

YOUSSEF ISHAGHPOUR

CINÉMA CONTEMPORAIN  
DE CE CÔTÉ DU MIROIR

*Val Abraham, M. de Oliveira*



ANNEXE

YOUSSEF ISHAGHPOUR

---

CINÉMA CONTEMPORAIN  
DE CE CÔTÉ DU MIROIR

ANNEXE

## Table des matières

Le Cinéma projette .....	3
Narration et être-en-acte	
Manoel De Oliveira : <i>Val Abraham</i> .....	9
Tragédie, roman et cinéma	
Orson Welles : <i>Shakespeare et Cervantès</i> .....	26
L'acteur et la caméra	
Orson Welles : <i>Macbeth dans son dédale</i> .....	33
Déflagration de la magie de l'image	
Orson Welles : <i>The Lady from Shanghai</i> .....	43
Prolifération des signes et « la post-vérité »	
Orson Welles : <i>F for Fake</i> .....	47
Image du monde disloqué	
Godard : <i>Adieu au langage</i> .....	62

## Le Cinéma projeté<sup>1</sup>

Pendant longtemps, à propos du cinéma, malgré des voix discordantes, c'était avant tout la pensée d'André Bazin qui dominait. On peut admirer les textes critiques de Bazin, sans souscrire à son « interdit du montage » ou au partage, qu'il faisait, entre les cinéastes de l'image et les cinéastes de la réalité, ni surtout à son « absolutisme de la réalité » : le bonheur épiphanique devant ce que serait la révélation de la réalité en soi. Une conception qui ignore l'étrangeté de la réalité et son opacité première, terrifiante même, si elle n'avait pas été déjà décantée par la technique et l'histoire humaine. Car ce n'est pas seulement l'appareil, mais aussi la réalité – que la caméra est censée reproduire en absence d'homme –, et jusqu'à la possibilité même de parler de « la réalité » qui n'ont rien d'immédiat et sont le résultat de l'histoire humaine. C'est l'expérience première – à condition d'en prendre conscience – de quiconque a dû partager deux cultures, donc deux « mondes » hétérogènes... De plus comme l'a pensé Benjamin : pendant le tournage les appareils pénètrent si profondément la réalité qu'elle devient la plus artificielle de toutes et « au pays de la technique, le spectacle de la réalité immédiate se transforme en fleur bleue introuvable ». Plus grave encore, ce n'est pas seulement le concept même de « la réalité » qui est inconsistant et problématique : « l'image » aussi n'a rien de simple. On a trop tendance, en parlant de « l'image de la réalité », d'oublier « la réalité de l'image ».

---

<sup>1</sup> *Trafic*, numéro 100, 2016, version modifiée pour la présente édition.

Essentiellement, tous ces discours sur le cinéma et la réalité semblent très loin de ce qui a provoqué l'enthousiasme et la fascination des millions de spectateurs du cinéma. À commencer par ceux qui, à cause des « Vues » Lumière, s'étaient pressés au Grand Café : non pas pour voir la réalité mais son image... Les films hollywoodiens, indiens, et d'autres du même genre qui émerveillent universellement les gens ont bien quelque chose qui traverse « le réalisme ontologique » selon Bazin. Pour le reconnaître simplement : au-delà d'une première curiosité, ce n'est pas pour retrouver la réalité, mais bien pour la fuir qu'on est allé au cinéma. Avec un regard rétrospectif et tout compte fait, en considérant l'incommensurable puissance du cinéma à travers le monde, il y a plus de vérité dans la phrase que Godard attribue obstinément à Bazin : « *le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs* », que dans « l'idée » bazinienne du réalisme ontologique du cinéma. Au lieu de « substitue », il serait plus juste, dans ce cas, de dire effectivement « révèle ». Cette phrase correspond mieux à la fonction « réelle » du cinéma : d'avoir été « la fabrique du vingtième siècle », comme on a pu le voir dans les *Histoire(s) du cinéma* de Godard.

« Le livre » qui a cherché les racines du pouvoir du cinéma – sans vouloir dénoncer « l'usine de rêve » ou parler d'art – c'est *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, d'Edgar Morin publié en 1955. Edgar Morin a essayé de comprendre, en anthropologue, les fondements de la puissance mythique du cinéma. En constatant « l'universalité effective et affective du cinéma urbi et orbi » : quinze milliards d'entrées annuelles sur l'ensemble du globe (lorsqu'il a écrit son livre).

Beaucoup de théoriciens – Benjamin, Bazin, Kracauer, entre autres – ont souvent parlé du « cinématographe », en tant que moyen d'enregistrement et de reproduction de la réalité et de sa nouveauté comme source d'image. Pour Morin l'intuition géniale de Lumière n'a pas été seulement d'enregistrer le mouvement avec son appareil, mais surtout d'avoir utilisé son appareil pour « projeter en spectacle » ce qu'il avait filmé : un quotidien, au départ, dépourvu d'intérêt. « Le cinéma projette », ne cessera de dire Godard, y trouvant avec enthousiasme « l'origine de l'espoir, l'origine de l'utopie... ». C'est la projection qui a été au fondement de la puissance du cinéma. Mais l'importance que Morin donne à la projection entraîne un changement de perspective. D'un rapport centré généralement sur la relation entre image et réalité, on passe à celui des relations des hommes aux images. Et d'une question au prolongement « épistémologique », à une autre d'ordre anthropologique ou psychologique. Certes Morin n'a pas été le premier à parler de la dimension essentiellement psychique du cinéma : Münsterberg, Balázs, Epstein, Artaud, Eisenstein, etc. l'avaient fait bien avant lui, mais c'était essentiellement dans le but de considérer le fonctionnement et l'articulation des films. Tandis qu'il s'agit pour Morin, à partir de l'idée de « projection », avec ses sens et ses implications multiples, d'envisager le cinéma comme relation de l'homme à l'image – ce n'est pas un hasard s'il a complété ses analyses par un livre sur les « Stars » dont l'être même est un produit des images.

Voilà ce que démontrait Morin : la réalité que « révèle » le cinéma, au moyen de son « image de la réalité », c'est bien celle de la réalité imaginaire de l'homme. C'est pourquoi le cinéma exige une réflexion qui n'obéisse pas

aux antinomies disjonctives d'objectivité et de subjectivité, une pensée qui ne sépare pas l'imaginaire de la réalité et la réalité de l'imaginaire. Aborder donc « le cinéma », et son mystère, celui de sa réalité imaginaire, donne à voir immédiatement comme résultat un autre mystère : la réalité imaginaire de l'homme. Le cinéma rend manifeste « le processus de pénétration de l'homme dans le monde et le processus inséparable de pénétration du monde dans l'homme ». Partie intégrante, vitale, irréductible et nécessaire de l'existence humaine, l'imaginaire devient visible – et c'est là la nouveauté du cinéma – dans l'image objective du cinéma avec son effet de réalité.

« La vision globale », la robe sans couture de la réalité – selon Bazin – est déjà une construction psychique à base de vision multiple et partielle, un travail incessant de l'œil et de l'esprit dont on n'a pas conscience. Ce que montre l'image du cinéma c'est que les perceptions ne sont pas seulement intuitives-sensibles, mais sont également pleines de sens. « C'est en même temps qu'au sein de la présence objective, le cinéma fait percevoir et donne à voir, dans le sens visionnaire du terme. » Si l'image est, en général, « l'acte constitutif radical et simultané du réel et de l'imaginaire », cette unité complexe et la complémentarité du réel et de l'imaginaire apparaissent avec toute leur évidence dans l'image « objective » du cinéma.

On peut, dit Morin, distinguer « le cinématographe », moyen, scientifique à l'origine, d'enregistrement et de reproduction du mouvement, et le « cinéma » proprement dit, cependant dans l'un existe déjà la possibilité, et l'effectivité, de sa métamorphose en l'autre : parce qu'elle est inhérente à l'essence même de l'image. Cette unité cinématographique de la réalité et de l'imaginaire,

insécable comme les deux faces d'une feuille de papier, a fait naître, presque immédiatement, de la technique et de l'image de la réalité, la magie de l'image. On sait qu'au commencement, cette possibilité est apparue par hasard, à cause d'une panne technique lorsque Méliès effectuait un enregistrement place de l'Opéra : il allait en jaillir une source de fantasmagorie. Ce qui a permis ensuite l'irruption de l'esprit dans le monde brut : toutes les puissances psychiques se sont incarnées dans l'image du cinéma. Ce n'est donc pas seulement « par hasard » que très rapidement il y a eu le passage infinitésimal entre l'apparence objective du cinématographe et la réalité magique du cinéma. Si la machine à refléter le monde a opéré sa métamorphose en machine à imiter l'esprit, cela est dû à la nature intrinsèquement double de l'image du cinéma, d'une image objective qui est un miroir de la subjectivité.

Sans Méliès, disait Welles, le cinéma n'aurait été qu'une baleine empaillée ne dépassant pas la curiosité de foire. Parce que « le cinéma projette », et que la « projection » est un phénomène permanent qui n'est pas né avec le cinéma : les hommes projettent inlassablement leur besoin, aspirations, rêves, désirs, obsessions et craintes sur toutes les choses et les êtres de ce que l'on veut bien appeler « la réalité ». « La zone des participations-affectives, écrit Morin, est celle des projections-identifications muettes, incertaines, ambivalentes. » C'est elle l'origine de la puissance du cinéma, d'autant plus grande qu'il s'agit d'image objective et d'effet de réalité. Il se produit, pour l'anthropologue, comme un « animisme » premier, une sorte de résurrection de la vision archaïque qui ne distingue pas l'intérieur et l'extérieur. La « haute fidélité » cinématographique fait triompher l'objectivité – et grâce à



elle, renforce l'essence intrinsèquement imaginaire de l'image par son apparence de réalité – et, en même temps, cette apparence de réalité draine toutes les puissances que les hommes ont toujours prêtées aux images : le monde du double, du reflet, de l'ombre, des fantômes, des revenants, de la mort, de l'immortalité... « L'homme a fixé sur le double toutes les ambitions de sa vie. Il y a mis toute sa force, le meilleur et le pire qui n'ont su se réaliser ; le double est son image, à la fois exacte et rayonnante d'une aura qui le dépasse : son mythe. » (Il faut se rappeler que, au début des années 1950, la conception lacanienne du « stade du miroir », bien que présentée à Marienbad en 1936, et l'idée de la dépendance de l'homme à son image n'avaient pas encore le retentissement qu'elles eurent par la suite. Le livre de Morin n'en dépend donc pas, à l'inverse de ce que sera le cas pour les théories ultérieures.)

« Le cinématographe provoque une perception objective, mais cette perception a pour envers la qualité propre au double, à l'image. » C'est la magie enclose dans le charme de l'image, c'est cette « réalité de l'image » qu'on oublie en général en ne considérant que « la rédemption de la réalité physique ». C'est cela qui a permis au cinéma non seulement de ressembler au monde et d'en être la copie, mais d'être une fabrique d'âme et de créer le monde à son image. La duplicité de l'image du cinéma, son apparence de réalité et sa force fantasmatique irrésistible, voilà ce qu'il y a eu de fondamental et de fécond et ce qui garde encore toute sa vérité dans le livre d'Edgar Morin de 1955 : *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*.

# Narration et être-en-acte

## Manoel De Oliveira : *Val Abraham*

### I

Manoel de Oliveira, on le sait<sup>2</sup>, et cela a été répété souvent, est avant tout un cinéaste de la parole, même s'il est très certainement le dernier cinéaste en exercice à avoir commencé son œuvre en 1930 avec un film muet, *Douro, Faina Fluvial*, qu'il a sonorisé par la suite.

La parole, pour Oliveira, est essentielle. Elle peut être de provenance théâtrale, elle peut avoir une origine romanesque, ou bien avoir la teneur d'un discours essayiste. Mais qu'elle soit d'origine théâtrale ou essayiste, elle devient chez lui une parole de cinéma. *Val Abraham*, c'est un véritable roman réalisé au moyen du cinéma.

Oliveira a lui-même expliqué l'origine de ce film. Il pensait faire, a-t-il dit<sup>3</sup>, comme pour *Amour de perdition*, cette œuvre majeure qui lui avait donné définitivement la stature d'un grand maître. Procéder comme pour *Amour de perdition* : prendre *Madame Bovary* et suivre le livre de Flaubert pas à pas en tournant sur les lieux, en France. Mais son producteur Paolo Branco lui a dit qu'il y avait déjà, à l'époque, deux *Madame Bovary* en cours de tournage. À quoi Oliveira a répondu que cela n'avait aucune importance pour lui : s'il y avait deux films pourquoi pas trois. Cependant ce qui a emporté la décision c'était, comme presque toujours au cinéma, la question d'argent. Un tel film, selon Paolo Branco, coûterait cinq fois plus cher que si l'on tournait un tout autre film au Portugal. Ainsi Oliveira a eu l'idée plus originale d'un film sur le même sujet, mais aujourd'hui et dans une province

---

<sup>2</sup> Inédit, « Oliveira et Flaubert ». Présentation de *Val Abraham* dans le cadre « *Trafic, 20 ans, 20 films* », janvier 2012 au Centre Georges Pompidou.

<sup>3</sup> - Les propos du réalisateur sont cités d'après « Entretien avec Manoel De Oliveira », in DVD *Val Abraham*, ARTE vidéo.

portugaise ayant pour fond le paysage de Vesuvio. C'est donc à sa demande qu'Augustina Bessa-Luis a écrit un roman, en s'inspirant de Flaubert. Un texte que le réalisateur a été néanmoins obligé de reconstruire, en dépouillant la version écrite et complexe de la romancière de ses jeux avec le temps, parce que, dans le film, la perception du cours du temps est l'élément principal.

La question financière mise à part, il semble impossible de faire du Flaubert au cinéma. Ce n'est pas simplement une histoire qu'on peut suivre pas à pas, mais une écriture. C'est même l'invention de l'écriture moderne, le roman comme grand art, un livre sur rien, l'absolu du style pour rédimier un monde atteint par le néant de la banalité : « le style étant à lui seul - pour citer Flaubert - une manière absolue de voir les choses ». Trouver l'équivalent du style de Flaubert au cinéma, c'est une entreprise quasiment irréalisable.

D'ailleurs il n'y a aucun sens à vouloir adapter par d'autres moyens une œuvre qui a sa raison d'être dans la constitution de sa forme par le moyen du traitement d'un matériau bien spécifique. Dans le meilleur des cas, on ne peut adapter, mais seulement « adopter » quelque chose en le faisant complètement sien, à condition de ne pas le rendre médiocre, ce qui a été très rarement le cas avec les adaptations cinématographiques des grandes œuvres et surtout avec celles de *Madame Bovary*.

Par contre il y a quelque chose qu'on peut reprendre de Flaubert. Il est possible que ce n'était pas le but de Flaubert, mais avec sa *Bovary*, il a donné corps à quelque chose de totalement nouveau dans son temps, et présent encore aujourd'hui, quelque chose qui dépasse son personnage : « le bovarysme ». C'est ce bovarysme qu'on peut rendre indépendant de Flaubert, même si pour lui, il a été la condition de son style.

Parmi les figures mythiques nées dans « les temps modernes », à côté de Faust, Hamlet, Don Juan, Don Quichotte, seule Madame Bovary est une femme : indépendamment de ce qui passe pour l'une des premières présentations de la femme « émancipée », la Bovary tient son importance de l'épithète à laquelle elle a donné naissance. Le « bovarysme » a pu être défini par l'insatisfaction radicale devant ce qui est – ou peut être accessible, et le vague désir de ce qui n'est pas : le règne de l'irréalité et la haine du réel s'il n'est pas assimilable à l'imaginaire et à sa jouissance « spectaculaire ». C'est vouloir vivre ce que l'on croit être. Ce qui échoue, évidemment, devant l'inertie, l'indifférence et surtout l'opposition de la réalité.

Somme toute un reste du romantisme et quelque chose de commun dans l'existence banale. Mais ce quelque chose de banal ne peut devenir l'idée d'une œuvre d'art s'il n'atteint pas sa plénitude comme désir vague et non-formulé, une « maladie de l'Infini », un désir illimité, un service de l'impossible. Un désir de l'Infini qui doit renoncer à soi-même, se reconnaître comme désir vain et en même temps comme seule quête essentielle et reconnaître ainsi sa limitation par la réalité. Un désir qui ne saurait se réaliser que dans la mystique ou l'absolu de l'art. C'est dans ce sens que, à propos de l'art de Flaubert, Sartre a parlé de « théologie négative » comme « valorisation du non-être contre la réalité insatisfaisante » ou le jeune Lukács de « la mystique négative d'une époque sans Dieu » : car – moins radicalement que pour Mallarmé – pour Flaubert déjà le Néant a pris la place de Dieu comme « fondement » ironique, parce que précisément dépourvu de fondement, de l'absolu de l'art : « jeu de quilles », disait Flaubert, ce que

la conclusion de *Val Abraham* appellera « sans importance ». En un ironique double sens, selon la célèbre phrase — que Lumières rappellera à Ema —, Flaubert a pu dire « Emma Bovary c'est moi ». Parce que « pour la génération de Flaubert, la littérature était tenue pour féminine : le choix des hommes incapables et sans virilité » (Sartre, *L'Idiot de la famille*, Tome III). Mais en même temps, Flaubert voulait réaliser l'Art absolu (sa « théologie négative », comme « valorisation du non-être contre la réalité insatisfaisante »), ce qui était une activité, malgré tout (*ibid.*), il la transposait dans la passion tout aussi dégradée, parce qu'imaginaire, d'une femme — considérée à l'époque comme un être essentiellement passif —, et ce faisant, Flaubert donnait ainsi à Emma Bovary une dimension activiste, masculine (c'est pourquoi aussi bien Lumières — qui l'identifie à Bovary et à Flaubert — et « la femme de lettre » Maria Loretta pourront dire qu' « Ema est une femme qui fonctionne, ou pense, par usurpation de l'homme »).

Mais si Ema de *Val Abraham* est une nouvelle incarnation du bovarysme chez qui apparaît de plus en plus ce désir informulé de l'Infini comme seul chemin nécessaire en même temps que la conscience de sa vanité et le renoncement – ce qui, soit dit entre parenthèses, fait la différence entre « roman » et « romantisme » –, par contre Oliveira n'est pas sans Dieu, mais chrétien. On le verra se moquer certes de la bigoterie ou des sermons des curés, mais son Ema s'inscrit à la suite de toutes les histoires de passion dans les films d'Oliveira, qui en abyme renvoient toutes à la passion chrétienne. On voit même, quoiqu'un peu flou, apparaître une image de crucifixion à un moment essentiel de la prise de conscience d'Ema. Cette image floue

remplace le reflet du visage d'Éma dans l'un de ces miroirs qu'on voit à des moments essentiels du film. Cette différence par rapport à la mystique négative de Flaubert n'est pas sans incidence sur « le style » du film.

Il y a certes, la même limpidité que dans Flaubert : il s'agit, à strictement parler, de la prose. On ne trouve dans ce film d'Oliveira ni le pathos de la passion comme dans *Amour de perdition* ou *Francisca*, ni le mystère qui fait le charme de *Singularité d'une jeune fille blonde*, ou l'étrangeté d'*Angelica*. *Val Abraham* est tellement limpide qu'il rend tout discours de présentation inutile. Cependant sa démarche est différente de celle de Flaubert. Non seulement parce que pour Flaubert, le style est le chemin de l'absolu, l'écriture un travail de forçat et une ascèse d'anachorète, tandis qu'Oliveira a atteint la maîtrise du grand âge pour qui tout se réalise sans risque, immédiatement et simplement. Mais surtout parce que pour Flaubert, il s'agit de description, et dans *Val Abraham*, de narration et essentiellement de pensée : les moyens cinématographiques étant réduits à ce qui est nécessaire pour mettre en scène la parole, dans un film qui nécessite que soient écoutés tous les mots.

Par la force des choses, Oliveira garde donc sa distance historique et réflexive par rapport à Flaubert que tout le monde connaît dans *Val Abraham*. Et malgré les références explicites et implicites à *Madame Bovary*, les différences sont grandes entre le film et son « modèle ». La distance historique implique aussi un changement dans les moyens d'expression, avec le cinéma. Un cinéma contemplatif de la maturité, comme l'est l'art du roman, donnant leur importance aux paroles, qui sont des « images » pour Oliveira, « aussi riches que les images sinon plus » : les

paroles étant « le portrait des choses et le portrait des pensées, l'expression des idées et des sentiments ». Cependant *Val Abraham* n'est pas « l'adaptation » d'un roman, mais en lui-même un « roman » réalisé au moyen du cinéma, avec une musique de pensées si riche qu'elle a rendu « indispensable la présence d'une voix-off ».

Oliveira a dit que c'est pour ne pas perdre la richesse du texte d'Augustina qu'il a été nécessaire d'ajouter une voix off à son film. Mais cela provient surtout d'une exigence formelle du roman, et la voix narrative en est la condition. Il en avait déjà été de même, d'ailleurs, dans *Amour de perdition* ou dans *Francisca*.

L'image du cinéma, à cause du mouvement et contrairement à la photographie, est au présent. Mais il s'agit d'un présent sans présence, ce qui est l'une de ses différences parmi d'autres, mais essentielle, d'avec le drame au théâtre. Par contre, une histoire écrite, un récit, tout en impliquant des dialogues au présent, est toujours au passé, du moins jusqu'aux monologues intérieurs du vingtième siècle qui déplacent la ligne de partage entre histoire et discours. Le cinéma qu'on peut appeler classique avait réussi, grâce au mouvement et à l'action, à créer des structures épico-dramatiques. Mais celles-ci ont été transformées avec la suspension du monde de l'action, et ce que Deleuze a appelé image-temps et image-pensée. Ainsi, dans *Val Abraham*, on voit constamment à l'image un présent se dirigeant vers un avenir qui, pour la vision synoptique de la narration, est déjà un passé, sur le mode de la distanciation par rapport à l'actualité de l'expérience vécue.

Ce n'est pas seulement la voix off narrative, mais toute parole qui est importante dans le film. Elle est celle d'êtres

humains qui vivent dans un lieu, elle est surtout prononcée par des acteurs qui, au cinéma, ne sont jamais qu'une partie de l'image et ne créent pas, comme au théâtre, un monde avec leur parole. Au cinéma, surtout avec la suspension de la toute puissance de l'action dramatico-épique, acteurs, paroles et histoire n'existent qu'à partir d'un monde qui les dépasse. Ce qui a fait dire à Manoel de Oliveira cette phrase qui a tellement plu à Godard qu'il l'a fait répéter à son réalisateur dans *For Ever Mozart* : « C'est d'ailleurs ce que j'aime en général au cinéma : une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication. » Mais on n'est pas, non plus, comme dans certains films de Duras, dans un monde d'absence avec *Val Abraham*, où il y aurait une déhiscence entre l'histoire et le lieu de l'histoire, ici ils sont consubstantiels. Les vignes de Vesuvio et le fleuve Douro sont à la fois la matrice de l'histoire d'Emma, et ils résonnent, comme l'orangeraie, de son état d'âme. Et c'est encore la présence métaphorique du paysage, au-delà de sa fonction descriptive, et l'importance essentielle de la réflexion qui distinguent totalement le film d'Oliveira de Flaubert.

## II

« L'esprit d'un paysage : une musique de pensées », pourrait-on dire de ce film<sup>4</sup>. Ce paysage n'est pas seulement celui du titre : *Val Abraham* (*Vale Abraão*, 1993), où « il se passait des choses appartenant au monde du rêve, le monde le plus hypocrite qui soit ». C'est surtout Vesuvio, là où le rêve de « l'héroïne » du film, son absence de destin, devenue cependant la ligne de son destin, la conduit jusqu'à

---

<sup>4</sup> - *Trafic, 20 ans, 20 films*, 2011.



la mort. « Les vignes de Douro sont l'un des espaces les plus impressionnants du monde. Un tel lieu ne mourra jamais, il est privilégié pour la souffrance. Son destin est de vivre dans les convulsions... », dit le narrateur. « C'est une région très spéciale, pour Oliveira, par les formes des montagnes entre lesquelles coule le Douro, de manière que c'est quelque chose d'abyssal. Tout est dangereux » Riant au soleil, sa véritable nature paraît nocturne. « On dirait le volcan qui a détruit Pompéi », remarque le ténor, invité par Fernando Osorio pour impressionner Ema, lorsque celle-ci, ayant quitté sa véranda — qui « signifie barrière en celte » — est venue se donner à lui. « Elle se livra soudain à une sorte de maladie enracinée dans l'insatisfaction de son être. Elle crut que la libération sexuelle la soignerait... » Aux rayons de lune, le paysage de Vesuvio semble être le cratère d'un volcan. De sorte que nature et vie, le paysage et le sexe, avec leur beauté solaire et la face nocturne de leur péril, deviennent métaphore l'un de l'autre. Si le paysage de Vesuvio est abyssal pour Oliveira, « le sexe est un abîme. Un abîme sur lequel nous planons sans ailes. Je trouve que l'histoire est très riche dans ce sens-là. C'est elle qui donne ce sentiment de l'abîme, en même temps que l'idée d'une rencontre manquée. » C'est ce qui confère au film sa musicalité, qui résonne dans les diverses versions de *Clair de lune*, que l'on entend au piano : une réunion de sentiment et de distance à la fois, un ton idyllique et élégiaque, un balancement entre lyrisme et analyse, état d'âme et réflexion tendant à s'identifier à mesure que la quête d'Ema la conduit à elle-même.

La voix-off était aussi une nécessité formelle : celle d'une vision rétrospective qui donne au film son quiétisme contemplatif. Tout se situe dans la différence entre le

présent du déroulement cinématographique et le passé de la voix narrative, cette sorte d'immobilité du temps, du survol. C'est dans la suspension de cet entre-deux, entre le présent de l'image et le passé de la voix, que naît la durée mélancolique du *Val Abraham*. « Dans le roman, dont le contenu consiste en une quête nécessaire de l'essence et dans une impuissance à l'atteindre dans la réalité, le temps se trouve lié à la forme », écrivait Lukács dans son œuvre de jeunesse *La Théorie du roman*. Le film se constitue de moments qui se succèdent sans autres liaisons internes que le cours ininterrompu du temps. Il y a une victoire du temps sur l'expérience vécue d'Ema, mais aussi une victoire sur le temps, parce que la quête d'Ema, qui se cherchait ailleurs qu'en elle-même, aboutit à l'intemporalité du temps, au souvenir de la pureté juvénile retrouvée. Avoir atteint la plénitude du temps, qui ne laisse rien hors de lui, conduit Ema au pas léger de la mort, que sa chute soit volontaire ou non. À la fin de son aventure qui la mène d'échec en échec, et par cela même, Ema retrouve son origine en pensée, atteignant ce qui pour la vision rétrospective du film est au commencement : sans cette réflexion en survol — qui donne rythme, clôture et construction au tout — il y aurait simple écoulement du temps, dissolution et absence de forme.

« La route est commencée, le voyage est terminé » (Lukács). Dans *Val Abraham*, cette idée est présente par les images du train. Le générique du début se déroule sur un paysage filmé de l'intérieur d'un train. À d'autres moments essentiels, des paysages en relation avec le mouvement de train scandent le film. Juste avant la fin, on voit le train de l'extérieur, en plongée tout au fond du paysage, presque au bord du Douro filmé du haut de la montagne : cette fois son

sifflement sonne comme une alerte et semble un profond cri de douleur, qu'on entend encore, mêlé, dirait-on, au bruit d'un écoulement d'eau, sur le générique de la fin. Le film rend visible cette combinaison de la narration, nécessairement au passé, et du dialogue, au présent, constitutive de la forme épique.

Ainsi « l'aventure » d'Ema est sublimée par le regard contemplatif du narrateur — du « film » — et dans l'irréalité de la réflexion et par l'amour de la beauté, elle devient œuvre d'art, comme la musique résonnant dans le lointain du paysage atteint d'absence d'être dans l'aura de l'imagination. Les dernières paroles du narrateur, attribuées à Maria Loretta — qui a remis les épreuves de son nouveau livre au mari d'Ema, mort peut-être de les avoir lues — est aussi la définition du film renvoyant à lui-même : « Rien de cela n'est important, mais personne n'imité mieux que moi une belle vie. »

« Je ne suis pas Bovary, encore moins Flaubert. Il y a le même prénom, mais une autre personne », dit Ema à Luminaires qui les compare. Elle semble avoir commencé là où finissait Madame Bovary, déçue par les hommes. Comme écrivait Flaubert : « orgueil, estime pour elle-même et mépris pour les autres. Quelque chose de belliqueux la transportait. Elle aurait voulu battre les hommes, leur cracher au visage, les broyer tous. » « Insolents, ils me paieront », dit l'adolescente Ema que les jeunes ouvriers agricoles dénudent avec leur regard. Elle se venge en se montrant sur la terrasse et en provoquant, dit-on, des morts. À la différence de la Bovary, la passion d'Ema sera moins l'amour que la volonté de conquête : « un érotisme régi par l'utopie du pouvoir et de l'importance sociale, un luxe nécessaire à sa vie mondaine. »

Son désir est « démonique », marqué par son défaut physique : elle boite, le diable aussi, pense Lumières. La jeune Ema exprime déjà, dit-on, « la limite de quelque chose, tout rebute en elle, sa beauté est exubérante, sinistre et dangereuse et se confond avec une espèce de génie ». Adulte : « elle a la capacité d'illuminer le désir. Mais n'éprouve de désir qu'en imagination. Elle réclame des hommes qu'elle soit un objet de désir. Et si elle se donne ce n'est pas un plaisir mais un paiement au désir de l'homme. » Elle se marie sans amour et c'est « par provocation » qu'elle se cherche des amants, tout en les condamnant d'avance... À l'époque de Flaubert, la société, dominée par la moralité et l'idéologie familiale bourgeoise, réprouvait l'adultère, forcément caché. « Maintenant, dit Oliveira, personne ne condamne quoi que ce soit, ce sont des enfantillages sans importance qui se font à l'excès et au grand jour. » En son temps, la Bovary était « outrageante », Ema est un problème pour ses proches.

De là, à la différence de Flaubert, l'importance essentielle de la pensée dans les dialogues tout autant riches que les réflexions du narrateur. Réflexion et non pas « réflexivité » moderniste d'un cinéma du cinéma : le contenu n'est pas celui de la forme, la forme est au service du contenu. « Le style » du film, distant et contemplatif, est d'une grande simplicité : des ensembles, des demi-ensembles, des plans moyens et surtout des plans rapprochés, sans même un seul panoramique. Avec un sens très subtil du jeu des acteurs. Et le tact infallible qui caractérise les grands romans : un goût juste de la relation de tous les éléments entre eux qui apparaissent comme des aspects d'un seul tout — ce sens « des articulations », dont Ema pensera à la fin de sa vie qu'elle en a manqué la

« science ». Un sentiment exact des proportions et des mesures : le rythme dans sa signification forte de la plus profonde respiration de tout un monde. Moins une « reconstruction antiquaire » donc qui tiendrait compte des changements dans les modes et les objets — le choix de deux actrices, sans ressemblance aucune, pour jouer deux périodes différentes de la vie d’Ema montre que là n’est pas la question — mais un tempo qui scande le film avec précision. Si la nature, le paysage, est la résonance de l’état d’âme, les dialogues constituent « la seconde nature », analytique et sans lyrisme, des réflexions psychologiques et sociales.

Certes l’histoire d’Ema est celle « de cette âme qui va dans le monde pour apprendre à se connaître, cherche des aventures pour s’éprouver en elle et, par cette épreuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence » (Lukács). Mais l’aventure ici est d’ordre « spirituelle » et par rapport à cela l’intrigue et les événements sont très ténus, sans péripéties et sans complexité aucune. La province portugaise d’Ema est habitée par une bourgeoisie aisée, vivant dans ses terres et de ses rentes agricoles, avec des loisirs pour se cultiver. Il y a, bien sûr, le dîner de Noël ou le caquetage des servantes. Mais les seuls vrais provinciaux restent le père et la tante d’Ema et son mari, Carlos Paiva, « médecin et agriculteur » selon ses dires, qui a le rôle ingrat de « l’amoureux transi » attaché passivement à sa femme — comme « le ver à la terre », au grand mépris d’Ema — et acceptant tout d’elle jusqu’à se ruiner pour subvenir à ses envies de luxe. Mais tout « imbécile » qu’il soit, le premier amant Osorio est un gentleman européen, le propriétaire de Vesuvio, le refuge d’Ema. Lumières, « confident d’Ema » et son séducteur « faustien » – celui

qui la « découvre » tout en refusant, malgré sa « tendresse maladive », de succomber à sa beauté —, est encore plus sensible et intelligent que les livres qu'il tient toujours à la main. Maria Loretta, l'amie du Dr Païva écrit et parle avec une psychologie très fine.

Grand lecteur ou écrivain, ils analysent, essaient de comprendre Ema, évoquent les différences et les rapports entre « la femme et l'homme ». Mais un véritable roman constitue « une totalité extensive de la vie », irréductible à la psychologie qui n'a de sens que dépassée par une transcendance introuvable et l'immanence d'un monde dépourvu de signification. D'où la nécessité de Pedro Dossem, aristocrate mondain, « souffrant avec une sensibilité équivalente à celle d'un artiste » devant l'état dégradé du monde, qu'il évoque dans tous ses aspects, et de l'absence de vie qui y échoit aux hommes : « On ne vit plus pour être heureux, supporter une angoisse, se mesurer avec le destin. On vit pour entrer dans une statistique. » Ce que Ema n'accepte pas, en opposant à ce monde son aventure « démonique », donc aussi problématique que l'état des choses : « le puits infini du désir », selon Lumières. Tout gravite autour d'Ema, égarée au sein d'une réalité inessentielle. Parce que son aspiration irréalisable et infondable — boiteuse, en un mot — est la seule « réalité » qui soit porteuse de sens et permette de créer le lien entre la non-substantialité de la vie ordinaire et « le vide du monde vers lequel tend le désir », selon la définition de Maria Loretta.

« Forniquer n'est pas qu'absence de doute... C'est une chose qui te déplaît et que tu pousses très loin. C'est la façon de sentir l'importance de quelque chose », dit Lumières. D'Ema, nous ne connaissons que trois amants, sans,

évidemment, d'images obligées de leurs ébats. Avec Osorio, « leurs relations intimes sont détachées d'effets érotiques ». C'est dans les bras de Fortunato, le jeune ouvrier de Vesuvio — « prêt à mourir pour elle » — qu'Ema « se jette avec férocité et une exigence mystérieuse ». Mais seul le jeune violoniste Narcisio, artiste, perçoit de l'intouchable dans sa beauté, l'une de ces « choses qui appartiennent à l'isolement et qui ne se partagent pas, comme le sexe et le pain ». Ainsi Ema peut parler enfin d'elle-même avec lui. « Pourquoi la rose ? », dit-elle, c'était la question qu'elle posait, enfant, à sa tante bigote qui « s'impatiait comme si elle devait prouver l'existence de Dieu, implicite, pour elle, à tout ». Ema a appris plus tard que la rose voudrait dire « balançante ». « Trop brève image d'une fleur sur sa tige touchée par le vent, prête à laisser tomber ses pétales » : « Je suis un état d'âme qui balance », dit-elle faisant taire Narcisio qui ne joue plus Bach mais l'*Adagio* d'Albinoni, chant funèbre que le film reprendra à la fin. Adolescente, narguant sa tante qui aurait voulu la voir en religieuse, Ema jouait avec une rose en pensant à son séjour dans l'utérus de sa mère morte. Allant vers sa mort, c'est une rose qu'elle offre à Ritiniha, la lavandière sourde et muette, mais « très intelligente et sachant tout », qui lui a tenu lieu de mère et fait partie profondément d'elle. « La rose est sans pourquoi, elle fleurit parce qu'elle fleurit, / N'a pour elle-même aucun soin, - ne demande pas : suis-je regardée ? », la question d'Ema semble inverser cette parole d'Angelus Silesius, car Ema, qui demandait « pourquoi la rose ? » a voulu également être regardée, non seulement par les autres, mais aussi par elle-même.

C'est en étant saisie par l'apparition de son image dans un miroir que l'adolescente Ema a été hypnotisée par sa beauté. Adulte, recherchée par Païva, c'est face à un autre miroir qu'elle a défait ses cheveux, « bête sauvage affamée dont l'allure trahit déjà les grâces du prédateur », pour « se débarrasser de la médiocrité et des amours de l'enfance ». Lorsque, Caïres, l'ancien larbin de Vesuvio, nouveau riche, vient pour « l'acheter » en lui annonçant les pertes boursières de son mari, Ema humiliée se regarde dans un autre miroir et pensant à Ritiniha qui s'est réalisée en lavant le linge : « Tu es belle, disait la princesse, mais... Ta servante a plus de raison d'être que toi... Serais-tu capable de cette assurance, cet abandon à l'Autre absolu ? Capable de t'ignorer dans ta solitude, car c'est cela servir. Non, tu n'en es pas capable. » Quand son image quitte le miroir, y apparaît, un peu flou, le reflet lointain d'une peinture de crucifixion. Si l'oratoire familial fait peur à la jeune Ema, si la tante bigote et les sermons des curés sont traités avec l'ironie que Flaubert réservait à Homais, un certain christianisme reste implicite (comme le montre le regard de Ritiniha vers la croix surplombant l'église, lors du départ de sa maîtresse vers la mort). Cependant la condition de possibilité d'un roman, c'est précisément que — à la différence de la mystique de Silesius — la transcendance, l'Autre absolu, ne peut y devenir immanence du sens, autrement que comme une vague aspiration ou une irradiation profonde et un pressentiment.

Puisque les gens de Vesuvio — Dossem et Caïres — sont venus chez elle, Ema y retourne où ne se trouve plus personne. Le temps a lentement refoulée Ema des sommets qu'elle croyait atteindre. Mais à mesure qu'il l'a dépouillée de ses espoirs, il a réveillé en elle le souvenir de son passé,



de son enfance évanouie dans l'air comme la splendeur des feux d'artifice fugaces. « Le passé, seul le passé bouge avec moi », dit-elle à Lumières et à Dossem : « nous ne sommes rien, nous sommes captifs ». Ce n'est plus l'amour qui la conduit au Vesuvio, mais « cette unité de vie ressuscitée, l'odeur des pressoirs... », les vignes, comme celles de sa maison natale. Et elle y joue à la servante en lavant les marches, pieds nus pour « sentir la chaleur de la pierre, un souvenir d'enfance qui fait du bien au corps et à l'âme ». Elle y vient surtout à cause de Madame, la fondatrice de la maison, dont on voit le portrait photographique sur le mur. Une sorte d'aïeule bienveillante qui semble avoir accumuler en elle toute l'expérience et la sagesse des femmes. Le dernier jour, Ema se prépare devant le miroir comme pour aller au bal, mais c'est Madame qu'elle veut saluer, telle « une servante revenue à la maison de sa première servitude », et, dans l'un des très rares gros plans du film, elle croit l'entendre dire : « reviens à tes petits désordres de l'esprit, à l'expression mièvre du cœur pur que tu as perdu. Un cœur pur ne se perd pas. Il ne se gâte pas. » Ema, radieuse, s'avance sous les orangers qui lui rappellent le temps de sa virginité. En deux travellings en contre-plongée, parmi les seuls mouvements d'appareil du film (avec les plans tournés à partir d'un train, ou deux autres travellings, en plongée, cette fois, sur les pieds nus de Simone, la femme de Lumières, qui, à la différence de l'aspiration infinie d'Ema, a réalisé sur terre, selon les dires de son mari, « un amour à deux, aussi pernicieux que la haine »). C'est la matérialisation de la marche vers soi d'Ema, un mouvement vers la pureté d'une âme qui a accédé à elle-même. Le naufrage qui suit est nécessaire et prévu. Celui d'une vie réelle et passionnée, la condition de

la distance contemplative et de l'amour irréal du beau :  
seule vision qui soit possible du sens absent.

## **Tragédie, roman et cinéma** **Orson Welles : *Shakespeare et Cervantès*<sup>5</sup>**

Welles (1915-1985) tenait Shakespeare pour son maître de toujours. Lui-même un Don Quichotte qui a voulu faire du cinéma, voué au divertissement, un grand art, il a eu pour compagnon le héros de Cervantès bien avant de vouloir lui consacrer un film. Si ses relations cinématographiques avec Shakespeare et avec Cervantès ont été très différentes, elles étaient déterminées par la nature intrinsèque de l'œuvre de chacun.

Parmi les légendes qui s'attachent à l'enfant prodige, on trouve le théâtre de marionnettes avec des figurines shakespeariennes, déjà, et les mises en scène que le jeune Orson aurait réalisées dès son jeune âge. Plus qu'une seconde langue maternelle, Shakespeare a engendré sa vocation théâtrale. Il ne faut pas oublier que Welles a été un acteur de théâtre, avant de devenir un réalisateur de cinéma. C'est comme acteur et metteur en scène de théâtre qu'il a été célèbre d'abord, ce qui l'a conduit à créer le « théâtre sur les ondes », en inventant une dramaturgie spécifique pour la radio – et à produire une grande panique avec l'adaptation de *La Guerre des mondes* (1938), qui lui servira, selon ses propres dires, de soucoupe volante pour atterrir à Hollywood où il va réaliser, à 25-26 ans et dans des conditions totalement exceptionnelles, *Citizen Kane* (1941) en bouleversant l'histoire du cinéma.

Welles acteur a dit de lui-même : « Je suis de ceux qui jouent les rois. » Lorsque d'autres metteurs en scène,

---

<sup>5</sup> *Le Magazine littéraire, Shakespeare / Cervantès*, janvier 2016.

comme Peter Brook, ont fait appel à lui, c'était pour lui faire jouer un roi, en l'occurrence Lear. Si Shakespeare n'a pas été à l'origine de cette « vocation royale », il a créé des personnages qui ont permis à Welles d'y trouver sa mesure, y compris Sir John Falstaff, remodelé jusqu'à acquérir la stature d'un véritable « autoportrait en roi saltimbanque ». Welles n'a pas cependant joué tout de suite les principaux rôles shakespeariens. Son premier grand rôle a été Faust (1936), du rival de Shakespeare : Marlowe. Faust est l'autre figure éponyme, encore selon ses dires, de presque tous les personnages qu'il a joués dans ses propres films : rois ou Faust, indifféremment, sont pour lui le nom du pouvoir de l'individualité absolue (Kane, Macbeth, Othello, Arkadine, Quinlan de *La Soif du mal*, l'avocat Hastler du *Procès*, Mr Clay d'*Une histoire immortelle*). Presque, car on rencontre également dans ses films le complément et l'envers de cette figure du pouvoir. L'impouvoir de l'artiste : Falstaff, Orson Welles en personne dans *F for Fake* et, dans *La Dame de Shanghai*, Michael O'Hara, un marin intellectuel de gauche et ancien de la guerre d'Espagne, idéaliste, poète et victime, selon Welles qui l'a joué sans maquillage : un personnage, pourrait-on ajouter, qui serait plutôt d'ascendance « donquichottesque ».

Avant d'arriver à Hollywood, Welles a réalisé deux grandes mises en scène shakespeariennes. Un *Macbeth* à Harlem (1936) où les acteurs noirs jouaient pour la première fois une grande pièce classique. Et un *Jules César* (1937), en costumes contemporains avec des références directes au fascisme mussolinien, dans lequel Orson Welles incarnait Brutus, l'intellectuel idéaliste et « libéral », au sens américain du terme, conforme à ce qu'il était dans l'entourage de Roosevelt.

Après l'échec commercial de *Citizen Kane*, Welles perd le contrôle du montage dès son second film, mutilé et défiguré et il est éjecté par Hollywood après un troisième, tout autant démolé. Il se tourne donc de nouveau vers le théâtre, joue et monte *Macbeth* sur scène avant d'en faire un film (1948). C'est son premier projet cinématographique shakespearien ; il en aura cinq si l'on compte un *Marchand de Venise* resté en friche et un *King Lear* soigneusement préparé mais qui ne verra jamais le jour.

La spécificité du travail de Welles au théâtre, à la radio et au cinéma consiste à prendre en charge le matériau et la technique, à donner l'importance au médium : le véritable message. La panique provoquée par *La Guerre des mondes* était due à la démonstration des possibilités et des pouvoirs de la radio, de la même manière *Citizen Kane* sera une réflexion sur le cinéma au détriment de l'action qui dominait à l'époque la production cinématographique. Alors « filmer » Shakespeare ne se réduit pas à « reproduire » le théâtre, mais implique de repenser la pièce en fonction des matériaux cinématographiques, tout en tenant compte de ce qu'elle doit à sa nature théâtrale.

Ainsi « la parole de l'être solitaire », l'essence de la tragédie de *Macbeth*, qui exige la présence de l'acteur sur la scène au théâtre, devient l'affrontement entre l'acteur et la caméra dans de longs plans-séquences au cœur d'un labyrinthe caverneux, lieu de l'errance de *Macbeth*, entre la hauteur et la chute, dans le dédale de son âme, avec la résonance originelle et l'effroi glacial et nocturne d'un monde non délivré de magie et de sorcellerie.

Pour *Othello* (1952), en plus de Shakespeare, Welles devait également tenir compte de l'opéra de Verdi, car au départ un premier producteur avait dit à Welles « *faciamo*

*Othello* », en pensant à l'opéra. Ce producteur a disparu en route, mais l'idée d'égaliser, au moyen du cinéma, la grande œuvre de Verdi a survécu. Le tournage d'*Othello*, que Welles va essayer de financer lui-même, en jouant dans d'autres films, a duré quatre ans. Il en a raconté l'aventure dans l'un des meilleurs films sur le cinéma, *Filming Othello* (1978), où il discute non seulement de la tragédie de Shakespeare et de ses personnages avec ses deux mentors dublinois, Micheál MacLiammoir et Hilton Edwards (qui jouent dans son film respectivement Iago et le père de Desdémone), mais aussi de la forme du film. Car « esthétiquement » *Othello* est le film le plus prodigieux de Welles, où il s'est mesuré aussi à Eisenstein, dont il considérait les films historiques trop hiératiques et académiques. Rarement, sinon jamais, on a utilisé ainsi tous les moyens qu'offre le cinéma, depuis l'architecture jusqu'aux bruits du vent, pour ne pas citer ce qui va de soi : la plastique des images, de la lumière, du mouvement, des sons, de la musique et du montage, afin de créer les deux registres, héroïque et lyrique pour *Othello*, prosaïque pour Iago, dont se compose la tragédie de Shakespeare.

À la différence de la tragédie, la comédie n'a pas directement de rapport avec ce qui dépasse l'homme, c'est du théâtre à la seconde puissance, et Welles joue de cette théâtralité pour réaliser son *Falstaff* (1965), en donnant une grandeur quasi tragique à un personnage qu'on a souvent réduit à un rôle secondaire, en en faisant un objet de risée, à commencer par Shakespeare lui-même, dans *Les Joyeuses commères de Windsor*, qui a servi à Welles, avec les quatre pièces historiques consacrées aux Henry IV et V, pour créer *Falstaff*, mis en scène d'abord chez ses amis à Dublin afin de le roder avant le tournage. Incarné par Welles, Falstaff

devient la figure principale, aussi importante que Faust ou Don Quichotte. « Falstaff, a-t-il dit, est le meilleur rôle qu'ait écrit Shakespeare. C'est un personnage qui est aussi grand que Don Quichotte. Si Shakespeare n'avait fait que cette magnifique création, cela lui suffirait pour être immortel. » Seul ce rapprochement, paradoxal à première vue, nous retiendra ici sans les arguments qui la fondent pour Welles. Il suffit d'ajouter que ce n'est pas à cause de la proximité chronologique avec Shakespeare que Welles s'est intéressé à l'œuvre de Cervantès, mais parce qu'ils font partie d'une constellation : la crise de la Renaissance, dont sortira le monde moderne, qui détermine aussi son propre univers cinématographique.

Le projet de réaliser *Don Quichotte* a pris forme en 1957. Avec une différence majeure : c'est un film dans lequel le « roi » Welles ne pouvait être que le réalisateur, sans la possibilité donc de compter sur la valeur marchande de son image d'acteur. Il a voulu le réaliser en « amateur » – ce qui, selon lui, implique l'amour : comme un cinéaste du dimanche en somme. Des acteurs amis, et lui-même, n'étaient pas toujours disponibles. Comme le film était financé par Welles, l'argent manquait plus que souvent. La pellicule tournée restait bloquée au laboratoire ou au montage. Ce sont là quelques-unes des raisons matérielles extérieures de ce « *work in progress* » qui s'est étiré jusqu'à la fin de sa vie. Mais les véritables causes sont aussi d'ordre structurel : il s'agit de la différence entre « la tragédie » shakespearienne et « le roman » *Don Quichotte*.

La tragédie obéit à un principe de nécessité, avec des relations internes et un développement continu du début à la fin. Une telle nécessité n'existe pas dans l'histoire de Don Quichotte. C'est une figure ayant des caractéristiques

précises, à qui peuvent arriver, et arrivent, diverses aventures, le seul lien entre ces aventures étant la figure du chevalier. Ainsi quelqu'un d'autre s'était permis, du vivant même de Cervantès, d'inventer « une suite » à ses aventures, de sorte que Cervantès a dû écrire un deuxième volume et conclure l'histoire qui a donné toute sa signification à son roman. Une pièce de théâtre exige d'être incarnée et mise en scène, cela fait partie de son existence. Une œuvre littéraire, un roman, constitue une entité auto-suffisante qui n'a nul besoin d'être transférée dans un autre moyen où elle perd ses qualités spécifiques. Ainsi donc la démarche de Welles en abordant Shakespeare et Cervantès a été différente.

La tragédie est intemporelle : c'est « la totalité intensive de l'essence », le roman, « la totalité extensive de la vie » (Lukács). Welles a pu monter un *Jules César* en costumes contemporains, sans que cela ne change rien à sa teneur. Mais *Don Quichotte* se constitue d'une dualité, d'une opposition entre l'idée de la chevalerie chrétienne, ayant perdu ses fondements historiques pour n'être plus qu'un idéal subjectif de l'âme, et la réalité prosaïque du monde contemporain de Cervantès qui a produit ce désenchantement. Ce qui veut dire l'apparition d'un « principe de réalité » qui n'a pas d'importance dans la tragédie, même si, pour des raisons historiques, « la réalité » existe bien plus dans Shakespeare que chez les tragiques grecs (et dans la mesure où le cinéma est « l'image de la réalité », à la différence du théâtre qui est le monde de l'essence fondé sur la parole de l'acteur dans « l'espace vide », Welles a dû créer à chaque fois dans ses films shakespeariens un univers clos autour de ses personnages sans incidence sur leur teneur tragique : le



monde tellurique d'avant le temps de *Macbeth*, la Renaissance d'*Othello* ou « l'automne du Moyen Âge » de *Falstaff*). Or avec *Don Quichotte*, constitué de la relation ironique et mutuellement critique entre l'idéal et la réalité, tourner un film historique sur l'époque de Cervantès n'avait pas de sens pour Welles. Il tenait le chevalier à la triste figure et son écuyer pour des personnages éternels (les images emblématiques où on les voit cheminer dans le lointain du paysage sont les meilleurs moments de son film), mais traversant les temps, donc la réalité contemporaine d'Orson Welles. Ainsi il ne s'agissait pas, comme avec les pièces de Shakespeare, de reprendre tel quel le roman de Cervantès, mais d'inventer complètement des aventures de Don Quichotte par rapport au monde contemporain : dans les rues des villes espagnoles d'aujourd'hui, ou en rapport avec les événements politiques, le cinéma, télévision, le voyage sur la lune... Or la spécificité du « contemporain » c'est qu'il est indéfinissable et ouvert, et qu'il change en permanence. Compte tenu des conditions hasardeuses du tournage qui tirait en longueur, et ne voulant pas créer un univers historique clos, mais, au contraire, recherchant la réalité changeante de sa propre actualité, Welles se retrouvait constamment en retard par rapport à son temps. Voilà l'écueil majeur de sa quête donquichottesque d'un *Don Quichotte* contemporain devenue ainsi une aventure interminable.

## L'acteur et la caméra

### Orson Welles : *Macbeth dans son dédale*<sup>6</sup>

"Combien les hommes étaient simples, en Grèce, dans la représentation qu'ils se faisaient d'eux-mêmes ! Combien nous les surpasserions dans la connaissance de l'homme ! Mais que nos âmes et nos représentations de l'âme paraissent labyrinthiques au prix des leurs ! Si nous voulions, si nous osions construire une architecture conforme à la nature de notre âme - le labyrinthe devrait être notre modèle", a dit Nietzsche. Même s'il insistait sur la présence de l'élément dionysien chez les Grecs, Nietzsche savait que cet élément était sublimé par le rêve apollinien, esthétique, de simplicité, de clarté, surtout de la beauté des apparences. Beauté des apparences comme révélation du sens qui est devenue l'idéal d'un certain classicisme, et qui restait aussi l'idéal du cinéma classique des années trente. La particularité de Welles, entre autres choses, dès *Citizen Kane*, c'est d'avoir brisé cet idéal, par la mise en question de l'image de la réalité, par la recherche du secret. Réalité et vérité sont dans l'abîme derrière l'évidence de l'apparence, pour y accéder, il faut transcender l'élément sensible et sensuel de l'art, briser, déformer les formes matérielles. La clarté des images est une simplification, c'est pourquoi on reconnaît son style par les espaces obliques, les angles dramatiques, les plongées et les contre-plongées, l'utilisation de l'objectif grand angulaire qui étire et déforme les apparences, par les torsions

---

<sup>6</sup> - Présentation de *Macbeth* d'Orson Welles, dans le cadre du cycle consacré aux *Labyrinthes*, à l'Auditorium du musée de Louvre, le 14 mai 2007. *Trafic*, n° 67, 2008.

équivoques et expressives, par l'insistance sur les moyens qui s'interposent entre le regard et la réalité, par l'intégration du point de vue. Ses films ne sont pas offerts à un regard extérieur, ce sont des labyrinthes dans lesquels on se perd, le labyrinthe étant aux antipodes de ce qui est immédiatement perméable à l'esprit, tout en constituant le symbole même d'un esprit qui a perdu son lien harmonieux avec la nature.

La construction de ses films, ce sont des jeux de reflets qui créent le labyrinthe et ce n'est pas un hasard s'il y a toujours, on le voit aussi dans *Macbeth*, un miroir au centre du labyrinthe. Dédale de contradictions, le labyrinthe a pour accessoire principal le miroir : lieu d'interrogation sur l'identité, dont la quête engendre la forme labyrinthique des œuvres. Ces constructions labyrinthiques ne déterminent pas seulement la forme des films de Welles, mais se matérialisent comme motif : en architecture. Le point extrême de cela sera l'histoire de Mr K., une quête dans le labyrinthe, une interrogation du sens même de l'architecture, ainsi que pour Piranèse, comme sédimentation matérielle, et cauchemardesque, de l'univers spirituel et historique de l'humanité. Mais des structures spatiales labyrinthiques se retrouvent dans la plupart de ses films.

En général, chez Welles, l'architecture, la profondeur de champ et la construction en labyrinthe des films constituent une temporalisation de l'espace. Or il n'y a pas de temps dans la tragédie, mais une spatialisation du temps, le retour à un archaïsme de symboles qu'on retrouve au centre de *Macbeth*, où le héros tragique tourne à la fois dans le dédale de son esprit et dans les entrailles de la terre.

\*\*\*

*Die Welt als Labyrinth*, "Le monde comme labyrinthe", c'est le titre d'un livre de Gustav-René Hocke consacré au "maniérisme dans l'art européen". En général, lorsqu'on parle de maniérisme, on pense à Beccafumi, Pontormo, Rosso, Primaticcio, Parmigianino, Bronzino, etc., des tard venus de la Renaissance, à la sensibilité et à la virtuosité exacerbées et sophistiquées, chez qui les couleurs vives et les lumières contrastées absorbent formes et espaces dans l'impondérable.

Mais depuis l'époque de l'expressionnisme et de l'art abstrait, on a élaboré une autre idée plus élargie du maniérisme, dans laquelle on englobe des gens aussi différents que le dernier Michel-Ange, Tintoret, Greco, Bruegel, en partie Dürer, Montaigne, Marlowe, le Shakespeare des tragédies et Cervantès. En dehors du dernier Michel-Ange, il y a directement la trace de tout ce beau monde chez Welles. Avant le baroque, le maniérisme serait l'art à l'époque de la crise de la Renaissance, l'esprit d'un temps sorti de ses gonds, entre le monde clos et l'univers infini. Entre l'harmonie de la Renaissance et le baroque – qui tentera de restaurer cette harmonie, en dépassant les tensions et les contradictions par le jeu des apparences, le mouvement et l'extase subjective –, le maniérisme, né de la destruction du cosmos de la Renaissance, est fait d'opposition, d'altérité, de dissonance, avec une tension intérieure qui n'est pas résolue et ne peut l'être. C'est là que les relations entre l'apparence et la vérité se brouillent. C'est sur ce fond que la dualité inacceptable et mortelle entre l'apparence et la vérité devient la question de l'être et de paraître, de soi-même et des autres, dans les tragédies de Shakespeare et dans *Macbeth*, où "le blanc est

noir, le noir blanc", comme disent les sorcières, mentant tout en parlant vraie, selon Macbeth lui-même. Ce sont ces relations perturbées entre l'apparence et la vérité qui trouvent dans le labyrinthe et le miroir leurs emblèmes.

C'est aussi dans ce temps que, entre l'homme de la Renaissance, qui en réalisant sa grandeur devenait le réceptacle de Dieu, et l'individualisme moderne qui se voudra cause de soi et souverain de l'être en rompant avec la transcendance, c'est dans ce temps que naît une subjectivité qui, dans l'entre-deux, s'éprouve comme démesure et hubris.

C'est cette forme de subjectivité extrêmement problématique, saisie de vertige, avec un sentiment contradictoire de superpuissance et de fragilité, et dont la grandeur s'identifie à la chute, qu'on trouve dans les tragédies de Shakespeare, et plus clairement dans *Macbeth*. Cette forme de subjectivité a pour Welles deux figures qui l'ont toujours hanté. Faust d'abord. Tout jeune il a écrit une pièce s'intitulant *The Bright Lucifer*, prenant pour titre une citation de *Dr Faustus* de Marlowe ; et au début des années cinquante il a écrit lui-même un Faust qu'il a présenté dans divers pays d'Europe. Mais le Faust de Marlowe a été le premier grand rôle qu'il a joué au théâtre comme acteur-metteur en scène. Et il a dit que Faust a été le modèle de presque tous les personnages qu'il a créés ou joués. L'autre figure de la subjectivité, importante pour Welles, comme réalisation de l'individualité absolue, qui naît aussi à la même époque, est celle du Souverain, du roi absolu, du prince, du tyran, autorité suprême qui impose ses lois et ne les reçoit de personne. "Je suis de ceux qui jouent les rois", a toujours dit Welles. Le château, en haut de la montagne et perdu dans les nuées, vers lequel chevauche Macbeth, est

l'image archétypique de ce que l'on retrouve dans d'autres films. Même la contradiction d'un Kane, c'est d'être un "Citizen", un citoyen bourgeois qui veut être monarque absolu et ne peut le devenir que grâce à tout l'or du monde dans son château, construit avec des pièces rapportées, sur une montagne imaginaire.

\*\*\*

On a toujours parlé de Welles comme d'un homme de la Renaissance. Ce qui est parfaitement ridicule. Évidemment Orson Welles est un Américain du XXème siècle. Il n'est pas possible d'entrer ici dans l'histoire des États-Unis et de la lutte que le New-Deal - dont Welles a été l'un des intellectuels les plus représentatifs - a menée contre ceux qu'on appelait les "barons brigands" ou les "royalistes économiques", à l'instar d'un Charles Foster Kane : l'impérialisme financier, dont les pratiques ont été la cause de la grande dépression économique mais aussi de la crise définitive des Lumières en Occident. En voyant *Macbeth*, qui est de 1948, avec ses références au démonisme et paganisme, il ne faut pas oublier tout ce qui s'était passé juste avant en Europe. C'est sur ce fond qu'il y a eu un retour aux Élisabéthains, et qu'un essayiste - Jan Kott - a pu écrire quelques années après, en Pologne, un livre s'intitulant *Shakespeare notre contemporain*.

D'ailleurs c'est grâce à l'un des programmes socioculturels du New Deal que, tout jeune, Welles a monté un *Macbeth*, une pièce classique jouée pour la première fois entièrement par des noirs à Harlem. Il a fait une autre mise en scène théâtrale de *Macbeth*, en jouant le rôle lui-même, après avoir eu des problèmes avec Hollywood parce qu'il avait réalisé quelques chefs-d'œuvre. Il a pu convaincre un

producteur en promettant un tournage éclair, en 22 jours, en play-back pour permettre aux techniciens de travailler, en utilisant le décor qu'il avait élaboré pour le théâtre et avec des acteurs de seconde zone, dans l'espoir de sortir un film shakespearien avant le *Hamlet* de son rival Laurence Olivier. Et comme il ne voulait pas offrir aux spectateurs un Shakespeare connu et convenu, son film n'a pas eu de succès.

\*\*\*

Welles a eu toujours conscience que faire un film à partir d'une pièce de Shakespeare ne ressemble en rien à faire une mise en scène au théâtre. Parce qu'il y a la présence vivante d'un côté, l'image et l'absence de l'autre. Les trois films shakespeariens qu'il a tournés : *Macbeth*, *Othello*, *Falstaff* et les deux autres qu'il projetait de faire : *Le Marchand de Venise* et *Le Roi Lear*, partent, chaque fois, d'une relation différente entre cinéma et théâtre. Avec la tragédie, les choses se compliquent. On a défini la scène de la tragédie comme l'avancée de l'autre monde ici-bas. Tout ce que l'essentialité de la tragédie élimine, le cinéma le récupère dans l'image de l'espace et du temps et de la facticité. Welles réalisateur a parlé de "vile mécanique" à propos de la caméra. Welles acteur a appelé la caméra "un détecteur de mensonge". Tout cela se complique dans *Macbeth* avec le peu de moyens et de temps. C'est par la suspension du pouvoir de visualisation de l'image, par la liberté à l'égard de l'impératif figuratif que Welles a créé un monde indéfini, "un film abstrait, une violente esquisse au fusain d'une grande pièce" a-t-il dit, en cherchant à atteindre une dimension magico-cosmique et le symbolisme tragique du rituel de sacrifice.

Il existe quatre niveaux différents dans le film. Une dimension métaphysique-cosmique, qui est de l'ordre de l'archétype et de l'image symbolique, comme le cercle des nuées ou le château sur la montagne. Une autre, épique, qui utilise plutôt les formes du cinéma et du montage d'action. Les deux autres niveaux sont fondés sur les relations entre l'acteur, la caméra, l'obscurité et la lumière, intensifiant la présence raréfiée du visible, livrant l'acteur au "détecteur de mensonge", tel le personnage tragique obligé de s'affronter au destin. Ainsi les plans séquences sur l'escalier qui est la scène de la décision, où sans coordonnées spatiales fixes, l'écran devient un lieu ouvert hanté par l'invisible et la peur circulant autour de Macbeth et de sa femme. Et puis les marches de Macbeth, dans la nuit et le labyrinthe, les avancées et les reculs de la caméra, consacrés à ce qui est essentiel dans la tragédie : le monologue du héros tragique, la parole de l'être solitaire.

\*\*\*

Welles a essayé de retrouver le terreau de la tragédie : non pas l'ordre de l'Histoire, mais quelque chose d'entre le mythe et l'Histoire. Un monde d'avant le monde surgissant à peine du chaos et pouvant s'y précipiter. Une ouverture cosmique et tellurique, une atmosphère surnaturelle, la puissance panique et immémoriale du mal qui a pour Welles une consistance très réelle. Le monde des éléments, du sang, des héros, des revenants, de l'au-delà. Il ne s'agit pas d'une vision de légende d'un château écossais, de montagne, de rochers, d'humidité, de brume, mais d'une dimension mythique et magique originaire.

Cette image de la nuit des temps, diluvienne, archaïque, provient moins des cornes de boeuf et de peaux de bêtes



dont les personnages sont habillés, ou de leur parler aux accents écossais rocailleux, que du décor de Welles. Tenir rigueur au manque de moyens, en ne voyant que le carton-pâte et non sa transfiguration en "roc et plus précisément en lave récemment coagulée", par la lumière, les objectifs et les angles, c'est ne pas vouloir s'exposer à la force du film. Et puis avec quels matériaux prétendrait-on "réaliser" un lieu hors du monde et un monde hors le temps où le soleil n'a jamais paru, un promontoire exposé au néant, suspendu sur l'abîme et creusé dans le gouffre ?

Puisque dans la tragédie, surface et profondeur, haut et bas sont opposés et identiques, il s'agit de hauteur et de profondeur en même temps, du château fort sur le sommet et d'une caverne jusqu'aux profondeurs de la terre, d'un labyrinthe avec des couloirs tortueux, sombres, visqueux, humides, saturés d'ombres jusqu'à l'écho, où Macbeth s'avance comme dans la profondeur de son âme, dans des trajets toujours recommencés. Et plus tard, un promontoire ouvert sur le ciel, avec des rochers taillés et posés au bord du vide, qui évoquent tantôt les pierres dressées d'un "Stonehenge", tantôt quelques souvenirs du Parc Guëll de Gaudí, dont l'art, disait Malraux, est inspiré par le diable.

C'est un monde consumé par les ténèbres, le monde d'Hécate et de la nuit des métaphores shakespeariennes. La couverture des ténèbres tirée sur l'origine, un temps d'avant l'aurore qui ne verra jamais le soleil. Et la lumière, blafarde, lorsqu'elle apparaît, c'est un ciel livide, la blancheur gelée du plus profond des cercles de l'enfer de Dante, celui des désespérés, ou comme le disait Hermann Melville - le passeur entre les Élisabéthains et Welles qui a adopté au théâtre son *Moby Dick* : "le gigantesque suaire blanc, le vide sans vie, coloré par l'absence de Dieu révélant encore plus

le démonisme du monde, que l'obscurité de la nuit."

\*\*\*

On a souvent interprété *Macbeth* comme un drame chrétien de la perte de la grâce. Welles insiste sur le noyau de la tragédie qui est la rencontre entre deux mondes incompatibles. Il a multiplié les croix et les références au christianisme naissant, comme religion de liberté et de conscience, dans un monde entièrement livré aux puissances telluriques du destin. Macbeth est tragique d'être marqué par les deux. Welles a créé un monde dont les sœurs fatidiques puissent être l'émanation, ces sorcières qui pétrissent, dans une matière primordiale, l'effigie de Macbeth, dans un paysage qui peut être aussi le cratère d'un volcan. Tout se correspond : les sorcières, la grande nuit, les ténèbres, le fond mystérieux insondable, la caverne labyrinthique. Le château fort semble pétri de cette même matière sanglante et noirâtre qui bouillonne dans le chaudron des sorcières.

Macbeth n'erre pas parmi les hommes et les choses, mais en lui-même. Il descend de plus en plus profondément dans le labyrinthe de son âme et se retrouve dans les hauteurs, en vue du cosmos, son visage luciférien s'inscrivant dans le cercle des nuées, l'Image du Temps, par lequel le film commence : le rien, fait de rien, qui s'enroule lentement sur le rien dans le vide de l'éternel retour : "demain, puis demain, puis demain..." Cette identité au destin est l'essence du héros tragique. Le destin étant l'aspiration au Soi propre et la conscience de soi comme d'un ennemi. Mais là il faudrait entrer dans la substance de la tragédie et analyser le film...



## Déflagration de la magie de l'image Orson Welles : *The Lady from Shanghai*

Au-delà de ce qui s'est transformé en légende, les métamorphoses introduites par Welles dans l'histoire du cinéma tiennent au fait que – à la différence de la génération des fondateurs et de celle des grands maîtres, attachés, les uns et les autres, au développement des puissances de l'image – Welles venait à l'art de l'image à partir des arts de la parole : le théâtre et la radio. Ainsi a-t-il mis en question l'image, en reconnaissant que « notre dépendance à l'image est énorme ». Et il a eu par rapport au cinéma parlant presque la même fonction que Griffith pour le cinéma muet.

*Citizen Kane* est une mise en question de l'évidence, de l'immédiateté, de la transparence et de la plénitude de l'image du cinéma. Sa première image est celle d'un écriteau fixé sur une grille qui interdit le passage, une interdiction que la caméra transgresse en montant : une dualité constitutive de la matrice du film. À son commencement, il s'agit du cinéma muet : un cinéma d'images accompagnées de musique. Avant les « actualités » qui apparaîtront bientôt et s'inscrivent dans le lignage « documentaire » de Lumière, le tout début du film, avec son allure onirique, reprend l'héritage de Méliès et de la dimension magique et imaginaire du cinéma. Ce début aboutit à un très gros plan d'une bouche. C'est le gros plan du premier son véritable du film. Très précisément le gros plan d'une *parole* qui sera le signifiant symbolique de *Citizen Kane*...

\*\*\*

*La Dame de Shanghai* est le film le plus contemporain et le plus "autobiographique" d'Orson Welles. Son propre parcours et la situation de l'Amérique avait transformé ce « personnage plus grand que nature » en quelqu'un de très proche du Michael O'Hara de ce film : non seulement par l'âge, ou parce qu'il avait été, lui aussi, un artiste et militant politiquement engagé, arrivé à ce tournant dans lequel se trouvait, juste avant le maccarthysme toute l'intelligentsia de gauche américaine. Mais aussi parce qu'il n'avait plus cette position de toute puissance et de maîtrise qu'on lui avait accordée au moment de *Citizen Kane*. Welles a proposé un vague projet de film à la Columbia, car il avait besoin d'argent pour monter au théâtre son spectacle fou du *Tour du monde en 80 jours*. Et il n'a pu réaliser *La Dame de Shanghai* que parce que, s'il n'était plus le « wonder boy », il était encore légalement le mari du « sweet heart » de l'Amérique, Rita Hayworth (qui, elle, par contrat appartenait à la Columbia) et qu'on pensait que peu importait le film, puisque le nom des stars et leur querelle matrimoniale devaient suffire aux spectateurs. Le fait de ne plus être dans la position du maître, mais d'un employé comme O'Hara, obligé de se soumettre non seulement aux règles de production en vigueur, mais aussi aux conventions esthétiques d'Hollywood a déterminé de fond en comble *La Dame de Shanghai*, qui est devenu ainsi un film de Welles à travers la réflexion, la déconstruction et la destruction du cinéma hollywoodien, "le premier film "atonal" de l'histoire du cinéma", comme l'avait écrit, dès 1948, Satyajit Ray.

*Citizen Kane* et *The Magnificent Ambersons* sont orientés vers le passé. Ceci permet la clôture de ces œuvres. Ce qui va disparaître du nouveau film de Welles, où le

devenir détruit la clôture, c'est la souveraineté, l'omniscience de la narration. Maintenant, découvrir des liens, retrouver une cohérence pour atteindre une forme ne peuvent plus s'effectuer que par la mise en lumière des manques et des impossibilités, par l'assomption formelle de l'incohérence du monde.

Conformément à l'essence de l'image de reproduction, *La Dame de Shanghai* « est » du présent, il crée une poétique du présent et d'aventure de la vie moderne. Ainsi l'imagerie du studio, que Welles "caresse à rebrousse-poil", exposée à la réflexion, mais aussi au tournage à l'extérieur, devient une expérience d'historicité et d'actualité du cinéma que Jean-Luc Godard poursuivra dans ses films.

*The Lady from Shanghai* est un film sur "le cinéma", mais différent de *Citizen Kane* et *The Magnificent Ambersons*. Il ne s'agit plus d'une réflexion à partir du matériau : de l'image de reproduction dans sa fonction de "document", comme dans *Citizen Kan* ; ou de sa relation au temps perdu, comme dans *La Splendeur des Amberson*. *La Dame de Shanghai* est une auto-réflexion du cinéma, du "movies", comme univers d'image, de fiction, de romance, de rêve d'un monde sans rêve, de la réalisation de la beauté comme promesse. Il concerne la nature fascinante, magique et mythique, de l'image cinématographique. De cette métamorphose de la beauté en apparence "démonique" et fatale, avec son "aura" d'emprunt et sa dégradation par l'argent et la marchandise, qui sont la substance même de l'image de la star, offerte comme objet de passion à la rêverie du spectateur solitaire de la grande ville, comme à celle du personnage-narrateur de *La Dame de Shanghai*.

Cette "auto-réflexion" du film, dans un retour sur soi, s'expose dans le palais des mirages de la fin (où O'Hara

s'est égaré comme Welles à Hollywood), et se termine par la déflagration des miroirs qui confondent l'image avec la réalité. Mais c'est dès le début que *La Dame de Shanghai* effectue un constant déplacement d'un modèle classique qu'il crée en même temps que, ironiquement, il en désamorce et détourne le fonctionnement. En démontrant la force mythique, le mensonge et l'artifice de l'idole qui fascine et séduit, Welles crée à la fois la belle apparence et en conjure la magie. La belle apparence est mortelle, c'est ce qui perd, en même temps que ce qui est perdu, objet rétrospectif de la nostalgie accompagnant la destruction de la surface miroitante qui fascine. Le film avance par rupture et arrachement, au moyen d'une parole interrogeant les images, pour atteindre l'éthique immanente à cette auto-réflexion du "film", par laquelle le "movies" se transforme en œuvre d'art.

## **Prolifération des signes et « la post-vérité » Orson Welles : *F for Fake*<sup>7</sup>**

À la sortie du premier film de Welles, *Citizen Kane*, Sartre avait écrit un article pour le rejeter, il n'était pas le seul d'ailleurs parmi les intellectuels et les gens du cinéma. Il disait que c'était un film intellectuel pour les intellectuels, opinion qui venant d'un intellectuel peut sembler bizarre. Mais pour beaucoup, le cinéma avait sinon la fonction du divertissement du samedi soir, du moins celle d'être un art populaire. *Citizen Kane* était un film qui dérogeait en quelque sorte à la trinité qui fait la force du cinéma : image, fiction, émotion. À cette trinité, Welles avait ajouté une quatrième dimension : la pensée qui mettait en suspension et en question les trois autres. Par rapport au cinéma de l'époque, *Citizen Kane* était un tableau cubiste analytique de Picasso par rapport à Raphaël. Welles s'est voulu le Picasso de cinéma et ce n'est pas pour rien qu'il y a Picasso dans *F for Fake*, qui inclut, en jouant, beaucoup de problèmes. Pour le dire rapidement : il s'agit de la fin de la modernité, de la planète informatisée, avec d'autres rapports à la vérité, l'ère de la reproduction généralisée, de reproduction sans original, ce que l'on a appelé l'ère du faux, celui de l'image-communication-marchandise, du marché spéculatif, donc marché spéculatif de l'art, avec ce que cela implique par rapport au génie, à l'originalité, l'artiste individu souverain, etc.

Avant d'entrer dans le film, il faudrait que je vous parle d'Orson Welles. En général je suis contre le fait de parler

---

<sup>7</sup> – Inédit, présentation de *F for Fake* à l'IUT de l'Université Paris Descartes, le 9 novembre 2016.



de l'auteur d'une œuvre, il n'y a jamais de biographie dans ce que j'ai publié, il n'y a pas de biographie, même à propos de Welles, sur près de 2000 pages, il y a 15 pages de biographie et il s'agit encore d'interprétation. Cependant dans cette fin de modernité que j'ai évoquée, les choses sont différentes. Le cadre, c'est-à-dire ce qui séparait l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre autonome, achevée en soi, disparaît. Il y a Welles dans *F for Fake* et des éléments biographiques et aussi des rappels de son travail artistique. Welles était l'acteur principal dans tous ses films, sauf un *The Magnificent Ambersons* (et il envisageait d'apparaître en tant qu'Orson Welles dans son *Don Quichotte* interminable qu'il voulait transformer en « essai »). Dans ses autres films, Welles était toujours présent en tant qu'un acteur qui jouait un personnage, mais dans *F for Fake* il joue à être Orson Welles.

Il faut donc dire quelques mots sur la personne, le personnage, l'acteur et le metteur en scène. Par exemple le film commence et se termine par des scènes de prestidigitations, qui ont des rapports avec l'art, la feintise, la séduction, etc. Mais c'est parce que Welles était magicien qu'il a pu réaliser cela. Il a fait de la magie toute sa vie, même lors de la seconde guerre mondiale, il découpait Marlene Dietrich pour amuser les soldats américains en permission.

Donc voici ce qu'il vaut mieux savoir d'Orson Welles avant que de voir le film. Il est né en 1915, centenaire en 2015. C'était ce que l'on appelle un enfant prodige, Welles disait « du genre enfant détestable jouant les chefs d'orchestre et voulant tout diriger ». Il a eu une éducation artistique, a été dans un lycée spécial avec formation théâtrale. Il a adapté Shakespeare qui est sa seconde langue

maternelle en quelque sorte, et il a écrit des pièces de théâtre. Puis vers les seize dix-sept ans, il est parti en Irlande parce qu'il voulait devenir peintre, on voit sa photographie de l'époque, avec sa charrette et son âne, dans *F for Fake*. À l'arrivée de l'hiver, ne pouvant plus dormir à la belle étoile, désargenté, il s'est présenté à l'un des deux grands théâtres de Dublin, en mentant sur son âge et en prétendant être un acteur célèbre américain. Les deux directeurs n'y ont pas cru, mais ils l'ont engagé parce qu'ils n'avaient jamais vu – ont-ils dit dans *Filming Othello* – « personne remuer autant d'air autour de lui ». Welles y est resté deux ans, mais il s'est fâché parce qu'on lui avait dit qu'il était trop jeune pour jouer Othello ; il fera plus tard, avec ces directeurs comme acteurs, un magnifique *Othello* au cinéma qu'il mettra quatre ans à mener à bien par manque d'argent.

Après Dublin, il est allé en Espagne, il y a écrit des romans policiers et fait le picador, prétendait-il, dans la plus vieille arène d'Espagne, à Ronda. Personne n'a trouvé trace de cela, mais il doit y avoir quelque chose de vrai, puisqu'il a fait transférer ses cendres à Ronda. En Espagne c'était la guerre civile : Welles en est marqué et sera un militant antifasciste, fiché plus tard par le FBI. Hemingway, qui avait écrit un commentaire pour le film de Joris Ivens sur la guerre, a demandé à Welles d'enregistrer son texte. Welles lui a répondu que son texte était idiot, parce qu'il répétait ce que l'on voyait déjà dans les images. Ils en sont venus aux mains et c'est Hemingway lui-même qui a lu son texte.

Ensuite Welles revient à New York, il y devient acteur et le restera toute sa vie. À cause du programme de New Deal d'aide aux acteurs, auquel il fait allusion dans *F for Fake*, il devient directeur d'une troupe de théâtre et metteur

en scène. Il mange et dort sur la scène où il passe sa vie. À un moment il y a trois de ses mises en scène dans trois théâtres de la même rue. En même temps, parce qu'il a une voix extraordinaire et la capacité d'en jouer, il est sollicité par les radios. Entre la scène du théâtre où il joue et la radio, parce que, à l'époque, les choses se passaient en direct, il se déplace en ambulance, tout habillé et grîmé. Il gagne beaucoup d'argent à la radio, argent qu'il investit dans le théâtre et subventionne ainsi l'Etat, dit-il dans *F for Fake*.

Tout enfant, Welles a fait un tour de monde avec son père et il a vu beaucoup de mises en scène en Europe et il connaissait ce qui se faisait de nouveau au théâtre dont il s'en est inspiré ensuite. C'est ainsi que le jeune Welles devient l'un des premiers grands metteurs en scène de théâtre en Amérique. À 23 ans il a droit à la couverture du magazine *Time*. Par ailleurs il est appelé l'empereur des Etats-Unis. À cause du même programme culturel, il devient réalisateur de radio. Il connaît la fonction de l'espace au théâtre. Il essaie de créer un espace sonore à la radio, il invente la dramaturgie radiophonique avec ce qu'il appelle « la première personne du singulier », quelqu'un qui parle de son histoire : d'abord avec *l'Île au trésor* raconté par le jeune garçon qui en est le héros. Puis arrive la nuit de Halloween de 1938, et c'est *La Guerre des mondes*, le plus grand événement de l'histoire des médias. C'est une œuvre de science-fiction de H.G. Wells : les Martiens sont censés attaquer la terre. Simplement Orson Welles fait une mise en onde au présent, à partir de l'ordinaire de la radio : musique de divertissement retransmis d'un hôtel, bulletin météo, interview et reportage scientifique... peu à peu les choses se transforment, on parle d'explosion sur Mars et on continue avec le

programme ordinaire, puis il y a le reportage en direct de l'arrivée des Martiens, avec interview de militaires qui leur font la guerre, et la mort du reporter en direct, suivi d'un communiqué du gouvernement demandant au peuple de garder son calme etc., à la fin la radio devient moyen de transmission de message militaire interarmées et cela se termine avec la voix d'un militaire qui dit son numéro de code et répète « y a-t-il quelqu'un... y a-t-il quelqu'un ». C'est-à-dire que l'adaptation de Welles était basée sur la mobilisation de toutes les fonctions de la radio, depuis le simple divertissement jusqu'à ses fonctions politiques et militaires. Cela a eu pour résultat de provoquer une panique monstre aux Etats-Unis. Il était question d'arrêter Welles, mais il a été sauvé par des articles qui disaient qu'il avait démontré ce que les dictateurs peuvent faire avec la radio, il ne faut pas oublier que c'était l'époque de Hitler, qui a pris le pouvoir par la radio, comme lui-même et Goebbels l'ont répété...

Il y a des références à cette émission dans *F for Fake*, puisqu'il s'agissait d'un faux donné pour vrai. Comme le dit Welles, dans le film, il a atterri à Hollywood sur une soucoupe volante. Pour *F for Fake* il a dû refaire un peu l'émission qu'il n'avait pas le droit d'utiliser, c'est-à-dire fabriquer un autre faux, et il s'est servi, dans les images, des extraits manipulés d'un film de science-fiction hollywoodienne.

À Hollywood, il aura quasiment un chèque en blanc au départ, ce qui n'était arrivé à personne, et va produire la haine des autres. À 25-26 ans il réalise *Citizen Kane*. Un film qu'on a boudé à sa sortie, mais que depuis plus de 50 ans la communauté cinématographique mondiale considère comme le plus grand film de l'histoire du cinéma (on peut

voir une présentation de ce film, dans le cadre du « Forum des images », sur Dailymotion).

Venant du théâtre et de la radio, Welles a fait un retour à l'image à partir de la parole, c'est pourquoi il a pu dire que « notre dépendance à l'image est énorme ». Avec *Citizen Kane*, on est passé d'un cinéma d'action à un cinéma de réflexion. Il y a eu ce que Kant avait appelé sa révolution copernicienne. Et j'utilise à dessein cette référence. Car il s'est produit un passage de « l'image de la réalité » à « la représentation », avec le cortège des problèmes que cela pose, comme rapport entre les mots et les choses, et là aussi c'est à dessein que je me réfère à Foucault. Il s'agit simplement de la naissance du cinéma de la modernité. Entre dans le film tout ce que le cinéma hollywoodien ne connaissait pas : le temps, l'histoire, celle de l'Amérique, mais aussi celle du cinéma : *Citizen Kane* est une encyclopédie de cinéma, avec la question de « qu'est-ce que le cinéma », l'art, la subjectivité créatrice. C'est un film qui pose l'art et l'artiste au fondement et à ce titre c'est le film qui a produit – comme l'a répété Truffaut – le plus de vocations cinématographiques. *F for Fake* se réfère à *Citizen Kane*, en produisant encore un faux : un montage d'actualité où le milliardaire Howard Hughes remplace le personnage fictionnel de *Citizen Kane*. C'était le premier film de Welles et au plein sens du terme l'avènement de la modernité au cinéma, mais *F for Fake*, devenu par la force des choses son dernier film, est une fin de parcours, la fin de la modernité où tout ce qui avait été introduit par Welles : l'idée de l'Art, de l'artiste, du génie créateur, est pulvérisée sur fond d'une autre situation historique et d'autres rapports aux médias.

Évidemment à part Brecht qui était en exil aux Etats-Unis, et du métier, *Citizen Kane* a provoqué l'ire des intellectuels qui n'aimaient pas qu'un saltimbanque se mêle de leurs problèmes. Quant au grand public, cela été un fiasco complet : surtout qu'au niveau du contenu immédiat du film, Welles s'en prenait à l'élément central du rêve américain : l'équivalence entre l'argent et la liberté et le bonheur. *Citizen Kane* est consacré aux Rauber Baron, les barons brigands comme on appelle aux Etats-Unis les grands magnats qui ont fait le gigantisme de l'Amérique. Ces barons brigands, c'est-à-dire le capital financier, a été la cause de la grande dépression, ce qui a abouti au New-Deal. Welles était proche de Roosevelt et appartenait même à l'aile gauche. *Citizen Kane* est considéré comme la plus grande œuvre née du Popular Front, le front populaire américain. Comme le pouvoir de ces magnats sur le peuple était soutenu par le Yellow journalism, Kane est un richissime propriétaire de journaux. Pour cela on a dit que le personnage était une imitation de Hearst, un millionnaire, populiste dans le genre de celui qui a gagné hier les élections américaine grâce à la télévision et aux réseaux-sociaux sur le Net : Trump (celui-ci a toujours répété, d'ailleurs, que *Citizen Kane* était son film favori... on pourrait même dire que sa pratique du mensonge et du faux correspond à cette ère dite de post-vérité qui pointe déjà dans *F for Fake*). Hearst s'est pris pour le prototype de Kane – tandis qu'il n'a été que l'un des barons qui lui ont servi de modèles, c'est pourquoi, d'ailleurs, en citant *Citizen Kane* dans *F for Fake*, Welles peut, par jeu, se référer à Howard Hughes. Mais imaginant qu'il s'agissait de lui, Hearst a cru donc à une attaque contre lui-même et ridiculisant sa maîtresse et il a voulu acheter le négatif du

film et le brûler. Tout cela a produit un cocktail qu'on n'a jamais pardonné à Welles en Amérique, en disant qu'il avait avec ses innovations détruit le cinéma.

Pourtant Welles avait un producteur dévoué qui lui a produit un second film, avec moins de liberté cependant, en lui rappelant d'abord qu'ils n'étaient pas là pour « éduquer le public ». Et effectivement le public a permis d'assassiner Welles. Son deuxième film est un genre de recherche du temps perdu opposant la civilisation de la calèche à l'automobile. Et on peut imaginer la réaction du public à l'époque où l'automobile pour chacun devenait le symbole de la réalisation du rêve américain. Il y avait à Hollywood la règle des *preview* avant la commercialisation des films ; les gens ont protesté et rigolé, le film a donc été retiré à Welles et mutilé de 45 minutes, avec l'ajout un happy end final. C'est le seul des films de Welles sans l'acteur Welles, mais il est narrateur et à la fin du générique on voit un micro qui s'éloigne tandis que l'on entend « My name is Orson Welles », comme il le disait aussi à la radio (c'est pourquoi on le voit parler du Nom dans *F for Fake*). Le box-office de *La Splendeur des Amberson* a été un désastre, le producteur a dû quitter le studio et de fil en aiguille Welles a été éjecté de Hollywood, non pas sans avoir fait avec *The Lady from Shanghai*, un autre des grands films sur le cinéma.

Bref Welles est devenu rapidement le plus jeune *has been* des Etats-Unis. Il a quitté l'Amérique et il est devenu un nomade, pour « dormir sous les ponts et se suicider aux spaghettis », comme il l'a dit de lui-même. Il a eu le plus grand mal à faire des films – dont trois Shakespeare et *Le Procès* de Kafka. Mais en tant qu'acteur il a été une vedette, une star et il a joué dans toutes sortes de films, des bons et des navets afin de pouvoir survivre et faire librement ses

propres films pour lesquels il n'a jamais fait de concession. Welles acteur était une grande célébrité et il y a de cela dans sa présence dans *F for Fake*. Il était obligé dans la même veine de faire de la publicité en Amérique, et lorsqu'il y revenait à la fin, de « danser la danse de l'ours » à la télévision où il parlait, récitait des poèmes, faisait de la prestidigitation. Et il y a tout cela dans *F for Fake* qui est un film conçu en rapport à la télévision, bien qu'il annonce le monde dominé par l'informatique : la particularité de Welles ayant été dans toutes ses pratiques de partie d'une réflexion sur le dispositif. Un film que personne n'appréciait à sa sortie, parce qu'il n'y avait pas l'expérience nécessaire pour le comprendre.

L'une des spécificités de la modernité – avec ses origines à la naissance du capitalisme et de « l'individualisme possessif » – c'est d'avoir mis la subjectivité et la réflexion au fondement, et ceci grâce à Monsieur René Descartes dont l'Université où nous sommes porte le nom. L'individu et la liberté ont été les idéaux de la modernité, celle de l'entrepreneur capitaliste, en contradiction avec lui-même puisqu'il lui fallait obéir à la logique du capital. C'est pourquoi depuis la fin du dix-huitième siècle, et le pouvoir effectif de la civilisation bourgeoise, on a vu dans l'Artiste la réalisation de l'individualité et de la liberté qui n'existaient pas effectivement, de là le culte du génie et des musées comme nouveaux temples de la religion de l'art. Puisque l'homme a été déclaré à la place de Dieu, le Seigneur de l'être, le poète comme seigneur des chimères en devenait l'incarnation. C'est pourquoi à l'une des fins de *F for Fake*, Welles vient devant Chartres et parle du peu d'importance du Nom devant ce symbole d'un autre temps



qui, pour lui, devrait représenter l'humanité dans un monde réduit en cendre.

Le poète seigneur de l'être, oui, parce qu'il est maître de l'irréel, C'est l'un des principaux thèmes de *F for Fake*. Étant maître de l'irréel, le génie, dans son travail, est libre de l'utilité, mais il doit vivre cependant et présenter son travail sur la place du marché, de là, ce que Baudelaire avait éprouvé, sa proximité avec la prostituée. Voilà Orson Welles en personne : roi et saltimbanque, en fin de parcours dans *F for Fake*. Puisque dans le monde informatisé où il y a des subjectivité empaillées, l'individualisme généralisé mais sans individualité, le capitalisme mondialisé mais sans capitaliste, la circulation des produits financiers dérivés donc fictifs ; où à l'époque de la réalisation de ce film, avec les techniques de relance et l'injection de masses monétaires et la disparition de l'étalon d'or, donc sans référent absolu, régnait déjà le crédit et la fausse monnaie et l'inflation des signes ; où, à l'aide de la publicité, dominait l'image-communication-marchandise ; une époque où, avec la disparition de l'œuvre et le remplacement de l'art moderne par l'art contemporain, tout le monde devient artiste et tout est art ; où l'ancienne opposition de l'art et de la marchandise qui a été déterminant pour l'art moderne disparaît avec le marché spéculatif de l'art contemporain qui fait dire à l'un des artistes les plus conscients, Andy Warhol « l'œuvre est du genre de chèque » ou bien « le meilleur de l'art c'est les affaires » ; un monde de l'art où, en absence d'œuvre, ce sont l'éphémère et l'autobiographie qui dominent ; où le génie a été littéralement « déconstruit » –, Orson Welles se présente en personne pour tirer sa révérence dans *F for Fake*.

C'est de tout cela qu'il s'agit dans ce film : l'art, l'irréel, le mensonge, la vérité, l'original et la copie, le nom et la signature, le marché de l'art qui produit le faussaire et l'expert etc.

Voici les circonstances de la production de *F for Fake*. François Reichenbach qui avait été un marchand d'art avant de devenir cinéaste était en train de faire un film sur le plus célèbre des faussaires du siècle, Elmyr de Hory, dont il avait été un client. Welles lui propose de faire un film avec le matériel qu'il n'utilise pas, les plans rejetés : comme il l'a dit, Welles « a fait les poubelles ». Pour son film, Reichenbach interviewait Clifford Irving qui avait écrit un livre sur Elmyr. Pendant le tournage éclate le scandale d'une autre affaire : la fausse autobiographie de Howard Hughes fabriquée par Clifford Irving. Donc le projet de Welles s'élargit, il finit par se mettre dans le film parmi les faussaires, « je suis un acteur, un charlatan », dit-il dès le début en faisant de la magie. Il introduit sa compagne Oja Kodar dans le film et fabrique un faux, une fiction de sa rencontre avec Picasso. Ainsi ce qui n'était au départ qu'un documentaire sur un faussaire par Reichenbach se métamorphose en une œuvre sur le monde contemporain. C'est donc une sorte de *work in progress*, dont le point de départ a été les poubelles et pour lequel le tournage devient une excroissance du montage, qui dure 7 jours sur 7 pendant un an. Ce qui coûte cher et, comme d'habitude avec Welles, exaspère le producteur, en l'occurrence Reichenbach. Mais à la différence d'autres films il n'est pas enlevé à Welles grâce à l'intervention d'un producteur différent et du financement d'origine iranienne.

Le film a donc été inventé en cours de route, avec des matériaux hétérogènes qu'il a fallu réélaborer. Il convient

de ne pas oublier qu'il a été réalisé avant l'existence des logiciels de traitement d'image. Welles a retravaillé des images de toutes provenances avec un truca au laboratoire, et ce qui est maintenant un jeu d'enfant avec les nouveaux logiciels relevait du tour de force. Comme beaucoup d'œuvre contemporaine, c'est un palimpseste, un dérivé parasite, et dans son essence une parodie sophistiquée. C'est un film basé entièrement sur le montage, un produit de manipulation, de « magie », et on voit souvent Welles à sa table de montage où il parvient difficilement à maîtriser son matériel, parce qu'il ne s'agit plus d'un développement linéaire mais de réseaux à entrées multiples, de banque de données, d'interconnexions, de relations non localisables, où tout est divisible et tout peut être connecté, où rien n'est fixe, séparé, premier, où tout est effet, copié collé, commentaire. Un monde de reproduction sans original.

C'est pourquoi si le point de départ du film est un discours de télévision adressé aux spectateurs – avec l'absence de cadre qui sépare, et de différence entre dedans et dehors, le mélange des genres hétérogènes, le pêle-mêle de document et de fiction, du vrai et du faux, où même le sérieux doit être sexy et divertissant –, le dispositif pour y arriver relève plutôt du multimédia. Et on le remarque entre Welles devant le petit écran de sa moviola comme devant un terminal et son intervention dans ce qui se passe ailleurs, avec un jeu de renvoi généralisé, une duplicité infinie de simulacre. Comme l'a dit Gunther Anders : avant il y avait des images dans le monde, maintenant il y a un monde dans les images et l'entière imagination de notre monde devient technique d'illusionnisme.

C'est pourquoi Welles commence le film avec la prestidigitation, et il finit le film en escamotant un homme

couché sous un drap qu'il a fait léviter. *L'arrivée du train dans la gare de Ciotat* est l'un des tout premiers films des frères Lumière qui avait impressionné les spectateurs. Au début de *F for Fake* Welles fait de la prestidigitacion dans une gare et cite Robert Houdin, or celui-ci était le maître de Georges Méliès, le deuxième homme du cinéma. Si Lumière a inventé l'image de la réalité, Méliès – sans lequel, selon Welles, le cinéma n'aurait été qu'une baleine empaillée – a inventé la magie du cinéma. On voit dans cette gare également Reichenbach avec les appareils du cinéma et des toiles qui renvoient à la fois à l'écran et à la peinture. Ensuite, avec une séquence de *Girl watching*, du voyeurisme, il s'agit encore du cinéma où l'on va à cause du désir de voir. Tout spectacle est un piège au regard. Oja Kodar court-vêtue est livrée aux regards affolés des hommes, ce qui permet à la fin de continuer avec Oja Kodar et Picasso. Ce sont donc les deux grandes parenthèses du début et de la fin. Le centre est consacré aux faussaires qui ridiculisent les experts, au fait que l'art s'est réduit à la manière et en fait à la signature de l'artiste et au nom devenu objet de convoitise. C'est le nom qui importe comme le montre la voiture Picasso ou la voiture Pop'Art. Il s'agit aussi, mais là c'est d'un bout à l'autre du film, du rapport de l'art à la feintise, la fiction, l'apparence, la magie simulée. Puisque l'artiste fait passer le non-étant pour la manifestation de la vérité, on a depuis toujours essayé de distinguer la fiction de l'art et le mensonge, le faux et le fictif. Mais dans un jeu sophistique Welles mélange les cartes, comme un prestidigitateur qui avec son discours séducteur et ses passes suspend la différence entre non-être et réalité. Il y a cependant une limite absolue à la sophistication de Welles qui n'est pas un nihiliste. Carlyle,

Ruskin, Henry Adams opposaient déjà au dix-neuvième siècle Chartres au chemin de fer, Welles l'oppose au culte du nom, à la religion de l'art, à l'artiste, à la signature. La Cathédrale apparaît comme dans le lointain, dans la brume, comme le symbole de l'humanité : « chant de gloire, d'affirmation, de joie, de ce dont les hommes ont été capables..., dit Welles. Peut-être le nom d'un homme importe peu après tout. »

Humble devant Chartres, Welles redevient maître et charlatan pour parler de la tempête Pablo. Picasso était joueur et aurait apprécié la feintise, Welles avait voulu être, et il l'a été, le Picasso du cinéma, même s'il n'a pas fini avec des millions, mais dans des conditions matérielles difficiles tout en essayant de trouver de l'argent pour terminer un autre de ses films inachevés, *The other Side of the Wind*. Si un tableau est un objet d'investissement spéculatif, la valeur d'un film est immédiate ou nulle.

Pour ces scènes consacrées à Picasso, il ne s'agit plus de discours sur, mais d'invention et de mise en scène d'une fable. Elle est basée sur l'un des motifs centraux de Picasso : artiste et modèle. Il y a d'abord une idylle, une suite de la séquence de *Girl watching* qui permet à Oja de séduire Picasso. Pour cela Welles a utilisé des photos de Picasso, c'est-à-dire en falsifiant ce que l'on avait considéré, à son invention, comme preuve de la réalité : c'était même le premier usage de la photographie comme auxiliaire de la criminologie moderne. Ensuite il y a un dialogue entre les deux acteurs : Orson Welles et sa compagne et modèle Oja Kodar, qui jouent Picasso et un faussaire, où il apparaît aussi que sauf quelques exceptions tous les tableaux des musées du monde sont des faux. Il y aurait beaucoup à dire sur la proximité entre cet être

mythique « la femme », puisqu'il n'y a que des femmes, et l'artiste, l'acteur, le prestidigitateur dans leur relation commune à la séduction en donnant corps à rien. Et précisément, à la fin de *F for Fake*, dans un dernier jeu d'escamotage, Welles enlève le voile devant le rien.

Dans son livre programmatique par rapport à ce qui deviendra l'art moderne, *L'Éducation esthétique de l'homme*, Schiller avait écrit que l'homme n'est humain que lorsqu'il joue et pour autant qu'il joue, c'est d'un tel jeu qu'il s'agit dans cet ultime film d'Orson Welles. Je voudrais rappeler aussi que l'objet perdu de Charles Foster Kane, ce Rosebud dont le film cherche le secret, cet objet opposé à toute la richesse et au pouvoir du monde est le nom d'un traîneau : un jouet. Et que, en arrivant au studio de Hollywood, Welles a dit : « C'est le plus merveilleux des trains électriques qu'on puisse offrir à un enfant. » Et que la teneur de presque tous ces films, et le ressort personnel de cet acteur qui ne pouvait jouer que les rois, a été l'opposition entre la volonté de puissance faustienne et démoniaque, le rôle qu'il incarnait dans les films, et l'impouvoir de l'art et de l'artiste qui lui permettait de réaliser ces films et de détruire le personnage faustien. Comme le dit Faust, chez Goethe, il y avait deux âmes dans son sein, les deux faces de l'Individu souverain : la volonté de puissance qui ne peut avoir de réalité que par le mal et réalise sa limite en se détruisant et la souveraineté de l'artiste comme maître de l'irréel. Dans *F for Fake*, il y a ce que Welles avait choisi d'être et était effectivement : Orson Welles, maître de l'irréel, de l'art et du jeu. Un art devenu bien problématique.

## Image du monde disloqué<sup>8</sup>

### Godard : *Adieu au langage*

Godard n'a pas tourné un film en 3D. Avec la 3D il a réalisé un film : la nouveauté technique étant le point de départ avec les conséquences esthétiques que cela implique. Toute détermination préalable de contenu et de forme ayant été détruite par l'époque historique, il est tenu à l'expérimentation et à l'utilisation consciente des matériaux : technicisation accrue de l'art comme malgré tout et possibilité du possible, contre la catastrophe permanente de l'Histoire.

« *Ceux qui n'ont pas d'imagination...* », lit-on dans le premier exergue du film. Contrairement au « plus de réalité » qui serait rendu avec la 3D, un certain degré d'irréalité, d'artifice même, apparaît, faisant perdre à la réalité et à l'image du cinéma ce qu'on veut bien appeler leur évidence. La 3D creuse l'écran ou envahit la salle et agresse le spectateur, désarticule l'image, amplifie les bruits et crée un espace sonore multidimensionnel. L'étirement déforme les corps et les intérieurs mais rend possible des apparitions éblouissantes du jamais vu dans les images de la nature. Le cadre est débordé, un effet de montage dans l'espace, loin de celui dans le cadre que voulait Eisenstein, produit dislocation et éclatement. Le travelling devient difficile. Dans le travelling latéral, les deux images perdent leur synchronisme et se dédoublent (les premières scènes des deux versions à l'intérieur). La présentation du chien utilise des effets de saccade de travelling avant ou arrière, en les combinant avec des

---

<sup>8</sup> - *Trafic*, numéro 92, 2014.

images fixes. L'enchaîné ou la surimpression confondent les deux images (le Professeur, la femme et son mari fou). Un simple champ-contrechamp exige un noir pour atténuer le brutal renversement (Isabelle cherchant l'ogre sur son téléphone). Toutes les relations d'espace-temps créées par les changements de plans et les règles du montage narratif sont bouleversées. On revient à une suite de plans : une succession perpétuelle de moments présents. Si « *le spectacle et ce qu'ils appellent des images sont le meurtre du présent* », il est nécessaire de contrevenir à leur usage généralisé pour essayer d'approcher ce « *drôle d'animal* » : le présent. Non pas le rapport causal d'un passé à un futur, ou une histoire, mais comme l'absence de mélodie dans la musique d'avant-garde : « *La musique d'une ligne de zéros le long de la mer* », disent l'homme et la femme lorsqu'on les voit pour la dernière fois.

Au-delà même de ces questions du matériau, il s'agit pour Godard, après l'hugolien et le joycien « légende du siècle et du cinéma » des *Histoire(s) du cinéma*, de dire l'Histoire. Non pas uniquement en rapport au passé, mais dans l'historicité du présent. Donc avec des personnages et des situations actuels, sans que « ça [devienne] une histoire avec Julia Roberts, Hollywood, pas de l'Histoire », comme disait le cinéaste Edgar dans *L'Éloge de l'amour* où Godard avait réussi la symbiose de l'Histoire et de ses préoccupations esthétiques avec des personnages dans une histoire, sans la polyphonie d'images, de sons, d'écrits, de musiques, de citations, de commentaires et le recours à l'histoire du cinéma qui avaient trouvé leur extension maximale dans les *Histoire(s)* et ont tendance à s'imposer à lui dès qu'il envisage un projet. Dans *Film Socialisme*, qui réunissait à la fois des plans d'archive et des personnes



actuelles, le dit de l'Histoire, le bateau, était partagé par une enclave terrestre sur une famille. *Adieu au langage* est fondé sur un principe de montage généralisé, sans clôture ou enclave interne. Certes, cela apparaît, par la force des choses, une peinture de genre sur fond de peinture d'Histoire. Par rapport à la présence massive de l'Histoire dans les prologues et épilogues du film, les références à l'Histoire dans l'histoire sont ténues (la formule d'autrefois, la chambre à gaz, l'Afrique, le Prolétaire). On ne passe pas, pour autant, d'une symphonie à des duos d'instruments, à cause de l'universalité des idées qui s'y exprime en permanence comme une enquête sur l'amour, l'existence et le monde où, malgré l'éternel retour du même, « *rien n'est épuisé, rien même n'est abordé à ce moment de l'Histoire...* » Et surtout parce qu'il existe, nouveauté chez Godard, un troisième terme dans *Adieu au langage* : la Nature. Entrecroisée avec l'histoire, elle maintient une dimension d'ouverture tout le long du film, composé de six parties comme une symphonie à programme : une sorte de présentation d'Adam et Eve (à cause de la répétition, du quasi anonymat, de la nudité, de l'absence de vedette reconnaissable), dans un lieu, un moment historique, un monde.

La vitesse de pensée et la densité de contenu dérangent la contemplation et la perception immédiate tout autant que la 3D. À peine une idée ou une image jaillit-elle que deux autres la suivent, dans un contrepoint qui se garde de considération harmonique. La démarche est essentiellement « poétique » : pas de « texte », dit Godard. La partie pour le tout, par touches et parataxes : allusions et introductions suffisent. Il s'agit de faire tenir en un court moment ce qui chez d'autres remplirait une bonne partie d'un film. Sans

rapport de causalité, de conséquence logique ou d'obligation immanente : thèmes et motifs sont annoncés et ne sont pas exposés en vue d'un développement. Il y a deux mouvements contraires vers la singularité des motifs et la construction de l'ensemble : en même temps qu'il élabore le tout, le film isole les images, les idées. Par la succession des « états » discontinus, des ruptures violentes, des segments séparés, avec des écrans noirs, des silences ou des attaques musicales comme passerelles.

À la base des disjonctions : la séparation des sons et des images, la parole « in » devenant, non pas l'exception, mais une possibilité. Ce qui permet de rompre la continuité visuelle d'une scène et de l'ouvrir à des éléments extérieurs dans une polyphonie en accord avec le reste du film. Les nouvelles technologies de l'image et de la communication, et la relation des spectateurs avec elles (le zapping) ont pulvérisé le monde : le montage trouve ici la fonction disruptive qu'il a eue dans les autres arts. Ce montage généralisé n'a pour principe ni les unités narratives à l'américaine, ni la cellule organique et son développement dynamique à la Eisenstein. Toutes les relations sont possibles « en juxtaposant et en accrochant l'un à l'autre n'importe quel point de l'univers dans n'importe quel ordre temporel », à la Vertov donc : un motif plastique, un mouvement, un objet, un mot font le liant sans un rapport intrinsèque avec ce qui précède ou suit, comme sans raccords dans l'apparence des acteurs d'un plan à l'autre.

Le film crée une temporalité abstraite, indifférente au temps empirique, excluant toute illusion référentielle et mélangeant les saisons. Ne pas dépendre de la contingence du donné sensible, en « se réfugiant dans la réalité », n'implique pas un merveilleux surnaturel, mais ce qui est,

en rupture avec l'immédiateté du simple étant. On affirme que, en le devenant, l'art se distingue de la réalité, son point de départ. La tradition littéraire et picturale de la mimesis promenait un miroir dans le monde avec pour résultat une *cosa mentale*. C'est essentiellement la *cosa mentale* qui prédomine ici aux dépens de la similitude, dont le cinéma avait hérité avant la reproduction sans originale du numérique.

Dans les matériaux constitutifs du film, il y a tout d'abord ce qui a fini, dans l'opinion, par éclipser les présences humaines, le film et même Godard : le chien Roxy. Probablement le point de départ de l'œuvre, les plans de la nature avec ou sans Roxy, tournés au hasard le long des saisons, n'ont pas été – et ne devait pas être – mis en scène. Ils sont souvent accompagnés de commentaires sur le monde particulier à l'animal. Ces plans du « dehors » s'entrelacent, dans les deux parties centrales du film, avec des plans d'intérieur de l'histoire qui est, elle, en acte et mise en scène : deux couples, vaguement ressemblants, qui vivent, en les répétant, les mêmes situations.

Ces deux parties centrales du film sont précédées de deux prologues, correspondant aux deux versions et incluant les personnages de l'histoire. Malgré la présence d'acteur et de mise en scène, ces prologues sont essentiellement d'ordre discursif. Le premier intègre massivement des plans de cinéma, en provenance d'archives documentaires ou de films de fiction. Ces citations de films continueront par la suite de deux manières. Soit projetés sur un grand écran plasma parmi d'autres objets que l'on voit dans les images. Soit en occupant ces images mêmes, intégrées à l'écriture du film en plein écran, et même parfois traitées à cette fin : comme

cette image d'une « *matinée de rêve* », d'un homme poursuivant une femme dans un bois, au ralenti, contretypée et à la limite de l'abstraction.

Ces citations de films, rapports de l'ancien et du nouveau, ne proviennent pas seulement du musée imaginaire de Godard, de sa volonté d'une résurrection des morts ou de rapprochements plus ou moins cryptiques entre les films cités et les situations, mais parce que, en dehors de la vitesse de la pensée, Godard cherche la polyphonie contre la linéarité. Cela devient évident dans le deuxième épilogue, vers la fin du film, lorsque, à propos d'une forme, qui ressemble aux *zip* de Newman, montant et descendant selon la direction du papier, et devant la boîte d'aquarelle comme une revendication de la dimension picturale de son film, on entend deux voix superposées du professeur Godard entremêlant la citation de Céline à propos du plat et de la profondeur et celle de Kirilov sur la souffrance et l'autre monde. Cette intervention de Godard est comme la réplique de celle esthético-philosophique du professeur Davidson dans le deuxième prologue, au début. Tandis que, dans le premier épilogue, les tableaux vivants théâtraux de la naissance de Frankenstein au bord du lac de Genève et la prophétie de Shelley sur l'épouvante à venir renouent, à un niveau allégorique, avec la dimension historico-politique du premier prologue.

En dehors de ces parties et les thèmes proprement dits, il existe aussi un certain nombre de motifs – ciel au crépuscule, lac en plongée avec des lumières différentes, nuages, oiseaux, routes et phares nocturnes sous la pluie ou dans la neige, lune entourée ou non de nuées, bateau, train, gare... Le tout créant une construction musicale à base de reprises et de répétitions. Musicale dans un sens

métaphorique, bien que la musique soit l'un des matériaux essentiels du film : des thèmes musicaux utilisés à la manière de leitmotive pour produire des récurrences et des continuités, coupés abruptement ou engloutis par des bruits d'une bande sonore souvent saturée ; et des fragments extrêmement courts, des attaques d'une grande violence expressive pour introduire un propos – comme les deux accords initiaux du film, repris après le troisième retour (deuxième avec l'image de la grille) de « *Je suis à vos ordres* » au début de la seconde version – ou d'en changer.

Musicalité, « *essai d'investigation littéraire* », revendication de l'aspect pictural des images, théâtre vivant, on n'est pas loin du vieux rêve cinématographique de la synthèse des arts, dans sa seule forme possible : leur non-synthèse. Non seulement les différents arts ne disparaissent pas en un tout, mais dans la suite des moments également il n'existe pas d'unité de ton, mais des modes d'être et des genres différents. Il s'agit de créer une forme en partant de la dispersion, de la discontinuité et de la rupture. Il n'y a pas d'interrelation dialectique entre les éléments ou entre les éléments et le tout. Mais un tout constitué par leur juxtaposition en une *constellation* où ces éléments entrent en relation dans un champ constitué par leur présence qui – sceau d'authenticité dans le monde disloqué (Adorno) – ne dépend pas de certitude préalable, d'une intégration sans faille, ni de l'illusion d'une totalité organique ou de l'immanence de la forme.

La configuration historique occupe les deux prologues qui projettent l'horizon d'être du présent dans son historicité, à partir de laquelle il y a un monde dont le couple comme le nouveau regard sur l'animal et la nature sont originaires. Après les trois exergues, on entend, sur le

générique, un chant de 68 : « ...*le compagne operai con gli studenti...* », avec, coupé en son milieu, le mot *rivoluzione* : ce qui n'a pas eu lieu mais survit comme utopie dans le souvenir. Apparaissent immédiatement des images actuelles de guerre et de massacre. Retour éternel du toujours identique, la catastrophe permanente de l'Histoire, des images similaires reviennent quatre fois : au début des deux prologues et à la fin de chacune des versions de l'histoire en référence à Frankenstein, « *il n'y a peut-être que pour eux [morts à la guerre] que la guerre est finie* ». Lorsque des personnages apparaissent, une grande banderole avec l'écriteau « *Usine à gaz* » se trouve derrière eux<sup>9</sup>. Et, réunissant deux horreurs, c'est devant cet écriteau que le professeur Davidson lit le titre du livre de Soljenitsyne : *Archipel du Goulag*. Ensuite, dans l'un de ces rapprochements abrupts et dérangeants que Godard affectionne, il est question de l'invention de la télévision par Zworykin, en 1933, et de la victoire d'Hitler dont les causes et les conséquences sont longuement rappelées avec des citations de Jacques Ellul<sup>10</sup>.

L'Histoire est déterminante au niveau esthétique et de la possibilité et de l'impossibilité de l'œuvre, et elle a son expression dans l'histoire avec les retours du « *faites en sorte que je puisse parler* ». Après le premier prologue historico-politique, il y en a donc un deuxième d'ordre

---

<sup>9</sup> - Une usine à gaz réhabilitée, à Rolle, servait de loge aux acteurs, mais évidemment l'écriteau renvoie aux camps de mort.

<sup>10</sup> - Pour justifier l'un des rapprochements les plus controversés de Godard, Maurice Darmon – dans *La Question juive* de Jean-Luc Godard, *Le Temps qu'il fait*, 2011 – s'était référé à « la victoire d'Hitler » et aux livres de Jacques Ellul. Probablement c'est de là qu'ils sont arrivés dans *Adieu au langage*.

philosophico-esthétique. En feuilletant un livre sur Nicolas de Staël (peintre fétiche de Godard), le Professeur parle de l'état d'un entre-deux-mondes « *qui n'a de nom dans aucune langue connue* », et répond aux questions de l'une de ses étudiantes, qui sera la femme dans la deuxième version de l'histoire. La différence entre Idée et Métaphore ? « *Platon déclare que la beauté est la splendeur de la vérité, là il y a l'idée. Métaphore de la vérité, regardez un enfant qui joue aux dés.* » C'est une réinterprétation par « la vérité » du fragment d'Héraclite qui parlait du Temps, effet peut-être – pour citer le deuxième exergue – de « *la non-pensée dans la pensée* » : on avait identifié vérité et Histoire, temps et devenir, il semble qu'il y ait, avec l'absence de sens – à la fois comme signification et comme direction – un effondrement en forme de répétition dans le présent.

Malgré l'équation sophistique inventée jadis par Godard : classique = moderne, des conséquences esthétiques différentes opposent « la splendeur de la vérité » et une navigation entre nécessité et contingence chaotique du retour du même et des coups de dés. « La beauté comme splendeur de la vérité », l'idéal de l'art classique (grec, renaissant) avait sa manifestation privilégiée dans le Nu : l'Idée devenue visible dans le sensible, l'unité de l'une et de l'autre (récupérée par la publicité et le cinéma : d'où son rejet ici comme dans l'art moderne). On cherchait les proportions idéales du corps pour montrer la beauté. Dans *Adieu au langage*, les corps sont parfois déformés à cause de la 3D. Par différence avec « *l'animal [qui] n'est pas nu parce qu'il est nu* », les acteurs ne sont pas nus mais dévêtus (on voit immédiatement imperméable et manteau les couvrir et les femmes passent

leur temps à s'habiller). Ils ne sont pas nus mais « mis à nu » (Godard se réfère à plusieurs niveaux à Duchamp : « le passage de la vierge à la mariée » est en abyme dans les paroles de l'homme au début de la première version, suivies du « nu descendant les escaliers », peut-être via Richter). Cette dénudation est accentuée avec insistance par l'aspect scatologique : météorisme et déjection. « *Il a fait de nous des humiliés* », ce qui n'a rien de la beauté païenne. Le dualisme et l'extrême spiritualisation de l'œuvre exigent de ne rien laisser hors d'elle : la nature et la trivialité matérielle, la dissonance de la pastorale et du scatologique. Attitude désublimante à l'égard de la beauté, de la pensée, de l'égalité. Cette désublimation est agressive, comme il se doit, et provoque immédiatement sentiment de blessure, séparation, haine, sang, meurtre.

Au lieu de l'unité supposée de l'idée et du sensible dans la beauté, et de l'Eros comme leur lien, il y a – dans le registre de ce que l'on avait appelé « le scandale du corps parlant » – le corps réduit à sa matérialité tandis que les idées s'expriment en pensées abstraites. « – *Faites en sorte que je puisse parler. – Je dois quoi faire* », dit-on un peu au centre du film, auquel répondent deux plans d'acte sexuel accompagnés de gémissement de chien. « *Si du face à face naît le langage...* », avait répété l'homme, mais ce n'est pas le face à face que l'on voit sur l'écran. Dans le monde des dualités, avec la séparation des mots et des choses, l'acte sexuel n'implique pas de relation langagière ou sinon « il n'y a pas de rapport sexuel ». La « scène d'amour » de la deuxième version sera donc toute différente. On voit les pieds du couple dépassant la couette sur le lit. Soudain ils se lèvent comme piqués, et au lieu de faire l'amour, s'affairent longuement à remettre la couette dans sa housse,



et pendant ce temps, l'on entend difficilement, comme s'il s'agissait de murmure d'amoureux, des paroles autour de l'amour.

Il y a donc deux versions de l'histoire – et de l'une à l'autre des répétitions, des différences, des complémentarités. Mais d'histoire il n'en existe pas en terme de « mise en intrigue ». Celle-ci est « la source de l'émergence du sens, lorsque les hasards et les causes diverses de l'existence sont assemblés dans l'unité temporelle d'une action totale et complète » (Ricoeur). Rien de tel ici, pas de relation de cause à conséquence, ni même une chronologie brisée ayant une signification. Une absence d'histoire – comment pourrait-il y en avoir dans ce monde « *qui n'a pas de nom* » –, mais une série de situations possibles, essentiellement de pensées, dont semble se constituer une relation d'amour. Que l'homme soit tué au beau milieu par le mari fou – qui s'est déjà suicidé peut-être au début de la première version, si l'on en croit le bruit d'une chute et un « *hélas* » – n'empêche pas les situations de se succéder sans organisation narrative autre sinon que « *la douceur a été nécessaire pour enfanter la douleur* ». À partir du moment où ni discours, ni mise en intrigue ne sont possibles, la répétition pourrait créer une cohérence par défaut. Avec l'effondrement dans un présent indéfini, l'idée du temps comme devenir et possibilité de changement n'existe plus. Il s'agit du monde comme retour, reproduction du déjà vu, déjà raconté. Ce qui semble une répétition pourrait aussi bien être l'original qui n'existe donc pas. La chose est beaucoup trop radicale pour qu'on puisse penser que l'idée du dédoublement a été suggérée par la 3D : l'existence de deux images similaires et non identiques. Ces deux parties centrales ne sont pas deux

versions (devenues courantes, impliquant des points de vue différents ou de la bifurcation due à des hasards ou des choix), mais deux possibilités de présenter les mêmes choses. Réaffirmation de l'imagination, de l'artefact esthétique, de la « mise en scène » contre le « scénario », avec des changements de dialogues et surtout des transformations matérielles plus ou moins importantes. Comme dans la reprise musicale fondée sur des variations de traitement motivique et d'instrumentation à partir des mêmes thèmes, la répétition crée une temporalité propre, indépendante même de la nature dépouillée ici de son alternance cyclique.

Nature et « paysage », un désir hautement civilisé, ont toujours été « l'autre » par rapport aux bruits et fureurs de l'Histoire et déterminés par elle. Même « *le dehors* » de Rilke contre « *la conscience aveuglée de l'homme* » en est le produit et sa négation déterminée. C'est également à cause des impasses actuelles de l'Histoire que la nature et l'animal se sont imposés dans la conscience du présent et ont acquis une importance qu'ils n'avaient pas auparavant chez Godard. La nature a été généralement objet d'observation. Comme paysage, elle a été lieu d'action et surtout de projection d'état d'âme. Ainsi donc elle a été prise dans les sortilèges de l'identité : des relations de servitude du naturel et de la souveraineté subjective. Il s'agit ici de s'en défaire. « *Renoncez à la liberté et tout vous sera rendu* », ainsi la nature apparaît comme quelque chose d'en soi. Il y a peu de paysage sans Roxy, paysage qui serait vu par un sujet, ne serait-ce que par le regard extérieur du chien. Ce ne sont pas des paysages vus, mais habités : l'animal ne « voit » pas l'ouvert, il est son rapport à l'ouvert (dans le sens rilkéen). La 3D distend la centralité du regard,

déborde ou creuse le cadre. Avec des dénivelllements et des angles qui mettent à mal l'homogénéité de « la perspective naturelle » et le rapport rationnel du proche et du lointain, apparaissent des images ouvertes au domaine de l'improbable, d'une acuité inhabituelle pour l'œil ou la technique ancienne. C'est un monde dont le secret n'est révélé qu'à l'animal. C'est peut-être « *l'autre monde* », celui réconcilié dont la beauté de la nature est la promesse, celui habité par « *Dieu* », puisqu'au moment où l'eau parle à Roxy on entend comme un chant religieux épiphanique. L'autre monde étant ce monde-ci même révélé par l'art. Leur continuité devient évidente dans le commentaire du moment épiphanique, l'image des arbres reflétés dans l'eau : « *quelques-uns d'entre eux [des hommes] ont tiré une certaine vérité* » qui continue avec une longue citation de Claude Monet se terminant par « *peindre ce qu'on ne voit pas* », sur un ciel de crépuscule et de pluie qui change de couleurs, vues au travers des mouvements de l'essuie-glace sur un pare-brise.

L'amour de Godard pour les peintres fauves est connu. On retrouve leurs couleurs dans les feuillages de la forêt, dans les images du lac. À l'extérieur de la maison, les humains roulent en voiture et on entend seulement leur voix, là les couleurs fauves deviennent abstraites avec le mouvement, l'obscurité et la pluie et le jeu nocturne des phares. Ce sont d'ailleurs des voitures que découvre le mouvement de grue sur la ville, lorsque « *les jeunes chiots posent des questions sur l'homme...* » Le chien Roxy aussi semble s'interroger en nous dévisageant longuement de sa grande gueule ou bien quand il voit les trains passer à toute allure. Mais il devient objet, lorsque le commentaire parle du « *droit de l'animal* », du « *regard de l'autre* », du

« *dehors* » : la caméra l'isole de ce dehors, son milieu, avec des ralentis, des changements multiples d'angle, des travellings avant ou arrière saccadés en une suite de gros plans fixes. Il est également objet à la maison où il doit « *obéir* » à son « *maître* » : se retirant sous le fauteuil, ou bien se prélassant sur le canapé et rêvant, dans la réunion finale des deux thèmes des parties centrales du film : le chien et le couple qui l'ont adopté la première fois, avant de le « *faire* » dans la seconde.

Presqu'un autre thème, beaucoup plus qu'un simple motif, un peu le souvenir du *Film Socialisme*, un bateau apparaît tout au début et par ses retours scande le film. Comme un lien entre l'eau – celle avec laquelle commencent les deux prologues, celle du lac et de la rivière que l'on voit constamment, celle aussi de plusieurs plans de nageur cités dans le film – et la ville où les touristes finissent par en débarquer. Ceux-ci semblent être là comme la cible de ce que dit la femme, en opposition à sa « *matinée est un rêve...* » : « *Vous me dégoûtez tous avec votre bonheur ... Je suis là pour vous dire non et pour mourir.* » La jonction avec ces « autres » se fait presque à la fin, l'unique fois où l'on voit le couple parler à l'extérieur, sur le pont d'une autoroute où passent des voitures : « *ils veulent être les premiers.* »

Se considérant radicalement différents, ces deux couples ne sont pas véritablement des personnages – « *Je déteste ce personnage* », dit l'actrice, on ne va donc pas ici les « *forcer à entrer dans le personnage* », comme Maria et le robot dans *Metropolis*. Ils restent indéfinissables, vivant l'universelle impersonnalité d'une suite de citations et de situations littéraires d'un possible histoire d'amour. L'aspect maghrébin du premier homme est prononcé, le

second aussi dit venir d'Afrique. Ainsi le film réunit ce qui traditionnellement a été opprimé : la femme, la nature, l'étranger, l'animal. Il y a même la coquetterie des surnoms à peine déguisés, Ivitch et Marcus, où l'on ne peut résister à entendre Ilitch (Lénine) et Marx, puisque, sommé de répondre, Marcus dit : « *Je voudrais appeler Prolétaire le roi des choses.* » Pas plus que le chant de 68 sur les génériques, ce dont ces acteurs parlent n'est pas de « leur âge » : la formule d'autrefois – Mao et Guevara (permettant les passages entre une fille et une femme, ou entre les feux rouge et vert) –, le voyage à Kinshasa ou les films projetés sur l'écran Plasma. Puisqu'il a tourné chez lui, prêtant ses vêtements et son lit aux acteurs, filmant son chien, on a été tenté de voir de l'autobiographique dans *Adieu au langage*, oubliant qu'un créateur fait feu de tout bois et que Godard puise aussi bien chez les autres que chez lui-même.

Pour Godard, depuis qu'il a fait des films, le présent – l'actualité du document et de la fiction – est l'essence du cinéma. Très rapidement, ce présent a été envisagé comme « historicité du présent », avec ses implications historico-politico-critique comportant également l'attention accrue aux nouveautés techniques et à l'historicité du matériau. Cela a nécessité également la présence du hors-champ dans le champ, celle du dispositif et de Godard lui-même, non pas comme personne empirique ou personnage de fiction (à l'exception rare de *Prénom Carmen* ou *Soigne ta droite*), mais en tant que sujet esthétique et auteur du film. Les œuvres classiques obéissaient à leur nécessité objective. Une telle nécessité faisant défaut maintenant, le principe d'organisation est posé de l'extérieur et dépend de la subjectivité créatrice, qui, au lieu de disparaître dans la synthèse immanente, devient critique de son objectivité

formelle. Cette subjectivité est et n'est pas identique à la personne empirique de l'auteur de l'œuvre, tenue, pour être l'auteur, d'atteindre au neutre et à l'impersonnalité. Il s'agit donc du professeur Godard, toussotant pour annoncer sa présence et introduire ce qui ne pouvait être confié au professeur Davidson des prologues ni au commentateur des parties centrales du film : une allégorie politique avec la naissance de Frankenstein, et une autre esthétique et philosophique, avec sa boîte d'aquarelle et ses citations, où comme dans le foyer d'un miroir concave le film se concentre pour permettre la clôture du propos.

C'est tout *Adieu au langage* qui est une métaphore, en tant qu'œuvre d'art, par rapport au désastre de la réalité et de l'impossibilité d'en parler. Le sens précis de figure poétique de substitution d'une image à l'autre reste énigmatique dans les distinctions des parties entre « 1 Nature » et « 2 Métaphore ». Il n'existe pas de correspondances métaphoriques dans le monde disloqué, et à l'intérieur du film, la métaphore dans la signification courante du terme reste exceptionnelle : « la forêt = monde », via l'Icône de Courbet, dans le mouvement de la caméra sur le torse d'une femme et sa toison pubienne. Sinon, au niveau de l'ensemble, la métaphore doit être comprise avec sa signification synthétique de l'image dans son irréductibilité au langage analytique. C'est la visée poétique contre la prose du discursif et du développement conceptuel, dans l'opposition que Godard établit entre l'image et le texte. Les trois cartons d'exergue, les citations du commentaire et des dialogues ne constituent pas des textes selon Godard, mais des idées. Et les idées sont des images pour lui comme les images sont des idées. En deçà

et au-delà des mots : « *Des mots, je ne veux plus en entendre parler.* »

« *Je ne dirai presque rien, je cherche la pauvreté dans le langage.* » Autogenèse de sa propre langue, le langage véritable de l'art est sans langage, aux confins du mutisme (Adorno). Il y a une différence entre les mots sonores du monde de la communication et de l'échange, du bavardage signifiant ordinaire ou du discours énonciatif et descriptif et une parole qui serait de l'être, originelle à l'état naissant, un parler du non-humain, comme l'éloquence retrouvée de la nature ou le gazouillis du babillage de bébé et de chien qui terminent le film, sur l'image des coquelicots rouges accompagnée du chant de 68. Happy-end totalement ironique – en rappel du troisième carton précédant le générique : « *Oui, c'est ce que nous avons eu de meilleur, M. Deslauriers* » – qui ne masque pas le contradictoire et le dissonant. De là le chien paniqué courant vers nous hors de la forêt, et les manifestants clamant ce qui se répète toujours et pas seulement avec chaque projection du film : « *Marlbrough s'en va-t'en guerre / Ne sait quand reviendra...* »

