ces témoignages apparaissent d'autres témoins, qui parlent déjà d'un mort... Ainsi, la vie et la mort d'Alex forment un parcours unique, au travers des existences et des témoignages qui se répondent dans le temps et l'espace. De cette façon, il n'y a pas de référent unique, et le discours sur l'histoire fait partie de l'histoire. L'échec d'Alexandre est de vouloir être la source des témoignages sur lui-même : en achetant ses collaborateurs, la presse, la police. Le but de *Stavisky* n'est pas de constituer un dossier ; d'ailleurs, lorsqu'on en présente un au docteur Mézy, il répond ironiquement : « Pour comprendre Alex, il faut parfois oublier les dossiers... Il faut rêver de lui, imaginer ses rêves... » Comble d'ironie : lorsque Alexandre, traqué, décide cette fois de réellement témoigner (« J'en ai des choses à dire ! »), il est aussitôt supprimé.

Dans ce film, rien n'existe que par rapport aux signes, et dans l'éboulement : les deux existences de Stavisky, ses deux noms, les bons de Bayonne dédoublés, la double mort (suicide ou meurtre ? peu importe), le double médecin — chez le deuxième, le psychiatre, Alex devra se déguiser en ce qu'il était !... Entre ces deux niveaux, Alexandre flotte comme le spectre de Giraudoux. Et c'est là que nous retrouvons la fonction du théâtre. Dans cette société du crédit et de l'inflation, il s'agit de « donner le change ». C'est le double sens du mot Empire : l'Empire d'Alexandre n'est qu'un théâtre, où chacun a un rôle à tenir, à découvrir, un emploi à trouver. Pour Alex, c'est simple : « Tu lis ton rôle, Alex ! En essayant d'y mettre le ton... », lui dit un ami, au cours de la séance d'auditions. Il sera le spectre. Le baron Raoul, on l'a vu, c'est l'univers du Lubitsch ; c'est aussi celui de Sacha Guitry. Bourgeoisie finissante, dans l'insouciance de son gaspillage, le baron Raoul donnera tout naturellement la réplique : « Comme

les peuples heureux, il faut que notre amour n'ait pas d'histoire... » Le député Véricourt, lui, n'a pas besoin d'auteur : il joue son propre personnage, lorsqu'il apparaît sur les planches de l'Empire, derrière sa mauvaise barbe. Enfin, la représentation de *Coriolan* donne la parole aux spectateurs : on ne voit rien, mais on entend le public de la Comédie-Française manifester bruyamment sur la « débâcle inévitable de l'État ». Tout le film oscille entre Guitry et Shakespeare, entre la pusillanimité d'une bourgeoisie en crise et l'ombre du fascisme qui avance avec, entre deux, le spectre de Giraudoux s'enfonçant dans « la paresse de la mort... ». C'est sur le tombeau de son père qu'Alexandre s'allongera, tête renversée, comme sur le divan psychanalytique. Le seul qui n'est pas sur le théâtre est cet autre spectre qui hante l'Europe, Trotski ; mais c'est aussi le seul qui ne parle pas ; on y reviendra.

A un niveau plus général, cette théâtralité s'incarne au fil d'images ayant un plus ou moins grand degré de réalité. Le film s'ouvre sur une série de cartes postales pimpantes : l'arrivée de Trotski à Cassis, le triomphe d'Arlette à Biarritz sur fond d'océan, avec, en marge, un reporter et son « Kodak » pour nous indiquer qu'il s'agit bien d'un cliché. C'est aussi la couverture du *Petit Journal illustré* représentant avec naïveté l'arrestation de Stavisky à Marly, dans le style Harry Dickson. De cette imagerie à l'image mentale (la voiture qui glisse), les scènes du film revêtent successivement tous les attributs de la représentation. Le film se ferme sur une vue sordide de la Petite Roquette. De la carte postale à l'horreur de la prison, il ne s'agit pas d'un processus de dévoilement qui, sous les apparences, recherche une réalité « cachée » ; la réalité de *Stavisky* intègre tous les niveaux de représentation au même titre, chaque élément éclaire et est éclairé par le tout. Pour pouvoir associer ces éléments disparates, et de différentes grandeurs, Resnais procède par touches, non par effets de grandes masses. Anti-illusionniste, il ne cherche pas l'effet, la grandiloquence, même militante, pas plus que la « déconstruction » avant-gardiste. Posant

l'impossibilité de la représentation, il établit un tissu de rapports, une construction serrée de l'image et du son, intégrant même au film le processus de construction et l'effort demandé pour vaincre cette disparité, de façon dramatique : « Je ne connais qu'un petit morceau de ce casse-tête chinois ! » dit le baron Raoul à la commission d'enquête. Dans *Stavisky*, il y a à la fois cette rigueur, mais aussi le spectacle, et comme un film d'aventure qui se dégage du film : une représentation donnée comme telle, tandis qu'entre les mailles de cette double construction sourdent des moments retenus, chuchotés, des regards, une atmosphère autour du personnage d'Arlette en particulier qui, simple gravure de modes au début du film, s'intériorise et devient la meilleure part, qu'on enfermera en prison. Moments perçus au fil des saisons : l'intrigue se noue l'été, bascule à l'automne, éclate l'hiver ; saisons qui ordonnent les couleurs du film, peu à peu dissoutes dans le blanc — fleurs, hermine, neige, mort...

Cette manière intimiste de traiter le personnage d'Alexandre — et non celui de Stavisky... — provoque chez le spectateur une image différente de celle qu'il attendait : ce n'est pas l'escroc qu'on charge comme un bouc émissaire de toutes les fautes. Alexandre révèle par son aventure les structures dans lesquelles il joue un rôle. Dès sa première apparition, Alex est piégé, entre l'inspecteur Broussaud son complice et l'inspecteur Bonny qu'il pense devoir « arroser ». Ensuite, il va signer des chèques. Cet escroc est l'une des pièces fondamentales d'un capitalisme en crise. Il sert à faire fonctionner la machine — financière, policière, politique — pendant un certain temps, car il sait faire circuler les renseignements, et bien plus : l'argent, alors que les autres le définissent comme malade, comme fou ! S'il ne réussit pas, c'est que ce « métèque » n'a pas un passé de bourgeois derrière lui, pas plus que la visée de devenir bourgeois à son tour : spéculateur et escroc, ce personnage vit de la représentation, il prend l'argent comme tel en « dédoublant » les bons de Bayonne et, au lieu d'investir et de se faire

oublier, il se répand en représentations — la presse, la publicité, le théâtre. Cet escroc qui ne réussit pas est au fond sympathique, parce qu'il cherche autre chose : à se réaliser, à être un homme libre et son propre fondement. Ses derniers mots seront : « En somme, on battait monnaie... l'État, c'était moi ! » Toute la construction du film tend à disloquer l'illusion de la subjectivité, qui est constamment traversée par un rapport à la mort — celle du père et la sienne —, aux autres et à l'histoire. Alexandre n'est pas sujet de l'histoire, il n'est pas la cause essentielle d'un grand événement — le 6 février 1934 —, c'est un épiphénomène de la crise ; le film utilise cependant la dimension mythique de Stavisky pour l'opinion, en la reliant à un autre événement historique dont Stavisky ne serait qu'une des causes : l'expulsion de Trotski. « Lorsqu'on laisse les coudées franches à la canaille bolchevique », proclame un article du *Matin* que lit M. de La Salle. Ironiquement, on voit des jeunes trotskistes espérer que « le Vieux » pourra à lui seul changer l'histoire. C'est en cela qu'Alexandre et Trotski sont le négatif et le positif d'un même problème ; ces deux « métèques » chercheraient autre chose que l'ordre qu'ils ont contribué à établir et qui les expulsera : le fascisme et le stalinisme. Bien que spectre vieillissant qui traverse latéralement le film, Trotski est cependant entouré d'une certaine nostalgie, pour son passé authentique et l'espoir révolutionnaire. C'est pourquoi ce spectre qui hante le film, est toujours vu par les autres. Dans ce monde de la représentation, il ne peut que se taire.

Chez Resnais, l'ailleurs, distance géographique ou présence d'étrangers, ouvrait des brèches dans le monde clos d'ici. *Providence* reconstruit la clôture : l'ailleurs, occidental, est fermé comme ici, et corrodé par le même mal. Seulement la distance permet de dire certaines choses dans une autre langue ; du tangible enfin, semble-t-il, d'autant

plus que l'énoncé reconnaissable, et visant à l'être, dans ce que le film met littéralement en scène, dispense de prendre en charge le travail de l'œuvre. Là où la présence de l'étranger gênait comme une dissonance, la transfiguration par l'étranger reconforte.

Le temps, l'espace, l'histoire, puissances du négatif, détruisaient auparavant le quant-à-soi, traversaient la vie dans son être, mais pulvérisaient également ce qu'il y avait d'inadmissible dans la positivité du monde : la puissance du négatif était porteuse de nouvelles relations. C'est pourquoi Resnais n'était pas obligé de se cantonner dans une simple critique de ce qui est : au mouvement d'érosion s'opposait le lyrisme constitutif du matériau ; la dimension imaginaire de la mémoire — qu'il ne faut pas confondre avec la reprise du passé appelée « flash-back » — introduisait le possible dans le présent. Une suite d'œuvres admirables, depuis le plus bel ensemble de courts métrages de l'histoire du cinéma, avait conduit à la réalisation de « l'irréalisable » dans *Muriel*, pointe extrême dans cette histoire, équilibre cristallin de totalisation et de dispersion. Recherche qu'il a fallu modérer de plus en plus à cause de la désaffection du public. La première réaction de Resnais, *La Guerre est finie*, a été de transférer le lyrisme du matériau au niveau du contenu, de dévoiler l'utopie inhérente à sa démarche, le rapport de l'imaginaire et du futur, en tenant un discours politique symptomatique pour les années soixante. Mais l'optimisme a été de courte durée : le travail créateur en se limitant volontairement affaiblit, malgré la virulence du propos, la puissance du possible que l'œuvre devrait affirmer. Objet étrange pour l'année 1968, la machine à explorer le temps de *Je l'aime, je l'aime* sera une cloche de verre dont le vide coupera le souffle, réduira le possible à la répétition totalisée de ce qui avait été. A la fin de *Stavisky*, la porte fleurie de la prison renverra l'imaginaire à la mythomanie. Ainsi se perdront peu à peu et la foi juvénile et le lyrisme du début ; sous la pression du mouvement historique, mais aussi par le choix de s'adres-

ser à un large public, Resnais atteindra « la mélancolie de la maturité » : autrement dit la seule forme en harmonie avec la société bourgeoise et admise par elle, le roman, déconstruit de l'intérieur et donné comme tel. Il y a donc dans *Providence* un personnage, un écrivain bourgeois, ex-intellectuel de gauche ; on y raconte l'agonie d'un auteur, de quelqu'un qui refuse cependant de se laisser vaincre par ce qui est, totalise le monde à son image et montre la mort à l'œuvre partout. Si le public admet enfin, c'est que dans une certaine mesure, mais dans une certaine mesure seulement, il a triomphé et se retrouve sur un terrain connu ; devant le reste, l'insoutenable, il détournera les yeux.

La mémoire, pour Resnais, comme l'œuvre, est rencontre — *a posteriori*, médiatisée — de l'individuel et du collectif : ces personnages ne vivent pas directement l'Histoire. C'est pourquoi malgré la parenté des thèmes — la mort des intellectuels de gauche de l'ancienne génération, le néo-fascisme, la crise interne de la bourgeoisie comme crise de l'institution familiale —, tout sépare *Providence*, qu'on pourrait appeler *Déjeuner d'anniversaire à la campagne*, de *Conversation de famille dans un intérieur* (*Violence et Passion*) de Visconti. Dans l'univers « aristocratique » de Visconti, continu, homogène, transparent, antérieur aux catégories bourgeoises, toute vie est immédiatement Histoire, tout personnage symbolise une réalité historique, comme la plénitude des images imite la substantialité de l'immanence. Quant au cinéma bourgeois, il ignore l'Histoire, se limite à la « vie privée » — invention de la bourgeoisie — et croit la nature humaine éternelle. Le monde de Resnais est discontinu, dissonant, illimité, dépourvu de substance ; le montage le totalise à partir d'éclats et crée — après coup, dans une organisation polyphonique qui nie les séparations catégoriques — par-delà les différences la relation de la vie privée et de la vie publique, sans les identifier pour autant, tout en maintenant l'ambiguïté et l'ignorance où l'une peut se trouver par rapport à l'autre. Différence qui a pu être interprétée

hâtivement comme opposition. Toute existence se déroule donc sur fond et en rapport avec un événement historique, Hiroshima, l'Algérie, l'Espagne ; événement qu'elle ne subit pas seulement, qu'elle produit à un niveau ou à un autre ; il en est encore ainsi des rapports de l'affaire Stavisky avec « l'affaire Trotski », de l'inflation comme avant-scène d'une crise révolutionnaire — ou bien, dans *Providence*, du fascisme en rapport avec la crise interne de la bourgeoisie. Cette fois mémoire et imaginaire sont identiques, la hantise des stades, de soldats investissant les rues à l'aube, des corps jetés à la rivière, des rafales de mitraillettes, tout ce qui traverse le film, ne renvoie pas uniquement au passé, mais au présent, à l'avenir : l'écrivain de *Providence* ne se tord pas seulement de douleur physique mais parce qu'il a été et est encore le témoin de « l'exécution des autres ». Singulier-universel, projection dans l'œuvre du travail qui lui est sous-jacent, ce personnage d'intellectuel vit cette relation, la médiation, de l'individuel et du collectif qui occupe sa pensée, sa mémoire, son imaginaire.

Il est intéressant par là et non pas parce qu'il représenterait l'auteur ou serait un génie : le monde romanesque étant celui du mal radical (bourgeois), tous ses éléments constitutifs, même ceux qui le contredisent mais sont déterminés par lui, ne peuvent être que dégradés, banals (bourgeois). Par ailleurs, la transformation historique du monde qui avait donné naissance au roman classique, mais également le développement du marxisme, de la psychanalyse et du cinéma — nouvelles possibilités de description, d'analyse du social d'une part, du psychologique de l'autre — ont détruit le roman pour le remplacer par le texte : silence inscrit, course d'obstacles à la rencontre de deux impossibles : la présence et la mort ; transcendance et infini négatif opposés à la totalisation, aux exigences de l'heure historique. On écrit désormais la mort, la solitude essentielle, l'impossibilité d'œuvre, parce que la narration ne va pas de soi. Le travail du grand écrivain consiste à s'interroger sur « l'essence » du roman, sur l'historicité du

romancier, révélant dans ce retour conscient à soi du romancier ce qui avait été depuis toujours le fondement — informulé — de cette forme, tant que sa réalité était effective : la possibilité de l'impossibilité de l'œuvre dans un monde sans Dieu, la totalisation, la forme comme mystique négative, le non-être comme « substance » du monde, l'artiste comme témoin d'une Providence inexistante... A mesure que l'art pour l'art devenait inopérant, qu'il ne pouvait plus couvrir la nudité de la bourgeoisie, ce qui rendait « l'art » même impossible, l'identité implicite du romancier et de son personnage — l'un et l'autre rongés par l'imaginaire, le livre et le sens — se faisait plus évidente, et le problème de l'œuvre à réaliser, de sa possibilité, apparaissait au grand jour comme son objet principal... *Providence* est l'effet, pour un large public, de ce moment historique où l'on n'écrit que sur la mort, où les essais sur la littérature tendent à remplacer la production de roman : une « œuvre en cours » par rapport à la narration cinématographique.

Bourgeois anti-bourgeois, l'écrivain dans le film, pendant qu'il lutte par la conscience de l'agonie contre l'agonie de la conscience, est en prise avec les archétypes du monde bourgeois et du récit cinématographique — car l'univers de *Providence* est totalisé et désigné comme tel : l'opposition complémentaire de l'humain — raisonnable, moral, judiciaire, réel, bourgeois — et du non-humain — bête, saint, fou, imaginaire, artiste — constitutif de l'ontologie, si l'on peut dire, du roman, épopée du monde bourgeois ; la famille qui y règle les relations ; le fascisme comme arrière-plan historique. Entre fiction et cauchemar s'effectue une série de permutations, qui finissent par relier ces différents niveaux avec un déterminisme irrévocable. Contre l'angoisse, l'écrivain joue avec humour à la providence, mais il est déterminé lui-même par ce qui apparaît d'abord comme son objet. La culpabilité, c'est la sienne de ne pas avoir pu imaginer la possibilité du suicide de sa femme malade, et de survivre dans un monde envahi par les camps. Ordonnatrice, la fiction censure, dirige les

fantasmes, soumis eux-mêmes à leur logique : l'imaginaire d'un écrivain bourgeois comme sa vie sont la réplique exacte de son monde. Il s'agit d'un roman familial, mais renversé, à propos des descendants : l'œdipisme, absent chez Resnais tant qu'il n'avait pas été enfermé dans l'univers bourgeois, est mis à l'index ici comme caractéristique d'un monde analysé au bistouri.

La fiction c'est une sorte de mise en scène boulevardière, autrement dit « cinématographique » de la comédie bourgeoise avec le quatuor habituel composé de deux trios complémentaires : une femme ; une mère-maîtresse ; un bâtard illuminé, homme de la nature et amant potentiel — hippie perdue dans la stratosphère, sous le regard de Dieu, et à la recherche d'une morale supérieure — poursuivi et mis à mort par un mari bourgeois réaliste, technocrate affirmant un code précis ; le tout dans une situation de crise de la famille, où avec la « révolution » sexuelle, il est question de la liberté de la femme, d'adultère, d'inceste, de la mort du père et de sa loi. Crise, à l'écart apparemment de ce qui se passe ailleurs et n'émerge à la surface que par intermittence ; ce qui la détermine pourtant et peut se réaliser à travers elle. En fait, le procès attenté au non-« humain » — bête et saint — au début et le meurtre du bâtard — transfiguré en monstre, le père artiste, bête et saint — à la fin de la fiction circulaire renvoient à cette élimination de l'autre par la morale diurne avouable, dont les camps ne sont que la part nocturne et inavouée. Sans le savoir, en détruisant l'illuminé, dénoncé comme irréel et dérangeant, victime et complice à la fois, le réel positif — le fils légitime — se condamne : l'un tombe devant les vestiges d'un camp de mort, et tandis que les soldats le ramassent, l'autre se retrouve derrière les barbelés. La crise des valeurs bourgeoises est un tissu dont la trame est l'avènement du fascisme. Par conséquent, dans l'absence de perspective — dans un monde défini et limité à l'univers du bourgeois qu'on refuse de considérer comme l'Homme éternel, selon l'idéologie bourgeoise dénoncée dans le film —, l'ultime effort consiste à reconstruire ce

monde, le distancier, l'offrir au jugement, frapper d'irréalité son caractère irrévocable. De là, le besoin d'affirmer au réveil que « Rien n'est écrit » : tout aussi ironique que le titre du film qui dit le contraire.

Chez Resnais, l'imaginaire — le mental — est constitutif de la réalité : il n'est pas l'envers de la réalité qui la ferait s'évanouir, pas plus qu'il n'en est la négation simple : l'une et l'autre forment une totalité dont il faut interroger le sens. Ce qui produit une démarche synthétique : Resnais ne décompose pas la surface mais la constitue en partant d'éléments apparemment disparates. La totalisation, à partir du fragmentaire, du dispersé, est son utopie, le fondement de son esthétique, proclamé — naïvement — à la fin de son film sur la Bibliothèque nationale, *Toute la mémoire du monde*. Mais le bonheur, le sens de la totalité, n'a même plus une réalité esthétique. Dans *Muriel*, dont l'ailleurs était l'Algérie, il n'y avait que l'absence ; dans *Providence*, dont d'ailleurs est ici même, il y a l'horreur. Le beau paysage doux, ensoleillé qui succède aux couleurs acides de la nuit est chargé de l'angoisse de la traversée : un paisible travelling avant sur les feuillages suffit à rappeler les travellings avant interminables sur les branches touffues ou dénudés, forêts étouffantes et veines exsangues, aussi mortelles les unes que les autres ; présente dans cette rencontre familiale, dans ce paysage pastoral, l'horreur est à l'affût dans chaque regard, chaque mot, jusque dans ce départ de la fin où les personnages disparaissent comme au théâtre, rendant irréel à nouveau ce qu'on avait cru reconnaître un moment comme une réalité sereine. L'immanence ne couvre aucune fissure : nature, paradis perdu, sa nostalgie hante tous ceux dont les films ne cessent de montrer l'absence de réalité au cinéma ; monde de « semblant », que *Providence* appelle par son nom. C'est par là même que ce film peut décevoir, par son déterminisme, son absence de liberté, les limites de son imaginaire. On s'attendrait que l'imaginaire fasse disparaître les barbelés qui enserrant une liberté surveillée : il les réinstalle poteau après poteau et en

entoure tout le monde. A d'autres de retrouver en fantaisie les îles Fortunées, de faire renaître de ses cendres l'esprit de l'utopie. Ici, rien que de faux décors de bout en bout. Dans *Providence* l'absence d'utopie objective renferme ce qui est dans l'enfer de son propre néant, grand hôtel de l'abîme, où l'on consomme à profusion du vin blanc bien glacé. Nul besoin de fantastique alors, de Jean Ray ou de Lovecraft, comme les images du *Repérages* le suggéraient : Arkham c'est ici. Ainsi, dans la tradition du roman bourgeois, l'imaginaire se limite à ce qui est, le totalise, le donne comme rongé par le néant. Avec cette différence, capitale, que le roman ne définit pas en général ce néant par la bourgeoisie et le fascisme. L'imaginaire affirme sa liberté, dérisoire, dans ce geste même par lequel le monde, reproduit dans sa réalité positive, est dénoncé comme irréel. Entreprise moins aisée qu'il n'apparaît, car si le mot tue la chose, l'image en est la réplique, sa mise en conserve.

Monteur, Resnais, comme Eisenstein, considère l'image comme un imaginaire, élément de discours, se référant à des subjectivités, et non pour elle-même comme *analogon* du réel. Ce n'est donc pas un hasard s'il a commencé avec des films sur l'art, ou bien s'il a réalisé le premier film, *Marienbad*, consacré au cinéma fasciné par son propre mythe. Considérant le film comme œuvre, de l'irréel donc, il n'a pas eu à dénoncer sa prétendue ressemblance avec la réalité, mais à mettre en question son sens. *Guernica*, *Nuit et brouillard*, *Hiroshima*, et l'horreur accumulée de l'Histoire récente, réduisent au mensonge toute œuvre qui ne parle pas d'eux, qui ne les prend pas en charge dans sa propre réalité, mensonges qui ont une fonction. Resnais a tenu à rester dans le circuit commercial, plutôt que dans une clandestinité dont la voix est facilement recouverte par le tintamarre, et son travail a consisté en l'introduction de la dissonance dans l'harmonie du spectacle cinématographique dominant. La « critique » du cinéma spectacle s'effectue habituellement en deux temps : le numéro un laisse intact le spectacle produit et consacré par les autres,

le numéro deux, dans un discours essayiste, dénonce le semblant des images, la non-vérité des œuvres et suspend, en y introduisant des images noires, le plaisir esthétique pour aller au-delà. Démarche, volontairement fragmentaire, pauvre, qui détruit les images pour lutter contre le simulacre du direct télévisuel, tandis que Resnais se réfère encore à la richesse illusoire du cinéma spectacle, réalise l'œuvre comme « malgré tout » assurant le plaisir et la survie de l'auteur, dans un monde en décomposition, et ne dénonce pas moins la narration simple comme un écran tendu devant le fascisme. *Providence* cherche donc à dépasser la juxtaposition de deux moments par une dialectique, ce qui crée la possibilité de produire une œuvre, mais aussi le risque d'être « récupéré », à cause d'un détour ressenti par le spectateur comme prime de plaisir. Encore faudrait-il savoir si sans cela on peut encore parler d'esthétique.

Resnais tend à une représentation seconde à partir du discours du film, comme ces tableaux dont on voit les traces dans ce qu'on appelle de nouveau la figuration : dans *Stavisky* déjà il produisait en filigrane un film de Lubitsch, élément d'un tout historique reconstruit, mais aussi modèle refusé par rapport auquel se déroule son propre film. Dans *Providence* il utilise deux composantes différentes du spectacle cinématographique : l'être en acte théâtral et le narratif (le personnage de l'écrivain ayant une fonction de médiateur entre les deux, comme les écrivains l'ont toujours eue dans les productions de Resnais). Ainsi peut-on voir une sorte de « comédie américaine » d'un nouveau genre, avec ses scènes, ses tableaux, se profiler en avant-plan d'un univers d'horreur, y trouver ainsi son écho, sa vérité. De même que par son caractère fictif, irréel, théâtral, avec ses décors en transformation, ses reprises, elle rend irréel le reste. Comme si, en se situant à contre-courant du cinéma commercial, Resnais avait été amené à reproduire à l'intérieur de son film, mais déconstruit et renversé, ce courant que sa tentative nie. Peut-être également quelque chose de plus

ancien : la naissance simultanée d'un amour pour le cinéma et la découverte de l'horreur fasciste en arrière-plan de ce miroir-écran. Horreur qui y a ouvert une blessure à jamais béante.

Le cinéma parlant, avec ses techniques de rafistolage, avait restauré l'esthétique organique, l'œuvre comme corps naturel, pulvérisée et mise en morceaux, à la naissance du cinéma, par l'introduction du montage dans tous les autres modes d'expression. Welles y pratiqua une première coupure en insistant sur le rapport réciproque de la subjectivité et de l'image. Resnais a élargi cette brèche en parlant du corps et du temps. Réduit à considérer son travail ancien comme source d'un contre-discours, il a repris la nostalgie de la nature à son compte, mais en inscrivant à la surface de l'écran l'innommable, qu'un cinéma qui prétend tout montrer occulte : le corps ouvert au bistouri. Monde spectral, investi de fascisme dans l'ombre, *Providence* se déploie dans l'espace raréfié qui sépare les images et la mort sans phrases.

Ce sont ces temps de reflux qui ont conduit Resnais à rompre avec son « existentialisme marxiste », la pensée de l'angoisse et de la révolution, pour chercher une nouvelle conception du monde « progressiste » dans un positivisme structuraliste et réformiste, qui voudrait « rayer le mot liberté du langage commun » et dont l'un des soucis est d'apprendre aux hommes qu'il faut « éviter de souhaiter l'impossible, par exemple la mutation brutale d'un type de société ». D'évidence la longue agonie de l'intellectuel de gauche de *Providence* est terminée et son cauchemar, l'Histoire, dont il ne pouvait se réveiller, a pris fin. La conscience de l'historicité semble céder au savoir : la biologie et la socio-structure expliquent à l'homme ce qu'il est. Plus de maladie, d'ivrognerie, d'affect : les tranquillisants sont là pour calmer les nerfs, libérer de l'obsession passéiste et permettre à l'avenir, sinon de chanter « le

passage de la société de consommation à la société de connaissance par l'avènement des machines », selon les vœux de Laborit, du moins à éviter la guerre qui pourrait rouvrir la blessure toujours ouverte de Resnais. Au lit, à l'insomnie, à la subjectivité, à la vieillesse même, à l'imaginaire de l'écrivain ont fait place ici le discours sans sujet de la science, la bonne santé et le clinquant du laboratoire. Même si Resnais s'en sert pour jouer quelques tours à Laborit et le transformer pour ce faire en personnage du film, il lui faudra aussi à son tour payer le prix.

Cette rencontre de la fable et du discours n'est pas une exception, elle est le menu courant du flux télévisuel. Mais c'est en eux-mêmes que l'imaginaire et la science tendent maintenant à thématiser chacun dans leur discipline, leur rapport mutuel. Les fables ont perdu de plus en plus leur naïveté et accèdent à la réflexion, et la science qui a besoin du non encore advenu et du possible a de plus en plus recours à l'imaginaire, à l'aléatoire. Il semble, au contraire, que dans *Mon oncle d'Amérique* (1980) l'effort conjugué du discours et de la fable ait conduit au contraire à une reconnaissance de ce qui est : l'effet à la fois du positivisme de Laborit et du refus d'expression d'Alain Resnais.

Laborit est déterministe et n'imagine la connaissance que comme « intellection de la nécessité » : connaître nos chaînes pour choisir les moins lourdes, dit-il, et non plus dissoudre les catégories « objectives » de notre monde social et historique. Le futur n'est pas pour lui la clef de la compréhension du passé, mais comme pour tout évolutionniste, le résultat de son accumulation. C'est un scientiste qui exclut tout vide, tout trou, tout non-être de l'être : « La raison d'être d'un être, c'est d'être et de préserver dans son être. » Ainsi même l'imagination, à laquelle le vieux rationalisme rendait hommage, malgré tout, en la traitant de « folle du logis », est considérée comme une forme d'association, « un déterminisme d'un niveau supérieur » : « L'imagination créatrice ne crée

probablement rien, elle se contente de découvrir des relations dont l'homme n'avait point encore conscience. » De même pour lui, « l'œuvre d'art est originale parce qu'en partie aléatoire et qui, restant conforme à l'ordre cosmique, constitue un nouvel ordre à partir de celui déjà existant ». Il s'agit de partir toujours de l'existant, en identifiant œuvre d'art et construction, et construction et ordre avec « l'ordre cosmique » conçu selon un modèle « physicaliste » hérité du passé.

C'est à la fois comme théoricien de la mémoire et comme théoricien de l'esthétique, par sa conception du « jeu de l'imagination créatrice d'ensembles nouveaux », que Laborit est proche de Resnais et semble l'avoir intéressé. Mais la mise en scène de personnages, leur fabrication à partir d'une théorie, sous nos yeux, ne doit pas faire oublier l'essentiel : le contenu de leur vie, une société réelle dont l'analyse ne fait pas partie de la théorie de Laborit, qui ne s'occupe, comme toute théorie, que de « lois générales ». « La découverte de nouvelles relations » consiste ici à découvrir un ensemble social, dans lequel Laborit lui-même trouve une fonction. C'est pourquoi le film de Resnais peut paraître plus pauvre que la théorie de Laborit, et Laborit peut être mécontent de ne pas trouver son « homme imaginant » à l'intérieur du film de Resnais ; l'homme imaginant, c'est le film lui-même. La théorie veut qu'on soit programmé ; or, si Resnais montre des « types sociaux », aucun ne fonctionne réellement : les mécanismes montrés dans le film n'expliquent pas pourquoi — intérieurement — le fils de paysan veut devenir directeur d'usine, pas plus qu'il n'explique pourquoi la fille d'ouvrier communiste devient actrice d'abord, styliste et peut-être autre chose ensuite. Pour analyser toutes les médiations déterminantes, il faudrait au moins la densité d'*Ulysse*, s'il y avait encore ici des univers intérieurs et non plus seulement des stéréotypes. Mais c'est parce que les personnages du film sont dans un monde de transformation qu'il n'y a pas de correspondance entre les types et les individus, car si la subjectivité bourgeoise disparaît dans

cette mutation, les types sociaux non plus n'ont pas la stabilité qu'ils avaient avant le monde bourgeois. L'absence de liberté est ici de tout autre ordre qu'immédiate, interne, c'est une contrainte sociale extérieure qui, au besoin, pousse au suicide. *Mon oncle d'Amérique* est le premier film de Resnais à ne s'occuper exclusivement que d'ici, à ne se référer à l'étranger que dans son titre seulement, à une Amérique, dont le nouveau P.-D.G. dira qu'elle n'existe pas. C'est de l'ensemble social que traite, une fois de plus, Resnais, à travers ses recherches sur la mémoire : ses personnages sont les proies d'une nouvelle société qui met définitivement fin à la société bourgeoise avec un capitalisme technocratique-bureaucratique complètement déshumanisé où la politique est occultée de la vie privatisée, où la concurrence fait rage et ramène chacun à la lutte pour l'espace vital et le dégrade au niveau de n'importe quel mammifère. *Mon oncle d'Amérique* est un documentaire sur le nouveau monde des « cadres » : rarement Resnais a été aussi proche de l'actualité. Dans le bureau du P.-D.G. un tableau de Velickovic présente l'emblème de la nouvelle société, qui n'a, apparemment, plus besoin d'« idéologie » et en tout cas pas d'illusion humaniste : un chien exténué essaie de courir dans un espace quadrillé, mesuré par des barèmes. Le nouveau monde est un monde de performance qui a pour devise « s'adapter ou disparaître » et pour idéologie l'explication par la biologie, les rats et les laboratoires.

Les « préjugés » empêchent de vivre, de s'adapter à la nouvelle réalité, et les préjugés sont ici la mémoire, et même essentiellement la mémoire cinématographique. La mémoire qui était chez Resnais le dernier rempart de l'intériorité acculée à l'impuissance et menacée de disparaître, un mode d'être présent à soi et à l'Histoire, une capacité de penser son passé et d'en vivre la signification — comme de connaître le passé et son propre passé cinématographique —, est devenue ici l'obstacle à « l'adaptation ». On est loin du nominalisme de *Marie!*, les types sociaux qui avaient fait leur apparition dans

Providence dominant le film. Il est vrai que socialement il n'y a plus que des « sujets empaillés », que l'individu régresse de plus en plus jusqu'à n'être plus qu'un objet social. Mais ce qui paraît, dans ce film, avec le déterminisme biologique et social comme une victoire contre la psychanalyse, entérine en fait la victoire de la société administrée sur l'individualité déclinante et la sphère de l'intériorité bourgeoise.

Elle avait été le contenu de l'œuvre de Resnais, l'existence de ses personnages, le déchirement du temps. Au sein de l'industrie culturelle qui a fait de l'obsession des auteurs sa principale marchandise, le refus d'expression personnelle, l'ascétisme était pour Resnais la seule possibilité encore de faire œuvre personnelle, grâce à la dissonance entre le caractère maîtrisé de l'œuvre et le déchirement, l'angoisse existentielle, l'expérience vécue des personnages. Le monde social s'est transformé jusqu'à ne voir plus dans le sujet qu'un effet passager de la structure : le principe d'organisation domine partout aujourd'hui, et le jeu apparent et complémentaire avec les images. Ce que Resnais a dû apprendre pour pouvoir continuer de travailler dans la grande production et de se trouver, à défaut d'un public, une relative audience de masse avec *Mon oncle d'Amérique*, c'est la disparition du sujet et le jeu de construction avec des images. Le montage, le non-représentable provenait chez lui de l'impossibilité de montrer l'incommensurable, de la nécessité d'intégrer la facticité dans le monologue intérieur : le montage est devenu, de plus en plus, comme dans l'existence sociale, le jeu des déterminations extérieures dans la fabrication des « sujets ». Ainsi la tentative de dépasser la représentation se réduit peu à peu à sa reconstitution à partir des fragments. Resnais avait situé ses films par rapport à Van Gogh, à *Guernica*, comme à des réalités mentales constitutives de l'existence contre la réduction de celle-ci aux données du positivisme et à leur reproduction technique ; il a été obligé de reconnaître qu'il n'existe plus de réalité mentale — pour la grande produc-

tion du moins — que celle des images de cinéma. Les films de production courante qu'on voyait se profiler en filigrane dans *Stavisky*, dans *Providence*, ont pris consistance ici et sont projetés sur l'écran en tant que citation. *Mon oncle d'Amérique* se constitue en relation au cinéma de samedi soir et montre au public, dominé déjà par l'idéologie des cadres, rassuré enfin de s'y reconnaître dans la science, qu'il est possible de créer les mêmes effets de drame, de suspense et de « climax » en partant de fragments.

Mais il n'y a pas de mémoire et d'intériorité, même pas de mémoire cinématographique, la manipulation est faite par d'autres moyens. C'est pourquoi ces références au cinéma sont nostalgiques et les problèmes esthétiques du film — son néo-classicisme — vieux de plus de vingt ans. Resnais tient encore à l'idée de la forme close et de l'œuvre comme « totalité » : il ne laisse rien dehors, et ce n'est pas un hasard si la nature même y est intégrée en effigie. Mais maintenant, devant un monde intégré et qui prétend constituer un tout, une telle conception avec son contenu affirmatif n'est plus tenable. Même si les certitudes que délivre le film au niveau du savoir correspondent, malgré Laborit, aux transformations sociales qui font l'objet du film, la fable et le discours n'y perdent, aucun, leur prétention à la vérité. Ce n'est pas un manque qui, dans chacun, les a conduits vers l'autre, mais bien la volonté de trouver des arguments pour se réaffirmer. Resnais semble ignorer la dialectique de la raison, oublier que le savoir n'est pas seulement moyen de libération, mais aussi de domination, qu'il est une arme dans les mains des puissants, entre autres les « découvreurs », les nouveaux intellectuels qui postulent au pouvoir et en affirmant que « les hommes sont les produits des circonstances et de l'éducation », entérine le partage de la société en éducateur et éduqué, et occulte la nécessité pour les éducateurs eux-mêmes d'être éduqués, et avec cela, l'obligation, au moins, d'un réformisme social radical. Resnais

écarte les questions : « Mais les réponses, quand elles sont seules, dessèchent le sol et le souffle » (Canetti).

C'est à travers la justesse même de l'analyse sociale que disparaît ici, en même temps que l'utopie, le contenu de vérité de l'œuvre d'art. Sans doute, à chaque moment du film, Resnais démontre sa capacité de faire autre chose : c'est le monde qui s'est appauvri. Mais l'humour, la vengeance contre la « médiocratie » qui fait l'objet du film, doit passer quasiment inaperçu ; tout au plus ce qui est nécessaire au fonctionnement du compromis. Car l'humour serait encore une marque subjective, comme l'émotion, le désir ; leur exclusion, qui avait permis à Resnais de faire œuvre personnelle, peut se retourner contre lui. « Si la pensée élimine le désir, elle risque à son tour d'être rattrapée par la vengeance de la bêtise » (Adorno) et personne n'est immunisé. En effaçant toute trace d'émotion, il ne reste plus à la pensée que la tautologie : la répétition de ce qui est, à travers laquelle l'institution a imposé ses normes à Alain Resnais, en lui pardonnant ainsi d'avoir du génie. Le principe de construction qui n'a plus l'émotion pour contenu se vide. Le traitement maîtrisé du matériau fonctionne ici, au niveau de Resnais qui rejoint Laborit, à la fois contre la nature dont la mémoire devrait nous sauver de la domination et contre le désir de tout autre ; elle participe de cette même domination qui a transformé le monde en désert, comme la ville qu'on voit à la fin du film. C'est la limite interne de la croyance aux « Lumières » et de la volonté de les apporter à tous pour sauver le monde par l'éducation. L'art ne serait alors que jeu didactique et mise en forme de ce qui est ? Tout au plus de peindre, comme dans les derniers plans de *Mon oncle d'Amérique*, un arbre sur un mur de briques ? Dresser un mur peint contre le désert et la hantise de la guerre, est-ce là tout ce qui reste de l'utopie de l'Art absolu ? Et l'écran de cinéma ne serait rien d'autre que ce mur de prison où l'on construit, fragment par fragment, l'image exacte d'un monde pré-donné qui, de plus, n'existe plus qu'en reproduction ?

8.

La parole, l'image et le réel

*Le refus de la représentation dans le cinéma
de Marguerite Duras.*

Difficile de dire où commence le cinéma de Marguerite Duras : à Eden Cinéma ? dans le regard de Lol ? ou avec les films des autres ? Parmi eux, Resnais était le seul cinéaste. Et si comme tous ceux qui ont travaillé avec lui, Duras aussi a voulu faire du cinéma, ses films seront très différents d'*Hiroshima mon amour*.

Paradoxalement, elle approchera, mais pour s'orienter dans une tout autre direction, le film que Resnais réalisa immédiatement après *Hiroshima* avec un autre écrivain. Mais est-on à ce point déterminé par les images pour que, de plus en plus nombreux, des écrivains se sentent attirés par le cinéma ? La page serait-elle devenue blanche pour se métamorphoser en écran ? Le sens absent, l'imaginaire interdit, le réel inaccessible, se laisseraient-ils oublier grâce à la magie de l'image dont les ambiguïtés fascinent ? Le lien indissoluble du matériau et de l'idée existait du temps où l'œuvre n'était pas encore devenue problématique, pour être remplacée par la pensée du matériau. Puisque rien ne garantit l'œuvre, qu'il s'agit de coup de dés, d'essais, d'expériences, les séries sont courantes, ainsi que les changements de registres, de matériaux et leurs mélanges. On avait adapté les livres de Duras au cinéma, elle commencera par adapter ses propres livres, en écrira d'autres pour les filmer et réalisera directement des

projets cinématographiques ; comme aucun matériau ne saurait manifester l'impossible, l'image et la parole permettent d'en épuiser les possibilités : recours à l'image par l'insuffisance des mots, retour aux mots par l'insuffisance des images, leur union et leur non-coïncidence ouvertes au réel qui leur manque.

En abordant le cinéma, Duras n'arrivera pas immédiatement à l'endroit où sont écrits ses livres : « l'endroit de la passion, là où on est sourd et aveugle. » Pour atteindre ce lieu dans l'écriture, il lui a fallu d'abord le créer et créer aussi son chemin d'accès : un négatif de la narration, comme l'esquisse sur une feuille blanche, avec des coups secs pour marquer le blanc, mais aussi l'absence, le suggéré, le non-terminé, l'effacé, quelque chose d'ouvert, de troué dans la substance événementielle et verbale, de silencieux et pourtant présent, oppressant, ce qui ne peut se dire mais que l'écriture sait faire résonner, le tout dans n'importe quel détail, du temps et seulement du temps, dépouillé des motifs en trop, des explications, utilisant les effets de raréfaction, d'espacement, de répétition, un lyrisme incantatoire chargé de violence accumulée, innommée, invisible. Pour retrouver cela au cinéma, il va falloir « le déloger de l'endroit du spectateur où il est pour plaire » : il sera nécessaire de détruire le cinéma du samedi soir, « élaguer, biffer, effacer, nettoyer l'espace, extraire, dépeupler, débâter... » pour que l'écran devienne le lieu de l'écoute de l'autre. Quelque chose de commun cependant entre Duras et le cinéma du samedi soir : la mythologie de la passion, mortelle, allant jusqu'au meurtre et conduisant à la folie. Mais chez Duras, cette ressemblance s'inscrit en négatif.

La passion est liée à l'image, au regard, de là, peut-être, l'attraction de l'écran sur Duras. Sa première réalisation cinématographique, en collaboration avec Paul Seban, sera une reviviscence de la passion, son affirmation comme tâche contre le clair-obscur de la vie. *La Musica* (1966), le nom et pas encore la chose. Et aussi la tentation inévitable d'y voir, après coup, les prémisses d'œuvres

futures : des motifs qu'on rencontrera de nouveau : la forêt, ou la situation de quelqu'un — un regard extérieur — qui vit sa propre histoire à travers celle des autres. C'est un film de son temps, mais involontairement théâtral, en deçà même de ce qui se faisait à l'époque. C'est l'histoire d'un amour jaloux, possessif, qui n'est pas encore de l'amour et le devient. Amour courtois, auquel il faut l'interdit, « cette racine d'impossible : l'impossibilité du lien sexuel ». Le parcours du film peut paraître également significatif du chemin qui conduira Duras à son point de départ : de la cohue d'une ville à l'espace clos devant une grande glace, où l'amant — ex-mari, un architecte —, collé à son image parle de la mort à l'autre dans le miroir. Mais pour que ces motifs deviennent les matériaux de base de l'œuvre, que le contenu se fasse langage, il faudra une explosion et ses retombées.

Le cinéma de Duras a surgi directement de Mai 68. Non seulement à cause des ouvertures nouvelles dans les structures de production, mais grâce à une transformation profonde du langage cinématographique, concomitant du mouvement de l'histoire réelle, en cours depuis quelques années : la mise en crise de la représentation, l'interrogation sur l'image dans ses rapports au réel et à la parole, la destruction du récit. Mais également une nouvelle attention à l'égard du parler féminin. Plus fondamentale, l'idée d'une révolution — sa proximité d'abord, son impossibilité reconnue peu à peu — qui métamorphosera la passion individuelle en mystique de l'univers.

Duras n'aime pas la réflexion : « La réflexion est un temps que je trouve douteux, qui m'ennuie. » Elle fait appel à un savoir extérieur, antérieur à la conscience, auquel les femmes auraient plus facilement accès. Mais la plupart de ses films sont accompagnés, ont suscité des commentaires qu'on ne peut appeler que réflexifs. Ils sont d'une intelligence précise, rare, sur les œuvres, à découra-

ger quiconque voudrait y ajouter quelque chose. Mais pourquoi ces commentaires sur les films ? Est-ce parce que, à l'égard du silence du livre, le film est un événement bruyant, qu'il faut en informer le public, le préparer ? Ou bien parce que, écrivain, Duras a besoin de mots ? Y a-t-il insatisfaction devant les films qui, à cause même de l'évidence facile des images, manqueraient d'évidence ? Cette réflexion qui accompagne l'œuvre s'amplifiera jusqu'à transformer *Le Camion* en son propre commentaire.

C'est par une introduction parlée, précédant le film, que Duras commence sa première œuvre cinématographique, *Détruire, dit-elle* (1969), dédiée à la jeunesse du monde : éclairant quelques termes, des choix stylistiques, insistant sur le sens politique du film, bien qu'il n'y soit pas directement question de politique. Révolution, destruction, folie, amour, la mystique gnostique de l'esprit de l'utopie est affirmée contre le principe d'identité, les limites de l'être personnel, l'univers du mal né de la propriété et du fétichisme. Ses annonceurs sont « les Juifs allemands », ceux qui ne « sont » pas et n'« ont » rien. Mais la destruction capitale sera l'œuvre d'Alissa, « qui sait mais quoi », d'un savoir ignorant l'existence du sujet et de l'objet. Ce que l'intellectuel Stein attendait, ce qu'il est devenu par culture, décision et maturité, elle l'est par elle-même, elle est jeune et c'est une femme. Stein et Alissa sont réalistes : ils vivent l'impossible. Leur amour dans la forêt — comme ils en parlent — n'est plus l'amour courtois interdit, parce que le monde de l'erreur a cessé d'être. Toutes les nuits, dit-on encore, Stein regarde dans le parc la fenêtre éclairée de Max Thor et d'Alissa, mais il n'y a plus de Lol, là où tout le monde est fou, hors des limites de l'être personnel. Stein voit dans le rêve de Max Thor Alissa qui rêve de lui. Chacun est l'autre et il est ainsi des objets : une lettre écrite par Max Thor, pendant une nuit d'insomnie, adressée à une femme regardée durant le jour, laissée au hasard, retrouvée par Alissa, devient la lettre que Stein lui aurait écrite. Cette identité avec l'autre, Alissa la tente avec Elisabeth, devant ce miroir qui

est déjà mise en doute de l'image par sa multiplication. Mais en vain. Dans ce monde renversé, c'est le moi qui est en dehors des normes, maladie. Élisabeth est la femme d'un agent immobilier. Or, avec constance dans l'œuvre de Duras, l'« immobilier » s'oppose au vagabond, c'est ce qui ne se laisse pas mouvoir, ne change pas, c'est une catégorie du maître, de l'autochtone sédentaire face à l'immigré. Forteresse assiégée, Élisabeth a peur de l'Amour, elle a même tenté de se suicider pour y échapper. Mais le plus ridicule, le plus typique — car les autres « personnages » ne sont pas, n'ont pas de contour —, c'est encore son mari, le pharisien qui ne comprend rien aux pauvres en esprit, à leur amour — qui est étendue et multiplication —, à l'histoire de l'avenir où il n'y aura plus que des enfants.

Ce qui éclate là, c'est à la fois l'esprit apocalyptique de l'utopie révolutionnaire et l'orgueil de caste des pauvres en esprit. Cet amour qui est mépris et hauteur brutale de mystique délivré envers ceux qui restent accrochés à leur moi et ne vivent pas par rapport à la possibilité absolue : ceux qui sont « conservateurs » parce qu'ils veulent se conserver, conserver leur moi, domination sur la nature et sur soi-même, contre la liberté qui gronde dans la forêt. Le « tout peut arriver d'une solution d'ordre général » met le couple en fuite : ils ne peuvent supporter l'espoir dionysiaque, joyeux, d'un affranchissement du joug de l'individuation, le pressentiment d'une unité reconquise, « des rencontres de soi et de la musique, telles les poudres explosives du monde et les essences tropiques du but » (Bloch), qui s'annoncent dans le dernier plan du film, le seul moment cinématographique dans cette œuvre qui utilise encore les techniques traditionnelles pour soutenir une parole préétablie : la pénombre changeante de la pièce, l'embrasure des fenêtres en contre-jour, Alissa endormie et les Juifs allemands qui énoncent son rêve, un tremblement de terre, la musique de Bach, sur le nom de Stein, dit Alissa, qui traverse la forêt, fracasse les murs et s'avance.

La proximité de l'incommensurable nécessite la pénombre de l'image, l'effacement des précisions qui séparent, sa disparition même pour que le réel soit. Cette même proximité exige l'image pour devenir effective : l'incarnation comme son refus et sa destruction, c'est la différence entre le symbole esthétique, l'identité de l'idée et du monde, et ici, l'être pour autre chose de l'allégorie, ce qui par son sens concerne l'univers et n'intervient que dans l'espace fermé d'un hôtel désert entre quelques personnes en vacances. Cette même proximité de l'utopie interdit le malgré tout de l'œuvre d'art, où le réel utopique se résume en mystique négative et problème de langage.

Détruire, dit-elle se heurte à trois limites. D'abord, c'est une reprise pure et simple d'une œuvre précédente et non pas une création. Et par là même, c'est sa deuxième limite, ce film n'a pas été pensé par rapport au cinéma. Enfin, l'allégorie n'y est pas suffisamment abstraite, universelle, et ne dépasse pas un milieu limite : la réunion de ces personnages dans un hôtel est donc parfaitement vraisemblable et ainsi le compromis avec le cinéma narratif et « réaliste » devient possible, de là la relative réussite esthétique de ce film qui le rend acceptable. Les choses changent avec *Jaune le soleil* (1971), où la transformation du titre original *Abban Sabana David* indique déjà la transformation du projet par rapport au livre. Le monde impliqué dans l'allégorie est plus vaste cette fois et dépasse les limites d'un milieu particulier. Ce qui s'y oppose au non-être juif n'est plus simplement ce qui bourgeoisement reste attaché à la conservation de son existence : ses adversaires sont les marchands et le parti de Grinesky installé parmi eux. C'est aussi, au départ, David, l'ouvrier du bâtiment, qui s'est rappelé la « forêt », depuis qu'il a entendu le Juif en parler, et qui doit, comme militant, aller tuer le Juif, sur l'ordre du Parti, qui n'en veut rien entendre. Mais le Juif, c'est « ce qu'on ne peut pas tuer ».

Parce que le judaïsme est non-être, lié à l'utopie, à l'errance, à l'écriture, une nouvelle interprétation du Juif errant est proposée comme figure mythique des écrivains

et des intellectuels pourchassés, d'anciens du Parti, qui ne croient plus rien, qui croient que la réussite la plus évidente, c'est l'échec le plus grave, des communistes qui pensent le communisme impossible et voudraient pourtant le réaliser en évitant de le construire, de dialecticiens du négatif, de diviseurs, qui proposent l'incertitude, parlent d'autre chose, ailleurs. Moins le réel utopique donc, comme dans le précédent film et son imminence envahissante, que l'urgence de la question politique qui s'éclipse : la justification de ses tenants ; moins leurs actions corrosives et la peur des conservateurs, que la crainte que les porteurs d'utopie puissent disparaître, qu'ils soient condamnés par ceux-là mêmes qui devraient les entendre. Mais contre les « marchands et le Parti », l'ouvrier se réveille peu à peu, il refuse de tuer le Juif qui n'a dit que ce que lui-même pensait déjà. Au lieu de mourir, le Juif se multiplie et à la fin, tous ceux qui l'ont approché lui deviennent identiques. Ils accèdent tous à l'oubli total, sans nom, sans histoire, rassemblés en un chœur de voyants, où chacun ne prononce plus qu'un mot d'un chant incantatoire de plus en plus rapide, et qui disparaît dans le noir : « la couleur vient, jaune le soleil, ils sont passés... »

Ils sont passés, car « il y a toujours un passage », dit-on. Mais pour passer, ils ont dû fermer les yeux : la vision n'est pas représentable. Ce sera la constante de l'œuvre de Duras. Il s'agira contre la représentation et le visible de l'existence affairée et quotidienne, remplie de « significations », de conquérir la dualité de la vision et du visible. Il faudra encore que cela n'apparaisse pas seulement comme tâche, comme problème, que la caméra arrive d'abord, dans *Nathalie Granger*, à dépouiller le visible de ses prétendues significations. Ici, encore, on croit l'utopie réalisable, le passage possible entre le visible et la vision. Mais pour cela, il faut fermer les yeux parce qu'on ne peut voir la vision. C'est un trou dans l'ordre du visible : un cadre noir au milieu de l'espace où évoluent les personnages, un seuil devant l'avenir, le néant du monde. Un seul peut passer le seuil, franchir l'infranchissable et en

revenir, le Juif, habillé de noir, muet ; le Christ, qui dans un film ne peut ressembler qu'à César, le somnambule de *Caligari*. L'espace du film est donc à la fois l'antichambre de l'avenir et la mise en parenthèse du monde : un espace abstrait, vide, et des acteurs absents d'eux-mêmes, comme les extatiques. Ce qui lui donne un aspect théâtral dû aux entrées et sorties du champ, aux tensions des figures à l'intérieur des cadres, à l'ignorance des règles du cinéma traditionnel, au refus du discours narratif : à l'absence de liens entre les cadres. La caméra ne peut se déplacer de l'autre côté des acteurs : ce serait se situer du côté du trou noir, et les regarder à partir de l'invisible. On ne peut pas s'installer là avec une caméra. Mais c'est en espérant d'y accéder que le film, comme un en-deçà de son aspect théâtral, rencontre avec insistance un écueil infranchissable : la présence du visible et de la caméra. Cette dissonance produira la spécificité de l'œuvre cinématographique de Duras, au-delà de la représentation, ne serait-ce que d'une allégorie. Il faudra auparavant renoncer à cet espoir de la volonté, qui apparaît ici comme une alliance politique entre l'intellectuel et l'ouvrier, préalable à la réalité de l'Utopie. Cet espoir n'a d'ailleurs pas résisté au pessimisme de l'intelligence, aux événements qui lui ont barré le chemin, et vont même le réduire au sein de ce qui est et prétend se conserver tel quel, à la violence, à la folie. Désormais, chaque film, en éloignant Duras un peu plus de l'utopie imminente, lui permettra un plus grand parachèvement de l'œuvre. Mais, quoique non identique — leur différence même est la condition de l'indépendance de l'œuvre — celle-ci ne pourra pas continuer après la disparition complète de tout espoir utopique. Et pour pouvoir encore se réaliser, l'œuvre elle-même sera obligée à la fin de devenir le lieu utopique de sa propre possibilité.

Par rapport à des personnages imaginés, des relations écrites, l'espace est forcément en trop, l'image reste rétive

à une théâtralité qui, ne se situant pas en retour par rapport à elle, vient de l'extérieur pour s'y loger et n'y trouve pas de demeure. Car l'image est d'abord celle d'un espace, elle en émane, avant de pouvoir s'en détacher, libre, et produire son espace propre. Contrairement à la théâtralité des films qui le précèdent et de ceux — différents — qui le suivront, *Nathalie Granger* (1972) est fait d'une telle image, de son rythme, de l'expérience vécue d'une demeure, d'un regard à l'intérieur de l'espace avant la séparation, antérieur à toute écriture, à la parole même.

C'est une retraite, degré zéro de quotidienneté entre deux cycles de « fiction », une halte sur le chemin opposé de l'utopie et de la mémoire. L'être-là immédiat, le vécu de l'espace, c'est un habiter, être dans un lieu et en être modelé : la demeure. Elle a préexisté au film. La maison était là, constamment, et ensuite une histoire est venue s'y loger, dit Duras : « Mais la maison, c'était déjà du cinéma », tel regard de la porte sur le jardin, regard extatique, regard en soi de la femme sur la maison ; tel sentiment d'habiter, de faire corps avec la demeure et ses objets, se perdant dans la nuit des temps : spécifiquement féminin, ignoré des hommes, impossible pour eux.

Une femme qui déambule dans sa maison, dit encore Duras, fait le tour d'elle-même, « comme si elle en épousait même le contour, comme si la maison elle-même avait forme de femme (...). Il y a donc une sorte de symbolisme, d'osmose de la femme et de la maison. (...) Le fait que la femme soit, en elle-même, une demeure, la demeure de l'enfant, qu'elle ait ce sens-là de la protection, par son corps, de cet entourage de l'enfant par son propre corps, ce fait-là ne doit pas être étranger à la façon qu'elle a d'être insérée elle-même dans l'habitat, dans sa demeure. » Habiter : le corps de l'enfant dans celui de la femme, le corps de la femme inséré dans la demeure, l'image émanant de l'espace et la figure de l'image, présence à soi de chaque chose dans son lieu, ontologie et « réalisme ontologique » de l'image.

Mais le chemin de la nature est barré. Cette osmose symbolique — de la maison, de la femme, de l'enfant, de l'image et de l'espace — ne va pas de soi. « On peut voir la maison comme un lieu où on se réfugie, où on vient chercher un rassurement. Moi, je crois que c'est un périmètre clos sur autre chose que ça aussi. Oui, il se passe autre chose que tout ceci qui est courant, la sécurité, le rassurement, la douceur du foyer, etc. Dans une maison il y a l'horreur de la famille qui est inscrite, le besoin de fuite, toutes les humeurs suicidaires. (...) Entrez par hasard n'importe où, c'est terrifiant où que ce soit, on se demande : comment peut-on vivre là ? Comment peut-on vivre ? » De là, cette violence chez une toute petite fille : Nathalie avait dit qu'elle voudrait tuer tout le monde, être orpheline, être comme la Portugaise expulsée, parce qu'on a une vie misérable. C'est l'enfant qui déchire la quiétude de l'être-là, la parousie de l'étant, par son cri de naissance déjà : « Quelqu'un qu'on égorge, dit Duras, qui ne veut pas. » Aucune mythification de l'enfance dans *Nathalie Granger*. Depuis que le cinéma a perdu sa croyance aux images, il a eu recours à l'enfance pour l'opposer aux apories de la réflexion. Rien de tel ici : pas de présence ontologique fondamentale, d'immédiateté, mais une non-naïveté essentielle, la douleur de l'exil, qui, comme violence, sourd de la maison, de la douceur du foyer, du corps protecteur de la femme, de toute prétendue présence.

A cette violence qui vient de l'intérieur de la maison, de sa séparation d'avec elle-même, fait écho la bande sonore du film : ces flashes radiophoniques, au cours de l'après-midi, sur les « enfants-tueurs » pourchassés par la police dans la « forêt » des Yvelines. Elle est, cette violence, tout ce qui reste de l'utopie de 68, du règne des enfants annoncé dans *Détruire, dit-elle*. Les perspectives se sont inversées. Il ne s'agit plus de bourgeois que les « enfants » veulent ébranler, mais de « drame » de la bourgeoisie, d'enfants violents qu'on ne sait comment protéger de leur propre violence et contre la violence institutionnelle.

L'impossibilité de l'avènement d'une Histoire ne signifie pas sa disparition, l'autosuffisance de la nature ou de la vie quotidienne. Par rapport au système tolérant qui réaffirme son ordre, le « crime » ici, la « folie » dans le prochain film, redeviennent les seules formes de réaffirmation d'une liberté sans fondement. Elle est là, invisible, menaçant la maison, marquant l'image, silencieuse ici, se laissant entendre au loin. C'est la voix, en traversant l'espace filmé, qui permet de pressentir qu'à l'intérieur de la maison également un drame est en cours, qu'il s'agit du même drame, de ce que seule, au-delà de l'image — de sa prétention à se suffire, à être en osmose par rapport à elle-même —, dans la parole, peut dire son universalité.

Comme l'amour, la révolution, la violence est nommée et ne saurait être montrée : chez la petite fille, absente d'une bonne partie du film, c'est une sorte de mutisme, un air buté. Mais elle pèse sur le film, avec les coups de téléphone, les flashes, les retours de mémoire. Et surtout par la décision qu'elle exige : une gestation — féminine — inscrite dans l'espace, la durée. Des actes qui ne se rapportent pas directement à la décision : on voit bien sûr les jouets, les vêtements, le repassage, le trousseau à préparer, le piano, le livret scolaire déchiré, mais l'événement est là comme une présence de l'impossible inscrit en creux dans le quotidien. Et c'est peut-être cela la respiration féminine du film, « le flottant » : vivre avec l'impossible. Pour l'homme l'impossible — qu'il ignore — n'existe pas ou renvoie immédiatement en dehors de la vie, comme le temps est un facteur de vitesse, dépourvu de contenu, de rythme interne, dépendant d'un événement extérieur. Or, en absence d'événement, dès le début du film, il y a ce rythme, ce tempo, ce silence, cette lenteur dans les gestes : nettoyer la table, laver, ranger, coudre, brûler les branches, se chauffer, drainer les feuilles sur l'eau ; cette manière de vivre le temps, être occupé à quelque chose, tout en portant une attention concentrée à soi-même et en étant ailleurs à la fois : une présence qui a de l'absence en soi, et du vide dans sa plénitude.

Ce territoire féminin n'a pu être « découvert », dans le sens de son expression publique, et se déployer qu'après 68, lorsque beaucoup de femmes ont refusé les catégories traditionnelles qui les enferment : la « bourgeoise », la « nature », la « vagabonde », celle-là même qui jadis aurait enseigné l'amour de l'amour à Socrate. Vagabonde, mendicante, proche du juif, de Socrate, dans la proximité de l'Utopie, mais de ce côté, dans l'héritage d'une révolution générale qui ne devint pas réalité, le seul quotidien marqué d'impossible apparaît à lui-même dans l'incommunicable de cette violence énigmatique, irréductible : femmes entre elles, mère et fille, « nettoyage » de l'espace de toute présence de l'homme père et mari. Le renvoi de l'homme au début du film, l'élimination du monopole de la violence produit l'enfant violent et l'homme pour rire, c'est la condition de l'existence d'un univers spécifiquement féminin : de son silence corporel, de l'étirement de l'activité, du « coulage » des femmes l'une dans l'autre, dans l'espace, le repos, la marche, l'écoute, dans cette durée d'avant la parole, que l'homme ne peut supporter, dit Duras, parce qu'il ne peut vivre sans nommer les choses. Dans un tel univers, le discours masculin — théorique — devient absurde, ridicule, il se détruit. De là, ce numéro extraordinaire de Depardieu, qui vient en voyageur de commerce vanter les mérites « théoriques » d'une machine à laver, que les femmes possèdent déjà, sans le savoir. Sa parole et son statut social se défont sous le regard des femmes, ce regard qui a la « fonction submergeante d'enfouissement du discours en un lieu où il s'annule, se tait ». Ici, dans cette figure grotesque et pitoyable, le film atteint sa dimension ironique d'absurdité. Le représentant revient dire son incapacité de s'adapter, de s'accommoder. C'est le « déplacé ». Il n'est pas « responsable », il n'a pas de place dans le monde des hommes, il n'est pas non plus à sa place dans la demeure des femmes, dans leur espace habité, familier, sur lequel il pose son regard interrogatif, hagard, terrifié.

Ce regard extérieur, comme la parole, annulée ici dans

le corps mais arrivant du dehors, distancie la présence à soi de l'image. Sans recours à l'allégorie, au symbole, grâce au mot, à la généralisation progressive du propos — le « discours » du représentant, l'expulsion de la Portugaise, la chasse aux enfants tueurs — s'exprime l'indicible d'un état général, l'incommunicable enfoui dans le lien le plus « naturel » de la mère et de l'enfant : la violence. Celle-ci peut détruire l'enfant, être réprimée par l'institution, si une autre violence, d'un ordre encore plus général, portant la charge de l'inexprimable, du non-vivable de la vie, ne se l'approprie. Depuis *Détruire*, dit-elle il s'est produit un changement dans la fonction de la musique : là la musique de Bach était comme la force qui allait faire exploser le monde, ici on voit ses partitions, l'écriture : l'utopie est redevenue seulement musique, une musique qu'on ne peut entendre, de ce côté, sinon comme des fausses notes jouées par les doigts d'un enfant. Apprentissage, sublimation donc, acceptation de ce qui est à seule condition d'y rendre présente l'étrangeté. Regard dépaycé, attention à l'infime, mais dépourvue de toute naïveté sentimentale, de vision idyllique, qui s'évaderait dans un automne de banlieue loin des bruits et des fureurs de l'Histoire. Non pas l'épiphanie de l'étant, mais sa traversée par la violence du négatif. Rien de grandiose, aucune ambition de totalité, mais un fait isolé et des indices, le travail de la forme, la création d'atmosphère pour que tout un monde vienne y résonner. Et ceci grâce à la gamme des gris, et pour contrebalancer l'effet d'une durée qui s'étire, pour contenir le « flottant », le recours aux cadres, aux portes en enfilade, des fenêtres, des miroirs, afin de barrer l'image, la redoubler, rendre manifeste, en la détachant de l'espace, son impossibilité d'adhérer à ce qui est, de se dissoudre dans le diffus mimétique.

Entre le quotidien, l'ici et maintenant de *Nathalie Granger*, récit classique raréfié, non narratif, et l'ailleurs

des dieux et des morts d'*India Song*, narration seconde comme effet de matériaux, *La Femme du Gange* (1973) est un ici qui brûle de son autrefois, un mélange aux tendances multiples, qui ne sont pas toujours intégrées. C'est une œuvre expérimentale, inachevée, mais féconde, par là même rare au cinéma, où l'impératif de rendement exclut presque toute expérience. Par rapport aux films précédents s'opère une prise de conscience plus grande du matériau cinématographique. L'espace découvert dans *Nathalie Granger*, mais soumis à sa relation au contexte, à l'espace vécu, en est libéré, ainsi que l'image, les figures, la couleur. L'indépendance de la bande-son par rapport aux images — les flashes radiophoniques — devient encore plus grande, mais elle se tourne de l'extérieur vers les images. Deux lignes principales se mêlent, qui pour s'harmoniser exigeraient un montage polyphonique hors de la portée de Duras. Séparées, elles produiront les prochains films : la relation des figures et de l'image, celle, lyrique, de l'image et des autres matériaux, mouvement d'appareil, lumière, montage, décor, paroles.

C'est à propos de *La Femme du Gange* que Duras parle de la différence entre l'image et les mots : « Quand on traduit par écrit, ce n'est pas possible de tout rendre, de rendre compte de tout. Alors que dans l'image, vous écrivez tout à fait, tout l'espace filmé est écrit, c'est au centuple l'espace du livre. » Toute comparaison entre le film et l'écrit est fautive : l'écriture est la mort de la chose, la perte de sa particularité immédiate au profit d'un universel abstrait, qui sauvegarde la possibilité d'une particularisation différente à chaque lecture, l'image est la conservation de la chose sous forme d'absence. Il ne s'agit jamais, du mot à l'image, de la même richesse ou pauvreté : le mot renvoie à l'imaginaire, l'universel indéterminé, l'image au sensible, le particulier déterminé ; aussi inséparable soient-ils l'un de l'autre, l'imaginaire et le sensible ne sont pas affectés de la même manière : l'image appauvrit l'imaginaire en le réduisant à une seule

possibilité, tandis qu'en retour le mot ne parviendra jamais à épuiser complètement la richesse particulière de l'image. Écrivain et cinéaste, Marguerite Duras reconnaîtra bientôt dans cette différence de la parole et de l'image un lieu privilégié de projection pour ses films.

Nathalie Granger détachait l'image de son adhésion à l'espace, sa condition première, en accentuant les cadres, pour affirmer la liberté de l'image comme telle. *La Femme du Gange* insiste dès le début sur les champs et les entrées dans le champ : gauche, droite, vers la caméra, vers le fond, traversée de l'espace du cadre et ainsi jusqu'à la fin, le fou qui traverse l'écran devant la mer. A l'idée de ne rien vouloir retenir correspond une valorisation de lieu, le contraire même d'un habitat, de la maison de *Nathalie Granger*, dernière maison habitable. Seul le traitement du matériau peut créer ce qui n'est pas et n'a pas de lieu, une station balnéaire en hiver, des paysages marins avec différentes lumières, des maisons, de grands hôtels aux portes closes, des façades aux persiennes fermées, le tout traité avec des couleurs, des teintes abstraites qui irréalisent. Or toute la tradition — de vie et de peinture — qui a abouti à l'image cinématographique, est celle du plein, le vide est rare au cinéma, difficile à réaliser pratiquement, parce que le cinéma est lié profondément à la vie urbaine (occidentale), à moins d'évasion dans la nature ou de solitude lyrique. Si dans *La Femme du Gange* les objets ne réalisent plus cette médiation épico-dramatique de l'homme et du monde, habituel au cinéma classique, s'ils sont suspendus, comme extraits de leur relation, ils ne sont pas métamorphosés en détroque du moi, surchargé d'état d'âme. Parce que l'âme est dehors, tout simplement, hors de soi, atteinte par le feu, la folie d'amour sans objet, aspiration à l'impossible, au tout : regarder, donc, c'est regarder le tout ; et l'image, c'est peut-être le regard de la non-personne, quelque part déjà au-delà de l'incendie du moi et des formes culturelles. « Nous avons pénétré dans le lieu vide de l'amour. Le paysage de personne, voyez.

sans nom. La déambulation dans les sables, c'est l'abandon total de l'habitat. »

Ainsi, l'espace devient lieu d'exil, de désir, détaché de tout lien immédiat avec les personnages, l'événement, espace vide, théâtre d'une impossible représentation, espace hanté : lieu d'absence de présent, lieu où un événement a eu lieu, qui est là en mémoire, dehors. Répandu, comme dit le fou, le coryphée de la communauté. Elle est là, cette communauté, et elle parcourt le film ; sa fonction est l'inverse de la fonction du chœur antique : ici l'acteur principal ne se détache pas de la communauté pour s'y opposer avec la dureté, la précision de la forme, mais le chœur veut le réintégrer, le délivrer de son individualité — ceci est visible dans les effets précis de champ-contre-champ —, réanimer un délire où il n'est plus de moi et d'autrui. Non le tragique, mais son contraire absolu, le désir de l'amour. M. Richardson est revenu à S. Tahla, là où la « jeune fille » est devenue folle, ravie par ce qu'elle a vu : la danse, la théâtralité de l'amour, et l'amour même. Les fous qui l'entourent vivent du même ravissement, de ce qui, malgré le lieu, ne peut plus avoir lieu. La violence muette a éclaté au-dehors, la musique s'est faite paysage : feu ravageur et aspiration infinie, retour impossible de ce qui précéda l'utopie imminente, mais que l'utopie communautaire a dépouillé de son sens personnel en le déplaçant en dehors du quotidien incendié toujours par son souvenir. Ils vivent de leur propre légende, ces marginaux — jusque dans leurs habits — d'après 68. Ils ont survécu d'un rapport dans leur vie à l'impossible. Mais l'autre chœur, « le film des voix » qui accompagne le film, est déjà au-delà, il n'a eu aucune part à l'histoire : les voix n'ont de rapport à l'impossible qu'à travers cette histoire légendaire qu'elles n'ont pas vécue. Cette distance — de Richardson par rapport à sa propre histoire, celle des voix par rapport à l'histoire de Lol — va s'agrandir, s'approfondir : le mouvement de désenchantement du monde va, dans *India Song*, projeter l'événement dans un ordre mythique d'avant le temps, vers l'exil, la

marginalité absolue, inaccessible, grâce précisément à ces « voix extérieures » apparues ici, et tellement importantes pour la suite de l'œuvre.

Deux jeunes femmes s'aiment et parlent de l'amour, elles veulent voir l'amour, comme Lol qui n'a pas cessé de regarder la danse, comme le spectateur au cinéma, ou M. Richardson, survivant à la femme du Gange — l'absente —, venu revoir par les regards de la jeune fille, les yeux féminins, le lieu où, en homme ignorant de l'amour, il avait dansé. C'est de cette extériorité des personnes par rapport à leur histoire et au lieu, c'est de l'absence absolue de la femme du Gange, que les voix ont surgi, des voix qui n'étaient pas prévues au tournage et sont arrivées de loin pour « se jeter » sur le film. Leur fonction n'étant pas précise, leur intégration rythmique au film n'est pas parfaite. Elles ont la charge, difficile, de dire l'impossible, non figurable et indicible tout autant, ce qui rend insupportable leurs voix « brûlées de ne plus pouvoir de tant de désir... ». Le film n'est pas leur vision, ce ne sont pas des voix de commentaires, elles se parlent sans égard aux spectateurs, du même lieu que les acteurs qui incarnent les personnages. Ces voix ont été nécessaires pour harmoniser la dissonance entre la vie des personnages — destruction de toute limitation et détermination — et la tendance abstraite des images. Mais elles se sont ajoutées aux autres niveaux sans pouvoir les médiatiser. Ce désir brûlé à lui-même, tenté par la mort, avait besoin d'être neutralisé — mais comment sans l'idée d'un souverain bien ou le savoir de l'impossibilité — pour pouvoir devenir don et réception, sentiment esthétique, support de la forme comme telle, dialogue, même illusoire, dont naît l'œuvre, auquel toute œuvre donne naissance.

India Song (1975), dit Duras, était en puissance d'être dans *La Femme du Gange*, il fallait le « désensabler ». Suscitées par l'insuffisance des images dans ce dernier

film, les « voix extérieures » allaient évoquer *Le Vice-Consul* sur une scène, avant de l'invoquer au lointain du miroir-écran, là où la thématique de Duras rejoint le problème du matériau cinématographique. Les livres et les films intermédiaires avaient produit l'écart nécessaire pour que de l'écrit à l'image s'effectue une transformation complète, un déplacement d'accent, d'abord, des personnages de la mendicante et du vice-consul à Anna Maria Stretter, figure de leur identité. La mendicante est réduite à son chant enfantin d'exil, le vice-consul à l'image où il s'est rencontré : grâce à Anna Maria Stretter, qui ne veut plus accepter le cours du monde et perdre son temps, il n'y a plus d'itinéraire d'abandon pour l'une, de discours d'amour, de retour pour l'autre. Parce que les vocables sont liés à l'amour, l'écrit à l'amour de l'amour et rendent l'amoureux plus divin que l'aimée, le vice-consul était, plus important dans le livre. Mais de l'image irradie la lumière de l'aimée : cette lumière qui fascine aussi les spectateurs des salles obscures dans leur relation d'amour aux images.

Sur cet effet de cinéma on a beaucoup écrit. La reproduction de la « nature » n'est pas un phénomène naturel pour ne pas poser de problèmes : rapport hallucinatoire dans sa passivité, nostalgique d'un état d'accomplissement de désir, merveilleux comme l'autre côté du miroir, univers de l'homme imaginaire, d'autant mieux protégé que toute trace d'activité est effacée de l'image, apparaissant avec sa magie et son charme comme le double identique de la chose, son émanation. Ce que la relation à l'écran a de commun avec le rapport au miroir, les premiers films sur le cinéma l'avaient rendu évident, avant que la théorie ne le découvre. Mais le charme de l'image renaît avec chaque film, malgré les efforts de distance et de différenciation : la fiction peut être détruite, le cinéma ne saurait transgresser le filmé, d'où lui vient sa magie, sans cesser d'être. Il ne s'agit pas de faire violence à la vile mécanique, d'attaquer l'image au nom du réel, mais au contraire d'en augmenter l'effet de simulacre. Pour

maintenir l'écran ouvert au réel comme à un impossible qui marque l'image de son manque, *India Song* se situe entre la surface de l'image et la profondeur du miroir : le miroir est montré pour que paraisse l'écran, l'écran est tendu devant le spectateur pour lui interdire le miroir où il ne cesse pas d'être attiré. Motif lié à l'amour dans *La Musica* et *Détruire*, dit-elle, comme transparence de l'espace dans l'image dans *Nathalie Granger*, hanté par l'autre dans *La Femme du Gange*, le miroir est ici l'un des matériaux de base du film, bien plus, conception du cinéma, et au même titre que l'amour, interprétation de l'univers.

Comme l'image en miroir, l'image cinématographique renvoie à quelque chose, l'une et l'autre dépendent du point de vue, d'un cadre découpé dans l'infini du hors-champ. Ce sont deux modes de non-être : l'une, l'actualité inaccessible, l'autre la fixité d'une disparition. La coïncidence et la non-coïncidence des cadres de miroir et d'écran suspendent toute possibilité d'affirmation ontologique. Le doute sur la provenance de l'image : la caméra ou le miroir (vu par la caméra), induit à la non-identité du même. Car l'image en miroir n'est pas une pure apparence, son existence d'être reflété dénonce le leurre de tout faux être en soi, ainsi le non-identique joue contre le cinéma où l'illusion de l'apparence est reconnaissance de l'ordre établi. Il suffit du moindre mouvement pour que l'inversion apparaisse et l'irréalité. Quelqu'un pénètre dans le cadre sans qu'on sache lequel, d'un autre point de l'écran il continue de venir à sa propre rencontre ou de s'éloigner : il est à la fois en plan rapproché et en plan général. Ainsi, malgré le plein de la surface de l'écran, toute chose est projetée dans le non-lieu, le non-temps et l'entre-deux des images. Ce qui vient du miroir vient d'un autre temps, d'un autre lieu, il vient à la rencontre ou s'en va vers le fond, plus qu'un venir ou s'en aller, il s'agit d'apparition et de disparition. Au début le temps arrêté, comme « gelé » dans le cadre, l'obscurité profonde du miroir où se perdre, le moment d'évocation, d'invocation des esprits, des

morts, la pénombre du lien de la nostalgie à la narration. A la première apparition des acteurs, l'un d'eux est adossé, fixe, à la surface du miroir, et regarde hors-champ deux autres qui dansent à côté de lui en reflet, et se figent, comme s'il fallait le souffle d'un désir pour leur donner la vie et le mouvement. Peu à peu la profondeur du miroir cède à sa surface brillante, et le soir du bal l'image irradie de tous ses éclats fascinants.

« Le non-être est le miroir, le monde le reflet » : au loin, l'homme vierge de Lahore, devant un lac, regarde son image : on dit qu'il a tiré sur lui-même dans les miroirs du consulat. Défiguré, rappelait-il dans le livre, faute d'amour, par l'effort de s'aimer. « Désormais, mon visage est le miroir de la beauté de l'aimée car dans ce lieu j'ai été informé de l'éclat de l'Essence » (Hafez) : « il n'existe pas de symbole, dit un soufi, plus direct et plus conforme à la contemplation et à la révélation dont il s'agit. » Images et reflets apparaissent, disparaissent jusqu'à se rejoindre, se séparer, inévitables, impossibles. « Ce qu'on adore d'un être aimé, c'est le profil, la projection, la silhouette, l'image en miroir. La profondeur est ce qui manque et nous manque, nous vivons les deux dimensions. » Anna Maria Stretter née de l'horreur, se tient là, ailleurs, « avec une grâce où tout s'abîme dans un impensable silence, grâce que les voix essaient précisément de revoir », dit Duras. L'actrice s'approche de son image et regarde : Anna Maria Stretter. Elle recule, s'adosse au miroir, où va apparaître en reflet le vice-consul, ensuite elle se retire de l'image pour entrer dans le miroir où elle va danser avec lui ; la caméra les quittant les retrouve en train de danser ; entre le reflet et l'image au cours du panoramique : l'amant en titre, le spectateur muet d'un événement indicible, immobilisé à côté de la photographie d'Anna Maria Stretter ; cette autre image qui révèle le mensonge de l'image, la présence — impossible d'Anna Maria Stretter et du vice-consul — des acteurs, tandis que nous entendons en *off* leurs paroles, les mots que les autres auraient pu dire : « Calcutta est devenu pour moi une

forme d'espoir... » « L'amour est un dire qui part de l'imaginaire pris comme moyen terme entre la parole et le réel » (Lacan). A la différence de *L'Année dernière à Marienbad*, et sa clôture imaginaire, *India Song* donne à voir pour qu'on sache que « ce n'est pas ça » dont on pourrait se satisfaire. Entre image et miroir, dans cette profondeur qui n'est pas, la parole absente de l'image fait résonner le vide : le manque du réel à l'image.

En regard du réel, le mimétique, inapte à refléter la source, reste de ce côté, infranchissable pour le spectateur. L'image est là, aussi importante, parce qu'aucun chemin ne conduit du sensible à son autre. *India Song* n'a rien de platonicien comme *Mort à Venise*, où la beauté, ascendante, mystagogique, faisait signe vers l'ailleurs d'un soleil éblouissant, vidait l'image, réduisait la figure au masque peinturluré d'un corps mort. La beauté comme la mort pouvait être montrée dans le cinéma classique de Visconti, parce que beauté et amour n'y sont pas des fins en soi. Il n'existe aucune certitude mystique dans *India Song* bien qu'il s'agisse du même désespoir politique. Plutôt un mourir de ne pas mourir, la révélation gnostique, la passion d'amour, jamais apaisée, comme la douleur du monde, anéantissement du moi et catastrophe d'un univers illusoire : la mort du soleil, le chant de la mendicante, le cri d'égorgé du vice-consul contre l'intolérable de l'existence. Lui c'est la colère et le meurtre, elle, l'absence de préoccupation personnelle, une forme creuse qui reçoit toutes choses, un désespoir universel qui touche au plus près au désespoir politique, a dit Duras. L'indication de date, les quelques références politiques, l'Espagne, l'Allemagne, la Russie, ne paraissent démagogiques qu'à celui qui identifie encore, malgré la catastrophe de l'Histoire, l'intelligence politique et la certitude du progrès obligatoire. « C'est seulement à cause de ceux qui sont sans espoir que l'espoir nous est donné » (Benjamin), ceux qui ne s'accrochent pas de ce monde et de la brutalité de son impératif : l'autoconservation. Si la révolution n'est pas possible et l'utopie hors d'atteinte, l'amour seul

ébranle la suffisance du moi et du monde à se préserver dans leur être : non plus une passion individuelle, quelque chose comme un îlot séparé qui laisserait le reste intact, mais un sentiment antérieur à toute séparation, le sens profond du cours du monde, qui s'est emparé de l'écriture du film. L'éloignement de l'utopie — l'identité de l'amour et de la révolution — en réduisant cet amour à l'actualité de son désir impossible permet le parachèvement de l'œuvre. L'absence de possibilité révolutionnaire, dont Duras parlera dans *Le Camion*, la conduit ici à l'autre négation du système clos et réconcilié avec l'étant : le néant du monde comme volonté et représentation, le chant de l'Inde.

De là, la possibilité d'évoquer « la naissance de la tragédie », où la « tragédie » est interprétée du point de vue de la musique, comme malheur de l'individuation, la forme comme l'illusion dans un rêve, et toute chose comme de purs fantômes : le héros, au fond, « n'est autre chose qu'une image lumineuse projetée sur une paroi obscure, c'est-à-dire absolument une apparence ; (...) ces apparences lumineuses sont l'inéluctable conséquence d'une vision de l'horrible de la nature ; ce sont comme des taches de lumière qui doivent soulager le regard cruellement dilaté par l'affreuse nuit ». Entre l'ombre et le nom, les héros sont la projection de la vision du chœur. L'événement est de l'ordre de la parole : quatre voix essentiellement, au début les deux amoureuses de *La Femme du Gange* qui vivent cette histoire comme leur propre histoire ; et vers la fin, deux autres voix, plus distantes, exposées à la douleur du savoir : le désir évoque, donne la vie, mais la distance, le savoir, la survie, sont les conditions de la forme, nécessaires pour que celle-ci devienne le lieu de l'inéluctable. La quatrième voix, celle qui a gardé la mémoire la plus vive de l'histoire, était — comme la troisième voix — prévue pour un homme : son texte est dit par Duras. Il a fallu qu'elle cesse d'être seulement une femme, sujet de désir, folle, violente : la neutralisation pour que tout cela advienne. « On ne peut

voir avec cette acuité-là que si cette acuité est sans répercussions. Sans cela, on meurt », a dit Duras à propos de musiciens, de peintres. Comme s'il fallait aussi qu'Anna Maria Stretter soit morte pour que son histoire soit racontable. C'est par cette double absence que quelque chose vit dans l'œuvre, l'autel des morts : « lieu de ma douleur de ne pas pouvoir la sortir de la mort, le lieu de mon amour d'elle » (Duras) : la photographie d'Anna Maria Stretter, sur le piano noir, devant laquelle un serviteur vient allumer de l'encens. Photographie, temps embaumé, contre-épreuve, qui dénonce le mouvement apparent, le simulacre : « la mise en présence corrélatrice et de la destruction de cette histoire par la mort, et de cet amour cependant que détruite elle continue à prodiguer... »

Le rituel de la mort, c'est aussi un rite de la mort de la narration. Ce que *India Song* met en échec — sa réussite —, c'est la possibilité de la reconstitution, ceci malgré et à cause des couleurs passées des images, des accessoires étalés au début du film, des mouvements sur les lieux, paysages, parc, architecture, lieux d'absence, regard extérieur, comme musique qui scanderait cette approche graduelle du rien. Re-présentation impossible, avec ce que cela implique de non-présence, de différent. Au moyen d'une séparation de ce que le cinéma lie d'habitude : la narration et l'être-en-acte. Ceci distingue *India Song* à l'intérieur de l'esthétique rétro, apparue avec l'échec du mouvement révolutionnaire, comme identité avec un temps passé et retour possible de l'innommable et fascination plus qu'ambiguë pour ceux qui jadis avaient eu une histoire. Il suffirait de prendre le simulacre pour la chose — comme de prétendre vivre cet amour qui ne serait plus amour s'il tournait à la réalité — et ce serait du kitsch : un roman-photo en couleurs sur les passions exacerbées dans les colonies : au bout de ce long travelling où des amants d'Anna Maria Stretter viennent l'un après l'autre à sa rencontre, on s'attendrait qu'ils se mettent à danser, comme dans une comédie musicale, mais l'écran se vide,

au loin apparaît le vice-consul et l'espace est traversé de son silence. *India Song*, c'est du cinéma : un mixte, du Beethoven et un tango, qu'il ne s'agit ni d'opposer ni d'identifier. C'est vouloir se tenir sur un fil de rasoir. Dans cette tentative pour redonner un sens rituel et cérémoniel au projet esthétique, la prédominance de l'instance réflexive — qui a détruit le cinéma d'illusion, son aura et sa fonction culturelle — n'a pas été oubliée : l'écran est ici également un lieu d'exposition, mais pour une aspiration au cultuel, à ce qui n'est pas là, et le hante.

Ceci transfigure l'image, détruit son évidence sans réplique, et fait d'elle l'une des répliques possibles, une nouvelle figuration née de la parole, absente de l'écran : nostalgie des retrouvailles avec le cinéma muet, devant lequel la mère jouait du piano, désir du cinéma comme désir perpétué du mythique et de son manque, par où l'amour du cinéma rencontre un autre mythe. Car l'amour est toujours un événement primordial, qui a eu lieu en un autre temps, un autre lieu, une légende que tout amour tente — sans le pouvoir — d'actualiser : « mémoire d'oubli, réminiscence obscure de ce qui fut avant tout temps, l'origine de sa répétition. » Un mythe est de provenance obscure, commune, anonyme, et qui le connaît ne lui échappe pas. Les voix anonymes qui en parlent, le subissent, elles ont su cette histoire, l'ont lue, comme le public et Duras elle-même qui l'a écrite et réalisée (*Le Vice-Consul*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *L'Amour*, *La Femme du Gange*, *India Song*, livre, théâtre, film). Cet effet d'écoute, le fait de « voir » ce que les voix disent n'agit pas seulement sur le public, mais aussi sur les acteurs qui figurent les personnages et ne les incarnent pas. Le refus de l'incarnation, c'est le fondement esthétique de *India Song* et pas seulement de ce film. Pendant toute la prise de vues, le scénario enregistré était diffusé : ainsi l'acteur écoute « ce qu'il fait », il est à l'écoute d'un sens qui est hors de lui, ailleurs par rapport à sa présence et sa particularité ici et maintenant ; « cela produit un moins de jeu, un plus d'écoute » : une démarche absor-

bée, lente, comme attirée ailleurs, évoluant dans un miroir. Ce que Delphine Seyrig joue alors c'est non elle dans sa particularité, mais elle en rapport avec une absence, une femme, elle, une généralité, dit Duras. Ce qui est mort d'Anna Maria Stretter c'est l'accidentel d'elle-même, mais morte, elle restera. Ainsi on ne sait pas si ce qui se dit, se dit à Anna Maria Stretter ou à sa portée emblématique : il s'agit d'une extension du champ de la parole qui ne s'adresse plus à un sujet personnel. Grâce à la différence de la figure, du personnage et de l'idée, comme de l'image et du reflet, la transcendance est produite sans que le film, séparé du nouveau de la transcendance, en soit le théâtre. Car « l'œuvre n'accède à son contenu qu'en accueillant l'apparence qui en diffère radicalement, au moyen de la *mimesis* éternellement séparée de l'idée ». Le film n'est pas rédemption de ce qui est, le salut par — et de — l'apparence, mais détermination de ce qui de l'apparent appartient à son autre.

L'autre du sensible c'est l'inimaginable, un réel par rapport auquel toute image est d'une infériorité métaphysique. Il ne s'agit donc pas de se cramponner à l'image et d'en élever un rempart — contre un désir qu'on donnerait pour satisfait. D'autant plus que le spectateur qui n'est pas happé par le miroir-écran — l'imaginaire — est dans un état de contemplation esthétique pour laquelle l'objet n'est pas un existant. De même que l'amour qui du corps aime l'absence : le corps de l'absence. « La passion contingente du sujet pour le sujet », c'est celle de la transcendance dans la vie, l'aspiration dans son infinité que rien ne peut satisfaire. C'est pourquoi elle laisse les apparences intactes et exige la rigueur de la forme : « Car il est banal et toujours accessible de dissoudre tout l'extérieur en tonalités d'âme, mais le fait que l'intérieur de l'âme, la pure aspiration, chemine dans la réalité corporelle et demeure indifférent — même si c'est comme un pèlerin étranger et de façon méconnaissable —, ce fait constitue une haute vérité et un miracle » (Lukacs). C'est pourquoi il ne peut y avoir, ici, que des images, des reflets,

moyen de reconnaissance, rien d'autre : se suffisant marqués de leur manque, leurre si on les prend pour l'être.

Qu'est-ce que le vice-consul, cet exilé, sinon une absence sous la forme lumineuse d'Anna Maria Stretter ? Comme Michel Lonsdale est l'absence du vice-consul, un acteur absent par rapport à lui-même, comme le château Rothschild, qui a suscité cette forme de figuration, est l'absence de l'ambassade de France : de cette absence même où Duras s'est trouvée en réalisant *India Song*, de cette même absence où nous nous trouvons lorsque nous regardons l'écran, lieu d'absence et miroir tendu au cours du monde. « Arrêter le courant ici, dit Duras, mais ne pas le tarir là-bas, une fois que le film a pris fin, non, le rendre au monde. Une rivière qu'on capterait et qu'on rendrait ensuite à l'eau du monde. Et que ce rendre se voie, se lise dans le film. Que Calcutta, sortie de son logement, reprenne sa place hors du film, au-dehors, de même que la mort, le silence. »

Son nom de Venise dans Calcutta désert (1976) va rendre au lointain ce qui lui appartient, ce qui avait été appelé à la présence dans *La Femme du Gange*. Ces deux films sont en quelque sorte le prologue et l'épilogue de *India Song*. Le vide des images avait suscité ces voix extérieures qui en sont devenues le support. En absence de toute figuration, ce sont quatre femmes, « les voix extérieures », peut-être, qui apparaissent à la fin de *Son nom de Venise...* et regardent le soleil disparaître dans l'eau : l'éloignement de « l'histoire » réduit l'œuvre à n'être que modulation sur l'absence, non pas « l'image de l'être », révélation de l'objet, ou bien projection de fantasmes sur le mur de la caverne, mais lieu de réception et de développement, au sens musical, des émotions et des pensées des spectateurs. Ainsi le cycle de l'œuvre s'accomplit, son caractère expérimental et sa dimension mythique, par retour et répétition, par la constitution d'une mémoire collective et

la destruction de l'exclusivité de chaque version par l'autre, son décentrement, jusqu'à ce que se perde le savoir de l'origine. En absence de totalité, des petites formes épuisent les niveaux différents de relation à la chose, dont la disparition ne laisse que des rapports à l'impossible. Dans ces répétitions rituelles de l'événement survenu avant le temps, le degré de relation est d'un éloignement continu. L'un des acteurs de l'histoire revenait dans *La Femme du Gange* sur les lieux mêmes où son destin s'était décidé, lieu d'absence entre les regards : regards de personnages morts, assurait-on, malgré leur présence, ne vivant plus que d'une mémoire d'oubli. De cette impossibilité à représenter provenait le jeu de la figuration dans *India Song* : peu de choses y étaient montrées, rien — l'essentiel — ne pourrait l'être, qu'un rapport à l'image, la danse, des larmes, ni le cri du vice-consul ni à plus forte raison la mort d'Anna Maria Stretter. Les dieux morts ont disparu définitivement, se sont définitivement éloignés, ils ne peuvent être égalés, imités, tout événement est devenu impossible, même de vouloir en réaliser un simulacre. La réduction est poussée encore plus loin dans *Son nom de Venise...*, où rien n'est montré, figuré, qu'une absence radicale, un lieu d'absence en général, déserté, sans lien à l'événement, une ruine lépreuse, condamnée à mort, en soi hantée de mémoire d'oubli, motif plastique d'une musique cinématographique pour la bande sonore d'*India Song*.

En s'interposant entre l'imaginaire et l'actualité du film, *India Song* empêche que celle-ci devienne une poursuite réaliste des traces dans un lieu qui aurait pu être celui des événements. L'impossibilité de représenter la différence entre l'idée et l'individu, entre l'image et les images de cinéma, la dualité irréconciliable entre « l'anti-monde » de l'imaginaire et la perception (Sartre), s'enrichit ici d'une dimension intermédiaire entre le non-être et l'être : le souvenir. La reconnaissance-méconnaissance ne joue plus entre les images et l'image, mais aussi entre les images et les sons de ce film avec ceux du film précédent. La bande-

son, dépouillée de toute tentative de figuration, prend un relief tout à fait différent, se présente autrement à l'écoute, mais les images également font appel à une plus grande acuité de perception. Dans cette non-identité de l'identique réaffirmée à chaque instant, c'est le perçu et l'être-là qui s'imposent à l'attention : le dehors, fenêtres ouvertes, vitres et glaces brisées. Les miroirs sont criblés, rouillés, déteints : plus de reduplication possible où le monde voyait s'abolir toute distance entre le sens et les sens, plus d'écran de projection, et même pas de lieu d'évocation du début d'*India Song*. Si Delphine Seyrig réapparaît dans *Son nom de Venise...*, au début et à la fin, adossée à un miroir brisé, c'est en rappel d'un point d'arrivée déjà ancien et déjà impossible, un repère à l'extérieur, dans ce dehors, vers lequel tout coule justement dans ce film. Et cette ouverture, c'est le travail du temps, la ruine qu'on parcourt dans ses recoins jusque dans les caves et les celliers : les moulures écrasées au sol, les cheminées renversées, les portes enlevées, les parquets troués, les couleurs délavées, les tentures, les papiers muraux déchirés, les statues couvertes de mousse. Le travail du temps, également la pénétration de la lumière partout et ces lentes avancées de la caméra dans les couloirs, vers des portes qu'on n'atteindra jamais, sinon pour découvrir le dehors, partout à chaque détour de la caméra, et ces longs mouvements dans le parc aux arbres nus, aux couleurs de l'hiver, jusqu'à la veillée funèbre et silencieuse à la fin du film comme pour assister à la mort du soleil.

De la mort de la narration naît le lyrisme du matériau : *Son nom de Venise...* est le lieu d'évocation, l'éloge d'un autre film, avant d'être celle d'un événement : plus de réel utopique imminent, ou son impossibilité présente ici dans la vie, en marge de la société, comme violence, folie, désir d'amour, mais quelque chose comme une mémoire à peine existante encore, réduite à elle-même, ne pouvant plus imaginer un événement, lui donner un corps fictif. Il semble que quelque chose soit perdu, disparu sans laisser

de trace. Est-ce pour cela que la mère revient, comme un regard à partir des anciennes colonies sur l'ici où la « danse » n'est plus qu'un métier dont on ne peut vivre ? La reprise filmée d'une vieille pièce de théâtre (1954), *Des journées entières dans les arbres* (1976), marque une rupture dans le parcours cinématographique de Duras depuis 68. Ses deux films suivants, *Vera Baxter* et *Le Camion*, retrouveront des situations proches de ses deux premiers films — les seuls au contenu révolutionnaire manifeste — mais pour les aborder dans une autre perspective.

L'amour comme devoir-être s'oppose — de l'intérieur — à la réalité du monde donné : la passion c'est la relation d'ici à son autre impossible. Les retrouvailles, dont on parlait dans *La Musica*, seraient la rencontre de l'impossible : la mort et la mort du donné. Au niveau de l'individu, l'amour c'est la perte de l'être personnel, la mort du moi. Destruction capitale du moi et du monde donné, communauté, transparence : la relation — en Occident — de l'amour à l'utopie subversive, entrevue jadis au niveau théorique, est posée dans *Détruire, dit-elle*, écho de l'explosion de Mai. Le donné conservateur devient en rapport au réel utopique un reste, tandis qu'auparavant l'amour était dans le monde la trace d'autre chose. C'est dans cette relation de la réalité au réel, de l'utopie sans image et du donné, par la médiation de l'amour, de la révolution, que se joue l'œuvre cinématographique de Duras. Après *Détruire, dit-elle*, le réel utopique est menacé, alors que de film en film le donné réaffirme sa prépondérance. La politique apparaît comme telle — *Jaune le soleil* — en tant que moment de prise en charge du donné, qu'on croit encore possible de convertir à son autre. En absence de perspective politique, dans *Narkalie Granger*, et réduit à son immédiateté, le donné ne peut, pour autant, se maintenir dans l'être. L'impossible n'est pas quelque chose d'extérieur au monde donné, mais ce qui de l'intérieur surgit et le menace. La prédominance du donné métamorphose de nouveau le réel — l'utopie

révolutionnaire en réalité de l'impossible : l'amour. La vie en vue de l'impossible — non pas comme devoir-être —, c'est la vie en dehors de la vie ordinaire : cette marge de nulle part — *La Femme du Gange* — où l'individu et le monde ne cessent de brûler. L'impossible même, le réel, serait la fin du monde, opposé au donné, mais en même temps son acceptation et sa négation, la fin en cours dans son Histoire : non plus passion de l'impossible, amour courtois, mais les retrouvailles, l'absolu inimaginable, le non-représentable de *India Song*, un ailleurs dont le souvenir lointain laisse ici un monde de ruine : *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Le monde a survécu à sa fin. Sous la pression du donné, le réel utopique a perdu toute possibilité de devenir réalité, et il s'est scindé en lui-même, divisé en amour et révolution : l'éloignement de la possibilité révolutionnaire entrave — dans *Vera Baxter* — jusqu'à cette relation à l'impossible où l'amour était négation du monde. Reste l'errance, *Le Camion*, l'aspiration infinie, le souvenir de la révolution impossible comme l'impossibilité de l'amour même.

Ces changements de relation de la réalité au réel surdéterminent les significations de l'image : comme émanation, l'image est liée au donné, acceptation et valorisation de la réalité, tandis que le réel utopique en est la destruction. Il y eut, bien sûr, en d'autres temps, l'utopie de l'âge héroïque, le monde des maîtres comme assomption de l'existence ; telle n'est pas l'utopie gnostique de Duras. Ici, la seule relation de la réalité au réel est l'impossible, l'amour. C'est en regard de son impossibilité que l'image, lieu de sa provenance, s'impose à l'attention, dans *La Musica*, comme dans le seul « rapport impossible » de *Détraire*, dit-elle, entre Alissa et Elisabeth devant le miroir. C'est traversée du négatif, barrée dans son rapport d'adhésion, d'émanation à ce qui est, que l'image est accueillie, admise dans *Nathalie Granger*, avant d'être, libérée du contexte dans *La Femme du Gange*, lieu de résonance d'un rapport à l'autre ou lieu de rencontre impossible de l'autre, de la réalité et du réel, dans *India*

Song, la part du feu, matériaux plastiques pour une élégie dans *Son nom de Venise*... Mais l'éloignement du réel, la pesanteur du donné, dans *Vera Baxter*, va soumettre l'image à la lourdeur du donné, et ceci malgré les cadres insistants et le travail de la caméra. Car un mauvais dieu semble devoir régner définitivement sur le monde de *Vera Baxter* (1976), l'homme fantoche, l'homme d'argent — le bonhomme ridicule de *Détruire, dit-elle*, agrandi à l'échelle de l'univers —, un promoteur immobilier. L'absent, dont toutes les femmes parlent et qui les tient pour leur parler de sa femme. Son pouvoir s'est étendu à ce qui s'opposait au mauvais dieu et à sa création : l'amour. L'homme a acheté un amant à sa femme pour la perdre afin de pouvoir la désirer. La femme, « une catholique », dit-on, n'est plus qu'une église détruite : elle a perdu la foi, sans avoir eu la révélation de l'amour. Pas de mourir de ne pas mourir, pas d'amour de l'amour, mais absence de désir et l'envie sans phrase de disparaître. Plus de communauté, de destruction capitale contre le principe de conservation de soi, mais tentative d'en empêcher la disparition. La bourgeoise n'a pas pu devenir une femme selon les lois de l'amour, c'est-à-dire devenir adultère, on essaie d'en faire une selon l'idéologie féministe, pour la sauver, en lui racontant l'histoire de femmes seules qui seraient devenues sorcières et dont l'une se serait appelée Vera Baxter. Le féminisme aussi a perdu ici sa force révolutionnaire pour devenir mythologie. Avec l'amour, dont même le désir a été dégradé par la puissance de ce qui est, la dimension politique « générale » a disparu complètement : l'idéologie sert de bouche-trou, là où c'est d'un rapport au vide que se créent les œuvres : « *Vera Baxter* est un film qui m'est extérieur. Si vous voulez, je pense qu'un film doit plonger dans le désir complètement, et dans le tournage et dans le fond, dans la forme et dans le fond, et dans le traitement du sujet, et dans la technique, aussi bien il doit plonger dans une même dimension du désir, de la passion. Ça ne s'est pas produit pour *Vera Baxter* », dit Duras, qui a publié — c'est la seule exception

— un scénario différent pour un autre film, à faire, sur *Vera Baxter*.

Savoir, savoir-faire et croyance, pas de désir, d'aspiration, donc d'absence, de distance du présent à l'impossible, qui font le silence, la respiration particulière des films de Duras, mais le vacarme incessant d'une musique à répétition, exotique — dernier appel d'autre chose, remplissant tout l'espace du film. Tentative d'incarnation : « dans *Vera Baxter*, j'ai régressé. Là, il y a des acteurs » ; et volonté de les intégrer au lieu — comme la sorcière dans la nature. Mais les sorcières ont été massacrées comme la nature : il n'en reste que l'idéologie, et elle ne correspond pas à l'univers de Duras : l'amour est tout à l'opposé de la sexualité panique. Ici, la nature est derrière les baies vitrées d'une sorte de grand aquarium, un appartement de vacances que la caméra parcourt constamment, lieu dépourvu d'atmosphère et, comme la femme, inhabité, non plus la demeure ancestrale de *Nathalie Granger* mais quelque chose du genre *Maisons et jardins*. Aucun sentiment infini ne prolonge l'histoire dans les paysages du déclin du jour au bord de la mer. *Vera Baxter* est un film de Duras où tout se serait dégradé parce que réinscrit en positif : tous les éléments stylistiques de Duras sont là, à défaut de son style.

C'est peut-être pourquoi ce film a pu paraître plus durassien que d'autres : il est vrai que l'anti-cinéma atteint là une certaine limite avec l'élimination complète de l'action, de l'émotion, de l'expression. Le film est réduit à une situation privilégiée : des personnages assis se parlent, rien n'advient dans le présent sans remémoration, écoute, réaction : il s'agit de la narration comme « substance » de la vie. Ainsi Vera Baxter devient la spectatrice de sa propre vie et les autres personnages également, qui savent d'elle ce que le spectateur en sait grâce à la mémoire du film : « Vous êtes allée là, vous avez fait ceci, il s'est passé cela... », dira l'inconnue qui lui parle de sorcellerie, comme si elle « voyait » les lieux et l'événement. D'ailleurs ces appels à la vision sont constants dans l'écriture de

Duras, comme des passages d'interrogation, de réponse. Dans ces dialogues écrits, comme dans ses propres interviews, une formule revient constamment : « Vous voyez ? » Question qui a fini par recevoir sa réponse avec *Le Camion* (1977) : « Je vois. »

C'est de l'intérieur d'un tel dialogue que quelque chose se projette : l'œuvre en tant qu'elle existe par et pour les spectateurs, dont l'auteur fait partie ; comme l'utopie d'une communication, dont elle dépend, même si en elle il n'est question que de son impossibilité ; démontrant avec évidence que la représentation est toujours représentation pour quelqu'un même lorsqu'elle est tout à fait problématique quant à son objet. Des voix narratives, on est passé aux narrateurs présents dans l'image, à l'absence de ceux dont ils parlent, à l'objet réduit à sa trace. Le discours réflexif de Duras, introduction aux films ou commentaire pour les parachever, devient ici le moment constitutif de l'œuvre : pénétration dans la texture des films, par saut et de plus en plus profondément, d'une parole d'accompagnement qui marque, ici et enfin, la perte de tous les espoirs, entre autres, de faire un film. La pression de l'Histoire réduit toute fiction au fait divers dépourvu de sens, il ne reste que les questions ultimes, un discours politique, où résonne cependant l'au-delà (politique) des actions conjoncturelles : la poésie d'une utopie impossible. Inutile alors de chercher à « voir » ce qui « aurait été » l'autre film, « absence de film ou film à venir » : le même que celui qui se déroule sur l'écran, sans lui être identique. C'est parce que le film ne peut se réaliser que la réflexion infléchit *Le Camion* vers un présent tout aussi impossible à atteindre autrement qu'en image, lorsque las de « voir » et de commenter « la fin du monde », Duras et Depardieu en viennent à parler de leur goût pour les cigarettes.

Il y aurait eu donc un camion sur une route et une dame y serait montée, on verrait un chauffeur dans l'exercice de son métier, et elle qui aurait parlé de tout, pour occuper le temps.

Lui ne parle pas, ne voit rien, il ne sait pas ce qu'il transporte ni pour qui : il a un chargement et un but. Elle erre, non dupe, sur les chemins qui ne mènent nulle part, et sa vie n'est qu'un voyage toujours recommencé. Il s'agit de « compagnons de route », enfermés dans un même espace, embarqués ; des figures d'un problème qui, formulé ainsi, reconnu précisément dans ces figures, aurait dû trouver sa solution. Cet assemblage disparate réunit une intellectuelle et un militant ouvrier. « Croyez-vous que cette relation aura lieu ? » demande Depardieu, et Duras : « Jamais », d'où la conclusion de la dame du camion : « Moi, personnellement, je crois que Karl Marx est fini. »

Le camion sur la route, emblème du nomadisme moderne, nouvelle arche de l'alliance où résonne le vide, ne transporte pas seulement les hommes mais l'écriture de l'Histoire : séparation de la pensée et de l'être, division du travail en travail spirituel et travail matériel. Comme Ulysse, figure de proue de la dialectique de la raison, la dame du camion a entendu l'irrévocable, et comme les rameurs, celui qui la transporte a les mains libres mais les oreilles bouchées : esprit pratique, il suit la voie de la civilisation, l'obéissance et le travail, regarde droit devant lui et ignore ce qui se trouve à ses côtés. Or, ce n'est pas comme principe de conservation de soi que Marx avait conçu le prolétariat : « Quand le prolétariat annonce la dissolution de l'état de choses existant, il ne fait qu'énoncer le secret de sa propre existence... » « Le prolétariat est révolutionnaire, ou il n'est rien... » C'est la seule classe, ajoutait Georges Lukács, capable de se libérer de la fausse conscience, parce que le prolétariat est la seule classe en mesure de penser et de vouloir sa propre suppression. De là, la possibilité d'accès à la vérité, le lien entre les intellectuels qui développent le contenu de

l'Histoire et le prolétariat qui en est la possibilité objective, parce qu'il produit les conditions de l'existence de l'humanité et qu'il est menacé d'anéantissement, parce qu'aucune illusion d'avoir et de puissance ne lui masque son absence d'être : de là le dépassement possible de la déchirure de l'Histoire, l'opposition entre l'esprit et le monde matériel. Mais, constate Duras, « le prolétariat devrait se supprimer et il le refuse ». Il s'est attaché à se conserver et à conserver l'état de choses existant : développement absurde des forces productives, destruction de la terre et des hommes, glorification du travail qui devait disparaître. Ici, la revanche contre l'idolâtrie ouvriériste prend le ton méprisant, l'esprit de caste des « pauvres en esprit » : intellectuels des classes dominantes qui ont développé le côté libre, actif de l'esprit, et dont l'attitude se ressent de cette domination à l'égard des autres, englués dans la matérialité, parce que contraint de reproduire ce qui les domine. L'objet d'opprobre n'est plus le promoteur immobilier — qui peut aussi avoir des problèmes d'âme — mais le seul interlocuteur possible, qui a des oreilles pour ne rien entendre, le prolétaire, auquel on ne manque pas de reprocher ses mains sales. Mais puisque les hommes font aussi les circonstances, il est temps de cesser de justifier les victimes — leur savoir sur leur sort est très grand, dit-on dans *Le Camion* — qui reproduisent les conditions de leur asservissement. La fiction de *Jaune le soleil*, la rencontre possible de l'ouvrier et de l'intellectuel, s'est brisée contre la nécessité : reste un discours radical où l'on rappelle Prague, la connivence avec l'ennemi, et la trahison à l'égard de l'esprit de l'utopie : « Donner à chaque homme sa misère, son ennui, son indigence, sa pénurie et sa pénombre propre, sa lumière ensevelie, appelante... », le rendre à sa propre contradiction.

« Ils n'ont pu exister qu'en raison l'un de l'autre », dit Duras des personnages du *Camion*, « l'histoire est donc arrêtée. » C'est aussi le sens de sa réponse à la question : « Ça finira comment d'après vous ? » : « C'est déjà fini. » Cette fin n'est pas la fin désirée, la rédemption par

consumation, la révolution, comme jadis le retour espéré du Messie, la destruction de l'illusion et la négation radicale, mais la fin du monde qui va à sa perte, s'enfonce dans son propre désastre, par inertie, omnipotence de l'illusoire et approbation satisfaite. Parmi les déclarations obligatoires contre le marxisme, celle de Duras porte sur lui un jugement interne : elle ne rejette pas l'utopie — comme les réformistes qui en dénoncent le côté « juif allemand » — mais l'illusion réaliste, en affirmant que — malgré les espoirs — le prolétariat n'a pas été à la hauteur de son concept. D'ailleurs dans les films de Duras, les porteurs d'utopie avaient toujours été « différents », à l'extérieur des sphères de production : intellectuels, femmes, jeunes, marginaux, et ils ont leur représentant ici : le Juif Abraham, qui prit la route, lutta contre l'aliénation, les images et l'idolâtrie, renait en un enfant imaginaire dont le sort inquiète la dame ; plus proche, moins symbolique, les fous de « l'asile psychiatrique de Gouchi » et le disciple d'amour, la dame du camion elle-même, toujours sur la route et parlant de tout à qui veut l'entendre, de Mars, de Marx et de rien, la nouvelle situation politique de l'homme.

La passion était absente de *Vera Baxter* parce qu'il y manquait l'amour, dans *Le Camion* l'amour est absent par l'amour même, qui s'est métamorphosé, contre tout espoir positif et pour cela précisément, en un amour d'ordre général, une aspiration infinie, manière d'être et vision du monde. Il n'y a pas d'Histoire en dehors de l'amour, dit Duras. Même le communisme était pour la dame une histoire d'amour : son corps à elle, inséparable de son corps à lui, deux milliards d'hommes. Détaché, sans objet, non particularisé, non possessif, sans limite, libéré de l'amour, de soi, des possibilités vivantes et de choses mortes et mortelles, l'amour devient une mise en disponibilité totale vers le dehors. Il est sans identité, dépourvu de ressources, au service de rien : c'est la connaissance décisive de l'inexistence de recours.

On avait imaginé le marxisme comme une pensée de

l'identité sans différence, on avait « ontologisé » le Parti en réalité actuelle de la possibilité objective du prolétariat, nouvelle figure de l'incarnation, en oubliant la négativité et la médiation. Avec la disparition de la croyance à cette figure théologique, la dualité est reconnue, à laquelle s'oppose l'amour de l'un-tout : leur dissonance a rendu le film impossible, mais elle est la condition de possibilité du *Camion*. La véritable aspiration tend à l'unité qu'elle sait ne jamais pouvoir atteindre, elle est toujours accompagnée et toujours seule, elle est sur la route parce qu'elle n'a jamais eu de patrie, de commencement, de fin : aucune impasse, un chemin, c'est tout ce à quoi elle puisse prétendre.

La découverte du moment politique — l'engagement — avait entraîné la critique de « l'aliénation artistique » et la découverte d'une « névrose » spécifique cristallisée dans la figure de l'artiste comme bourgeois antibourgeois — l'idiot de la famille — dénonçant au nom des idéaux du bourgeois l'étroitesse de sa vie. Il s'agit ici de communiste non communiste. Mais le mouvement discursif qui a démythologisé l'art et l'image ne peut être oublié, l'esthétique de l'artiste bourgeois comme malgré tout est devenu tout simplement impossible. Le chemin n'est plus de la fable au discours, mais du discours à la fable, non pas la critique de l'image, mais sa projection au loin comme l'image même de son impossibilité. La dualité du spirituel et du matériel, c'est également la dualité du discours et de son autre irréductible, le non-conceptuel. *Le Camion* est la mise en évidence de cette double séparation, non seulement par absence de communication entre l'intellectuel et le militant, la dame et le chauffeur, mais dans la séparation d'un dialogue ici, entre Duras et Depardieu, et du camion qui sur la route suit son cours. En achoppant sur ce qui n'a pas l'être, le réel utopique, la pensée est renvoyée à l'empirie, à laquelle elle se heurte, venant de loin, comme à ce qui est transcendant, inaccessible et interdit : que de choses à voir, tellement, on est débordé ;

ainsi la terre entière devient lieu d'exil et objet d'aspiration.

C'est une expérience qu'aucune attitude, qu'aucune apparence, n'est apte à exprimer. Il s'agit de l'intellectualité, de la conceptualité, en tant que réalité immédiate et principe d'existence spontanée, de « la conception du monde dans sa pureté non voilée comme événement de l'âme et force motrice de la vie ». C'est pourquoi aucune actrice n'aurait pu figurer dans son apparence la dame du camion. Dans la proximité des questions ultimes, toute figuration aurait été trop ou trop peu, elle aurait détruit ce lien de l'âme et de la forme, la dimension ironique essentielle du film, tel qu'il est, la différence entre l'image et la signification. *Le Camion* participe donc du caractère essayiste conceptuel de l'art actuel, qui ne traite plus de thèmes mais expose sa relation problématique au modèle, au matériau, à l'œuvre et au monde. Ce sont les fondements esthétiques, thématiques, politiques, implicites dans les autres films, qui sont explicités dans *Le Camion* par l'impossibilité de l'œuvre. C'est un essai cependant, un dialogue qui voudrait se muer en lyrisme, métamorphoser la distance critique en distance esthétique et « chanter une fable », faire entendre sa propre exigence de sens, sa relation mystico-amoureuse au tout : la fin du monde, partout, sur cet écran.

Avec la réduction de l'Histoire à une trace, le concept de totalité — la grande œuvre — n'a plus de sens : déjà dans les œuvres précédentes, la décision ou l'aspiration de l'auteur, l'élément lyrique avait été le fondement structural des formes, la possibilité d'élever un fait particulier en l'expression du Tout. L'absence d'attachement particulier, la réduction de l'objet à l'objet X véhicule de toute histoire, libère un sentiment infini abstrait et nécessite, comme telle, la présence de l'auteur, qui pose cette question sur le sens ultime du monde. L'essayiste ne peut jamais se perdre dans l'œuvre. Résultat d'un mouvement contraire : de l'art disparu reste la fiction de l'artiste, sa vie, son corps : l'effet de la voix de Duras, son inflexion,

l'apparente neutralité de l'énonciation et en même temps sa manière d'être pleine et tendue, comme à l'écoute. Mais un auteur n'est pas simplement un être empirique : d'où l'impossibilité d'être soi ou de disparaître totalement dans l'autre, cette identité et dualité irréductible de Duras et de la dame du camion. La distance détruisant la distanciation, l'auteur se trouve embarqué, puisque l'image ne peut être, hallucinée, l'auteur apparaît comme spectateur donné en spectacle : mémoires, essais, autobiographies sont maintenant les œuvres qui ont remplacé la fiction. Ici, les références personnelles sont nombreuses, écrivain au passé politique connu, arrivée d'une terre éloignée du pays français — ce qui lui donne peut-être cette qualité d'exilé, de nomade qui se reconnaît dans le Juif. Tout le jeu consiste à parler de soi en disant elle : une velléité d'image mentale circule, sans jamais prendre forme, qui se détache de Duras vers un lointain indéterminé et revient d'ailleurs se projeter sur son image cinématographique pour l'irréaliser : Duras s'adresse à Depardieu, mais ce dialogue les porte auprès du film, ou vers le camion sur la route, ou bien les projette là sur l'écran devant les spectateurs de cet essai auxquels leur image est destinée.

La présence des acteurs dans le camion aurait impliqué l'ontologie naïve de l'image, la théodicée, comme abolition de toute distance, la rédemption de l'étant dans un monde homogène, tandis que *Le Camion* insiste sur l'hétéronomie et l'absence de fondement de l'identité utopique. Au volant du camion, Depardieu aurait été un acteur, un chauffeur indéterminé, un universel abstrait, mais une actrice aurait dû jouer le rôle de Marguerite Duras, une singularité universelle, à l'identité supposée connue. En la personne même de Duras, l'idée aurait été réduite à une présence phénoménale. Or, la dame n'est pas de l'ordre des phénomènes, c'est la projection du savoir que Duras a d'elle-même de ne pas exister, c'est en tant que personne, au-delà de sa propre conservation et de ce qui est, comme spectatrice contemplative vivant d'un rapport au tout, qu'elle intéresse les spectateurs en tant

qu'universalité. A l'intérieur du même univers esthétique, la situation est donc différente de *India Song*, tout à l'opposé. Là, Anna Maria Stretter était une idée qu'on ne pouvait pas incarner, ici ce sont des phénomènes, inadéquats en tant que tels à l'idée qui auraient dû devenir idée, Duras, la dame du camion; le camion, l'écriture de l'Histoire. Là, reflets, réminiscence, jeu de miroirs, corps et décor, marquaient la différence de l'idée et du sensible, ici du phénomène à l'idée s'effectue le mouvement de réflexion dans sa séparation avec l'image. Là la scission s'établissait de l'écran au miroir, ici entre les occupants potentiels du camion, assis dans la chambre noire et le camion — devenu par la distance normative un objet mythique dans son paysage.

Duras s'oppose au cinéma en ce qu'elle ne « réalise » pas un film, mais le dé-réalise. Elle en a donc fini avec ce regard qui depuis *Citizen Kane* rend évident la non-substantialité de l'image. Dans *India Song* comme dans *Le Camion*, il n'y a que de l'image, mais comme rencontre impossible, éternellement inadéquate, comme non-coïncidence entre vision (utopie) et motif (étant).

Ainsi empêche-t-elle que le monde commun ne devienne la caricature de l'utopie, en exposant aux yeux de tous dans *Le Camion* le fondement de toute expérience créatrice : différence de la vision (c'aurait été) et du motif (c'est), l'œuvre irréductible à son objectivation et sans elle inexistante. Et ceci contre la tendance même du cinéma à réduire l'univers au donné empirique. La distance ironique et sentimentale est rendue manifeste par ce qui n'est pas seulement du sensible : le flottant inexprimable par des mots, intraduisible par l'image : la musique, qui vient de l'image, la submerge et la produit. « Il y a une sorte d'annonciation dans la musique, dit Duras, d'un temps à venir où on pourra l'entendre. »

Si l'on en vient à « écouter » de la musique au cinéma, qui ne soit pas action, commentaire, atmosphère ou accompagnement, mais simplement de la musique pour elle-même, c'est que la fiction a été détruite qui proclamait

l'identité du réel, de l'image et de l'idée : il y a image, existence, inadéquation et temporalité. Ce mouvement a démythifié l'image comme émanation pour la faire dépendre de la parole : le retour à l'image à partir de la parole est devenu même le fondement d'un nouveau moyen d'expression : la télévision, qui a influencé le développement du cinéma en séparant discours et action. Cette même suspension de la croyance aux images a produit ces séances de lecture au cinéma qui culminent en quelque sorte dans *Le Camion* : la lecture y marque la différence, à la fois écriture et lecture du film. Le lieu où résonne la musique est aussi l'espace qui sépare la parole de l'image. Néantisation de l'ontologie naïve, mais aussi néant de soi par rapport au monde, la négation de l'ici maintenant, la parole est invocation, appel qui approche et porte au loin. Chez Duras, c'est une écoute surtout, comme si ce dire écouter sur fond de silence, d'absence — nous sommes faits pour le dire et non pour l'avoir —, donnait au paysage extérieur sa qualité d'apparition.

Dans la chambre noire, les lecteurs changent de position au cours du film jusqu'à se trouver à la fin près d'une fenêtre : dans l'embrasure, un grand projecteur qui les éclaire, et au loin, resplendissant dans sa propre lumière, on voit un arbre. Quelque chose qui serait en dehors de la chambre noire et de la pellicule, comme un réel par rapport à l'image, rétif à toute tentative de mise en boîte ; mais comme le reste, l'arbre est de l'image, image cinématographique mouvante. Toute la poétique du film est créée par ces images en mouvement en opposition à la fixité du lieu du discours. Peut-être l'idée en est-elle venue de *Vera Baxter*, d'une conversation statique et des mouvements de caméra sur les baies vitrées. Mais ce qui à l'origine devait se rejoindre, par la présence des acteurs dans le camion, a été nettement séparé. Le camion sur la route est devenu un thème indépendant que le film développe en une série de variations comme Beethoven un thème de Diabelli. Ainsi la musique, le paysage et la chambre noire constituent les trois éléments d'une compo-

sition où, tour à tour, le contenu accède à la forme lyrique et la forme s'explique en contenu. Le camion sur la route donne son rythme au film, apparaît, disparaît, avec des changements de site, de couleur des champs, des arbres, du brouillard d'hiver, et des changements d'angles, de direction, d'axe, de vitesse, de distance par rapport à la caméra, de longueur de plan. Répétées, différentes et rares, ces images sans but sont quasi abstraites, trace du non-identique, l'indicible beauté de la nature, ce sont des apparitions contre l'apparence et le naturalisme cinématographique — qui, selon les normes de l'industrie, « supprime la nature en effigie en la prenant pour matière première ».

Toute image est de notre monde et sa force rayonne du bonheur de cette existence : les hommes sont des corps et ne peuvent se défaire des images. De là le pur hédonisme, le culte du veau d'or, le piège qui détourne l'absolu de l'interdiction des images : la pornographie à côté de l'écran blanc du cinéma d'avant-garde. Mais l'avant-garde, liée au mouvement historico-politique, a perdu sa certitude, quant à l'utopie, dont la proximité réclamait la destruction des images, de leur force magico-mimétique. Au-delà de la critique, on s'est acheminé de nouveau vers une redécouverte de l'image comme fondement de formes lyriques, on exige le récit pour l'opposer au pire. *Le Camion* est comme une crête entre deux versants : il révèle dans un discours essayiste l'illusion de l'image et l'illusion de l'utopie et opte pourtant pour la fable et pour l'imagé. L'essai et le lyrisme limitent chacun la prétention de l'autre à l'univoque : la parole et l'interrogation font et défont le film à mesure qu'il progresse, ainsi l'image ne se réduit pas à ce qui est, puisqu'elle n'est là que comme absence d'un impossible.

C'est directement la dimension historique, tout le hors-champ qui vient ici hanter l'immédiateté autosuffisante de l'image. Grâce à cette ouverture à son autre l'œuvre perd tout caractère affirmatif et empêche que l'affirmation s'étende d'elle à ce qui est. En même temps, en rempla-

çant la fin par la possibilité, l'œuvre entend témoigner de la possibilité du possible. En réclamant, à partir de l'absence, la fable et la vision, Duras empêche la destruction du concept du poétique, destruction qui se ferait — tout comme l'illusion — le partenaire social de la barbarie. C'est ainsi seulement, en portant en elle-même son autre et sa propre absence, que l'œuvre peut devenir, à travers toutes ses médiations, le lieu d'un souvenir : « le souvenir du possible contre (le donné) qui l'opprime, quelque chose comme la compensation imaginaire de la catastrophe de l'histoire du monde, liberté qui, sous l'emprise de la nécessité, n'a pu exister et dont il est incertain qu'elle puisse être » (Adorno).

Le Camion devait mettre fin à tout projet cinématographique : « plus la peine de faire le cinéma de la politique, plus la peine de faire le cinéma du cinéma », mais faire le silence par une manière redoutable de poser les questions ultimes. Il y avait un chemin sans but et l'exigence de la fable. Pourtant rien de prévisible de ce qui pourrait se dire encore, au-delà de ce renvoi mutuel de la fable et du discours, comme fin d'une époque, le « post-68 ». Mais le monde a continué de survivre à sa fin : les déserts se font rares pour les migrations errantes, et sur la terre cadastrée tous les chemins conduisent au centre des villes. De manière immédiate, l'échec de la réflexion et du mouvement politique, pour en oublier les présupposés, occulter l'Histoire, produit la nostalgie du contenu et la fable, la fiction pour elle-même et l'idylle de la plénitude de chaque moment. Mais *Le Navire Night* (1979) est daté, 1973-1975, Paris d'un hypothétique retour de Chine : aucune trace de « Juif allemand », mais texte, désir, nom du père, mort, jouissance et discours d'amour. Le moment, le lieu et les thèmes : parce qu'il n'est d'utopie que de l'heure historique, et qu'il ne s'agit ni de s'en détourner ni de s'en affranchir ; parce que le disciple d'amour ne peut se

satisfaire d'idylle et de romantisme. Mais l'amour d'ordre général, l'aspiration infinie, pour le Tout, de la dame du camion, comment pourrait-il quitter le chemin, revenir, habiter, s'incarner dans une histoire, recevoir un corps et un visage, se réduire à une présence phénoménale ; le discours essayiste, comment pourrait-il, oubliant le mouvement de la réflexion, se dépasser en une fable, se parachever en œuvre d'art ? Chaque film de Duras est un point de non-retour : on ne retrouvera donc pas le lyrisme qui a précédé *Le Camion*, le lien à la conceptualité sera sauvegardé et la mélancolie de la réflexion. Il s'agira précisément de ceci : du refus du « sens » à pénétrer dans la vie empirique, d'une histoire comme son absence, d'une fable pour parler de la possibilité de l'impossible et de l'image comme absence, marquée de cette impossibilité du réel à devenir image.

Un coin du rideau et un zoom traversant la barre vers les nuages dans le ciel — unique passage à travers les fenêtres barrées qu'on verra dans les images ; cette fenêtre fictive aussi dont on dira à la fin qu'elle était ouverte à tous les regards qui auraient voulu voir. Le nuage : inconsistance, impermanence, absence d'identité, matière sans matière, de l'imaginaire, où toute forme vient au jour et s'abolit. C'est l'accompagnement obligé de l'extase ou des diverses formes d'ascension ou de transport, l'ouverture de l'espace profane sur un autre espace qui lui donne sa vérité, l'un des signes sur lesquels s'ordonne le désir mystique d'union avec Dieu. A propos du nuage on peut noter également ceci : « Nul ne peut vivre qui ait vu la face de Iahve, laquelle doit demeurer cachée, comme son nom même. Moïse lui-même n'en aura aperçu que le revers. Présente dans la nuée qui en autorise la manifestation à proportion qu'elle le dissimule, la Gloire de Iahve ne se donne à voir qu'en se dérochant, de même que son nom » (*Théorie du nuage*, p. 78). Mais dans *Le Navire Night*, ce mouvement vers le nuage, au début du film, est de l'ordre d'un « ceci est un nuage », de rien d'autre, et même les apories que ce constat pourrait entraîner sont immédiate-

ment bloquées, rejetées, pour une image noire : c'est une histoire de nuage, d'image noire et d'une voix narrative, celle de Duras, qu'on entend dans l'obscurité : « Je vous avais dit qu'il fallait voir », c'est d'ailleurs pour cela qu'on est au cinéma. Mais ce n'est pas simplement de regarder qu'on nous demande : « Voir comme il faut, c'est essentiellement mourir, c'est introduire dans la vue ce retournement qu'est l'extase et qu'est la mort » (Blanchot). Du visible donc contre la perception cinématographique, contre la reproduction technique comme réduction du tout à l'étant ainsi donné ; du réel, qui n'apparaît que lorsque toute réalité est niée. Mais sans l'opposition simple des termes : l'authenticité du matériau et le désir de l'œuvre pour arracher l'univers à la racine.

Duras parle d'Athènes et filme Paris : l'image et la parole ne se correspondent pas. Athènes saisie par l'éclat du soleil, Paris sous le ciel d'orage qui bouche l'horizon : identité d'autre chose dans les deux capitales du monde, les villes sidérées par le manque d'amour. On verra encore une fois Paris, il sera question deux autres fois d'Athènes, vers le milieu et à la fin du film. Référence à Athènes (lieu d'origine de l'Occident ?), comme les flashes radiophoniques de *Nathalie Granger*, pour rendre attentif à un sens général dans ce que l'on va entendre et voir. Trois profils pour définir Athènes : au début la ville sidérée par le manque d'amour, le silence de la nuit en plein jour ; à la fin, la mer, l'odeur de la vase, les rats crevés, l'odeur de l'ouzo : la mort et la décomposition ; et au milieu du film, entre la ville frappée de mort et la mort dans la nature : le musée. Lieu qui résume une ville pour une solitude étrangère, espace où l'on a recueilli les divinités passées, le dernier temple, celui de la religion de l'art, dont l'archiprêtre avait dit qu'il avait cette fonction : « métamorphoser la pourriture dégoûtante du cadavre du temps. » Mais, musée inimaginable et tremblement du temps : les statues meurent aussi : blessées, la statue dont on parlera, lépreuse, celle d'une fontaine parisienne que l'on verra. On croit pouvoir piéger le temps dans l'image, manifester

le sens, mais de la divinité incarnée ne subsiste — et encore : la statue disparaît des vitrines entre la visite du matin et celle de l'après-midi — que la blessure d'une œuvre d'art et ce qui en résume l'essence : le regard énigmatique qu'il pose sur les spectateurs. « La blessure du visage est terrible. Elle doit être pour beaucoup dans la profondeur du regard. Ce regard vers vous, vers celui qui regarde. Mais à travers lui aussi et encore beaucoup plus loin, au-delà de la fin, comme toujours dans l'histoire ; je vois, " sans voir " ; oui, c'est ça. » La ville sidérée, la nature pourrie, la divinité ancienne devenue œuvre et l'œuvre mutilée en voie de disparition, posent sur vous ce regard qui vous traverse, exigent de vous ce même regard, un voir sans voir. L'Histoire sous-jacente à cette autre histoire, l'histoire des autres gens, qu'on va raconter dans la bande sonore du film, est posée à l'extérieur de la fable, comme son point de référence, sa dimension véritable : parce qu'une fable ne pourrait plus dire l'Histoire et qu'aucun sens n'advient sinon sous l'espèce d'une fable.

Des « vues » de Paris saisissantes : la ville au lointain, vidée de ses habitants, sinistre, pétrifiée, figée, immuable, seconde nature d'autant plus terrifiante que ce n'est pas la nature, malgré ses allures de paysage avec colline et champs, mais la cité des morts avec les tours du front de Seine et de la Défense, c'est un désert astral, jonché des triomphes de l'ennemi : l'édifice. Le donné et sa prépondérance. « La ville est vide d'amoureux, que quelqu'un/quelque part sorte de soi et fasse quelque chose » (Hafez). « La vie biologique et sociale incline très profondément à se fixer en sa propre immanence : les hommes aspirent simplement à vivre et les structures sociales à demeurer intactes ; et l'éloignement, l'absence d'un Dieu actif rendrait omnipotente l'inertie de cette vie qui se suffit à soi-même et s'abandonne en paix à son propre croupissement, s'il n'advenait aux hommes, saisis par la puissance du démon, de s'élever parfois au-dessus d'eux-mêmes — d'une manière infondée et infondable — et de renoncer aux fondements psychologiques et sociologiques de leur

propre existence » (Lukács). Depuis Socrate, le « démon », qui n'est ni divin ni humain, est l'autre nom du désir.

Face à la nuit des temps, à la pétrification, au croupissement, cet insensé : le désir d'un sens, même absent, impossible, le désir de l'œuvre comme le lieu de son absence. Un désir qui ne peut avoir d'autre réalisation que de se déclarer ; un désir détourné aussi, qui a eu ailleurs son origine, l'origine qui se dit peut-être, dans cet autre désir, à travers la fable qu'on invente pour que le désir de l'œuvre puisse s'énoncer. L'œuvre qui n'est pas de l'inconscient seulement par l'attention accordée au procès d'énonciation. « Les mouvements du *Navire Night* devraient témoigner d'autres mouvements, qui se produiraient ailleurs et seraient de nature différente : les mouvements du *Navire Night* devraient témoigner des mouvements du désir. » Un camion, c'est un objet moderne, « désenchanté », d'une utilité précise, consacré au transport d'un chargement, lié au travail, au rendement, au principe de réalité, il se déplace sur des routes désignées. Un navire, c'est une terre flottante, un territoire fictif, une fiction portée par l'eau : marin et marchand sont depuis toujours des maîtres de la narration, la plus vieille pratique de l'humanité. Le navire est livré aux éléments, il efface sa route à mesure qu'il creuse les sillons qui doivent le porter d'un inconnu à un autre inconnu. C'est un rêve, le passage d'une rive à l'autre, la barque des morts, la nef des fous. Un navire est un objet autrement chargé de connotations poétiques qu'un camion : désir, rêve, aventure, fiction, folie, mort...

Le Navire Night, c'est le fantôme d'un vaisseau, flottant sur l'espace noir de la salle de projection : des voix narratives, une caméra en mouvement, des images de lieux, d'acteurs. L'éloignement du réel utopique nécessite que l'œuvre devienne le lieu de sa propre possibilité : tout se résout maintenant en problème de langage et de matériau. La prise de conscience du cinéma comme tel s'était effectuée avec le retrait de l'utopie, la réduction au

quotidien, l'impossible qui s'y inscrit, et la différence marquée dans l'image de l'image dans son adhésion à l'espace. Plus tard, le rapport à l'image, comme un rapport impossible à l'origine, avait été rendu présent dans l'image donnée comme simulacre. Mais même lorsque le désenchantement du monde l'avait réduit à une ruine, le matériau cinématographique restait absent de l'image, parce que l'absence était là comme absence de quelque chose qui avait eu lieu ailleurs, dans un autre temps. C'est lorsqu'il a fallu réaffirmer la possibilité de l'impossible contre la suffisance du donné que le film s'est scindé en lui-même, qu'il a commencé à se référer à son propre processus pour s'effectuer : mais même dans ce renvoi mutuel et dans la non-coïncidence du motif et de la vision, il n'y avait de place marquante pour un grand projecteur qu'à la fin. Ici, il n'existe aucun rapport spéculaire de la fable au motif, mais comme des nœuds de sens créés par le matériau.

Devant une porte, projecteur et réflecteur-miroir, quelque chose se brouille dans le réflecteur, l'œil hésite, cherche ; la caméra s'ébranle et on saisit mal d'abord sa position exacte ; le mouvement passe devant des fenêtres — images-fenêtres —, mais pas ici, elles sont fermées, on ne les traverse pas, au contraire un projecteur éclaire du dehors les barreaux ; dans une pièce adjacente, derrière des projecteurs, comme sur le plateau du muet, un pianiste joue ; la caméra revient vers les fenêtres, recule, découvre des fauteuils, une table dont le bois est éclairé par reflet, et elle vient s'arrêter devant un lampadaire qui s'éteint lentement. Il n'y a aucune matière sur l'écran, mais des images, filmer le matériel cinématographique ce sera toujours projeter des images sur un écran. D'ailleurs, Duras ne s'enferme pas dans les impasses de la représentation. La « chambre noire » du *Camion* est devenue un plateau, mais non le studio qui sert à « réaliser » des fictions, plutôt une demeure véritable « déréalisée » par le cinéma, comme lieu d'absence et du réel et de la fable qu'on raconte. A Paris, la nuit, la solitude de la grande

ville — où l'on ne se voit plus mais où l'on se téléphone — un samedi soir (évidemment), lui, « l'homme du film » téléphone, elle aussi, et ils fabriquent une histoire, histoire d'amour, histoire sans images, histoire d'images noires, chacun créant l'autre à partir de sa capacité d'aimer. Ils se parlent, se disent.

Ils se décrivent : « Voici ce que je suis, c'est la jouissance narrative », de l'imaginaire, le corps, les seins, la douceur des seins, elle parle d'un désir d'elle qu'elle-même peut partager, et que cela fait peur. Libéré de l'iconoclasme, *Le Navire Night* est de nouveau un hymne à la caméra, de mouvements complexes, lents, d'une rare beauté. La caméra parcourt, la façade arrière du musée d'Art moderne. Le choix du motif n'est pas neutre. On a remarqué la fonction du musée dans le discours du film. Lorsqu'on parlera de la mort de F., (la) femme du film, la caméra sera dans la cour carrée du Louvre, dont la fonction funéraire, culturelle et cultuelle, est connue. Le musée c'est aussi l'origine de l'œuvre réduite à elle-même, et de son absence de fondement. Mais jusqu'ici n'importe quel bâtiment consacré à cette fonction aurait pu être choisi, bien que le choix d'un musée « d'art moderne » ne soit pas un hasard. Reste cependant, c'est l'essentiel, le bâtiment filmé dans sa relation au discours narratif. Ce qui se déploie là comme espace de l'autre scène, de l'imaginaire d'amour, c'est une scène de théâtre, le grec revu et corrigé comme on sait, escalier, plateau, fond, niveaux différents, avec des reliefs, des scènes pseudo-mythologiques, statue de femme voilée, de nu couché, figures d'une langue morte pétrifiée, incarnées sur une scène vide, tandis que l'on parle des corps. L'espace même, masse-volume-ligne, grâce au mouvement de la caméra, devient un support lyrique pour les paroles de jouissance. Bien plus, le mouvement commence avec le ciel reflété dans les grandes vitres et se termine, lorsqu'on parle de « peur », sur un coin noir de suie en bas de l'édifice, comme sur une tombe. On ne dépasse jamais, on ne transfigure pas le motif, laissé dans son lieu, en dehors de l'image. L'image

même ne devient pas le signe d'autre chose, mais lieu d'une double absence, celle de la chose filmée et de ce dont on parle. Mais elle ne se réduit pas simplement à être l'image du filmé, qui n'existerait pas sans l'intentionnalité qui le filme, intentionnalité sans laquelle il n'y a pas d'œuvre et à laquelle aucune œuvre ne se résume.

L'arbitraire de cette intentionnalité est rappelé d'ailleurs dans le lieu cinématographique du film — « le plateau » — par l'un des acteurs : « Cette histoire est arrivée ? » L'alternance plateau-extérieur renvoie constamment la fable à elle-même. Le bonheur de la narration, détruite, a cédé aux pensées conscientes, aux thèmes posés sans aucun semblant d'unité, d'apparence organique : l'hétérogène des niveaux, des éléments séparés, abstraits dans leur séparation, discontinus, disloqués. L'extériorité du réel et de la réalité se remarque là surtout où devait se produire l'incarnation chez les acteurs : ils parlent avec le hors-champ. Et ils peuvent le faire, parce qu'ils ont cessé d'être des « acteurs » pour devenir eux aussi des spectateurs de l'histoire : leur présence met en question la réalité de cette histoire, mais ils sont par moments comme traversés, brûlés par la fable. Lorsqu'on les maquille, on les annule en tant que ce qu'ils sont pour les métamorphoser en ce qu'ils ne sont pas : mais le processus est arrêté juste au stade de la métamorphose, ils sont niés dans leur être pour devenir l'absence des personnages, exactement comme la demeure est niée pour « devenir » la fiction d'un plateau — le lieu de l'absence d'une histoire. Manipulation, transformation en objet, tout ce qui arrive aux hommes dans le visible du film. Nous voyons trois acteurs en train d'être maquillés : la jouissance perverse de Dominique Sanda, le regard inquiet de Bulle Ogier, le recul ironique et ensuite l'effroi glacé de Matthieu Carrière. Impressions déterminées, sans doute, par ce que l'on entend : la leucémie, la mort, l'effondrement sur le visage de Dominique Sanda, le regard de la statue blessée sur celui de Bulle Ogier, la jalousie, l'épisode de l'amour fou de F. pour un prêtre sur le visage

de Matthieu Carrière, l'homme et les femmes n'étant pas vulnérables au même endroit.

Une tunique sur le mur, tirée à quatre épingles, du feu lorsque la caméra s'en approche, absence de corps et de visage, même lorsqu'elle sera portée par Dominique Sanda. Arriver à l'absence, personne n'a jamais pu en partir, c'est à de tels moments que vise le film, pour marquer d'un « non » la positivité de l'image, sa prétendue présence ontologique et sa prétention de « montrer » : « Sur le texte du désir aucune image, laquelle, je ne vois pas, alors il n'y a rien à voir. » Ce qui est le problème du film va devenir aussi le centre vital de la fable ; l'un et l'autre se relaient, apparaissent et s'éclipsent comme des fils entrelacés. Dans un récit classique, les moments structuraux sont implicites et s'imposent peu à peu, dans un récit fabriqué, ce sont de tels moments, c'est la conceptualité qui commande la construction, mais la répétition des motifs, parfois littérale, en général avec variation d'angle, de lumière, de mouvement, s'oppose à ce qui pourrait se produire ainsi de théorique. La répétition est l'exigence minimale de la forme, la liberté du processus du film à l'égard de la fable racontée, mémoire interne, renvoi réciproque, réseau de sens. Telle place avec des bancs vides dans un carrefour des bois revient constamment au commencement des séquences, comme pour annoncer un changement de niveau. Ou bien des mouvements sous les arbres, vers la terre, éclairée au loin d'une lumière blafarde, lunaire, comme des mouvements de désir, ceux d'un navire sur l'eau, comme un rayon de lumière qui se déplacerait, de l'eau qui se répandrait lentement, s'enfoncerait dans la terre, mouvements tournants qui reviennent vers un tronc d'arbre double, vidé en son milieu, noir, marqué de mort. Différence de la nature et des objets culturels : ceux-ci, coquilles, ossuaires d'intériorité mort, complexes de sens pétrifié, le film doit les nier dans leur présence pour qu'ils deviennent matière d'un mouvement lyrique et résonnent du désir, du mourir de ne pas mourir ; la nature est par elle-même dépourvue

de signification, mais ce qui y est pressenti n'y est pas simplement projeté, il est là pour qui s'y transporte prêt à tout quitter.

« Je suis prête à tout quitter », c'est ce que F., qui vit entourée du bois, aurait dit, c'est ce que disent les voix, ce que les spectateurs lisent sur les tableaux noirs. En principe les « nègres », placés hors-champ, servent d'aide-mémoire aux acteurs, ici l'on y a écrit ce que les voix narratives lisent sans doute mais sur des feuilles de papier. Cet artifice, en soi modulation lyrique de ce qu'on a entendu, est l'inscription même du double mouvement de négation au travail, permutation du champ et du hors-champ, suppression des acteurs et d'une fiction en acte, l'absence des narrateurs projetés sur l'écran, l'écho figé de la narration et l'intégration du spectateur au processus de réflexion du film sur son déroulement. Dans *Le Camion*, discours autoréférentiel, Duras était apparue dans l'image, en absence de toute fiction ; son absence dans l'image, condition de la fiction, ne rend pas possible pour autant ne serait-ce que le simulacre d'une fiction, mais l'exposition du matériau. « L'œuvre » était un en-soi hors du temps, indépendant de qui le produisait ou le percevait ; devenue lieu d'exposition de la différence entre le réel et la réalité, c'est une entreprise sans fondement, éphémère, conjoncturelle, qui doit assumer les failles de la situation historique et dépend de son procès de production et de réception : l'apparition du désir de l'œuvre met l'auteur dans la dépendance de l'autre. La télécommunication dans la fable n'est peut-être que le déplacement de cette autre recherche de communication, non seulement entre les deux voix narratives, mais entre Duras et les auditeurs-spectateurs, projetés sur l'écran en la personne des acteurs. Voix, vocable, invocation, appel, réponse, jouissance et agonie, dit Duras en parlant de ceux qui lancent des rendez-vous dans la nuit, en racontant l'histoire du chat qui appelait sur les Champs-Élysées. « L'œuvre » ignorait la communication, qui apparaît, en absence d'œuvre, lorsqu'elle n'est plus que frustration mutuelle.

Le désir de l'œuvre veut déloger le spectateur de son lieu, du lieu de son amour pour les images-illusions, il lui demande la réciprocité : s'annuler comme spectateur et participer à l'élaboration de l'œuvre, à la fabrication de cette histoire d'amour. Mais le spectateur n'est pas venu là pour écouter seulement la belle voix de Duras. Par l'intermédiaire de l'acteur, c'est lui qui proteste contre l'absence d'image, comme « l'homme du film », le spectateur du film « veut voir ».

Puisque l'idée de voir fait peur, que c'est une façon de liquider l'histoire, d'y mettre fin, l'homme du film veut voir. Différence entre elle et lui, l'activité de la femme dans le déclenchement de l'amour, c'est elle qui évite les imprudences, dit-on. Elle, c'est tout un roman familial, la maladie, la folie et l'absolu de la mort. Invisible, elle est « toute », divine. Elle a pu même le voir, ce que lui, qui survivra à ce qu'il appelle sa folie, ne pourra jamais faire, bien — et surtout — parce qu'il le désire. Il veut la voir sous son visage désirable, absent, interdit, et il mourrait s'il voyait l'invisible, son désir se tarirait si le visible pouvait le satisfaire. Un jour, elle lui envoie des photographies, l'histoire s'arrête, tuée par une image, détermination, réduction de l'universel indéterminé de la parole. Toute image n'est pas l'image unique du désir, la photographie sans énigme anéantit l'imaginaire, néantisation de la réalité. Le désir de l'homme du film est comme le désir de l'œuvre qui se meut en direction de la réalité pour faire brusquement volte-face au moment où il l'atteint. La caméra, braquée sur un écran blanc et un projecteur, comme chaque fois qu'il s'agit de « voir », fait le tour du « plateau », hésite, désorientée, revient peu à peu en arrière, vers le réflecteur et le projecteur du début, et lorsqu'on raconte que l'homme a rendu la photographie, que l'histoire a recommencé, la caméra dépasse sa position initiale et découvre un écran imaginaire, un pan de mur délimité par deux poutres.

La substance de notre monde n'est plus tel ou tel sens ou système d'idées, dont on voudrait démontrer le vide, la

convention. Ce qui a conduit des écrivains au cinéma, c'est la réduction du monde à une gigantesque machinerie d'émission et de consommation d'images, des idées et des produits comme des attributs d'images, de l'argent comme unique réalité, et des regards achetés au grand magasin. D'où ce refus de l'image. Cette histoire d'image noire, du désir qui « n'est pas *ready-made*, prêt-à-porter ». Il y a ici comme un retour à la fonction du manque, à la fonction désirante de l'amour, un déplacement d'accent dans l'œuvre de Duras : ce retour en deçà de *Détruire, dit-elle*, en deçà de l'utopie révolutionnaire, l'opposition de l'amour et de la ville (comme assumption du donné) n'est pas simple répétition de *La Musica*, d'autant plus que de musical, cette fois, le film possède bien plus que le nom. Non plus un devoir-être (*La Musica*), un désir d'amour, qui pourrait se vivre ailleurs dans le réel de l'utopie (*Détruire, dit-elle*), mais réinvention du désir qui était mort (*Vera Baxter*), l'effet du réel, l'invivable ici. Non plus le souvenir d'un rapport à l'impossible (*La Femme du Gange*), la lumière hœlderlinienne, le feu, l'arrachement d'une folie postrévolutionnaire, non pas la communauté, mais la solitude, quelque chose d'infesté, de mort, d'obscur, de maladif, la certitude que le fatras, la brocante et la poubelle ne pourront jamais être ébranlés. Non pas l'évidence mythique (*India Song*), l'ambiguïté du lien de l'image à l'imaginaire, l'au-delà du dire, la permutation spéculaire de l'aimée à la place de l'amant, mais l'en deçà du dire, au niveau de la coupure, du non-rapport : non pas le miroir, mais l'image noire. L'universalité de la relation au miroir sous-tendait le rapport du spectateur à *India Song*, ici le film invente son propre interdit, son manque constitutif ; au lieu de la dimension mythique, l'image noire renvoie au processus interne du film, à son devenir, comme œuvre d'art : passage du lyrisme pur à l'ironie. Cette dimension ironique est d'ailleurs « exposée » comme les autres éléments du *Navire Night*, elle renvoie immédiatement au matériau. Il n'y a pas de simulacre, de figuration seconde comme effet de matériau, mais l'expo-

sition du matériau comme absence de figuration. On a vu que l'histoire recommence, lorsque l'homme du film rend les photographies à la mère légitime de F., lorsque la caméra découvre un écran imaginaire. A la demande de l'homme, la mère lui communique le numéro de téléphone de F., mais à chaque fois qu'il appelle il tombe sur une salle de cinéma. La mère appelée au secours pour que l'amour et la fiction puissent continuer, la mère, l'amour, l'image et le cinéma? Qu'elle, c'est du « cinéma », que s'il veut voir le visage de l'amour il n'a qu'à aller au cinéma, ou bien qu'il se fait du cinéma? A ce moment, dans l'image, le lieu du cinéma prend l'allure d'une salle de projection, le spectateur assis devant l'écran est directement interpellé par le film qui reconnaît ainsi sa propre facticité, mais aussi son mystère.

Ici se pose le problème de l'authenticité du matériau : l'absence de fondement, le caractère expérimental de l'art actuel, l'indépendance de l'idée et du matériau pose des conditions difficiles. La version théâtrale du *Navire Night* démontre que le cinéma, matériel neutre au départ, est devenu déterminant pour Duras. Au théâtre, les renvois au film, au cinéma, font sourire, ce sont des renvois à autre chose et ils ne sont pas vraiment ironiques. Mais le plus grave c'est la question centrale de l'image et le « voir », et elle ne concerne pas le théâtre. Même si la scénographie d'aujourd'hui est souvent une recherche d'image, avec parfois des emprunts au « cinéma », c'est de l'image qu'il s'agit, de l'irréalité, pas du tout de la reproduction technique. Cinéma, téléphone, solitude et grande ville font partie d'une même réalité, mais le théâtre, même lorsqu'il parle de la solitude des grandes villes, garde encore quelque chose d'un événement cérémonial et communautaire. Son principe même c'est la coprésence de l'acteur et du spectateur, c'est à partir de cette coprésence qu'un irréel se produit comme vision. Coprésence et vision, et non plus photographie et vision, auraient dû constituer le problème structurel de la pièce, la relation des acteurs à l'irréel qui les hante. C'est ce à

quoi tend, par force, la mise en scène : entre l'oratorio et le théâtre, des récitants sont traversés par ce qu'ils racontent, habités du désir l'un pour l'autre, sous l'effet de l'histoire, ils sont niés à de très rares moments dans leur présence pour que des personnages « apparaissent » virtuellement, comme à quelques instants privilégiés les acteurs à l'écran. Il n'y a pas cette neutralité des voix narratives possible par l'extériorité complète, la distance objectivante des images cinématographiques et la dualité des « sujets » dans la narration. Au théâtre, il n'existe d'autre objectivité, et combien inconsistante, que l'acteur, c'est sa présence qui crée la scène, l'espace vide, c'est son geste, sa parole qui produisent les mondes. Par principe, accessoires et décors sont inutiles. Au cinéma, l'acteur est une figure dans l'espace de l'image indépendant de lui. C'est pourquoi le théâtre peut parler d'absence de relations humaines, il ne peut pas montrer un monde vidé d'hommes : édifices, rivière, bois, cimetière. Le théâtre est le monde des actions, non pas le monde des objets, aussi la version théâtrale du *Navire Nigâr* n'a pas la signification et l'importance de sa version cinématographique, pseudo-« épopée » d'un monde dépourvu de sens, où le sens, imaginé, ne peut pas s'incarner dans les objets, devenir image. Sur la scène, avec des chaises renversées, on veut et on peut évoquer des tombes, mais elles auraient aussi bien pu évoquer une armée, des montagnes ou un champ de coquelicots tout en restant des chaises et cela n'aurait gêné personne. Au théâtre les objets sont là comme support d'irréalité, non pour eux-mêmes, ils dépendent de la parole. Les images cinématographiques peuvent être surdéterminées par la parole, mais elles ont leur propre existence et elles déterminent la parole à leur tour : tout se produit, dans le film, à l'intérieur de cette différence irréductible de la parole et de l'image. Lorsque la parole et l'image, le nom et la chose — et au niveau des motifs l'édifice et la nature — coïncident dans le film, c'est qu'on parle et qu'on montre le seul lieu où le réel et la réalité se touchent : le tombeau.

Les narrateurs se réfèrent à un journal que l'homme du film aurait tenu, la fable est « vécue » de son côté, et précisément pour cela c'est la « biographie » de F. qui en est le contenu, c'est elle qui a une histoire, qui est à connaître. F. lui aurait dit qu'il pourrait trouver son nom, le nom de son père, inscrit sur une pierre tombale, dans une lignée, une histoire. Mais il n'est pas allé au cimetière, qu'on nous montre, il ne veut rien en savoir, du nom du père, pas plus que des photos. C'est par le nom, disait Hegel, et par lui seul que le singulier devient une réalité, qu'il est différent d'avec tous les autres et pour tous ceux qui parlent. Mais il ne veut pas de « réalité », pourtant « elle existe », la question sur son existence est sans objet, l'existence comme telle est nécessaire et suffit comme détermination, elle existe, peu importe laquelle, c'est celle-ci ou celle-là, les deux actrices du film, l'ouvrière ou la riche héritière, la brune ou la blonde, la femme de soixante ans de H.L.M. de Vincennes qu'il aura « vue » ou la jeune femme qui meurt de leucémie qu'il ne verra pas, vivante ou morte ; la femme a existé, elle existe, c'est pourquoi elle n'est aucune d'entre celles qu'on peut voir dans l'ordre de la réalité. Il y a un homme, un père, un acteur, mais les femmes sont au moins deux. Mère légitime et mère illégitime, F. serait l'enfant d'une domestique, une bâtarde née de la pauvreté et de la richesse, roman familial inversé qui soutient la fable. L'indétermination caractérise cette « dérive » : au téléphone les voix sont indistinctes, celle de la mère légitime et de la fille. Il n'aura connu d'« elle » que les voix, et ne voudrait surtout pas de la catastrophe d'une rencontre.

Elle, c'est l'expérience de la limite, elle le voit, elle le poursuit. « Il est pris dans la surveillance. Il ne cherche pas à savoir qui est derrière lui. Elle le provoque à ce jeu de la mort. Qu'il se retourne et voie qui, et l'histoire meurt foudroyée. » L'homme du film est pris dans l'autre scène, comme la proie de ce « voir vers le loin et à travers », dont on vient de parler à propos du regard de la statue. Images, de plus en plus en contre-plongée, de la chaussée déserte,

désolée, à l'écart, entourée d'arbres, l'asphalte déchiqueté, blessé, des trous remplis d'eau qui reflètent le ciel. La marque d'absence est ici la plus forte, parce qu'il s'agit d'image non aveugle, comme si le monde se voyait dans son reflet. Dans ce regard absolu, tout regard humain, regard d'un « sujet » est éliminé, d'où l'angoisse macabre, quelque chose comme une annihilation pure et simple. Et ceci depuis le début : le ciel dans les grandes vitres du musée d'Art moderne, du Louvre, les plans répétés de la Seine reflétant Paris au crépuscule lorsqu'on parle de la venue de la nuit, de la peur. Un miroir est un objet de fabrication humaine, cerné, limité, avec un but précis. Une vitre est transparente, qu'elle reflète, c'est un « plus » qui n'intervient pas dans sa première fonction, quant à l'eau, elle est indépendante de l'existence et du regard des hommes, elle reflète toujours partout, même s'il n'y a personne pour regarder, elle est sans fin, c'est « l'eau du monde ». Cette absence dans l'image, et l'idée de l'homme qui se sait vu et ne veut pas se retourner, est-ce le regard de F. qui le traverse ? « Le corps délivré de l'obscur par le détour de l'autre, et devenu la clarté de soi-même » : ce qui fut la voie de Stein et d'Alissa, ici c'est le non-retour de la folie, et l'homme du film le refuse : soit se retourner et regarder, réduire l'autre à un corps et une image et tuer l'histoire, soit perdre son corps, se laisser annihiler par la folie. Ici, Orphée ne cède pas à l'appel de l'autre, il préserve l'histoire et l'œuvre, qui n'est ni du réel ni de la réalité, mais le lieu de leur relation problématique.

Il n'y a évidemment dans ce film que des images, des paroles, mais le spectateur est piégé par leur cours, métonymique et métaphorique, lui aussi est cette absence dans l'image : de négation en absence, il a fini par être en proie à ce qui n'est pas là. Mouvements croisés, affolés de la caméra, comme se heurtant aux vitres des fenêtres du « plateau », s'élevant des angles du plancher, rasant les murs, effleurant les actrices figées, assises dans la pénombre, endormies : il s'agit, grâce à la suspension, à la déréalisation des motifs, d'un cinéma abstrait, non pas des

hommes en acte, mais la projection sur l'écran, au moyen des sons et des images, des émotions, des sentiments, des idées. A ce point extrême, dit-on, l'homme du film prend peur, il refuse de franchir le pas, il préfère le gouffre commun à cette autre solitude où F. l'entraîne : l'aurait-il fait, pourrait-on imaginer qu'il le ferait, que la fable aurait été tout autre et le film différent. On n'aurait pas assisté à cette séparation de la fable, des motifs et du matériau, à cette non-coïncidence du processus du film et de la fable, au dépassement de la fable par la réflexion. A ce moment, comme si le film aussi avait atteint sa limite, la tension tombe : il est question de la mort de F. La « reprise » insistera surtout sur les différences entre F. et l'homme, entre celle dont on dit qu'elle est devenue folle — absence d'être personnel : elle-même et celle qui aurait vu cette histoire, elle-même et le jeune homme qu'elle aurait aperçu, l'inconnu d'elle-même et de tout inconnu, elle aurait été le jeune garçon qui passant dans les rues de Neuilly l'aurait vue de sa fenêtre — et celui qui peut dire « j'ai été fou ». Il continue de recevoir d'elle des billets de banque : l'unique réalité d'un monde d'absence de rapport, sidéré, réifié par l'universalisation de la valeur d'échange « dans sa fonction salariale ». Elle le paie, avait-on dit, de lui donner tant de désir. Elle propose aussi d'autres indices qu'il refuse : après l'image et le nom, un « signe du ciel » pour lui désigner le lieu de son désir, une fontaine en construction dans le jardin de Neuilly, qu'il ne trouve pas, elle lui dira aussi qu'elle est malade et toujours au lit, que de la rue on peut la voir. Il reconnaît qu'il aurait pu la voir s'il l'avait voulu. Il dit qu'il était fou mais ignore de quoi et répète qu'elle a existé : c'est précisément là — sa folie et l'existence de l'autre — tout ce qui lui a été donné de savoir. « Le regard constitutif », le point de vue de l'œuvre, si l'on peut dire, ne va pas au-delà de cette expérience vécue, mais la propose et se propose comme objet de réflexion : « Le film n'a pas été tourné. Il y aurait eu des gens ici, plongés dans une réflexion commune, très absorbante, et qui tout à coup se serait arrêtée — par la

mort ? demande Benoît Jacquot — ou par un doute, tout à coup, d'ordre général. » Il y a eu la constitution d'un film, absent, comme objet de réflexion et de doute : « La profonde certitude, inexprimable par d'autres moyens que ceux de la création artistique, d'avoir réellement atteint, aperçu et saisi, dans cette renonciation et cette impuissance à savoir, l'ultime réel... » (Lukács).

Le non-savoir, l'inachèvement, « l'inexistence », l'auto-ironie du film à son propre égard est exposée dans le caractère d'artefact du film, dans l'absence d'harmonie préétablie entre la vision et la technique, dans une réflexion sur la technique cinématographique, qui devient le contenu de la fable en tant que problème d'« image » et de « voir ». Chaque terme est exposé dans sa séparation abstraite, catégorielle, d'avec les autres : un monde sidéré, qui repose uniquement sur sa facticité et la force de sa subsistance, et « cette aspiration nostalgique des hommes qui tend vers un utopique achèvement mais ne reçoit comme vraie réalité qu'elle-même et son désir » ; tandis que la dissonance, l'impossibilité du réel à pénétrer dans la réalité empirique, est présentée en tant que problème de matériau et catégorie formelle, excluant la clôture de l'œuvre comme totalité sensible. Exposition, catégorie limite, absence de clôture : non pas l'obsession de l'achèvement, mais le désir de la création contre la mort que serait l'œuvre. Puisque tout est devenu marchandise, toute objectivation est aliénation et réification. L'impossible est ce que l'œuvre désire, quand elle est devenue le souci de sa propre origine : le lieu de la passion sourd et aveugle qu'on ne peut atteindre par les images et les paroles. L'autre du sensible. L'impossibilité de l'œuvre et la volonté de la distinguer de son apparence sensible — récupérable par l'illusionnisme hédoniste de l'industrie culturelle, qui a transformé « la promesse du bonheur » en bonheur à la portée de toutes les bourses — exigent cette explicitation du commentaire implicite dans toute contemplation esthétique. Le processus de construction et de destruction de l'œuvre nécessite la réflexion et la média-

tion du spectateur, mais au-delà des apories de la représentation, grâce à la subjectivité reconnue et délivrée de sa volonté de domination : par l'évidence du matériau. Les motifs niés au profit de la fable sont restitués à eux-mêmes par son absence effective. Tout se passe, constamment, dans ce moment de suspension, de métamorphose inaccomplie, qui est le moment proprement cinématographique du *Navire Night*. S'il « faut voir », c'est aussi d'un voir spécifiquement cinématographique qu'il s'agit, le seul qui soit donné au film et à son spectateur, non pas l'illusion d'accéder par le moyen de la reproduction technique à « l'invisible », ou d'atteindre « l'éclaircie des origines », mais rien qu'un reste, une beauté en suspens, images et paroles qui résonnent du réel et de la réalité qui leur manquent.

Le Navire Night, la tentative la plus vaste d'atteindre au tout par la totalité, se brise pour avoir refusé au regard, sur ce chemin de la réalisation, « le mystère que la voix promet » (Jabès). Ce film développe le paradoxe de l'œuvre : son caractère d'apparition. Et il rend visible, au moyen de projecteurs, de l'écran et des acteurs, ce paradoxe spécifiquement cinématographique : technique de reproduction et support de narration, le fait qu'on puisse promener acteurs et histoire au milieu d'un monde qui leur préexiste et qui n'en demandait pas tant. Tout subterfuge qui prétendrait que l'étant est déjà de la fiction et la fiction de l'étant renforce le paradoxe en l'éluant. Il n'y a plus que des lieux d'une histoire et d'histoire celle qui n'a pas lieu. De là l'écueil quasiment insurmontable : le caractère hasardeux de tout objet face à l'œuvre, devenue elle-même espace d'exposition. Chaque niveau peut se détacher, se libérer de l'unité aléatoire, se développer en sphère autonome. Duras, qui élabore ses thèmes jusqu'à leur limite, où ils deviennent autres, se sert des chutes du *Navire Night* (les statues de Paris, ses rues, la Seine) pour

construire trois courts métrages sur Paris, dont le troisième, sur la Seine, conduit à la mer avec un quatrième film. Et tous les quatre, dans leurs autonomies hétérogènes, forment un nouvel ensemble.

A partir de *Césarée*, la voix de Duras est seule, comme si toute communication était rompue avec l'environnement. Elle raconte encore une histoire, mais légendaire : celle de la reine des Juifs amoureuse du criminel, le destructeur du temple — comme il se doit, à l'égard de l'amour, tout temple est un blasphème ; enlevée, emmenée par lui et répudiée ensuite pour raison d'État. Elle en meurt et, morte, fait tout détruire. Voilà donc le mythe d'origine : l'amour impossible et la destruction du monde. Mais le récit n'est pas un rituel de répétition et les images ne servent pas à l'évocation, à l'invocation, à la possession du mythique : nous sommes à une époque où les objets du monde des images ne sauraient en aucun cas exister dans la réalité (Sartre), et la distance reste infranchissable entre la nature fictionnelle du langage et la photographie, animée ou non, qui délivre des certificats de présence (Barthes). Donc, le refus de construire : le non-représentable, mais s'agirait-il d'une élégie ? L'élégie va à la trace, oppose l'authentique au dégradé et polémique contre le présent : or, c'est vers le présent, le dehors, que le film renvoie, c'est le monde tel qu'il est qui en paraît illuminé.

Quelques sculptures de Maillol, dans le jardin des Tuileries, une statue monumentale de la place de la Concorde, son obélisque, les toits du Louvre, une statue monumentale du pont du Carrousel, et la Seine : voilà les objets employés dans le film. L'effondrement du sens impose à l'attention ce qui est : il n'est rien de mesquin pour l'art moderne, même pas ces statues de la Concorde que personne ne regarde. Ni illusion ni simulacre, le film joue des particularités de l'image du cinéma, *analogon* et signe, en se servant des ressemblances. Mais la ressemblance prévaut toujours dans ces signes arbitraires et ne cesse de renvoyer au-dehors, aux objets eux-mêmes : des mouvements sur la Seine pour un voyage en bateau, une

statue monumentale pour une reine majestueuse. Dans ces manquements mutuels entre l'image et les images, ces jeux d'être et de néant, ce sont l'image et les images qui se trouvent enrichies. Si l'image s'affirme dans sa différence avec ce qui est, dans la proximité impossible de l'image, ce qui est acquiert des possibilités infinies et résonne au-delà de ce qu'il paraît, sans que son apparence soit changée.

Et les sculptures de Maillol ? Seraient-elles les suivantes de la reine, ou, puisqu'il s'agit d'une femme, « des images du thème », des corps de gloire féminins : au degré de réalisation interdit au cinéma ? Image du thème encore la première sculpture du film dans sa pose de *Mélancolie* ? Il existe un seul vestige du passé : les hiéroglyphes de l'obélisque, la poussière qui porte encore les traces de la pensée. Mais comme tous les autres motifs du film, les hiéroglyphes ne renvoient à l'histoire racontée que pour réapparaître mieux dans ce qu'ils sont, dehors par rapport au cinéma : « la pensée par image, l'identité du sens et de l'image, de l'image et de l'écriture », qui avait déjà hanté Eisenstein. Entre ces images-écritures vestiges d'un monde légendaire d'identité et la dualité des images et de la voix cinématographique, et opposé à son monde de mouvement, de contingence et de temporalité, on rencontre les statues, des solides du monde physique et des incarnations du sens. Ces différences de niveaux, la dispersion, à la place de l'unité, des motifs, du matériau et du thème, font apparaître l'aspect formel : la construction contre l'organique.

En donnant toute l'importance à la voix extérieure, Duras est revenue au cinéma muet : le hors-champ lié au son disparaît des plans rapprochés, fixes, avec des changements d'angles, sur l'obélisque ou la statue monumentale. Les choses frappées de silence, réduites à elles-mêmes, acquièrent cette étrangeté qu'on avait remarquée dans le gros plan, elles deviennent des entités : la statue en majesté se découpant sur le ciel ; l'échafaudage, artefact, mais aussi cage, prison ; la toile tendue sur les tubes comme un écran ; et jusqu'au noir de suie sur le visage de

la statue qui apparaît comme une larve. Duras use du pouvoir de dénomination de la parole et du gros plan. *Césarée* est construit par l'alternance, la récurrence de ces plans fixes, qui élaborent les objets en motifs et des mouvements lyriques latéraux, courbes de la caméra sur les sculptures de Maillol dans le jardin, avec des passants et des autobus au loin : distance entre ces œuvres d'art « images du thème », et l'image inaccessible de la légende, mais aussi présence des œuvres dans une actualité que reproduisent les images du film, actualité rachetée par ces œuvres. Les deux dimensions de la parole poétique sont dissociées chez Duras mais coexistent : la possibilité de parler du mythe mais aussi, grâce à l'image, du monde crée, avant toute signification prosaïque : le ciel, l'arbre, la pierre, l'eau. Le mythe détruit n'a laissé que « la mémoire de l'Histoire », dit Duras, « la totalité ». Dans cette duplication cinématographique, les choses, fonctionnant comme leur propre *analogon* au passé, accèdent à ce lointain qui revient vers elles comme une aura, elles débordent de toute part vers ce dehors, d'où parle la voix, où « il n'y a plus rien à voir que le tout ». Actualité, qu'un zoom sur les toits du Louvre vers une autre statue monumentale, autre que la première puisque aucune n'est la reine, introduit dans le film afin d'en briser la clôture formelle : « Il fait un mauvais été à Paris, de la brume », dit Duras pour conclure. Irruption du hors-champ dans le film qui marque la distance par rapport au mythe et renvoie au présent, terre de toute expérience mystique.

Car il ne s'agit pas de trouver une demeure dans ce qui est — Paris — et dans l'amas de sa facticité corollaire à la reproduction technique : c'est face à la toute-puissance de l'étant que surgit l'appel dans sa forme absolue : *Les Mains négatives*. Duras parle de ces motifs de l'art pariétal — et peu importe à l'égard de son musée imaginaire, la vérité archéologique de son interprétation — comme des cris d'appel de l'extrême solitude face à l'immensité des choses. La trace des mains de ce premier homme-artiste serait comme la trace de la voix pour elle : la différence

vient de ce que le mot « désir » n'était pas encore inventé. Mais l'expérience est la même, et c'est une même voix qui crie depuis trente mille ans : « Ces mains posées écartelées sur le granit gris pour que quelqu'un les ait vues... Je suis celui qui appelle, je suis celui qui appelait, je suis quelqu'un, je suis celui, je t'aime plus loin que toi, je suis celui qui t'aimait toi, j'aimerai quiconque entendra que je crie que je t'aime... » « C'est trop souffrir pour moi, que devoir ainsi l'appeler sans cesse, comme si j'étais loin de toi, ou si toi, tu étais absent » (Halladj).

L'homme seul était face à l'Océan, Duras face à Paris, et il n'y a d'autre identité entre l'Océan et Paris que de pouvoir être imaginés comme des déserts. Les statues du précédent film n'avaient pas de signification interne, c'étaient des corps en majesté et ils pouvaient résonner de la majesté d'une reine. Paris, c'est un monde de signification qu'aucune parole ne suffirait pour transformer en désert. Certes, la ville est vidée, frappée de mort, de silence : c'est le cœur de Paris du *Navire Night*. Paris à l'époque où l'on fabrique des bombes à neutrons qui tueront les vivants pour laisser intactes « les richesses » : les bâtiments. Et Duras parle de la fin du monde, non seulement comme époque de rédemption, mais comme réalité probable : « personne ne verra plus, personne n'entendra... » Paris, somme de significations disparates, n'accède à un sens que par le choix d'un itinéraire : des chemins qui, au lever du jour, conduisent la caméra de Duras de la Bastille à l'arc de triomphe de l'Étoile : le chemin de la Révolution à l'Empire. Non seulement le futur de la grande Révolution, mais aussi de toutes celles qui l'ont suivie. Cette fois le parcours du film est complètement séparé du discours de Duras : il n'y a plus aucune relation entre l'image et la parole, mais ce qu'on voit dans l'image est la condition de ce que disent les paroles. Il ne s'agit plus de la distance entre une parole de fiction et des images du cinéma, mais de la naissance d'une parole à partir de ces images et de leur manque. Ce parcours est le fondement, non seulement de la déchirure esthétique,

mais aussi de la solitude essentielle et de la nouvelle mystique dont Duras participe : « la trace interne et impuissante de la révolution bradée ».

Si l'Histoire n'est pas directement au centre des films de Duras — et on voit dans la suite de leurs œuvres combien l'historicité d'Hiroshima est due aussi à Resnais —, elle n'est pas ignorée par Duras. Elle parle de diplomates désœuvrés dans les colonies, d'intellectuels en vacances, de gens de Neuilly. Et ces histoires de marginaux sophistiqués agacent. L'extrême existence comme l'expérience des impasses de l'heure historique n'a jamais été possible que pour ceux qui avaient des désirs, parce qu'ils n'avaient pas de besoins. C'est leur fonction de viser au-delà de la reproduction de l'existence, la destruction de la personne autonome s'appartenant à elle-même et dégradant sa propre vie en chose. Ces spécialistes de la transcendance radicale n'ont de souci que pour le tout et s'opposent à tout l'existant, tant que l'existant est seulement objet de besoin, d'intérêt. De la sphère de l'existence, rien ne trouve d'écho en eux sinon la détresse et le manque absolu : rare en Occident, à moins de rencontrer comme dans ce film, à l'aube, dans les rues de Paris désert, quelques immigrés éboueurs. Rencontre impossible autrement qu'au cinéma tant la distance est devenue, là aussi, infranchissable, dernière trace de cette alliance par laquelle la pensée aurait dû devenir monde. En lieu de quoi, l'être-devenu de la pensée dans la réalité a été rendu suspect, en même temps qu'il est devenu pour chacun impossible d'intervenir. Alors beaucoup parmi les spécialistes de la transcendance — les intellectuels — tirent la conclusion que la réussite en tout genre est l'unique mesure de l'être, le « savoir » un droit au commandement, et la transcendance, simple volonté de gouverner l'opinion avec l'aide de Dieu. C'est tout cela que rejettent *Les Mains négatives*. La « pauvreté » est encore pour Duras cinéaste une conception du monde : une éthique. A une époque où le box-office parvient à mettre presque tous les réalisateurs à genoux, elle fait des films avec rien, au

besoin avec des chutes d'autres films. La pauvreté, l'aspiration, sous cette figure absolue, ne se reconnaît plus ni d'origine ni de fin, c'est l'exil depuis la nuit des temps, avant l'invention du mot désir, jusqu'à la fin du monde. Cela n'empêche pas, chez Duras, le Juif d'en être le support mythico-historique, ni la « plainte » — si essentielle à la tradition juïque — d'en devenir la tonalité d'âme. L'aspiration, qui ne peut rien garder parce que rien ne peut la satisfaire, instaure des distances ; tournée vers l'intérieur, elle chemine constamment à l'extérieur, et parce que toute manifestation extérieure de l'âme est petite et abstraite, tout peut, d'une égale contingence, devenir âme. C'est pourquoi la pauvreté essentielle de l'image ramène au monde débordant des choses. C'est ainsi que la transcendance radicale découvre ce qui est, donne à tout une nouveauté resplendissante, un poids en suspension, désincarné — comme les images du cinéma. C'est parce que l'inexprimable reste à jamais inexprimé que la réalité n'est pas dissoute et qu'on n'y porte pas atteinte. « La pauvreté est conception du monde : l'aspiration confuse à l'autre, exprimée en mots clairs, et l'amour, bien plus profond, pour ce que l'on aspire à quitter ; l'aspiration à la couleur dans la grise monotonie de la vie et à la fois le fait de trouver les couleurs plus richement nuancées dans la monotonie de l'environnement » (Lukács) : tel apparaît sur l'écran, avec son aspiration absolue à l'autre et la richesse inépuisable de ces couleurs, le premier des deux *Aurélia Steiner*. « Telles sont les réalités, le feu du Désir les enflamme au Réel, qu'elles en soient proches ou lointaines... » (Halladj).

Ce n'est plus d'un dialogue que naît le film comme *Le Camion* ou *Le Navire Night*, ni d'un récit ou d'un appel, mais de la forme spécifique de l'aspiration : la lettre. « Désormais je vous écrirai des lettres. » Mais « qui » vous ? Les spectateurs ? Quelqu'un que Duras connaît, un mort comme la voix le dit, Dieu au-delà de la divinité, la grâce de l'indifférence ? Tous ceux-là et bien d'autres... l'autre tout simplement. C'est à travers ce chat mort que je

vous atteins, à travers cette blancheur blanche, dit la voix à la fin d'un parcours qui commence avec un refus cruel d'accueillir le chat qui veut « appartenir ». Ce n'est pas la propriété ou l'autre, c'est le « rien », l'abject même, qui devient l'âme. Il y a un présent hors-champ d'où l'on parle à l'autre : « que faites-vous, où êtes-vous, vous entendez, vous voyez, je n'ai connaissance que de cet amour que j'ai pour vous, vous êtes mort, comment annuler cette apparente fragmentation, comment faire que cet amour ait eu lieu... » La voix continue ainsi le long du fleuve, d'un pont à l'autre. La présence du fleuve est le seul lien des images à la parole, adressée à l'autre, l'inconnu, à qui l'on parle de « notre » histoire d'amour, du chat qui devient fou et de la tombée de la nuit. Les histoires courent le long du fleuve, dit la voix, et le sang, une mémoire d'horreur et d'oppression, partout, toujours. Ils disent que tout avait été construit sur la terre, que tout avait été occupé, les palais, les temples, entend-on, en voyant les monuments apparaître le long de la Seine et disparaître dans l'eau. Le fleuve, d'après la voix, serait l'unique chemin de cet autre continent. De l'image à la voix, nulle autre référence donc que ce fleuve, où tout ce qui est déterminé se dissout et disparaît. Au zénith du film brille la question mystique : « Qui êtes-vous, mais qui ? » et le film est comme sa réponse, car d'après la tradition la connaissance du « qui » — au-delà du déterminé — ne peut pas dépasser la question : Ce jet de lumière passager et intuitif, « illuminant le cœur humain, comme les rayons du soleil jouant à la surface de l'eau » (Le Zohar). La lumière du fleuve comme métaphore, et l'ironie nécessaire contre toute volonté d'identité, car tout peut révéler la présence du « rien » : la voix parle du « bleu liquide de vos yeux » et elle ajoute « alors vous m'avez vu », et sur l'écran c'est une péniche qui passe, dans un fracas de moteur, transportant du charbon.

A la différence des rues de Paris, le fleuve n'a aucune signification interne, mais un parcours précis, bien qu'il s'agisse, du point de vue du sens, d'un chemin qui,

précisément, ne mène nulle part, et c'est vers ce nulle part ailleurs — cet autre continent — qu'il s'agit d'aller. La caméra va à la rencontre du fleuve, lorsque le jour se lève dans des flamboiements de soleil, elle dérive ensuite sur l'eau aux éclats vibrants, aux clartés aiguës, aux teintes ternes, glauques, verdâtres, aux reflets bleutés de lumières artificielles, jusqu'au lieu où la ville se transforme en bois, à la tombée de la nuit, avec un dernier mouvement de la caméra, en tous sens, comme pour englober, avec la ville et ses monuments, le ciel et la terre dans l'eau. « Paris », disait Benjamin, « est la ville dans le miroir. Et la Seine est le grand miroir toujours vivant de Paris. Chaque jour, la ville jette dans ce fleuve les images de ses solides et de ses rêves de nuages. Il accepte de bonne grâce les offrandes de ce sacrifice et, en signe de sa faveur, il les brise en mille morceaux ». Et ici le miroir lui-même est brisé par les mouvements de la caméra : ceux qui descendent aux mêmes fleuves, des eaux toujours nouvelles les baignent. L'invention de la reproduction technique avait fait la peinture sortir de soi, dehors sur les bords de la Seine, c'est une nouvelle destruction des formes par la couleur et la lumière qui a lieu sur l'écran, grâce aux mouvements de la caméra : ce qui se répète à chaque projection, c'est le trajet d'une question lointaine et les mille éclats colorés de son apparition unique.

C'est lavées et neuves que les choses, jetées à la Seine, reviennent de la mer, loin de Paris, dans le deuxième *Aurélia Steiner* : non plus le feu des signes, toutes les couleurs de la lumière, mais le noir et le blanc : cette « lumière incolore », baignée dans l'éther, comme l'anticipation des derniers temps. Un regard de l'autre côté de la mort, un nouveau regard de la caméra, et une voix aussi lasse, sans relief, incolore. Du mythe de l'amour impossible et de la destruction du monde, *Césarée*, à l'esseulement, à l'appel d'amour sans réponse, *Les Mains négatives*, à la lettre non écrite et non envoyée, dans *Aurélia Steiner* (Melbourne) parce qu'elle était à elle-même possibilité de réponse, possibilité d'une histoire d'amour, le

chemin de Duras conduit à *Aurélia Steiner* (Vancouver) l'autre et le même : l'amour toujours absent et toujours présent, l'un identique à lui-même grâce à la multiplicité des nombres, les noces mystiques et la rédemption du monde.

Cette fois, le présent s'est compliqué de beaucoup d'histoires, mais semble au début s'identifier au présent de l'image : la mer est sombre, dit la voix, et la mer est sombre effectivement dans l'image. Serait-ce donc, en présence de la nature, un retour en arrière, au lyrisme de l'état d'âme où la subjectivité est tout et le monde rien. Mais le parcours du film consiste au contraire à ce que je devienne autre et l'autre autre que lui-même. La relation du mystique et du monde se passe de médiation, elle ignore la triplicité du référent, du signe et de la signification, la reduplication du signe dans la représentation, elle recherche l'identité, tout en évitant l'identification mimétique et sa présence massive. Aucune trace ici de panthéisme et pourtant la différence est celle d'un signe algébrique : la limite où le vide et l'absence aussi deviennent autre. Identité de la non-identité et non-identité de l'identique. L'impossibilité de la représentation tient à la différence radicale, mais aussi à l'identité, présente partout, mais que rien ne pourrait désigner, que seule la parole d'amour, s'adressant au tout, peut invoquer : « l'amour vise l'être, à savoir ce qui dans le langage se dérobe le plus » (Lacan). Il n'y a pas de fantasme dans les images de Duras, mais dans sa parole l'amour et sa forme absolue, comme expérience féminine : « La femme est ce qui a rapport à cet autre, qui, en tant que comme autre, il ne peut rester que toujours autre. »

« Aurélia » écrit donc, parle toujours à « vous », que « je » ne connais pas. L'autre qui est tous les autres et aucun d'eux, comme elle-même, qui appelle à être reconnue, est celle qui « ne voudrait pas revenir... ». Ici, le paysage marin, son ciel, ses rochers, ce qu'on voit dans les images, sont ce dont elle parle. Mais à la place des voiliers, ce sont des rochers qui occupent l'horizon et aucune colère

ne soulève la mer dans les images, comme cette autre mer qui brise ses digues et détruit tout. La mer est là dans la parole et les images comme l'infinie absence d'elle-même, l'indifférenciée toujours changeante et toujours là. Elle est là aussi, petit enfant, petite fille, amour, l'homonyme de la mère. Car c'est de la mère aussi que parle Aurélia et également de sa rencontre avec un marin. « Vous », c'est celle et celui dont Aurélia — « je » — est l'enfant, mais aussi « il », le marin aux cheveux noirs, par qui Aurélia devient « elle ». Plusieurs histoires s'imbriquent dans la construction du film, d'étrangers ils se font identiques, avant de se disperser de nouveau, être celles de tous et de personne, comme Aurélia qui n'appartient à personne de défini, qui n'est pas libre d'elle-même. Pour la première fois depuis *Nathalie Granger*, dernier film en noir et blanc, on entre dans une maison (la même ?), lieu d'intériorité, mais de personne. Dans la glace où Aurélia paraît si belle à « votre regard », aucun reflet n'apparaît, car pas plus que l'autre, Aurélia n'est pas, n'a pas de figure. Aucune actrice n'aurait pu incarner Aurélia, car elle est « l'âme » de Duras au regard des derniers temps. *Aurélia Steiner* (Vancouver), c'est un monde habité uniquement par des âmes transparentes et invisibles. C'est pourquoi toute chose y paraît, en absence d'hommes, dans une parété première.

La passion anonyme, la plus longue patience, l'amour comme l'actualité de « l'autre état », comme l'expérience de la totalité rendue transparente à elle-même, ne voit plus que l'identité du signifiant et de la signification. Grâce à la parole, à l'organisation du montage, les sphères distinctes disparaissent, là une chose n'est pas distincte de l'autre, elle perd son existence et ses déterminations univoques, devient polyvalente et se hausse au rang de signifiant, devient symbole. L'image *analogon* continue d'être l'*analogon* de la chose, mais là il ne s'agit plus seulement de choses et d'*analogon*. Dans ce temps qui toujours a déjà fait son temps, une chose est déjà l'autre. Si les pierres et les arbres deviennent des êtres humains,

l'être humain aussi devient pierre et arbre et accède ainsi à sa véritable humanité en devenant substance sans nom. L'être humain parle et disparaît « comme le patient passif que traverse le mourir et qui ne se montre pas », ainsi la parole, l'histoire des hommes, identique dans ses différences, n'est plus que la voix où s'exprime l'être de toutes les choses créées.

Une seule réalité, identique à elle-même, dans l'image : la présence massive d'un bunker, mais innommée, marque le réel dans l'histoire. Sinon tout est semblable — dissemblable, non pas signe, mais le « est n'est pas » de la métaphore, vecteur émotionnel. Des travellings dans une gare désaffectée rappellent la déportation. Des mouvements lents, continus qui n'en finissent pas de découvrir des troncs d'arbres coupés, mutilés, numérotés, entassés, embarqués sur des wagons de marchandises, parqués dans la boue d'un terrain humide, suggèrent l'horreur et la douleur — irreprésentables justement — des camps de mort. Le « Juif allemand » n'est plus porteur de l'esprit de l'utopie, comme dans *Détruire, dit-elle*, aux lendemains de 68 ; mais à l'époque de la renaissance de l'antisémitisme, de renouveau nazi et de l'esprit de la revanche contre la révolution qui, une fois de plus, fit peur et échoua, il est ce qui souffre d'une souffrance incommensurable. Comment la vie est-elle possible après Auschwitz, demandait Adorno, et encore plus, la poésie. C'est d'une telle « vie » qu'il est question dans ce poème de Duras. Brecht disait qu'on ne peut plus parler des arbres et Duras a trouvé la seule manière dont on puisse encore en parler, sans que ce soit une injure aux hommes et à la nature. Est-ce — l'écologie aidant — la découverte qu'ils sont victimes de la même domination ? Ou bien, en même temps que cette idée, une redécouverte de la pitié juïdique à l'égard du vivant ?

Dans ce film, les arbres sont liés aux camps de morts : c'est là qu'est née Aurélia Steiner, c'est là qu'elle s'est faite petite enfant pour enfanter sa mère : « Ma mère morte en couches sous les bat-flanc du camp. Brûlée morte

avec les contingents des chambres à gaz. Aurélia Steiner, ma mère, regarde devant elle le grand rectangle blanc de la cour de rassemblement du camp. Son agonie est longue. A ses côtés, l'enfant est vivante. » La mort de la mère, la naissance de l'enfant, se mêlent à la rencontre avec le marin, et l'amour avec lui, à l'agonie du père, de l'amant de la mère, du « pendu voleur de soupe » pour le petit enfant du grand rectangle de la mort. Car c'est à travers cette rencontre — sous le regard de l'autre, à qui l'on parle — que l'autre histoire advient ; c'est ainsi que « je » devient Aurélia Steiner — et même l'autre — et ses noces mystiques avec le marin deviennent celles des amants du camp. L'amour comme le supplice mené jusqu'à son terme : cette identité du non-identique produit l'écriture du film, et elle est marquée par l'écriture, tout court, qui apparaît sur l'écran : le nom d'Aurélia Steiner et un numéro d'ordre de déporté. La seule intervention du hors-champ dans les images, lorsque Aurélia demande au marin de déchirer l'écriture de son nom, ce sont des morceaux de papier qui entrent dans le champ et tombent dans l'eau. Lorsque le marin dit son nom et commence à découvrir le corps d'Aurélia Steiner, « elle ne regarde toujours pas, les yeux fermés sur le rectangle blanc de la mort », dit la voix. Or, cette référence au « grand rectangle blanc de la mort », qui revient à propos de la mère, du pendu et d'Aurélia est aussi le seul texte écrit qui apparaisse sur l'écran, en plus du nom et du numéro : « Je ne peux rien contre l'éternité que je porte à l'endroit de votre dernier regard, celui sur le rectangle blanc de la cour de rassemblement. » Est-ce d'autres fonctions qu'assigne Duras à l'écran du cinéma — grand rectangle blanc offert au regard — dans ce film où, d'un monde sans hommes, les choses intactes viennent projeter leurs images ?

Au début de la guerre, la crise de la représentation avait commencé par une polémique contre l'image-reproduction et contre l'existant. L'absence de polémique dans *Aurélia Steiner* n'équivaut pas à une revalorisation de l'image et de l'étant, à une réconciliation, mais à un

acquiescement, qui ne saurait venir que d'un au-delà des temps. Il ne s'agit pas d'un retour épiphanique à l'être-là ici et maintenant, mais de la piété envers le passé et les trépassés et de la tension vers l'avenir spécifique du « non-être-ici » de la tradition juïdique (Franco Fortini), qui vise « à réveiller les morts et à rassembler les vaincus ».

« J'ai entendu qu'il disait que ses yeux le brûlaient d'avoir regardé la beauté d'Aurélia Steiner. » Cette beauté — celle de l'autre — n'est pas visible, c'est celle de toutes les Images qui viennent s'ajouter à ce qu'on voit sur l'écran : un champ sous le ciel d'orage, des galets recouverts par les vagues, des filets d'eau limpide dans le sable, où « personne depuis longtemps n'attendait plus personne » : la beauté « d'une absence d'Image au fondement de toutes les images » (Lukács).

9.

La vidéo et le grand spectacle

La dissolution de l'image : « We Can't Go Home Again » et la « restauration » du mythe : « Apocalypse Now ».

Les pratiques actuelles du cinéma sont de plus en plus diverses et les essais qui interrogeaient ici quelques-unes d'entre elles ne peuvent avoir de conclusion ; deux films permettent cependant de repérer les directions radicalement contradictoires dans lesquelles s'est engagé le cinéma d'aujourd'hui : *We Can't Go Home Again* de Nicholas Ray, qui tire les conséquences extrêmes de l'expérimentalisme, et *Apocalypse Now* de F.F. Coppola, la plus vaste tentative de restauration de ces dernières années.

La crise de la représentation, la réflexivité avait été accompagnée au cinéma par une prise en charge, à l'intérieur des films, et de l'histoire réelle et des *mass media*, avec un élément de nostalgie esthétique pour l'origine et la « maison » (*Rosebud*) qu'on voit aujourd'hui dans les films écologiques : romantisme du terroir qui polémique contre la ville et la « civilisation ». A l'autre extrême, *l'underground*, comme pur produit du monde urbain, de l'historicité, de la réflexivité et des *mass media* tend à une sortie de soi, à l'élimination de toute distance, à une sorte de « *Paradise now* », en dehors de la représentation — et de la critique —, à une actualité du film qui ne

doit être rien d'autre que sa propre inscription : le processus du film, les matériaux, la vie de ceux qui le font et l'histoire réelle sont intégrés au film, qui est lui-même expulsé au-dehors. *We Can't Go Home Again* est le film de la vie en communauté d'un groupe d'étudiants de cinéma autour de leur professeur Nicholas Ray : une existence où vivre et s'exercer au cinéma, filmer, jouer la comédie, monter et faire de la politique, le sommeil, le sexe, la cuisine, la pluie et le beau temps, sont tout un. C'est l'époque de la révolte de la jeunesse contre la guerre du Viêt-nam, celle de la Convention de Chicago. Ainsi l'intimité de la vie et les jeux qui représentent les incidences de cette lutte, le psychodrame et la « comédie », l'exercice du cinéma et le flot des images d'actualités télévisées sont indistincts : plusieurs images, plusieurs sons à la fois coexistent sur l'écran ou interfèrent en cascades. La référence à la télévision est permanente : c'est un trou par lequel tout passe, qui évacue tout sens et tout le mode nostalgique de parler et de voir. Le matériel vidéo qu'on utilise n'est pas seulement léger, malléable, rapide et sensible ; il élimine la distance technique et temporelle entre ce qu'on filme et l'image qu'on voit ; au-delà de cette simultanéité même, il permet des manipulations sans nombre, des distorsions, des combinaisons, des anamorphoses. Dans le mélangeur tout peut être utilisé au même titre, le résultat ressemble à ce que Lyotard a appelé « la fluidification généralisée », la liquéfaction, la métamorphose sans fin des innombrables flux et des dispositifs branchés les uns sur les autres. Plus d'utopie, d'ailleurs, mais des débordements à l'intérieur du système, ici et maintenant, plus de supérieur et d'inférieur, de cadre et de hors-cadre, de norme et de subversion, mais des lambeaux défigurés, indistincts d'images et de sons : une prodigieuse cacophonie. Avec la vidéo « la liquidité évasive des couleurs dilue l'humain dans l'inhumain » : c'est de l'imprésentable qui doit « nous guérir du sujet, en le liquidant dans l'anonymat, l'orphelinat, l'innocence et la pluralité aléatoire des petites machines... ». Les hommes

ne sont plus eux-mêmes que des dispositifs, des flux, des fentes et des surfaces, traversés par des flux de toute provenance. Ce qui n'existe plus dans *We Can't Go Home Again*, c'est ce qu'on appelait « l'identité » : c'est pourquoi celui qui de l'œuvre recevait son nom — le réalisateur Nicholas Ray — se pend dans son film et organise ses propres funérailles.

La tendance nominaliste en allant vers l'éphémère détruit l'œuvre et toute différence avec ce qui l'entoure : l'écran blanc, l'image noire des auteurs d'avant-garde, vident les salles de cinéma. D'où les grandes entreprises, les adaptations coûteuses pour faire revenir les spectateurs, fatigués de la télévision, dans les salles. Cela ne peut réussir que par la recréation d'un consentement collectif. Puisque les schèmes anciens, selon lesquels le fonctionnement du grand cinéma, l'américain, était assuré, se sont désagrégés sous l'effet des guerres impérialistes, la restauration se fera pour exorciser l'horreur et la violence de ces guerres sous une forme mythique.

Lorsque Welles, en arrivant à Hollywood, avait voulu adapter *Au cœur des ténèbres*, il s'agissait d'un bouleversement du langage cinématographique, et la descente dans l'ombre pour mettre au jour ce qui ne pouvait se proclamer à haute voix et qui se trouvait déjà dans Conrad : l'impérialisme imparfait, la barbarie comme l'autre face de la pensée des lumières. Depuis, les « sauvages » ont changé ; ce vers quoi Welles n'avait pas pu faire signe a éclaté au grand jour, dans toute sa perfection et sa terreur. L'adaptation de Conrad qui devait être un symbolisme révélateur est devenue l'exorcisme de la réalité, une mythologisation de l'Histoire, pour en résorber le choc et la conscience malheureuse. Puisqu'il ne s'agit plus de choses cachées, mais selon le fonctionnement du cinéma américain, de la réalité qui ressemble au cinéma, tous les attirails sont utilisés dans l'esthétisation de la guerre et le

spectacle de l'horreur, chemin d'un voyage initiatique et lieu de catharsis sacrificielle, très différents de Conrad. Ici, c'est le héros tueur de monstre, support d'identification, qui importe, même si, comme il se doit, il finit par ressembler à la victime émissaire. C'est de lui qu'il s'agit, l'Américain moyen en proie à la violence, professionnel qui découvre avec désarroi l'absence de limite de l'horreur. Car le monstre divin, Kurtz, n'est que le réceptacle de la honte universelle, celui qui a révélé la souillure infâme dont chacun est atteint, le modèle et le père qui demande des représailles pour que lui et le monde soient délivrés. Le disciple l'imité et ne lui ressemble pas, c'est un héros civilisateur, ou bien une divinité silencieuse, maître de soi dans la contemplation de l'horreur. Car, comme le mythe, le film se présente dans des versions différentes, exotérique et ésotérique, selon qu'il raconte au peuple l'aventure du héros justicier, ou qu'il parle à l'élite du pouvoir de l'initiation et du sacrifice, de la violence et du sacré. A ce niveau il n'est plus de différence entre « sauvage » et civilisé : les autres ont appris des Blancs leur technique et les Blancs découvrent qu'ils sont identiques aux « sauvages », de là cette insistance sur le lynchage rituel d'un animal pendant le meurtre de Kurtz. Ainsi quelque chose de spécifique n'est reconnu, n'a le droit d'être proclamé, que parce que sa spécificité disparaît dans l'universalité du mythe.

Une fois de plus le héros a abattu le monstre, l'appareil a retrouvé sa régularité, l'Amérique a fait sa guerre au loin. Même la guerre civile américaine ne semble pas avoir laissé de traces profondes, puisque l'esclavagisme n'est pas une position qui pourrait engendrer la critique. Les stratifications sociales et historiques qui produisent ailleurs les dissensions et la conscience historique, sont beaucoup moins amples en Amérique, les voix dissonantes plus rares, confinées dans les marges. C'est un nouveau monde, presque un continent modelé depuis longtemps par l'industrie culturelle. Le consentement collectif y est régularisé par le marché : les produits doivent tenir

compte de la demande, créer des motivations certes, mais aussi répondre aux motivations de toutes origines. Ils ne peuvent produire l'intégration que tant qu'ils sont capables d'intégrer des éléments nouveaux, au besoin ceux qui les contredisent. Ainsi au lieu de se dissoudre, se désagréger, les schèmes se reproduisent et se modifient sans autre égard qu'à leur propre efficacité.

Là où le dernier grand héritier d'Hollywood, loin de la « maison », conduit le processus de mise en question de l'œuvre et du monde de la domination à cet extrême solitude marginale et destructrice, le père nourricier du nouveau cinéma ignore le chemin parcouru et restitue la figure mythique des héros et des maîtres. *Apocalypse Now* répond en quelque sorte à *We Can't Go Home Again*. Le refus de la subjectivité et le rejet des antinomies, communs aux deux films, prennent cette double forme antinomique de l'immédiateté suicidaire et du mythique. Mais rien n'oblige à respecter un dilemme, ni à trancher dans le paradoxe, il ne s'agit pas plus de détruire le cinéma que de le sauver coûte que coûte par une restauration et c'est en affrontant ces deux extrêmes et leur dissonance que de nouvelles œuvres sont possibles.

RÉFÉRENCES

* D'une nouvelle esthétique théâtrale et de ses implications au cinéma », *Obliques*, Brecht, n° 20-21, 1979.

* Économie politique du singe : d'un *King Kong* à l'autre », *Les Temps modernes*, n° 368, 1977.

* Le maître, l'immanence et l'image », *Les Temps modernes*, n° 364, 1976.

* Il y a encore des paysages en Allemagne, le cinéma de Wim Wenders », *Écran*, n° 73, 1978.

* Un printemps en banlieue. A propos de *La Femme gauchère* », *Les Temps modernes*, n° 389, 1978.

* Alain Resnais contre le courant », en collaboration avec Pierre Samson, *Les Temps modernes*, n° 339, 1974.

* *Providence* et les limites de l'imaginaire », *Les Temps modernes*, n° 369, 1977.

* *Muriel*, le temps d'un retour », *Les Temps modernes*, n° 370, 1977.

* " Elle ", c'est du cinéma (à propos du *Navire Night*) », *Cahiers du cinéma*, n° 303, 1979.

Les autres textes sont inédits. Tous les chapitres, qui avaient été originellement écrits pour ce livre, ont été, à l'exception de l'essai sur Visconti, remaniés après leur publication et très largement augmentés, surtout les essais consacrés à Brecht, Resnais et Duras.

Table

Introduction	7
--------------------	---

LA MISE EN CRISE DE LA REPRÉSENTATION

1. La théorie brechtienne et le cinéma	13
--	----

1. La distanciation, esthétique et philosophie de l'Histoire

L'importance du cinéma pour le théâtre épique/
13.

Toute « distanciation » n'est pas identique : développement du capitalisme et crise de la représentation/14.

Situation nouvelle, nouveau sujet, nouveau public/
19.

La « distanciation » est une mesure d'ordre social/
21.

L'Histoire comme sixième sens : la « distanciation » brechtienne est « historicisation »/24.

Le théâtre, c'est d'abord le rapport de l'acteur et du

spectateur : la distanciation comme nouvelle esthétique théâtrale/28.

II. Le cinéma, hors-champ historique et hors-cadre esthétique

Le cinéma, c'est avant tout l'image. Réalité et imaginaire : « L'Homme à la caméra » ou « Le Voyeur »/32.

L'acteur et l'appareil : la difficulté de l'effet-V au cinéma/36.

Raconter et être en acte au cinéma : l'épique aristotélicienne et les « dits » du temps jadis chez Kenji Mizoguchi/39.

Le cinéma, c'est surtout le montage. L'anti-Brecht : Eisenstein/45.

Triomphe et dégradation de la poétique aristotélicienne : le cinéma comme industrie culturelle/59.

Au cinéma également, la « distanciation » commence par une lutte contre un appareil constitué. Mise en crise de la représentation : l'irruption des antinomies dans « Citizen Kane »/62.

La télévision : le « direct » contre la représentation/66.

De la « représentation » à la « communication », nouveau développement du capitalisme/69.

La crise permanente : le kinoclaste Godard/75.

LE PASSÉ AU PRÉSENT

2. Du mythe en image aux images du mythe.
L'économie politique du singe : « King-Kong », l'ancien et le nouveau et la psychologie du Vampire, « Nosferatu », muet et parlant

3. Le maître, l'immanence et l'image. <i>Le cinéma classique maintenant : l'historicité du récit dans « L'Innocent » de Visconti</i>	103
--	-----

LA REPRÉSENTATION DANS LE CINÉMA D'AUJOURD'HUI

4. L'aura et la reproduction. <i>Hommage à Walter Benjamin, Straub et Syberberg</i>	119
5. Image et subjectivité. <i>Aliénation et lyrisme dans le cinéma de Wim Wenders</i>	135
6. L'image et l'instant. <i>L'épiphanie de l'étant dans « La Femme gauchère » de Peter Handke</i>	163
7. Montage et construction. <i>Essais de dépassement de la représentation chez Alain Resnais</i>	181
8. La parole, l'image et le réel. <i>Le refus de la représentation dans le cinéma de Marguerite Duras</i>	225
9. La vidéo et le grand spectacle. <i>La dissolution de l'image et la « restauration » du mythe : « We Can't Go Home Again » et « Apocalypse Now »</i>	299
Références	305

BIBLIOTHÈQUE MÉDIATIONS

- | | |
|------------------------|--|
| 1. Platon | La République |
| 2. Le Corbusier | Manière de penser l'urbanisme
(illustré) |
| 3. Max Planck | L'image du monde dans la physique
moderne |
| 4. Georg Lukács | La théorie du roman |
| 5. Ivan Pavlov | Réflexes conditionnels et inhibitions |
| 7. Jacob Burckhardt | La civilisation de la Renaissance en
Italie I (illustré) |
| 8. Jacob Burckhardt | La civilisation de la Renaissance en
Italie II (illustré) |
| 9. Lénine | L'État et la révolution |
| 10. V. Gordon Childe | La naissance de la civilisation |
| 11. Élie Faure | Fonction du cinéma |
| 12. Auguste Piccard | Au seuil du cosmos |
| 13. Pierre Boulez | Penser la musique aujourd'hui |
| 14. Aristote | La politique |
| 15. Arnold Toynbee | Le monde et l'Occident |
| 16. Pierre Francastel | Art et technique (illustré) |
| 17. Nietzsche | La naissance de la tragédie |
| 18. Niels Bohr | Physique atomique et connaissance
humaine |
| 19. Paul Klee | Théorie de l'art moderne (illustré) |
| 20. P. Lecomte du Nouy | Entre savoir et croire |
| 22. Jean Jaurès | L'esprit du socialisme |
| 23. Malthus | Essai sur le principe de population |
| 24. Roger Caillois | Instincts et société |
| 25. Alain | Propos de littérature |
| 26. Hegel | Propédeutique philosophique |
| 27. Jean Piaget | Six études de psychologie |
| 28. Jean Charbonneaux | La sculpture grecque archaïque
(illustré) |
| 29. Jean Charbonneaux | La sculpture grecque classique (ill.) |
| 30. Serge Lifar | La danse |
| 31. Sébastien Charléty | Histoire du saint-simonisme |
| 32. Jean E. Charon | De la physique à l'homme |
| 33. Kant | La philosophie de l'histoire |
| 34. Edgar Morin | Le cinéma ou l'homme imaginaire |
| 35. Fernand Léger | Fonctions de la peinture (illustré) |

36. Keyserling	Analyse spectrale de l'Europe
37. Jacob von Uexküll	Mondes animaux et monde humain (<i>illustré</i>)
38. Le Corbusier	Quand les cathédrales étaient blanches (<i>illustré</i>)
39. C. G. Jung	Essai d'exploration de l'inconscient
41. Élie Faure	Les constructeurs
42. Bernard Groethuysen	Philosophie de la Révolution française
43. Gaston Bachelard	L'intuition de l'instant
44. André Andrieux et Jean Lignon	L'ouvrier d'aujourd'hui
45. D'Alembert	Discours préliminaire de l'Encyclopédie
46. Lucien Goldmann	Sciences humaines et philosophie
47. Jean Fourastié	Idees majeures
49. Jean Rostand	L'aventure avant la naissance
50. Alfred Sauvy	Malthus et les deux Marx
51. Georges Gurvitch	Études sur les classes sociales
52. Georges Friedmann	Sept études sur l'homme et la technique
53. Pierre Francastel	Histoire de la peinture française I (<i>illustré</i>)
54. Pierre Francastel	Histoire de la peinture française II (<i>illustré</i>)
55. Claude Lévi-Strauss	Race et histoire
56. Edouard Pignon	La quête de la réalité
57. Staline	Le communisme et la Russie
58. Michel Leiris	Cinq études d'ethnologie
59. Jean Piaget	Psychologie et pédagogie
60. Herbert Marcuse	Philosophie et révolution
61. Alain Touraine	La société post-industrielle
62. Kandinsky	Du spirituel dans l'art (<i>illustré</i>)
63. P.-H. Chombart de Lauwe	Pour une sociologie des aspirations
65. C. G. Jung	Présent et avenir
66. Jean Duvignaud	Spectacle et société
67. Jean-François Revel	Sur Proust
68. Nietzsche	Le crépuscule des idoles
69. Colette Audry	Léon Blum ou la politique du juste
70. Le Corbusier	Sur les 4 routes (<i>illustré</i>)
71. Herbert Marcuse	Vers la libération

72. Nicolas Schöffer	Le nouvel esprit artistique (<i>illustré</i>)
73. Jean Piaget	Psychologie et épistémologie
74. Pierre Francastel	Études de sociologie de l'art
75. Jean Fourastié	Essais de morale prospective
76. Jean Paulhan	La peinture cubiste (<i>illustré</i>)
77. Herbert Marcuse	Pour une théorie critique de la société
78. Nietzsche	Ecco homo
79. Alan Watts	Amour et connaissance
80. Georges Rouault	Sur l'art et sur la vie (<i>illustré</i>)
81. Léon Trotsky	Nos tâches politiques
82. André Martinet	Langue et fonction
83. Igor Strawinsky	Chroniques de ma vie
84. Lucien Goldmann	La création culturelle dans la société moderne
85. Jean Beaufret	Introduction aux philosophies de l'existence
86. Henri Lefebvre	Vers le cybernanthrope
87. Lanza del Vasto	Technique de la non-violence
88. Salvador Dali	Oui (<i>illustré</i>)
89. Luigi Pirandello	Écrits sur le théâtre et la littérature
90. Benjamin Lee Whorf	Linguistique et anthropologie
91. Nicolas Schöffer	La ville cybernétique (<i>illustré</i>)
92. Georg Lukács	La pensée de Lénine
93. Jean Baudrillard	Le système des objets
94. Léon Blum	Le socialisme démocratique
95. Jean Piaget	Problèmes de psychologie génétique
96. Soldatus	Le manège
97. Paul Tillich	Théologie de la culture
98. Kandinsky	Point - Ligne - Plan (<i>illustré</i>)
99. André Breton	Position politique du surréalisme
100. Jean Piaget	Où va l'éducation
101. Alan Watts	Matière à réflexion.
102. Jean Fourastié	Les 40 000 heures
103. Serge Doubrovsky	Pourquoi la nouvelle critique
104. Victor Vasarely	Notes brutes (<i>illustré</i>)
105. Marc Paillet	Marx contre Marx
106. Nietzsche	Humain, trop humain T. I
107. Nietzsche	Humain, trop humain T. II
108. Le Corbusier	Le modulor (<i>illustré</i>)
109. Erich Fromm	La crise de la psychanalyse
110. Alvin Toffler	Le choc du futur

111. Bakounine	Le socialisme libertaire
112. Lucien Goldmann	Lukács et Heidegger
113. Bertrand Russell	Le monde qui pourrait être
114. Lanza del Vasto	Principes et préceptes du retour à l'évidence
115. Alan Watts	Le livre de la sagesse
116. Armand, Lattès, Lesourne	Une nouvelle industrie : la matière grise
117. Pierre Francastel	L'impressionnisme (<i>illustré</i>)
118. Pierre Kaufmann	Psychanalyse et théorie de la culture
119. Nicolas Schöffer	La nouvelle charte de la ville (<i>ill.</i>)
120. Alfred Sauvy	Le socialisme en liberté
121. Annie Goldmann	Cinéma et société moderne
122. Jean Cazeneuve	L'homme téléspectateur
123. Walter Benjamin	L'homme, le langage et la culture
124. Thomas Narcejac	Une machine à lire : le roman policier
126. Jean-Louis Ferrier	La forme et le sens
127. Nietzsche	Opinions et sentences mêlées
128. Nietzsche	Le voyageur et son ombre
129. Maud Mannoni	Le premier rendez-vous avec le psychanalyste
130. François de Closets	Le bonheur en plus
131. Serge Mallet	Le pouvoir ouvrier
132. René Zazzo	Psychologie et marxisme
133. Maria Montessori	L'enfant
134. Colloque Francastel	La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire (<i>ill.</i>)
135. Jacques Derrida	L'archéologie du frivole
136. Béatrice Didier	Sade
137. Schwebel et Raph	Plaget à l'école
138. Abraham Moles	Micropsychologie et vie quotidienne
139. Leszek Kolakowski	La philosophie positiviste
140. Gaston Bouthoul	Essais de polémologie
141. Tery McLuhan	Pieds nus sur la terre sacrée (<i>illustré</i>)
142. Jean-Paul Aron	Le mangeur du XIX ^e siècle
143. Hugo Friedrich	Structures de la poésie moderne
144. Abraham Moles	Psychologie du Kitch (<i>ill.</i>)
145. Alexandrian	Création récréation (<i>illustré</i>)
146. Georges Perec	Espèces d'espaces
147. René Dubos	Choisir d'être humain
148. Marc Ferro	Cinéma et histoire (<i>illustré</i>)

149.	Marshall McLuhan	D'œil à oreille
150.	Lanza del Vasto	Les quatre fléaux 1. Le diable dans le jeu
151.	Lanza del Vasto	Les quatre fléaux 2. La roue des révolutions
152.	Marc Paillet	Le journalisme
153.	Jean Piaget	Mes idées
154.	Gustav-René Hocke	Labyrinthe de l'art fantastique (III.)
155.	Conrad Stein	La mort d'Œdipe
156.	Gérard Bonnot	La vie, c'est autre chose
157.	François Châtelet	Questions, objections
158.	Alan Watts	Être Dieu
159.	Collectif Goldman	Le structuralisme génétique
160.	Jean-Marie Benoist	Pavane pour une Europe défunte
161.	Jean-Louis Ferrier	Picasso/Guernica (Illustré)
162.	Jean-Louis Ferrier	Holbein/Les Ambassadeurs (Illustré)
163.	Jean-Louis Ferrier	Courbet/Un enterrement à Ornans (III.)
166.	Jean-Louis Ferrier	Dali/Léda/asomica (III.)
167.	Jürgen Habermas	La technique et la science comme « idéologie » Le livre de l'outil I (Illustré)
168.	André Velter et M.-José Lamothe	Le livre de l'outil II (Illustré)
169.	André Velter et M.-José Lamothe	
170.	Émile Lehouck	Vie de Charles Fourier
171.	Jean-Paul Dollé	Haine de la pensée
172.	Pierre Mabille	Thérèse de Lisieux
173.	David Victoroff	La publicité et l'image (III.)
174.	Kandinsky	Cours du Bauhaus
175.	D. Cohn-Bendit	Le grand bazar
176.	Alan Watts	L'envers du néant (Illustré)
177.	Siegfried Giedion	Espace, temps, architecture, I (III.)
178.	Siegfried Giedion	Espace, temps, architecture, II (III.)
179.	Siegfried Giedion	Espace, temps, architecture, III (III.)
180.	François de Closets	En danger de progrès
181.	François de Closets	La France et ses mensonges
182.	Judith Schlanger	L'enjeu et le débat
183.	Lucien Goldmann	Épistémologie et philosophie politique
184.	Georges Friedmann	Ces merveilleux instruments
185.		Sémiotique de l'espace (III.)

186. Catherine Valabrégue	Le droit de vivre autrement
187. Norbert Bensaïd	La consultation
188. Pierre Cabanne	Le siècle de Picasso, 1 (ill.)
189. Pierre Cabanne	Le siècle de Picasso, 2 (ill.)
190. Pierre Cabanne	Le siècle de Picasso, 3 (ill.)
191. Pierre Cabanne	Le siècle de Picasso, 4 (ill.)
192. Stéphane Lupasco	L'univers psychique
193. Pascal Bouchard	Romanciers à treize ans
195. Carlo G. Argan	W. Gropius et le Bauhaus (ill.)
196. Salvador Dali	Oui 1 (ill.)
197. Salvador Dali	Oui 2 (ill.)
198. Günther Schiwy	Les nouveaux philosophes
199. David Robinson	Panorama du cinéma mondial 1 (ill.)
200. David Robinson	Panorama du cinéma mondial 2 (ill.)
201. Marcel Gromaire	Peinture 1921-1939 (ill.)
202. Jean-Marie Benoist	La révolution structurale
205. André Velter et M.-José Lamothe	Les outils du corps (ill.)
206. Siegfried Giedion	Architecture et vie collective (ill.)
207. Benoîte Groult	Le féminisme au masculin
208. Gilbert Durand	L'âme tigrée
209. Henry James	La création littéraire
210.	Sur l'aménagement du temps
211. Jean Baudrillard	De la séduction
212. Alexis Lecaye	Les pirates du paradis
213. La Mettrie	L'homme-machine
215. Youssef Ishaghpour	D'une image à l'autre (ill.)
217. Alan Watts	Face à Dieu
220. Maurice Fradines	La fonction perceptive
223.	Essais sur les formes et leur signification

COLLECTION GRAND FORMAT MÉDIATIONS

Ouvrages disponibles :

- A. Andrieux et J. Lignon, *Le militant syndicaliste aujourd'hui*
Gérard Bonnot, *Ils ont tué Descartes*
Jean Cazeneuve, *La société de l'ubiquité*
Michel Clouscard, *Néo-fascisme et idéologie du désir*
Louis Dubertret, *L'homme et son programme*
Silvio Fanti, *L'homme en micropsychanalyse*
Pierre Fougeyrollas, *Pour une France fédérale*
Pierre Fougeyrollas, *La révolution freudienne*
Pierre Francastel. Œuvres. 1. *Peinture et Société* (ill.). 2. *La Réalité figurative* (ill.). 3. *La Figure et le lieu* (ill.)
Alain Juranville, *Physique de Nietzsche*
Wassily Kandinsky, *Écrits complets*, tome II, III.
Denis Lindon, *La longue marche*
Theodor Litt, *Hegel*
Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*
Jacques Mousseau, *Cinq dollars pour un empire*
Hélène Parmelin, *Picasso dit...*
Jacques Polieri, *Scénographie-sémiographie* (illustré)
Jacques Polieri, *Jeu(x) de communication* (illustré)
Jean Rabaut, *Tout est possible*
Boris Rybak, *Vers un nouvel entendement*
Nicolas Schöffer, *La Tour lumière cybernétique*
Nicolas Schöffer, *Perturbation et chronocratie*
Gilbert Varet, *Racisme et philosophie*
Jean-Jacques Walter, *Psychanalyse des rites*

GUIDES ALPHABÉTIQUES MÉDIATIONS

- La linguistique*, sous la direction d'André Martinet
La sociologie, sous la direction de Jean Duvignaud
Les communications de masse, sous la direction de Jean Cazeneuve

COLLECTIFS MÉDIATIONS

- N° 1 : *Les États-Unis en mouvement*
N° 2 : *Qu'est-ce que la culture française*

MÉDIATIONS MEDIA

- René Berger, *La mutation des signes* (illustré)

*Achevé d'imprimer en décembre 1981
sur les presses de l'Imprimerie Bussière
à Saint-Amand (Cher)*

— N° d'édit. 1132. — N° d'imp. 1200 —
Dépôt légal : 1^{er} trimestre 1982
Imprimé en France

D'UNE IMAGE A L'AUTRE

Interrogation sur la représentation
dans le cinéma d'aujourd'hui,
cet important essai
traite essentiellement
des modes d'être de l'image
et de leur sens historique.
De l'étude de *King Kong*
comme passage de l'illusion au simulacre
aux "documentaires" de J.M. Straub
et au lyrisme de W. Wenders,
puis de Resnais qui intègre
l'image au montage,
au refus de la représentation
chez Marguerite Duras,
Youssef Ishaghpour étudie
le cheminement
des pratiques actuelles
et repère les directions
radicalement contradictoires
dans lesquelles le cinéma s'est engagé.

Volume quadruple illustré

*En couverture : D. Seyrig,
M. Lonsdale dans India Song
de Marguerite Duras.
Photo de Jean Muscolo.*

BIBLIOTHÈQUE MÉDIATIONS

DENOËL
GONTHIER

29 F TTC  1-82
ISBN 2-282-30215-X
IMP. GYROLIANDONNEZ - PARIS 6 - 888