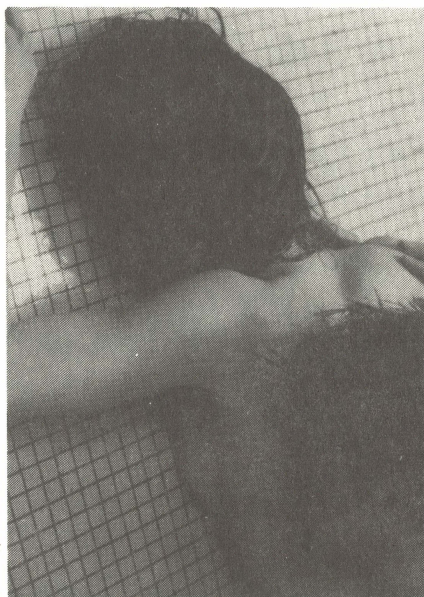


YOUSSEF ISHAGHPOUR

CINÉMA CONTEMPORAIN
DE CE CÔTÉ DU MIROIR



Godard, prénon Carmen.



ESSAIS

ÉDITIONS DE LA DIFFÉRENCE

ESSAIS

AUX ÉDITIONS DE LA DIFFÉRENCE

Aude d'Achon

*Jérôme Bosch, par-delà
l'envers et l'endroit*

Frédéric Appy

*Nixe, mise en question et
exaltation du livre*

Alain Bonfand, Gérard Labrot

Jean-Luc Marion

Trois essais sur la perspective

Michel Butor

Improvisations sur Flaubert

Malcolm de Chazal

La Vie derrière les choses

Claude Michel Cluny

Le Livre des Quatre Corbeaux
(avec des peintures de Júlio Pomar)

Gilles Deleuze

Francis Bacon, logique de la sensation

José Gil

La Corse entre la liberté et la terreur
Métamorphoses du corps

Julien Green

Villes

Le Langage et son double

Youssef Ishaghpour

Visconti, le sens et l'image

Henry James

Heures italiennes

Salim Jay

*Idriss, Michel Tournier
et les autres*

Jiří Kolař

Témoin oculaire
Le Foie de Prométhée

CINÉMA CONTEMPORAIN
DE CE CÔTÉ DU MIROIR

DU MÊME AUTEUR :

AUX ÉDITIONS DE LA DIFFÉRENCE :

Visconti, le sens et l'image, 1984.

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Luchino Visconti (signé Y. Guillaume), Ed. Universitaires, 1966.

Paul Nizan, Le Sycomore, 1980.

D'une image à l'autre, Petite Bibliothèque Médiations, Denoël, 1982.

Lucien Goldmann, Lukacs et Heidegger, Petite Bibliothèque Médiations, Denoël, 1973.

Crédits photographiques : Serge Tribhout et Gabriella Kirnich, Canal, Alfredo Salsano, Pari-Film, Forum distribution, Olympic, Eric Brissaud.

© Editions Littéraires et Artistiques / La Différence
103, rue La Fayette, 75010 Paris

YOUSSEF ISHAGHPOUR

CINÉMA CONTEMPORAIN
DE CE CÔTÉ DU MIROIR



ESSAIS

EDITIONS DE LA DIFFERENCE

Pour cette nouvelle présentation

La puissance du cinéma dépend de sa fonction de miroir. Et pas seulement à cause de la relation réciproque, en miroir, entre le monde et le cinéma, car le cinéma ne s'est pas borné à reproduire la réalité mais à la produire, en créant des imaginaires collectifs. Si toute image est dans la dépendance du miroir, aucune autre image ne présente une telle proximité avec l'image du miroir que celle du cinéma : la magie de l'image et la fascination du miroir.

L'image du miroir ne garde pas seulement le souvenir du sentiment jubilatoire de l'enfant d'y avoir vu sa forme totale, cette apparence idéale que les Stars du cinéma ne cesseront pas de lui présenter. Le miroir est la fenêtre sur l'autre côté, le pays des merveilles. Entrant dans le miroir toute chose entre dans l'irréel, frappé de néant et d'absence d'être qui rend l'image fascinante.

Le cinéma a consisté en un déploiement de la magie de l'image. Sa puissance a tenu à sa réalité de l'image et non à être simplement l'image de la réalité. Celle-ci, d'ailleurs, a toujours quelque chose de fantasmatique. S'il y a dans toute image de cinéma – d'avant la reproduction sans originale du numérique – un aspect « documentaire » – puisque c'est l'image de ce qui s'est trouvé devant la caméra –, en tant que « point de vue » et moment d'un tout filmique, rétrospectivement il apparaît plus comme une « vision » qu'un regard sur le monde.

Sans que la relation historique fût réfléchie au moment même, il s'est produit, avec la Seconde Guerre mondiale une mise en question de la magie du cinéma. Avec Welles, en partant de la parole pour montrer que « notre dépendance à l'image est énorme » : une mise en évidence de l'image par un retour réflexif sur elle dans *Citizen Kane*, ce qui a fini par aboutir à la déflagration de l'univers cinématographique des miroirs dans *La Dame de Shanghai*. Et avec la tentative de Rossellini de sortir dans la rue, au moment où il y avait une identité entre l'Histoire et lieu de l'histoire. Mais c'est surtout vers la fin des années 1950 avec la prédominance de la télévision, des médias et la prolifération des images qu'il y a eu un désenchantement de la magie du cinéma. Toutes les inventions technologiques récurrentes pour la restituer n'ont jamais mieux fait que de montrer que le simulacre avait remplacé l'illusion. Tandis que de plus en plus de cinéastes et de films prenaient leur point de départ d'une nouvelle conscience réflexive de l'image et du cinéma : de ce côté du miroir.

Les essais qui composent ce livre sont consacrés – comme ceux *D'une image à l'autre* ou de *L'Historicité du cinéma* – à ces questions et aux nouvelles formes de créations qu'elles ont engendrées. Les textes ajoutés en un volume d'**Annexe** en sont des prolongations.

INTRODUCTION

Le cinéma a perdu son innocence. Depuis longtemps il n'est plus le véhicule des mythes. Ceux-ci ont été détruits par les catastrophes de l'Histoire contemporaine. L'inflation des images, « l'effet télévision », la domination grandissante des circuits information / communication ont submergé et dissous l'illusion tout court et l'illusion cinématographique.

Ce désenchantement a été à l'origine d'une nouvelle modernité au cinéma, qui partage maintenant avec toutes les autres formes de créations une préoccupation obsédante et théorique : comment, face aux catastrophes de l'Histoire et à l'inflation des images, des œuvres sont-elles encore possibles¹ ?

Mais le désenchantement a atteint même l'idée de la modernité. Le « cinéma du cinéma », le discours sur la représentation et l'image, l'introduction de l'historicité, du hors champ, avaient démantelé les limites du cadre et de la fiction : la magie cinématographique. Ce mouvement de négativité était porté par des tendances plus générales de l'Histoire et de la pensée qui ont pris un cours différent et non le chemin escompté. Le « post-moderne » affirme qu'il n'existe pas d'Histoire, mais un syncrétisme muséographi-

1. *D'une image à l'autre : La représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*, Denoël, Petite Bibliothèque Médiations, Paris, 1982.

que. Le « post-moderne » n'est sans doute pas un concept. Dans ce qu'il implique de refus de l'utopie, en prétendant que l'Histoire est terminée, c'est un terme destiné à disparaître rapidement. S'y côtoient les panégyristes des nouvelles technologies et leur espoir que celles-ci résoudre tous les problèmes, les nostalgiques de la tradition croyant à un retour, une renaissance des traditions malgré les, ou à cause des, développements technologiques. Le « post-moderne » s'il a jamais un sens, qu'on puisse retenir, c'est une modernité en lutte contre certaines de ses propres tendances, qu'on attribue, à tort, au « travail du négatif », tandis qu'il s'agit de la positivité étendant sa domination sur le monde, jusqu'à le faire disparaître. L'invention de la reproduction technique — symptôme et instrument du positivisme — y tendait : son but est devenu effectif. Il n'y a plus de « réalité », mais une hyper-réalité produite par la télévision, les mass-media, la publicité, dont la domination vise à devenir totale. Dans un futur qui risque de ressembler, non pas tant aux prédictions d'Orwell, mais au *Meilleur des mondes* de Huxley, ce sont les notions mêmes de monde, de pensée, de subjectivité et d'œuvre qui sont menacées de disparition. Le moindre écart, on le voit dans *Paris, Texas*, est censé conduire au désert de la mort. *L'Etat des choses*, titre suffisamment significatif, posait clairement le nouvel impératif : s'adapter ou disparaître.

Il ne s'agit plus seulement de faire un cinéma différent, que le cours de l'Histoire réelle rend de plus en plus difficile, mais de sauver avec la « magie » du cinéma sa capacité d'être quelque chose de plus, contre le « déjà filmé », le simulacre hyper-réel et publicitaire, plus vrai que l'original disparu de longue date : « le cinéma contemporain » est le lieu d'un tel dilemme.

Modernité, critique, réflexion sont des termes liés, leurs objets sont les mythes qui ont perdu leur substance. Au cinéma, il s'agissait de détruire l'usine de rêve, le « *silver-screen* ». Mais dans un monde où grâce à la télévision, et à tout ce dont elle n'est que le symptôme, l'illusion n'existe plus, l'illusion cinématographique égale-

ment devient objet de nostalgie, comme le rêve d'un monde sans rêve. « La télévision annonce une évolution qui pourrait bien entraîner « les frères Warner » à devenir les défenseurs de la culture traditionnelle et sérieuse, ce qui ne leur plairait certainement pas ¹ ». Le cinéma revendique maintenant son passé, sa spécificité, sa valeur, sa fonction.

Dans *La Rose pourpre du Caire*, Woody Allen, reprenant ce que la théorie du cinéma avait mis à jour, montre tous les jeux de miroirs, au-delà de la simple identification, entre l'écran et les spectateurs et non seulement la place de l'écran comme le lieu des gens heureux, riches, élégants, mais le mythe même d'Hollywood comme sa réalité, inversée quoique inaccessible. L'écran reste un écran, un paravent, un lieu de rêve, mais aussi de protection contre les misères, les laideurs, les brutalités du monde. Un récent film kitsch fait du cinéma ce qu'il a toujours été : un espace d'évasion pour des prisonniers.

La revendication de la fable et de l'image, de l'illusion cinématographique, profil bas — idolâtre — d'un réinvestissement du religieux en général, en tant que porteur de la part non-accomplie du monde et des hommes, nécessite qu'on examine plus précisément ce que sous-entendait l'idée de « l'opium du peuple ». Celui-ci, c'est, à la fois, l'expression de la misère réelle et la protestation contre la misère réelle. Le soupir de la créature accablée par le malheur, l'âme d'un monde sans cœur, l'esprit d'une époque sans esprit, c'est son enthousiasme et sa consolation. La théorie critique pensait que le véritable bonheur exige que soit supprimé le bonheur illusoire. Mais exiger qu'on renonce aux illusions concernant notre propre situation, c'était exiger qu'on renonce à une situation qui a besoin d'illusions. La critique effeuillait les fleurs imaginaires qui couvraient la chaîne prosaïque et désolante, mais pour qu'on secoue la chaîne et cueille la fleur vivante. Le but de la critique n'a jamais été, et ne saurait être, de mettre

1. Adorno, Horkheimer, 1944, in *Dialectique de la raison*.

à nu les chaînes et d'apprendre aux hommes à les supporter. C'est pourquoi le rapport entre « l'illusion » et la critique ne saurait être simplement d'exclusion, d'opposition.

L'écran du cinéma, l'illusion, le rêve d'un monde sans rêve, doit être protégé contre sa destruction. Mais non pas à n'importe quel prix. Et encore faut-il voir si le cinéma peut créer du nouveau, ou s'il se borne simplement à regretter les rêves perdus. La fonction de l'illusion cinématographique était liée à sa fonction de marchandise. Le cinéma d'auteur voulait se libérer de l'une et de l'autre. Les producteurs reviennent et avec eux cette fonction de la marchandise. Cependant c'est la forme publicité qui détermine maintenant la forme marchandise. Le public en tant que masse n'a plus, comme l'ancien public du cinéma, de références culturelles traditionnelles avec l'idée d'un monde consistant, que les œuvres devraient imiter. Cinéma, publicité, télévision, bande dessinée, voilà la magie sans magie d'un monde inexistant à partir de laquelle le cinéma espère retrouver l'illusion perdue. Le réinvestissement de la fable et de l'image est rendu difficile par l'absence de support : c'est l'in vraisemblable qui prédomine, les images et les effets ponctuels, sans espace, sans temps, sans cohérence : une sorte de décharge primaire, de choc généralisé, qui doit constamment augmenter sa mise.

La télévision, l'invention du matériel léger, la guerre d'Algérie avaient conduit à un renouveau du cinéma, une sortie de l'univers du studio, mis en cause déjà pendant la deuxième guerre mondiale, de manière différente et avec des buts opposés, par Rossellini et Orson Welles. A la mort d'André Bazin en 1958, ses disciples avaient repris, non plus théoriquement mais dans leurs films, la question déterminante de tout film moderne : « qu'est-ce que le cinéma ? », une réflexion sur l'image, la représentation et la « pureté » du cinéma.

L'enjeu à l'époque se rapportait à la théorie, il concerne maintenant « le scénario », « le retour de la fiction », « le maniérisme », « le métier », « le savoir faire », remplaçant

la pensée. Il est question aujourd'hui d'un retour du discours à la fable, de l'historicité à la magie cinématographique : non plus la pureté du cinéma, mais son impureté foncière.

Dans *Le scénario du film Passion*, en évoquant le point de départ de son film, Godard dit qu'il a commencé par « voir ». Malgré ce à quoi on pourrait s'attendre, ce qu'il a « vu », ce n'était pas « la réalité sans phrase » que la reproduction technique, la photographie et le cinéma ont opposée au monde imaginaire de la culture traditionnelle, mais bien un tableau : *Bacchus et Ariane* de Tintoret ! *Passion* se développe entièrement par rapport à la peinture, *Prénom Carmen* en relation aux quatuors de Beethoven et, comme d'autres films aujourd'hui, — *Et vogue le navire*, *Détective*, etc. — en référence à l'opéra : forme impure, par excellence, de la synthèse des arts, un monde de magie et d'effets, que le cinéma, dans ses débuts, voulait remplacer.

Mais le cinéma n'est plus à ses débuts, la magie et la fable ne nous sont plus données, la négativité et l'Histoire restent ineffaçables, à moins de leur opposer, avec cynisme ou fausse naïveté, les simulacres d'images et de fables. La reproduction technique, le hors-champ et l'historicité avaient déconstruit l'univers du cinéma classique ; on espère maintenant construire des films en partant d'eux. « Le cinéma contemporain » est à la rencontre de ces deux mouvements contradictoires, où le passé et le non-encore-advvenu sont inextricablement mêlés.

Les essais qui composent ce livre¹, comme le mot « essai » l'indique, sont à l'intersection de la théorie et de la

1. Des premières versions de quelques chapitres ont été publiées dans des revues. « Le Représentable », *Traverses : L'obsène*, n° 29, 1983. « La modernité au cinéma », *Fleuve*, n° 1, 1982. « De ce côté du miroir », *Orson Welles, Cahiers du cinéma*, Hors série n° 12, 1982. « L'irreprésentable et ses signes », *Fleuve*, n° 2, 1983. « Lo stile rappresentativo », *Les Temps modernes*, février 1984. « L'Etat des choses », *Les Temps modernes*, décembre 1982. « L'Amérique vue par Straub et Wenders », *Les Temps modernes*, novembre 1984.

chronique : une expérience du cinéma et du monde contemporains. Ils ne prétendent pas échapper à la partialité d'une telle expérience et à son caractère inachevé, éphémère. En retard, déjà, du fait de sa contemporanéité, sur les films en train de se réaliser, « le cinéma contemporain » est infiniment plus riche que la diversité des expériences retenues ici. Dans ces propositions de lecture, le choix est arbitraire, déterminé par « le problème de la représentation au cinéma », qui relie entre eux des écrits différents de l'auteur². Il s'agit, ici, du passage d'un cinéma essentiellement réflexif et discursif, centré sur les rapports de « l'image à l'Autre », à un autre cinéma, où avec la perte de l'illusion et le retour du simulacre, on sait qu'on se trouve « de ce côté du miroir ».

« La télévision, l'avènement du monde comme obscénité » est en quelque sorte le « hors-champ » du cinéma contemporain, ce qui a transformé la situation des mass-media et détermine le cinéma actuel du dehors et du dedans. « Le cinéma et la modernité » rappelle les rapports internes entre les deux termes et le devenir du cinéma. L'œuvre d'Orson Welles est envisagée comme l'œuvre marquante du cinéma moderne, où apparaissent, à la fois, la subjectivité comme présence affirmée d'un « auteur », la relation du cinéma avec sa propre histoire, le rapport entre l'écran et le miroir et la dualité entre fiction et document face au media. Ensuite trois autres sections réunissent des œuvres qui ont en commun soit un thème : l'Amérique, un monde constitué par les media — Coppola; *L'Etat des choses* ; *Paris, Texas* ; *Amerika, rapports de classes* ; *Stranger than Paradise* ; soit un problème : fiction, fantasmagorie et reproduction technique — Ruiz, Rivette, Garrel, Carax, Akerman ; soit une forme : cinéma et opéra, la volonté de

2. Ces écrits sur « le problème de la représentation au cinéma » s'ordonnent comme suit : I. *Visconti, le sens et l'image* ; II. *Orson Welles, une caméra visible* ; III. *D'une image à l'autre* ; IV. *De ce côté du miroir*.

sauver le cinéma par « le style représentatif » — *Et vogue le navire*, la transformation de l'opéra en carnaval et cirque sous l'effet de la reproduction technique, *Moïse et Aaron*, l'unique tentative de restitution de l'opéra à lui-même par le cinéma, *Prénom Carmen* et *Détective*, des œuvres qui, avec les moyens du cinéma et de la musique tentent de recréer l'équivalent de « l'opéra », qui lui aussi était né de la volonté de remplacer le style brisé avec la magie de l'art et le grand style ; soit enfin par une visée : des films qui cherchent autre chose par l'image ou par sa traversée : Duras, Tarkovsky, *Je vous salue Marie*, *L'Ange*.

L'ordre des chapitres et des sections peut être bouleversé : on aurait préféré à une disposition rectiligne, une forme circulaire et mobile. Car tout en espérant constituer une constellation en développant un ensemble de problèmes, on a essayé de préserver à chaque œuvre sa spécificité. En définitive ce sont les films qui importent, non les œuvres complètes et encore moins les discours théoriques et critiques qui ne peuvent avoir d'autre but que de renvoyer aux films. L'essai est la forme du questionnement, celle des possibles. Il n'obéit pas au principe d'identité. Ses règles sont le multiple et la métamorphose. Pour être écrit et pour être lu, il exige le don de la respiration et la capacité de changer de points de vue. On se trouve à l'aurore, ouvert aux possibles, et non pas au crépuscule, avec un point de vue systématique qui accumulerait du gris sur du gris.

I

Reproduction généralisée,
media, modernité

LA TELEVISION

Le représentable : l'avènement du monde comme obscénité

Des photographies : un site, la Vallée des Rois, où l'obstiné Carter cherche des traces depuis dix ans ; et juste avant que la concession n'expire, la découverte d'un escalier, sous la maison des ouvriers de Ramsès ; des marches descendent dans la terre, conduisent devant une porte marquée par le sceau royal, qui en interdit, pour l'éternité, le passage ; mais des signes d'effraction indiquent que d'autres sont passés, des pilliers de trésors, indifférents au secret ; l'arrivée, enfin, devant le sarcophage ; et les morts qui s'ensuivent, attribuées à l'ouverture des portes, à la profanation... L'émission continue avec un reportage dans un musée : voilà dans un cercueil de verre une momie dépouillée de ses bandelettes : l'horreur de la mort décharnée, tendue, séchée, exposée aux regards ; à côté, des touristes passent, comme ceux de Hanson, obèses, shorts, chemises à grosses fleurs multicolores, appareils photographiques en bandoulière ; ils mâchent du chewing-gum et viennent peut-être de jeter leurs canettes de coca-cola à côté, devant une statue de dieu ; ils balayent les choses de leurs regards, comme le fait l'objectif de la caméra, qui les donne à voir.

Le voile et la quête, l'effort, la transgression et la dette n'existent plus dans le souvenir. Ce qui avait cherché le secret, la paix du silence, est étalé comme si c'était cela le mystère caché par le voile : l'exhibition de la chose représentable dans sa parfaite identité à elle-même, aux regards de n'importe qui, n'importe où, n'importe quand, les yeux qui en ignorent tout, n'en ont rien à faire, n'en veulent rien savoir, ne voient plus rien pour être sensibles au mauvais augure leur annonçant qu'ils sont déjà disparus, que c'est leur mort qui s'étale devant leurs regards.

Dans la disparition du voile, l'étalement indifférent de tout devant la vue, l'omniprésence du regard sans sujet, de l'information généralisée et sans but, dans l'avènement du monde comme obscénité, la télévision est à la fois un symptôme et une fonction essentielle.

L'obscène a remplacé le sentiment de l'horreur comme expérience du monde. L'horreur était pensable, critiquable en vue d'un « territoire de l'homme », qui s'est évanoui avec le sens du passé et du possible. Elle étonnait, attristait, engendrait la colère ; c'était, croyait-on, il y a encore peu de temps, une exception, circonstanciée, dans le temps, l'espace ; on en cherchait les causes et les remèdes. Elle a changé de nature, à partir du moment où l'horreur lointaine, pour les autres, est devenue l'assaisonnement du repas journalier, et le spectacle de la rareté, de la misère, de la souffrance, la garantie de la richesse et de la sécurité. L'obscène est un voile qui ne cache plus rien et la terreur en est le tissu : l'existence d'un monde de survivants en sursis, l'entrée dans le « mode de destruction » (Virilio), la préparation d'une guerre de vitesse, à laquelle tout est sacrifié, prodigieux déploiement de matériel, machine froide, sans passion, sans but, ni héroïsme, qui ne laissera pas de vainqueur. Il fallait un travail critique immense pour comprendre la réification. Celle-ci est généralisée, personne ne l'ignore d'entre nous qui avons pénétré dans un désert surpeuplé, où les morts et les vivants sont indistincts. La subjectivité en voie de disparition éprouvait sa dérélition dans l'angoisse, mais la banalité quotidienne, la trivialité, le

prosaïsme, la convention sont devenus des mots trop faibles : il n'y a pas d'espace pour la chute, de temps pour la mélancolie, ni personne pour pouvoir en être sujet. L'obsène n'est pas l'oubli de l'être, mais ce qui est, sans désir ou nostalgie. C'est l'impossibilité de trouver du vide : le vide donné comme du trop-plein, le reste — ayant cessé d'être la métaphore de ce qui n'est pas là — métamorphosé en un monde sans reste (Baudrillard), par la redondance, la pléthore, l'accumulation.

L'abondance était liée au sacré, l'inflation est obsène. La prétention que, du manque, du vide, de l'absence, il n'y en a pas, mais partout la chose même. Il s'agit moins d'absence de sens que de l'impudeur du manque exhibé comme un plein. Une pseudo-positivité qui ignore provenance et utopie et rend obsolète donc toute velléité de pensée qui s'origine du non-étant. L'obscénité avait un sens de défi, de dénigrement, de blasphème, elle était vivificatrice, créatrice contre les formes figées, même l'obscénité est devenue obsène. Présence tautologique d'une réalité plus que réelle, définitive, insistante, haute en couleur, spectacle morne et continu du toujours nouveau identique : l'immédiat être-là de ce qui n'a pas d'être et se donne pour l'être : « l'effet télévision ».

Ecran de rêve, scène de la présence du destin, icône ou tableau-fenêtre, toutes ces formes impliquent un cadre symbolique, permettant un passage vers un autre lieu. La télévision se caractérise par le direct, la continuité, l'absence de distance, de séparation. C'est un trou d'évacuation dans la salle de séjour, où le dehors se dévide sans distinction. Une auréole de magie, d'étonnement, producteur d'imaginaire, entouraient le téléphone, la radio, le cinéma, à leur apparition ; la télévision était banale à sa naissance. C'est un monstre froid, l'effet de ce qui se préparait depuis l'invention de la reproduction technique et n'a trouvé qu'en elle sa parfaite réalisation, et qui dépasse de loin l'effet de la photographie.

La photographie avait fait, déjà, disparaître la scène, c'est le sens de la dédicace du livre de Barthes sur la photo-

graphie au livre que Sartre avait consacré à l'Imaginaire : la réduction du tout à l'apparence sans phrase, éphémère, insignifiante, fragmentaire, à ce qui est susceptible de reproduction, de manière équivalente. La photographie n'a pas de sens, elle n'utilise de signe que dans une intention expressive, après coup, si elle veut connoter, mais autrement elle n'a pas besoin de code spécifique pour exister. C'est la fin de « l'histoire » comme représentation et récit. Dans son principe, la photographie est instantanée, unique, un élément isolé de son contexte spatial, temporel et symbolique : la série photographique participe déjà du collage et du montage qui sont spécifiques du cinéma, de la production d'un sens. Les codes implicites, le symbolique social s'inscrivent sur la photographie comme une émanation du monde des objets, sans recours au code, au symbolique, bien que l'objet, l'image et l'appareil photographique participent de nombreux processus symboliques, que la photographie réduit au silence. Mais toute photographie pose un problème de lecture, aussi implicite, informulé, rapide soit-il. Toute photographie devient signe, métaphore de l'absence : de la chose qui a été photographiée, essentiellement, et ensuite de celui qui l'a photographiée, de celui qui regarde et n'y était pas, ou qui ne serait plus le même s'il avait pris lui-même la photo. Toute photographie d'un lieu est la photographie d'un lieu de crime, celle d'une personne, l'image d'un défunt, avait fait remarquer Benjamin. Comme l'a montré *Blow Up*, dans chaque photographie, il y a un mort et un crime caché. L'absence du mouvement révèle le caractère mortifère de la photographie, sa multiplicité ne fait que renforcer le manque qu'elle dénote. La photographie appartient encore à l'époque où on pouvait parler de subjectivité et d'aliénation. Il y a toujours une distance entre la photographie et la chose, et aussi infinie soit-elle en nombre, la photographie ne pourra jamais masquer le reste. D'où la nostalgie et la mélancolie qui s'emparent de la photographie, car elle est elle-même un reste, un élément, un signe d'absence, et ne peut donc être obscène. Ce sont

« ce reste, cet élément, cette absence » qui le deviennent avec la télévision, parce qu'ils se transforment en affirmation de la présence du tout. Une photographie est un exemplaire de l'acte photographique, elle implique la reproduction technique, une trace prélevée sur le monde et d'où le monde a disparu. La télévision est un univers sans reste, capable de « couvrir » le monde et se doit de « coller » à l'événement ; une image vidéo est un fragment d'un tout, d'une bande vidéo continue. La télévision n'est plus simplement la possibilité infinie et indéfinie que toute chose devienne image — « signe » sans signification malgré tout, mais la possibilité qu'elle soit vue sans laisser un sentiment de manque : en mouvement, en direct, en acte donc, immédiatement. Elle ne crée pas de vide pour la question, pour le désir et la nostalgie, mais répète inlassablement que « Ceci est une pipe ».

Omniprésence de la vue, absence de voile, des regards impudiques sur tout : non seulement parce qu'il y a des caméras partout, mais parce que la télévision ne pourrait s'arrêter devant quelque chose de supposé impénétrable sans contredire à son propre principe. La télévision doit entrer partout dans l'intimité et faire entrer tout dans l'intimité : l'appareil peut se balader, comme la caméra, dans la salle de bains, s'installer devant le lit, il n'y a rien de caché pour lui. Pour la radio, si, car la radio n'a pas de regard, c'est un média aveugle, qui stimule l'imaginaire, tandis que les images télévisuelles le tuent. La voix est discrète, la langue un système symbolique, l'écoute un sens intime lié au secret. La voix se perd rapidement dans le bruit ; on ne peut écouter des voix divergentes en même temps. L'inflation, les choses sans signification n'existent que pour le regard, l'oreille distingue seulement le bruit ou du sens. Le regard se brouille moins facilement, il est impersonnel. Chacun écoute pour lui-même, la vision a une dimension publique. On doit apprendre une langue, on n'apprend pas, de la même façon, à voir. On voit toujours quelque « chose », dans la vision la langue reste implicite. Il est toujours possible de voir autrement, voir autre chose,

voir des « choses » qu'on ne comprend pas d'un univers culturel étranger, mais on n'entend rien, on perçoit seulement une langue inconnue et non des significations même incompréhensibles. Dans l'ordre de l'écoute, il n'existe rien de semblable à la photographie, l'équivalent général pour tous les regards, même s'il a fallu le règne de l'équivalent général pour que le regard neutre et l'objectivité photographique apparaissent ensemble. L'écoute est une activité interprétative, liée au sens, à la narration, la vue une preuve d'existence immédiate, d'être en acte, « indubitable », indépendante, en apparence, des systèmes de signes. Il faut l'oreille pour l'écoute, la bouche pour la voix, mais l'œil seulement pour voir et regarder : nous ne voyons que ce qui nous regarde, identité donc, absence de distance, immédiateté qui par leurs transparences cachent les différences implicites à l'existence des choses et à leurs significations. On parle avec dédain de « connaissance par ouï-dire » et avec respect de « témoignage oculaire ». L'œil a été souvent le symbole de l'omniprésence et du savoir. C'est le moyen par excellence de la surveillance. L'écoute ne transforme pas immédiatement en objet, comme peut le faire le regard. La voix, l'écoute se séparent difficilement de la subjectivité et il n'y a pas d'obscénité subjective. L'obscène est un mode d'être du monde des objets : la montre. Ainsi le voile n'existe que pour le regard, il s'interpose toujours devant la vue, tandis que pour la voix et l'écoute, le silence suffit. Tue, une parole ne signale pas sa présence, comme le fait une chose cachée au regard.

Au cinéma, la règle de base interdit de regarder vers la caméra. C'est la garantie principale de la fiction, de l'illusion cinématographique ; un interdit qui n'a été transgressé au cinéma que sous l'effet de la télévision, lorsqu'on a voulu rompre l'illusion représentative. Car, à la télévision, au contraire, il est nécessaire de regarder la caméra : son principe implique la co-présence et le circuit fermé. La télévision expose tout aux regards qui ne voient rien ; on lui expose tout et elle ne peut rien voir : en fonctionnant en circuit fermé, dans les deux sens, elle

deviendra un voyeurisme sans désir et sans sujet et, dans un sens unique, un moyen de contrôle universel. L'échange de regard est général, mais il n'y a plus échange, ni regard : non la transparence du monde pour le regard de Dieu, mais l'opacité des choses étalées, la nudité sans voile des corps morts, et la multiplicité des objectifs, des yeux sans regard.

La vidéo en circuit fermé, les installations vidéo démultiplient les images du corps morcelé, lui montrent des faces, des angles, un agrandissement de la peau que le corps ne pouvait voir. Cette démultiplication, la surabondance, la co-présence nécessaire de la chose et de son image, comme preuve tautologique d'existence, veulent masquer la perte, l'absence : leur effet. Elles détruisent la relation imaginaire du corps avec l'image de miroir : ce n'est plus du narcissisme qu'il s'agit, mais du corps en trop. Le miroir présente une surface magique, éclairante, énigmatique toujours, source d'interrogations sur l'identité, sur l'être et l'image, la vérité et le mensonge ; un espace irréel, cadré, un lieu de projection, d'irréalisation et de renforcement de la présence. C'est afin d'agrandir et de clôturer en même temps l'espace, y intégrer le dehors, qu'on l'introduisait dans les lieux et les tableaux. Comme source d'image dans l'habitat, la télévision, le dehors, fait concurrence au miroir, l'intérieur : la lumière gelée, sa transparence souveraine, sa neutralité, ont été remplacées par un liquide trouble et plein d'intentions, qui ne peut se montrer que dans la pénombre. Eteinte, la télévision expose, non la blancheur de l'écran du rêve, mais une surface opaque, un regard aveugle, sans pupille.

La relation au miroir déterminait encore le désir de voir, qui produit la fiction cinématographique. Mais en même temps, le projecteur situé derrière les spectateurs, l'obscurité complète de la salle transforment l'écran de cinéma en espace de fantasma, de projection de l'intérieur vers l'extérieur, d'hallucination de la réalité, non de la réalité elle-même qui prétend s'introduire dans le tube de télévision, venir du dehors et se présenter devant le spectateur chez lui, au milieu de ses ustensiles quotidiens.

« On pourrait dire, pour en dénoncer la mystification : « ça, c'est du cinéma ! » On ne peut pas dire pour dénoncer quoi que ce soit : « ça, c'est de la télé ! » Parce qu'il n'y a plus d'univers de références. Parce que l'illusion est morte, ou parce qu'elle est devenue totale » (Baudrillard). La télévision, contrairement au cinéma, est un média froid ; elle refroidit tout ce qui y passe, et tout y passe, perd son sens, devient froid, obscène. Qu'il faille laisser une lumière allumée, pour se protéger les yeux, a pour but aussi de suspendre toute possibilité d'illusion, de distance entre la boîte de télévision et le reste. La fiction, la représentation cinématographique dépendent de la création d'un espace, de la profondeur : l'image vidéo n'est même plus inscrite sur la pellicule comme l'image du cinéma, elle n'a pas de cadre ni de profondeur, d'espace où se projeter : c'est une surface plate dépourvue d'imaginaire.

L'image photographique conserve, l'image vidéo informe et, c'est peut-être la même chose, déforme, rend informe. La photographie isole dans le temps et l'espace, elle fige, met à mort, suspend le sens. C'est cette surface figée que la vidéo remet en mouvement. Les trames et les lignes dans l'image vidéo, la trace de l'activité et des appareils, absente de la photographie, marquent la présence des dispositifs, la « publicité », l'universel du regard, qui s'y affirme contre le secret : effet de morcellement, de décomposition des corps, proximité d'objets partiels, mais sans l'intimité du désir et du fantasme. Il faut être toujours plus près, éliminer toute distance, qui s'en trouve au contraire agrandie. Cette recherche de la proximité devient générale, ainsi seulement, croit-on, il est possible de masquer l'inexistence de l'objet et du désir, ainsi le peintre exhibe son corps à défaut de tableau, l'écrivain déballe de « l'auto-biographie » pour remplacer le texte, la pensée et la fiction défunts. Mais ces marquages vidéos ne sont pas des tatouages symboliques, ils se substituent aux bords qui n'existent pas, du fait d'absence de cadre. La photographie avait détruit, avec le « cadrage », l'architecture de la représentation, la composition, la disposition du motif en histoire : la vidéo manque

de cadrage, elle est liée au zoom, le flux continu, la possibilité d'explorer, d'isoler n'importe quel détail à l'intérieur de l'image. C'est un pas au-delà de la réduction photographique et de son intentionnalité : pour la vidéo l'absence de sens n'est pas un résultat, mais le point de départ. Les jeux avec les trames, la lisibilité, l'inversion, la solarisation, la couleur, le contour, l'incrustation, permettent la décomposition, la liquéfaction, la métamorphose des corps, devenus, dans une prostitution généralisée, des objets minuscules de manipulation : la possibilité d'y isoler des surfaces, d'y inscrire des bords, entre le mort et le vivant, très différent donc du gros plan cinématographique et de la fascination qui le rattachait au désir de voir ¹.

Le cinéma, qui avait réactivé le mythe et l'histoire, lorsqu'ils étaient en voie de disparition, est le pur produit de la fantasmagorie de la marchandise : la grande ville, la vitrine, la foule, la lumière électrique : l'art devenu marchandise et la marchandise art. Rien de tel à la télévision, ni de désir de voir, ni de véritable fantasmagorie. Le fétichisme de la marchandise rendait possible le fonctionnement symbolique du capitalisme concurrentiel : il n'est plus essentiel, lorsqu'il s'agit de planification, de sondage, de marketing et de vente par ordinateur, quand les violences urbaines, la pollution, le bruit, la cohue des voitures rendent la flânerie impossible. Maintenant, la prostituée a perdu ses insignes distinctifs, repris par tous. La fantasmagorie continue comme simple voile et n'a plus de fonction régulatrice dans le système de sécurité et pour les assistés sociaux liés aux terminaux. On achète sa place

1. L'image photographique se libère difficilement des apparences. La vidéo combine les effets du dessin - le vide, le choix, la transposition, l'écriture - et de la peinture avec la reproduction technique, le montage, le collage et l'incrustation. En dehors des circuits information-communication, l'art vidéo peut tendre à une esthétique de disparition ou de métamorphose, et délivrer l'image de reproduction de sa soumission au flux continu, en lui ouvrant le champ du rien et du possible. Ce qui ne se réalisera qu'avec les images créées par l'ordinateur.

au cinéma, mais on s'acquitte d'une taxe pour la télévision et le service est libre, public et gratuit. Il a fallu inventer le micro-cravate, accroché près du cœur, qui peut transmettre une voix adoucie, dorlotante, au moment des repas. Mais, il n'est pas nécessaire qu'on écoute cette voix, qu'on regarde les images : c'est une « présence » dans un monde où la présence s'est évanouie. Cette voix et les images télévisuelles n'ont d'autre but que ceci : rassurer le particulier que le monde et lui-même « existent ». Lorsque quelque chose devient trop gênant, on coupe le son, qui impose une perception distinctive, on laisse l'image : aussi atroces soient-elles, les images n'ont d'effet, de sens, que si on veut bien les lire. L'inflation des images a neutralisé le regard. La télévision n'exige pas une attention flottante, mais produit le flottement de l'attention, l'impossibilité de centrer, le nivellement indistinct de tout — document, fiction, publicité, politique, sport, variétés, jeux — des flashes isolés de leur contexte, intégrés dans un flux continu toujours actuel et « perçu » comme tel. Là où il existe des dizaines de chaînes, alors c'est le spectateur lui-même qui, en jouant avec la télé-commande, passe d'une chaîne à l'autre et pulvérise ainsi, par suite d'un principe d'égalité entre toutes les images, la réalité, l'idée ou l'image. Ainsi apparaît la parenté de la télévision avec la physique moderne, mais tandis que celle-ci va de plus en plus à la rencontre de l'insaisissable, du Rien, la télévision, avec assurance pour assurer, prétend disposer de la proximité de toutes choses dans le quotidien.

La télévision donne la chose même, et avec commentaire. Être et penser sont liés. Toutes les formes d'existence sociale impliquaient un symbolique présent dans les modes de vie, les pratiques, on ne le formulait que dans certaines circonstances. Mais là où il n'y a plus d'être et de possibilité d'accès au réel, il faut un commentaire ininterrompu pour dire qu'il y a du sens et affirmer en permanence qu'il y a du « réel ». Mais, « face au rien, tout sens est un non-sens ; toute réalité, une irréalité oppressive ; toute alliance, l'aveu scellé de sa vaine puissance » (Jabès).

Pléthore d'explications, rien de mieux pour détruire la possibilité du sens : les choses arrachées à la paix du silence deviennent disponibles, se coordonnent aux ustensiles quotidiens, se conforment aux « expériences intimes ». L'Apocalypse a perdu du sens dans la perspective d'une guerre de matériel, mais à son ombre la quotidienneté s'est haussée au rang de Jugement dernier prêt-à-porter : fin du monde, par impossibilité de distinction et de jugement. C'est maintenant seulement que la quotidienneté a établi son règne.

La télévision détruit le passé et le futur, les extases temporelles, et par là même la présence, en réduisant le présent à un flux continu. Chaque image chasse l'autre. Rien n'existe que le « il y a » actuel : le quotidien et son aplatissement. L'écriture et même la photographie étaient des traces du passé, avaient des revers absents, seule la télévision produit cette « identité » sans reste du flux avec lui-même et une réduction du quotidien à n'être plus que du quotidien. C'est un effet mutuel entre l'appareil et le champ de l'émission et de la réception. Tout est mis sur le même plan et rien n'existe que ce qui occupe l'écran. On appelle cela « événement ». Chassé, il disparaît du présent, comme s'il n'avait jamais existé. La télévision a parachevé la destruction de la mémoire et de l'imagination. Le poste de télévision qu'on allume et qu'on laisse allumé, sans le regarder, a pris la place du « foyer » et de ses dieux Lares, ses horaires de programme règlent la soirée, comme le faisait le rituel religieux. La télévision a pulvérisé les restes des formes de vie traditionnelle, en ramenant tout à l'actuel, et à travers la télévision, c'est l'actuel qui a étendu son règne sur toute chose. Privation en même temps que fin de la vie privée. L'intérieur n'existe plus, pas plus que le sujet bourgeois qui l'habitait, mais il y a « le particulier », l'anonyme et le familier, la privatisation de tout et la prédominance de la quotidienneté. Avec la télévision tout est livré à domicile, et tout s'engloutit dans cette livraison : c'est le règne de l'inertie, de l'apathie, de la passivité. Victoire des majorités silencieuses et de leur monde : la

quotidienneté. Tout doit exister selon ses termes, devenir identique, équivalent, également représentable. Ce qui ne peut l'être n'est pas. Le déballage englobe tout, la familiarité acclimata jusqu'à l'incommensurable, l'absorbe, l'annule par sa force d'inertie : même les camps de la mort nazis ont été effacés, rayés de l'histoire, avec *Holocauste*, preuve hyperréaliste de leur existence. C'est l'irreprésentable qui est devenu intolérable.

« En mettant plein la vue », l'obsène empêche de voir, bien qu'il s'agisse de l'omniprésence du regard. La vue était le plus noble des sens, miroir de l'âme, chemin de l'intellect. L'éros lui devait son nom. La plupart des traditions ont connu la coupe, le miroir « visionnaire », qui révélait les mystères de l'univers et montrait aussi que la vision n'est pas simplement rétinienne. « Longtemps, le cœur me réclamait la coupe des visions. D'un étranger, il mendiait ce qu'il possédait lui-même » (Hafez). Nous avons eu les « visions du monde » et maintenant la mondo-vision, qui a perdu jusqu'au souvenir de la nostalgie et ne sait plus ce que « désenchantement » voulait dire. En devenant le sens dominant, avec les temps modernes et l'invention de l'imprimerie, la vue avait rencontré, dans la question de la représentation, l'aporie de l'irreprésentable : la chose en soi. C'est cela que l'inflation des images et de l'information généralisée ne peuvent plus admettre.

L'imprimerie avait rendu possible le règne de la critique : l'espace public commença dans les cafés littéraires, avant de devenir la scène politique où la bourgeoisie a triomphé. Maintenant, scène, politique, espace public, critique, littérature, se dissolvent dans un principe général de publicité, qui ne s'identifie pas avec la publicité commerciale, même si elles peuvent se confondre : l'information. La publicité commerciale, la fantasmagorie de la marchandise s'occupaient des biens, de la consommation ; l'information concerne les personnes ; un déplacement s'opère, semblable, peut-être, au passage ancien de la logique circonstanciée du marché à celle, générale, de la production pour le marché, avec la fonction dominante de la force de

travail-marchandise qui engendra les phénomènes de réification. L'information, la communicabilité, sont la forme actuelle de « légitimation » qui confère à toute chose son droit à l'existence. Puisque tout doit être communicable, il n'y a plus de secret. La vitesse ayant remplacé l'espace, tout ce qui prétend à la durée se transforme en cadavre, devient obsolète avant d'avoir pu naître et prendre forme : la différence entre naissance et mort disparaît.

Cette absence de distance, condition du sens, a un effet redoutable sur les « représentants » du pouvoir. Du « double corps du roi » qui, jadis, était un corps unique, immortel, réincarnation divine exigeant les pyramides pour sa sauvegarde, ne reste à la télévision que le corps mortel, éphémère. Les momies mitées de Lénine, de Mao, exposées dans des cercueils de verre, se situent, elles aussi, quelque part entre la pyramide et la télévision : elles exhibent l'obscénité de l'utopie devenue réelle et représentable. Devant la télévision, un singulier doit incarner une institution abstraite universelle : soit il s'y identifie et devient un masque mortuaire, soit il expose aux regards un corps en trop, obscène. La maladie vraie ou légendaire des « représentants » du pouvoir n'est pas due à la difficulté d'exercer le pouvoir, mais à ce corps en trop, obscène, que la télévision expose aux regards. Devant l'objectif de la télévision, le pouvoir devient une allégorie, c'est un singulier qui renvoie à une idée qui le transcende, c'est une ruine, un cadavre en sursis¹. A la vue de tous, le représentant devient immédiatement un menteur, non pas qu'il le soit nécessairement ou en vérité, mais parce qu'un singulier ne peut occuper la place de l'universel, une partie

1. La puissance mortifère de la photographie avait été reconnue dès sa naissance, explicitée chez Benjamin, réaffirmée par Barthes. On avait dit que le « cinéma, c'est la mort 24 images par seconde ». Le cadre et la fiction cinématographique masquaient cela. Mais la vidéo, le matériel léger, le direct et tout ce qui a détruit la fiction, ont réactualisé cette puissance, non plus comme trace, signe d'absence et de mort — la photographie — mais comme maladie en cours et mort en acte. Voir *Nick's movie*, cf. *D'une image à l'autre*, p. 158-164.

de flux remplacer le tout, un mortel prétendre le mettre en marche ou l'arrêter, l'élément d'un réseau le réguler dans sa complexité. Ce n'est pas une incarnation divine, mais une image parmi d'autres qui prétend en savoir plus. Le nivellement réduit la stature du pouvoir qui était lié à la grandeur. La télévision transforme en nains tous ceux qui y entrent. Le cinéma agrandissait les figures, la radio transmettait la voix de l'au-delà ovationnée par les foules : l'effroi l'emportait sur l'obscénité. Mais pouvoir et masse ont changé de nature. Il est probable que le système de sécurité n'a pas besoin de dictateur à l'ancienne manière, que l'inertie des majorités silencieuses lui suffit. Tout est centré sur l'absence de distance, l'intimité, la promiscuité, la privatisation. Le « représentant » se doit d'apparaître dans son intimité et pour les intimités : même lorsqu'il se recueille dans la solitude, il est devant les techniciens, devant les caméras, exposé aux regards des millions de spectateurs. Ce n'est plus la statue du commandeur qui vient au festin, ce sont des figures de quémandeurs, en train de faire du porte-à-porte. A moins qu'il ne s'agisse de vedettes spécialisées des médias. Revanche des « petits », sans doute, la masse des particuliers, qui réussissent ainsi à dompter les « représentants » du pouvoir, mais non pas le pouvoir lui-même. Rien n'empêche la terreur d'être générale, même s'il n'y a personne de particulier pour en décider. C'est le secret de polichinelle, que les pouvoirs exhibent pour se justifier : la mort sans phrase, qui a pour but de faire signe vers d'autres secrets, militaires, économiques, susceptibles d'en préserver. A l'information de produire, par son flux, sa multiplicité, son bruit, cette opacité qui doit faire croire au secret, et à ses détenteurs. Un jeu s'établit entre la terreur et la sécurité, entre quelque chose qui est là et qui a disparu, qui a disparu et qui est là pourtant.

Information, pouvoir, publicité, distraction, ne sont plus des sphères séparées et c'est indistinctement, en mélange, qu'ils passent à la télévision. Le pouvoir seul revendique

une consistance, une temporalité, un message, un discours de légitimation, c'est le représentant de la société sommé d'apparaître, de formuler en clair le contenu implicite de l'appareil, puisqu'ils sont les seuls garants de la réalité. C'est pourquoi là se révèle le mieux et l'absence de puissance et l'effet gélatineux de la télévision qui capte, enrobe, assourdit tous les messages. Pour sauver l'information, pour dynamiser cet amas flasque, on recourt à des techniques de mise en page, à des effets de profondeur, qui sont des mises en abîme. Une image ne suffit plus comme preuve de réalité ; il en faut d'autres pour la renforcer : là où la réalité a disparu, des images proclament qu'elle existe parce qu'elles-mêmes reproduisent des reproductions.

L'obsène, c'est le représentable : l'absence du phénomène de voile. L'extrême résultat de la pratique du « dévoilement ». Ce qui ne veut pas dire qu'il faille un voile pour cacher l'obsène ; dans ce cas, l'obsène serait le voile lui-même. Rûzbehân, mystique persan du xii^e siècle, qui a parlé du voile, de la beauté, de la vision et de l'eros, disait que, de ce qui se cache sous le voile, Dieu ne veut rien savoir. Car le mystère n'est pas sous le voile, c'est le voile lui-même, ce que jadis encore on appelait la beauté. « Tout ce qui est essentiellement beau se lie au paraître et renvoie à ce qu'on peut définir comme le contraire même du paraître : l'inexplicable » (Benjamin). Cette apparence est son voile, car son essence même impose à la beauté de n'apparaître que voilée. Mais elle n'est pas le voile qui couvrirait une autre réalité. « Car le beau n'est ni le voile ni le voilé, mais l'objet même sous le voile. Dévoilé, cet objet resterait indéfiniment inapparent. D'où cette très ancienne idée que le dévoilement transforme ce qui est dévoilé, que la chose voilée ne restera « pareille à elle-même » que dans son voilement (...). Puisque le beau est la seule réalité qui puisse être essentiellement et voilante et voilée, c'est dans le mystère que réside le divin fondement ontologique de la beauté. En elle, le paraître est justement ceci : non point un voile inutilement jeté sur les choses en soi, mais le voile que

doivent revêtir les choses pour nous »¹. La beauté est un regard que le monde et les œuvres nous adressent, elle produit cette distance juste qui sépare, où il faut se tenir pour pouvoir y accéder. L'obscur est agressif, il ignore cette distance qui préserve les choses et les êtres, en respectant leur identité secrète ; non pas la levée du voile ou sa déchirure, mais son inexistence : la disparition — et non pas la négation créatrice — de la forme, du mystère, de la beauté.

La modernité avait réagi à la reproduction technique en cherchant à sauvegarder, dans l'apparence, l'inexprimable contre le représentable. La réduction du monde au représentable est une prétention moderne. La mimésis visait ce qui pourrait être, la forme dans l'individuel. La « représentation », aussi transparente fût-elle, s'énonçait comme représentation, reconnaissait la dualité dans le signe, et la différence entre signe, idée, référent, rencontrait rapidement les questions limites. Seule la reproduction technique, parce qu'elle élimine l'idée, le signe et la subjectivité, devient adéquate aux choses, puisque les choses, dépouillées de toute signification, existent uniquement si elles sont reproductibles. Il n'y a pas de vide dans l'image de reproduction : c'est une surface pleine, mais c'est en elle que s'est reproduit un monde vidé de son mystère, c'est-à-dire de son existence. Mais pour que plus d'un siècle après, la photographie, preuve de ce qui « avait été », devienne modèle de réalité actuelle et affirmation d'être, il a fallu que la photographie elle-même, avec la généralisation du Polaroid et de la vidéo, devienne effaçable, menacée de disparition, que le flux télévisuel dissolve la réalité, tout en la réduisant au reproductible, au proche et familier, que l'électronique devienne source de reproduction sans original pour qu'on veuille s'acharner à fixer l'image. Il fallait que la négativité en tant que double

1. Walter Benjamin, « Les affinités électives », trad. franç. M. de Gandillac, in : *Mythe et violence*, Paris : Denoël, 1971, pp. 251-252.

mouvement parallèle, politique et esthétique, s'essouffle, que ce qui existe, par le simple fait d'exister, étouffe toute percée utopique. Il était nécessaire aussi que les discours de légitimation du cours du monde soient de moins en moins crédibles : depuis la guerre du Viêt-Nam — et ce qui s'ensuivit — l'horreur présentée quotidiennement à la maison n'arrive plus à se justifier par des proclamations idéales, qui deviennent mensongères avant de s'énoncer et s'engouffrent dans le reste : les spectateurs sont devenus indifférents aux discours et aux images, peut-être pour se protéger de l'agression de l'horreur et du mensonge. Il fallait surtout que la multiplicité des réseaux pulvérise l'existence humaine et le monde des objets, pour qu'on veuille en affirmer l'existence corporelle, preuve photographique à l'appui. Mais par rapport au mode de reproduction sans original et sa vitesse, la fixité et la matière sont en trop. Un moment, le Pop avait joué, avec le collage et le montage, de ces multiplications d'images en tenant un discours ironique sur le peu de réalité. L'hyperréalisme est obscène parce qu'il se veut rassurant et prétend montrer qu'il y a de l'être et non pas rien.

Et « l'être », ici, c'est le reproductible, le représentable : aucune trace de voile, d'apparition, d'aura, mais quelque chose qui doit prouver qu'il y a seulement du familier, du semblable. A la différence de la mort, l'obscène n'incite pas à penser, il met fin à toute interrogation. La modernité était négative, questionnante, énigmatique, contre la consistance du monde proclamée par le positivisme. L'hyperréalisme tient lieu de positif lorsque le monde a disparu. C'est le bouche-trou de l'inquiétante étrangeté. La peinture pompier aussi avait recherché la précision photographique : une faille y apparaissait, tout de même, parce qu'il s'agissait de retranscrire l'irréel, auquel plus personne ne croyait, dans le monde phénoménal. La tautologie hyperréaliste veut être la réalité du monde phénoménal, déjà disparu. Là, l'obscénité était risible : l'obscène, dans l'hyperréalisme, est morne, étouffant. Mais la photographie avait fait de la peinture un acte libre, l'art contre la représentation, qui l'a éloigné de

plus en plus de la ressemblance, en donnant à « l'image », dans le tableau, un caractère énigmatique de rêve pétrifié, en faisant de l'apparence et du sensible l'énigme de l'inexprimable, le mystère du voile : la beauté. C'est cet acte libre qui est nié dans l'hyperréalisme et qui devient une activité servile pour reproduire laborieusement au moyen de la peinture ce que l'appareil photographique réalise instantanément. Il y a une différence, certes essentielle : d'un reste nostalgique, la photographie, on tente de faire un tout, une « œuvre d'art », et c'est ce passage précisément qui devient producteur d'obscénité, lorsqu'il n'y a plus de reste comme métaphore du non-étant. Grâce à l'hyperréalisme, l'obscène manifeste son caractère tauto-logique mondial : pour une fois, « l'art » reflète « la vie », péniblement, car ici l'obscène exige une énorme dépense d'énergie. Accumulation de temps de travail mort pour la production d'objets inutiles et dépourvus de sens ; inversion des rapports entre le modèle et la reproduction ; copie manuelle de ce que fabrique la machine et qu'on a peine à appeler réappropriation. Travail d'esclaves sans maître, terrifiés seulement par le système qu'ils ont fabriqué eux-mêmes, qui n'auraient pas besoin de « travailler », mais jouissent en se démenant à prouver qu'ils existent, en exhibant des corps morts sans embaumement. L'obscène se produit dans le monde hyperréaliste, par la négation du caractère éphémère de l'éphémère, par sa transformation en tant que tel en monument, par son morne sérieux affirmatif, par son obésité « ontologique » : le vide de la civilisation dépourvue de sens donné comme être-là plein et immédiat.

La magie du cinéma dépendait de l'illusion de la réalité. Il n'y a plus de « réalité », mais une hyper-réalité produite par la télévision, les mass-média, la publicité, les circuits d'information-communication. Par rapport à cette hyper-réalité, la magie du cinéma, sa fantasmagorie — qu'on dénonçait comme usine de rêve sans rêve — prennent l'aspect d'un grand art disparu. Ainsi le cinéma contemporain est entre la disparition et une restauration esthétique

problématique. Il est triplement en butte au monstre froid et à l'hyper-réalité engendrée par lui. 1°) Lorsque déjà par l'effet de la reproduction technique, mythes, histoires et figurations avaient disparu de la littérature et des autres arts, le cinéma produisait l'illusion de leur permanence. Dans un monde complètement pulvérisé, même cette illusion s'est évaporée : sans mythes ni histoires, sans idées ni scénarios, le cinéma ne sait plus que faire, sauf à devenir hyper-réaliste à son tour en voulant recréer le simulacre de sa propre existence : un cinéma du déjà-filmé. 2°) Le cinéma fait lui-même partie de l'industrie culturelle. Les œuvres cinématographiques sont nées toujours dans une lutte dialectique par rapport à leur existence en tant que marchandise et bien culturel, en tant qu'éléments dans le fonctionnement du système. Maintenant que, grâce à la télévision, le système des média devient totalitaire, les œuvres cinématographiques — comme réalité de différences — ont de plus en plus de mal à se défendre, à résister, à devenir possibles. 3°) La télévision ne prend pas seulement le temps consacré au cinéma, elle ne se contente pas de façonner le spectateur à son image, elle ne se limite pas à imposer au cinéma ses propres normes, comme elle l'impose à tous les « produits culturels ». Par suite d'une parenté de matériaux, c'est l'existence même du cinéma en tant que médium différent, qui est menacée. Le cinéma contemporain doit donc se frayer un chemin au milieu des périls. Et pourtant il existe.

LE CINÉMA ET LA MODERNITÉ

L'invention de la modernité est contemporaine de la naissance de la photographie. Symptôme, effet, tout autant que cause, la photographie n'est elle-même que l'un des moyens qui réalisent l'avènement de la modernité : révolution industrielle, grande ville, communication de masse, scientisme, et le Spleen, l'isolement, l'aliénation, l'exil. La photographie exauce le vœu du positivisme : mise en conserve et reproduction de la facticité. Elle rend effectif le désenchantement du monde : l'Histoire, l'imaginaire, le rituel, démythifiés, sont réduits à des fonctions décoratives et cèdent à la finitude, à l'éphémère. Ainsi, l'obligation d'être moderne implique la nécessité d'être contemporain, ce qui situe la modernité dans une autre perspective que la traditionnelle querelle des anciens et des modernes. La modernité n'est pas seulement différente de la tradition : elle veut la liquider. Rien n'en réchappe, même et surtout ce qui prétend s'y opposer. C'est pourquoi l'irréel de la tradition picturale se revêt d'apparence photographique et tombe dans le pompiérisme. Du même coup se révèle l'hétérogénéité entre la machine et le chevalet, la peinture et la photographie. La reproduction technique n'est pas l'assomption de la « mimésis »¹. Tant qu'elle existait, dans

1. Voir « Mimésis, représentation, reproduction technique » in *Visconti, le sens et l'image*.

l'héritage grec de l'art occidental, tant qu'elle était admise, la mimésis consistait en une imitation de l'essence, de l'Idée, de la Forme, présente dans l'objet, l'individu, le phénomène. Ce n'était pas une pure et simple reproduction de la chose dans sa facticité, qui elle-même n'apparaît, d'ailleurs, qu'en fonction d'une telle possibilité de reproduction. La mimésis voulait atteindre le possible, l'essence ; la reproduction technique en est la destruction. Le monde de la mimésis était le monde des immortels, celui de la photographie c'est la présence de la mort : quelque chose a été là devant la caméra et n'est plus. Le pouvoir fascinant de la photographie tient à cette absence, à la distance qu'elle introduit dans le vécu immédiat de l'environnement où rien n'est visible. En mettant les choses à distance, en les frappant d'absence, la photographie les fait objets de désir et de nostalgie. C'est dans la marque même de la dépossession, de l'aliénation et de l'exil que la photographie peut atteindre sa propre dimension esthétique, moderne. Mais que les pratiques artistiques anciennes fussent irréductibles à la reproduction est apparu le jour où la possibilité de la reproduction a été réalisée. Alors ces pratiques ont trouvé leur liberté absolue : le souci du « faire » et du « matériau ». La mimésis voulait accéder à l'essence du « réel », les pratiques artistiques, dans leur modernité, sont à la recherche de leur propre réalité, de leur propre essence. Elles sont devenues réflexives. Cette réflexivité constitue même la marque de la modernité : le « discours » contre « l'histoire », l'écriture, les procédures à l'œuvre contre la narration et la transparence des signes, l'hétéronomie, l'ouverture au contexte, à l'historicité du matériau contre la clôture et l'autonomie. Les œuvres ne se réfèrent plus à un réel ou à un sens mais à la possibilité même de la dimension esthétique, à la possibilité de leur propre existence. S'établit ainsi « la tradition du nouveau », la nécessité d'un renouvellement perpétuel, un art ésotérique pour spécialiste. Car l'art n'a de sens que tant qu'il reste ouvert au possible. C'était aussi la signification originelle de la mimésis — irréductible à ce qui est. Et dans

la mesure où ce qui est, en lui-même, et à travers les communications de masse, ne cesse de réaffirmer sa prépotence, le possible de l'art ne peut se réaliser que par le refus et le négatif. Mais si les communications de masse ont vécu et vivent en dégradant l'héritage ancien — l'exigence d'être lisible, communicable, consommable — elles doivent aussi sans cesse se renouveler pour lutter contre leur épuisement. Ainsi ont-elles besoin constamment de la création du nouveau qu'elles intègrent et détruisent. C'est donc une dialectique paradoxale qui détermine « la modernité » : le besoin social perpétuel du « nouveau » identique et la nécessité de la nouveauté comme la marque même d'une différence créatrice. C'est par là encore que l'art moderne est tributaire de la photographie, de l'arrêt de mort qu'elle réalise, de l'éphémère qu'elle instaure, contre lesquels les arts modernes avaient réagi.

Le cinéma commence en tant qu'art primitif et moderne à la fois avant d'atteindre une forme classique : le cinéma narratif avec son code « illusionniste », l'héritage de la tradition de la mimésis, enfin à la portée de tous, un monde d'idoles à défaut de dieux. Au départ, il y avait la curiosité scientifique et l'amusement de foire : un champ nouveau à côté des arts traditionnels. Il a fallu Griffith pour réintégrer le cinéma à l'univers familier des drames et des romans du XIX^e siècle, avec l'invention du gros plan, du champ-contrechamp, du raccord de regard, qui créent la profondeur, captent le spectateur, l'entraînent dans l'univers physique et mental du récit. Ainsi s'élabore peu à peu une écriture spécifiquement cinématographique fondée sur l'effet miroir de l'écran et sur le désir de voir. Tout l'effort tendra à l'intégration de la figure et du lieu, comme si promener du sens, un récit, des acteurs, au milieu d'un monde qui leur préexiste ne posait aucun problème. Que de manière immédiate, le cinématographe de Lumière, moyen de reproduction technique, ait été utilisé par Méliès pour créer un univers de pure imagination, montre à la fois le clivage existant dans notre monde entre l'esprit et son

autre et l'impossibilité de s'en tenir à l'un des extrêmes : le fait ou la fiction. Le cinématographe, moyen de mise en conserve et de reproduction du mouvement, a été mis rapidement au service d'un autre rêve du XIX^e siècle, complément du positivisme et né lui aussi d'un monde désenchanté : la synthèse des arts. Mais cette synthèse ne se réalise pas au cinéma sur l'autre scène, comme à l'opéra, c'est notre monde désenchanté qui doit être métamorphosé en tant que tel. Ainsi que dans les appareils inventés à la Renaissance qui permettaient, par un système de miroir, d'intégrer le ciel et l'environnement à des images ou des maquettes, on est allé jusqu'à mettre en boîte la « réalité » pour la projeter en transparence sur le plateau du studio : les acteurs jouaient devant un monde déjà enregistré. L'esthétique de la mimésis, détruite par la reproduction technique, était « restaurée ». Seulement ce n'était plus au monde des immortels qu'on avait accès, mais à l'idéal utopique des classes moyennes. Idéal déjà réalisé, puisque ne peut être reproduit que ce qui a été.

Cependant, cette tendance, qui va dominer à partir des années trente, avec le développement du parlant et du système du studio qu'il a favorisé, n'était pas tout le cinéma. Si le cinéma classique exigeait l'occultation de toute trace du « matériau » et du « faire », avec des raccords très stricts de regards et de directions, un autre cinéma multipliait les effets du matériau : les avant-gardes allemandes, françaises, russes. La « mise en image » pouvait contrecarrer la reproduction : l'angle, la composition, l'objectif, la lumière, et même le décor, le costume, le maquillage. Mais le cinéma n'est pas seulement une suite de plans frontaux collés ensemble. L'invention du gros plan et du montage ouvrait de tout autres possibilités qu'il ne fallait pas perdre au profil du seul gros plan du regard des vedettes. Par ailleurs, le cubisme, Dada, le surréalisme avaient développé, en anticipant, cela-même qui allait caractériser, selon certains cinéastes, l'essence du cinéma : le montage. En effet, si la reproduction est soumise à la représentation, le montage comme relation des plans peut s'en dégager. Le montage

dans les autres arts, y compris au théâtre, avait servi comme moyen pour la déconstruction de la représentation classique et de la forme organique. Au cinéma il allait être utilisé dans deux directions différentes : la tradition de Griffith-Poudovkin, le système de champ-contrechamp et des raccords à colmater les béances et masquer les blessures pour restaurer la forme organique, la continuité spatio-temporelle du récit, tandis que le montage au sens fort du terme partait du discontinu et ne cherchait jamais à l'occulter. La linéarité spatio-temporelle du récit, la logique aristotélicienne qui soutenait la mimésis, avait correspondu à un mode artisanal, à des formes d'expérience vécue, qui ont été pulvérisées par la grande ville moderne, par « l'existence » atomisée, où il y a des faits divers pour la grande presse, mais non pas d'expérience vécue, et donc de possibilité de récit. Le montage de Vertov et d'Eisenstein (muet), celui de Lang (dans *M.*) réalisent ce lien de la reproduction technique et de l'existence transformée par la technique et la grande ville : leurs films sont des œuvres modernes, parce qu'ils sont dans leurs formes, dans leurs structures, dans l'usage qu'ils font du matériau, contemporains de leur temps. Mais ce ne sont pas des œuvres réflexives, engendrées par la crise et cherchant à en augmenter l'effet. Elles sont affirmatives, parce qu'elles découvrent un nouveau continent et de nouvelles formes d'écriture pour un nouveau moyen d'expression.

Le mouvement de reflux qui atteint le cinéma dans les années trente n'a pas uniquement des causes internes. Ce sont toutes les avant-gardes qui sont mises au pas. C'est l'époque du « réalisme », du néo-classicisme, qui remplace les recherches foisonnantes des années vingt. En général les moments de crise sociale produisent une activité artistique intense, comme cela a été le cas aussi dans les années 60 et 70. La destruction des formes n'est jamais une activité gratuite, mais une tentative pour créer la possibilité du possible. Cependant, la crise, au lieu de s'acheminer vers des perspectives de vie nouvelle, risque de déboucher sur l'apocalypse ; alors se produisent, comme maintenant, des

tentatives de repli et de restauration. Le style héroïco-avantard d'une petite bourgeoisie en veine de sauvagerie en Allemagne, la solennité bêtifiante du réalisme socialiste en Russie détruisent les avant-gardes ; ailleurs les mêmes compromis, qui sur le plan politique (le Front populaire, New Deal) se réalisent pour la défense de la démocratie, remettent en honneur les formes traditionnelles et rassurantes qui peuvent avoir l'assentiment des couches les plus larges. L'idéologie des classes moyennes n'aura pas de meilleur véhicule que le cinéma classique.

D'ailleurs, l'invention du parlant a perfectionné l'illusion de réalité. La parole transmet le sens et toutes les écritures cinématographiques des années vingt qui avaient pour but, croit-on, de communiquer ce sens deviennent superfétatoires. Désormais le spectateur ne doit avoir à accomplir aucun travail de lecture de film. L'invention du parlant a aussi des conséquences techniques et économiques. L'expérimentation était possible du temps du muet parce qu'un appareil de prise de vue, une table de montage, suffisaient. En comparaison, le cinéma parlant, à ses origines, est une industrie lourde : la prise de son en direct, la post-synchronisation, le montage le mixage demandent d'autres installations. Le cinéma n'est plus l'affaire des « amateurs », des structures de fabrication et de distribution s'affirment et ne peuvent tolérer que des produits professionnels. Aux Etats-Unis le cinéma arrive en cinquième place sur la liste des industries nationales. Et c'est là que débarque, sur une soucoupe volante un « amateur » — comme les professionnels d'Hollywood l'appellent, avec terreur et mépris : Orson Welles. Toute une légende de roi-bouffon de génie entoure Welles, et c'est peu à peu qu'on commence à découvrir son importance véritable dans l'histoire du cinéma. Pendant longtemps, grâce à Bazin, l'apport de Welles a été réduit à l'utilisation du plan séquence et de la profondeur de champ, interprétée de manière erronée, ou plus communément à l'emploi de la contre-plongée et des plafonds. Tout au plus parlait-on du récit non linéaire de *Citizen Kane* et de la mémoire en se référant à Proust, avec

lequel Welles n'a rien à voir. Welles est venu au cinéma du théâtre et de la radio, de l'héritage de Shakespeare et des moyens de communication de masse, de la tradition et de la modernité. Avec son émission sur *La Guerre des Mondes*, il a été le premier à démontrer la puissance implicite des mass media (Hitler et Goebbels, il est vrai, l'avaient fait déjà à une autre échelle...). En arrivant à Hollywood, Welles avait en face de lui un appareil constitué, et s'il est véritablement au commencement de la nouvelle modernité du cinéma, c'est qu'il a entrepris de le déconstruire. Le travail de Welles est un travail de déconstruction et de critique. Chez Eisenstein, la théorie n'était qu'un moment de la praxis du cinéma et disparaissait dans l'œuvre.

Dans *Citizen Kane*, le moment de la réflexion est ce qui produit l'œuvre et à quoi l'œuvre doit aboutir. En venant de la radio, Welles est arrivé à l'image à partir de la voix, ce qui a réintroduit une brèche dans l'unité sans faille que visait le cinéma classique. Il a choisi comme le « sujet » de son premier film les moyens de communication de masse constitutifs de la vie moderne. En revenant à la dichotomie complémentaire entre Lumière et Méliès, entre fait et fiction, spécifique de notre monde mais aussi du cinéma, Welles a fait de l'interrogation sur le cinéma et sur le sens la principale dimension de son œuvre. Ainsi, la réflexion et le « faire » ont remplacé l'action qui dominait le cinéma classique. Le caractère éclectique, encyclopédique, du matériau a imposé celui-ci à l'attention, tandis qu'il s'agissait d'en gommer les effets autant que faire se peut. Avec *La Dame de Shanghai*, c'est tout l'univers d'illusion du cinéma hollywoodien que Welles a entrepris de déconstruire.

Avec la guerre, quelque chose s'était brisé dans les croyances communes. Welles et Rossellini, en insistant sur le montage et la reproduction, redécouvraient ce qui allait être désormais les constituants spécifiques du présent : l'horreur et les mass-média. La question apparaissait sur le cinéma dans son rapport à l'historicité : c'est là, malgré tout, la vérité des rapprochements de Bazin entre le néo-réalisme et Welles. Car, à la même époque, le

néo-réalisme a tenté une sortie hors des conventions du studio — les studios étaient détruits par les bombes — pour retrouver la croyance en la plénitude du sens miraculeusement révélé par la caméra. C'est à la fin des années cinquante que toutes ces croyances sont de nouveau remises en question. La révolution technologique de l'information et la prise de pouvoir politique par les tendances « modernistes » eurent des effets immédiats dans un renouveau du cinéma français. On en finit avec l'après-guerre, la guerre froide, et leur système de valeurs. Une inquiétude nouvelle perce qui ne cessera plus de s'attaquer aux conventions établies, ou à la nouveauté qui à peine surgie rejoint la convention. Ceux qui viennent au cinéma ont maintenant une connaissance très précise de son histoire : déjà *Citizen Kane*, lié au musée, était dépourvu de naïveté. Et le nouveau cinéma reprend directement son héritage : l'insistance du regard de la caméra chez Antonioni, le rapport du fait et de la fiction, la pulvérisation du récit chez Resnais et la destruction des genres et de l'écriture du cinéma classique chez Godard. Mais tandis que pour Antonioni ou pour Resnais le nouveau est un moment qui s'inscrit dans l'Histoire, Godard est le véritable représentant de la modernité au cinéma, parce qu'il cherche à liquider l'Histoire en se faisant une règle du changement et de la crise permanente. C'est beaucoup plus tard que Godard accomplira la jonction avec la télévision et la vidéo.

Le développement de la télévision a eu le même effet sur le cinéma que l'invention de la photographie et de la grande presse sur la peinture et la littérature anciennes : crise de la représentation, de l'image et de l'histoire ; disparition de l'aura du studio, de la fiction exemplaire réduite aux faits divers susceptibles d'explication ; la magie de l'image et de la fiction remplacée par la réflexion sur le matériau et le discours sur la représentation. La différence est très grande entre l'émulsion photographique et l'image magnétique, leurs modes d'être et les modes de perception qu'elles produisent. De tout autres rapports s'établissent à la

télévision entre la parole et l'image, le fait et la fiction, le média et le spectateur. La télévision a besoin de matériel léger, de tournage rapide, ce qui rouvre de nouveau le chemin du cinéma expérimental, qui cesse d'être tributaire de l'industrie lourde cinématographique. Et surtout, avec la télévision la domination des circuits information-communication s'effectue définitivement, ainsi que la métamorphose et la soumission de tout au système des images. C'est pourquoi non seulement Godard, qui a poussé la recherche dans diverses directions, mais aussi toute la nouvelle modernité du cinéma n'est qu'une interrogation sur l'image.

« Le cinéma sur le cinéma », comme « l'art sur l'art » en général, vient de la prise de conscience d'une impossibilité de l'œuvre, dans un contexte historique, et de l'effort pour aboutir, malgré tout, à quelque chose et sauvegarder la possibilité du possible. La réflexion sur l'historicité du matériau dans son rapport au possible devient donc presque l'unique contenu de l'œuvre.

Expériences, essais, plutôt qu'œuvres — l'idée d'œuvre impliquait clôture et pérennité — la modernité est un refus de l'homogénéisation des formes et des normes, c'est une recherche multiple de directions diverses. Le « suspense » caractérisait le cinéma classique, la modernité cinématographique contraindra la vision au suspense réflexif. La modernité au cinéma, comme dans les autres arts, ne fait que rendre explicite le moment de la pensée qui a toujours été implicitement présent dans les œuvres. « Je me souviens avoir éprouvé très tôt le sentiment que l'expression théorique, l'essai, avait, de nos jours, plus de valeur que l'expression artistique. Que l'on ne peut absolument rien créer qui n'ait été déjà énoncé quelque part » (Musil). L'instance théorique et réflexive prédomine au risque de réduire le poétique en cendre. Mais le poétique n'est plus accessible aujourd'hui que par l'absence, le négatif. La catastrophe de l'Histoire est telle, ainsi que l'administration de la vie, qu'aucune « histoire » ne peut devenir significative par elle-même et s'il existe des histoires, leurs teneurs

se situent ailleurs que dans leurs aspects événementiels. Et qui oserait aujourd'hui définir n'importe quel événement à l'aide des coordonnées anciennes ? La physique, l'Histoire ne sont pas celles du siècle dernier ; pourquoi voudrait-on que les histoires le soient ? La nouvelle modernité cinématographique — qui est devenue contemporaine de son temps — ne peut être décrite que de manière négative, par le refus du cinéma classique, de son récit linéaire et de l'illusionnisme de son monde, par l'affirmation des moyens de production et la mise à « distance » du spectateur. De manière interne, c'est la différence et la multiplicité qui caractérisent la modernité cinématographique : Antonioni, Resnais, Godard, Straub, Syberberg, Kluge, Angelopoulos, Rocha, Wenders, Carmelo Bene, Ruiz, Warhol, Oshima, Yoshida, Snow, Robbe-Grillet, Duras, Rivette, Akerman, Oliviera et bien d'autres ont réalisé et réalisent avec chacun de leurs films une expérience nouvelle. L'héritage du néo-réalisme vit encore dans la mystique du « filmage », chez Godard, Rivette, Duras, Straub..., mais la croyance à la révélation immédiate du sens a disparu ; c'est par un travail de suspension qu'un horizon neuf apparaît sur l'écran. Tous les films de Godard sont des documentaires sur la fiction, des films d'actualité sur le tournage du film, Rivette fait des reportages sur Paris et sur des acteurs qui inventent une fable où passent les événements du moment, Straub réalise des documentaires sur des œuvres ou des textes et c'est par une véritable « dialectique du paysage » que quelque chose est sauvé de la nature, malgré et par la reproduction technique. Car on est devenu conscient du pouvoir de mort inhérent à la caméra, comme on le voit dans le film de Wenders sur Nicholas Ray. Et c'est l'écran, ce lieu de mort, que Duras affronte dans ses films, pour le transformer en un lieu improbable de rédemption. Ainsi, par un détour — le travail de l'absence, de la mort et du négatif — quelque chose se produit, entre la caméra et le monde qu'elle filme, qui n'est pas de l'ordre de la représentation ou de la référence, mais de ce qui est donné à la reproduction technique : une présence impossible. Ce

fait de filmer tient compte d'un « monde » qui n'a pas été produit par la caméra — et c'est la différence spécifique du cinéma, art de reproduction technique, avec les autres moyens d'expression qui produisent un monde à l'aide de leurs propres moyens — et il ne prétend pas se reporter à ce monde comme à quelque chose de donné immédiatement sur quoi la caméra pourrait imposer son pouvoir, comme le faisait le cinéma classique. C'est pourquoi le travail de la fiction consiste souvent aujourd'hui, comme chez Ruiz, à déjouer toute possibilité de « réalisme ». « Paroles, figures, paysages », telle est la configuration du cinéma moderne, la disjonction entre le texte, l'acteur et le lieu, par laquelle chaque élément en affirmant son autonomie redonne une vie et une richesse nouvelle aux deux autres, comme chez Manuel di Oliveira qui renoue, selon la tradition du nouveau, avec le cinéma frontal primitif.

Tous les styles, tout l'héritage culturel, toute l'Histoire sont devenus disponibles. Toutes les combinaisons sont possibles à condition de désintégrer, de disjointre, les éléments qui constituaient ensemble la forme organique : l'un — Straub — peut se situer dans la lignée de Lumière et aller filmer les champs, l'autre — Syberberg — se retirer dans le studio de Méliès et considérer toute l'Histoire — et le cinéma — comme une projection de l'intérieur vers l'extérieur, tenter, avec la reproduction technique — moyen de désenchantement du monde — de restituer l'univers de Wagner qui était né pour le nier... Le cinéma n'a jamais été aussi riche que depuis qu'il a pris conscience — ainsi que tout l'art moderne — de sa propre impossibilité et de la nécessité de réaliser malgré tout, et par ses propres moyens, la possibilité du possible. Mais « le malgré tout » au cinéma ne signifie pas seulement l'horizon transcendantal de possibilité, c'est-à-dire l'heure historique : celle-ci est doublement contraignante pour le cinéma, non seulement comme elle l'est pour tous les autres arts aujourd'hui, mais aussi directement parce que le cinéma fait lui aussi partie des mass media. Toutes les organisations et institutions modernes, y compris les media, ont besoin,

pour survivre, de se renouveler constamment, elles doivent donc tolérer, encourager même, les recherches. Mais le public formé par les media n'a de réceptivité que pour les « nouveautés » que les media lui présentent, il n'est pas prêt à accomplir du « travail » en dehors des heures ouvrables.

Ce public, essentiellement passif, est constitué par les nouvelles classes moyennes, qui exercent, à travers les media, le pouvoir sur la société entière sous l'égide du capital multinational et en alliance avec lui : l'industrie culturelle est leur idéologie qu'elles imposent à tous les groupes sociaux (Lefebvre). L'irruption des classes moyennes depuis les années trente a fini par leur domination. Ce n'est pas l'horreur du fascisme mais, comme l'a remarqué Godard, une forme de « perversion douce ». C'est au niveau de la publicité que production et consommation — le grand capital et les classes moyennes — se rencontrent. C'est pourquoi les marchandises de l'industrie culturelle n'existent plus qu'en tant que fonction publicitaire. Il peut arriver qu'un auteur parvienne à réaliser un film ne correspondant pas aux normes des media, il faut encore qu'il trouve un distributeur, des salles, ensuite un support publicitaire pour se faire connaître par les media et atteindre un public potentiel¹. Et ceci n'est pas certain. Car il ne s'agit pas de lutter contre les concurrents : la concurrence existait dans le libéralisme : un concept qui n'a plus qu'un usage idéologique, surtout parmi ceux qui s'en réclament, et n'est plus qu'un mot creux. Chaque produit doit payer les frais de publicité pour exister sur le marché, et c'est ainsi qu'on élimine, sans lutte, les concurrents incapables de faire de même. « Du fait que le système oblige chaque produit à utiliser la publicité, la technique publicitaire est entrée triomphalement dans l'idiome, le « style » de l'industrie culturelle » (Adorno). La publicité devient l'art par excellence, et « l'art » de la publicité : *Amadeus*, *Paris*, *Texas* pour ne citer que les

1. Sur la situation actuelle du cinéma, voir Jean-Marie Straub et Danièle Huillet : « Propos hors Festival », in *L'Autre Journal*, n° 5.

produits de qualité. Il y a peu d'œuvres, aujourd'hui, qui ne soient contaminées par la publicité, qui ne soient pas, au moins, de la réclame pour elles-mêmes².

De plus, avec la télévision, ce que Horkheimer et Adorno avaient prédit en 1944 devient une réalité quotidienne : les media constituent un système coordonné et homogène : plus le monde se réalise parfaitement comme apparence, moins cette apparence se laisse entrevoir comme idéologie. La duplication sans reste du monde est accomplie : grâce à la télévision les media sont les mythes, de l'existence, de la « réalité » et de la « communication ». Les espaces de vie privée sont complètement investis : le public est atteint dans la chair et le sang. La télévision fait du public ce qu'il est, le double de lui-même, un public qui ne tolère rien en dehors du schéma global. « L'existence » est minée — parce qu'elle n'existe plus — par une angoisse sans fond, mais totalement ignorée. Il y a donc une apparence d'existence, une surface suspendue devant le rien : le système de sécurité. Les media ont pour tâche de maintenir ce simulacre. Et ceci ne peut se produire qu'à la condition que les media reproduisent constamment la cohérence et l'homogénéité de leur système, contre les failles qui pourraient s'y introduire. C'est pourquoi tout l'effort des media et de la télévision ne pourra jamais faire lire, écouter ou voir une œuvre conçue en dehors de leurs normes. Aux media, il faut un produit conforme aux media, mais aussi conforme à la « demande » du public, déjà formé par eux et qui les contrôle à son tour. En effet, pour ce public, « tout ce qui est différent est insupportable, car cela lui rappelle tout ce qui lui est refusé » (Adorno) : l'angoisse, mais aussi le non-encore-advenu : la véritable teneur des œuvres.

2. L'Art, en tant que sphère autonome, n'a existé que peu de temps, après sa séparation d'avec la religion, lorsqu'il est devenu l'unique possibilité d'une aspiration à l'absolu. Mais religion signifie aussi « lien », et c'est la publicité qui nous lie aujourd'hui. Il se pourrait que la publicité soit notre « religion » — celle qui se prévaut encore de ce titre s'est adaptée complètement à la fonction publicitaire — un « liant » qui exclut tout sens de l'absolu, du sacré et du saint.

Qu'on ne dise pas « il en a toujours été ainsi » : c'est faux. Avant qu'on parle de la « culture », parce qu'elle est sur le point de disparaître, il y avait les traditions populaires et les œuvres créées pour les couches dominantes. C'est l'industrie culturelle qui les a détruites pour prendre leur place, ce n'est pas la Démocratie. Les œuvres de la pensée et de l'art étaient liées à la domination, elles n'ont pu voir le jour que grâce à la richesse et au loisir, mais elles portaient en elles l'esprit et la liberté, le non-encore-advenu comme promesse. L'industrie culturelle rend de plus en plus difficile l'existence d'œuvres nouvelles, non conformes à ses normes, et elle dilapide l'héritage ancien sous prétexte de le rendre consommable. La domination n'a pas disparu, elle est devenue universelle, même s'il n'y a plus véritablement que des nains, comme ils apparaissent à la télévision, pour l'exercer. La domination est devenue simplement invisible, impersonnelle, inhérente au système. Ce qui n'existe plus c'est l'utopie, les exigences de l'esprit et de la liberté.

« Pour moi la famine actuelle en Europe industrielle et en Amérique, c'est ça : une angoisse énorme de la part des gens, non avouée, qui les pousse à se bourrer de ce qu'ils appellent des images, disons des diapositives, comme de chocolats » (Godard ¹). Cette famine n'est pas sans rapport avec la famine physique qui se produit ailleurs. « La télévision, c'est l'entretien de l'angoisse », c'est pourquoi on regarde les images, sans les voir. D'ailleurs à la télévision les images sont projetées derrière le speaker, pour qu'il ne les voie pas, pour qu'on ne les voie pas. Alors, dans ces conditions, que peut encore le cinéma : « ce truc bizarre qui fonctionne de manière anachronique ». « Le cinéma a un rôle, c'est de voir comment les gens voient », dit Godard, retrouvant la fonction que Benjamin lui reconnaissait, d'être une « psychanalyse » de la vue. Si la télévision détruit l'image, empêche de voir et occulte l'angoisse et la souffrance, s'il y a aujourd'hui « une lutte entre le digital et la souffrance, la plus ultime connaissance qu'on a de

1. In *L'Autre journal*, n° 2.

soi-même, au-delà de l'identité » — alors la fonction du cinéma est d'être le dépositaire de la souffrance, de la vue et de l'image. « Le cinéma, ça doit être la possibilité, à la fois, de dire que ça va mal et de le dire avec un certain luxe », conclut Godard.

« Un certain luxe » est une nouveauté par rapport au cinéma de Godard lui-même, mais aussi par rapport à beaucoup de films modernes. Le luxe n'est pas absent de la modernité, dès Manet modernité et élégance, dans le sens du dandysme baudelairien, étaient liées. S'il y a dans la modernité l'éphémère, le contingent, le sans phrase de l'existence finie et terre à terre, sans arrière monde et dépourvue de signification, le luxe de l'art moderne — l'élégance contre l'éloquence du sens disparu — a été une protestation contre cela, l'exigence de ce qui n'est pas, la légèreté du non-encore-advenu. Mais modernité et historicité sont devenues identiques. Baudelaire avait parlé, encore dans une perspective nostalgique, du lien entre le contingent et l'éternel dans les œuvres modernes, tandis que Mallarmé entrevoyait déjà la destruction de l'éternel par la modernité : l'exposition sur le tableau de l'onguent et de la couleur. L'historicité des matériaux, surtout au cinéma, a conduit à la contingence pure et simple, que plus rien ne rachète. Or, l'historicité avait un sens dans la perspective d'une utopie, qui a été remplacée par la conscience de l'horreur. C'est donc non seulement face à la technologie moderne des media et de la télévision, mais aussi par rapport à un contingent, qui oscille entre l'obscénité et le vide sans fond, que se produit une « restauration esthétique ». Celle-ci ne rejette plus le luxe et l'élégance, qu'on avait dénoncés auparavant, et se situe par rapport au cinéma passé, en essayant d'en récupérer la puissance.

Le cinéma contemporain se partage entre des tendances néo et rétro et une volonté de forme pure, d'élégance dépourvue d'éloquence. Puisqu'il n'y a plus de sens, mais la forme, comme « malgré tout », comme dernier rempart contre l'obscénité, le trivial et la barbarie. C'est pourquoi le

souci de la restauration esthétique fait taire jusqu'au négatif et à la critique présents dans le cinéma moderne. Il faut distinguer, cependant, dans le rejet de « la modernité », ceux qui veulent oublier leur propre temps et le faire oublier, des autres pour qui un retour sur le passé devient un moyen d'enrichissement et d'invention formelle correspondant aux exigences d'aujourd'hui. Non pas les pseudo-mythes hyper-réalistes et rassurants, mais le travail de la pensée et de la création formelle contre les media et la télévision. Tout artiste moderne est obligé de devenir un spécialiste, un connaisseur des media et de leur fonctionnement. Car le problème de la modernité n'a pas disparu, il est devenu plus aigu. Les arts et la littérature modernes — la « peinture » et l'« écriture » avec Manet, Flaubert, Mallarmé — avaient réagi à l'existence des moyens de reproduction technique — la photographie et la grande presse¹. Le premier cinéaste moderne, Orson Welles, a réintroduit la subjectivité créatrice et le travail de la forme là où l'industrie culturelle et les media tentaient de les éliminer. Avec la télévision le pouvoir des media et de la reproduction est devenu totalitaire, l'obscène a remplacé le sens et le monde. C'est pourquoi il est encore plus urgent qu'auparavant d'entrer en dissidence : la modernité reste à l'ordre du jour.

1. « La mise en crise de la représentation » in *D'une image à l'autre*.

FACE AU MIROIR

ORSON WELLES

I

La Subjectivité.

C'est le contenu de l'œuvre de Welles, l'unité stylistique de ses films, la « révolution copernicienne » qu'il a provoquée dans l'histoire du cinéma.

Il ne s'agit pas de cette dimension subjective, sans laquelle il n'y a jamais eu de vie humaine, de pensée, d'œuvre, pas plus qu'il ne s'agit d'état d'âme, d'univers mental, d'intériorité. Mais de la subjectivité posée au fondement, érigée en seigneur de l'être, maître de la vérité : volonté de puissance et sujet de la représentation.

Elle est par essence problématique, fêlée, antinomique.

Peu certaine de sa propre existence, finie, singulière, et libre pourtant, puissance universelle d'unification du divers. Son existence produit la dualité, le non-moi comme sa limite. Le monde qu'elle prétend sa création et sa propriété, comme Xanadou pour Kane, lui échappe, lui oppose un « défense d'entrer ».

D'où le vertige de la connaissance. La dualité du moi et du non-moi l'entraîne dans un labyrinthe à la recherche du secret, de la vérité comme l'autre de l'apparence, de la profondeur creusant la surface.

La dualité scinde la subjectivité en sujet de la connaissance et sujet de l'action. Le dualisme qui, dans l'ordre de la connaissance, crée le dilemme de l'apparence et de la vérité, traverse la subjectivité de part en part, introduit la séparation en elle comme problème éthique. C'est ce que Welles a appelé « la contradiction entre ma personnalité et mes convictions », c'est l'antinomie de l'individu empirique

et du sujet transcendantal, celle des droits de « l'homme » et du « citoyen », de « l'égalité » et de la « liberté » dans la pensée bourgeoise, celle de l'être social-asocial kantien.

Ce dualisme, constitutif de la subjectivité, a une présence matérielle dans l'œuvre de Welles. C'est ce qui oppose en lui l'acteur et le metteur en scène, contradiction qui trouve dans l'œuvre même, dans l'esthétique, le lieu de son dépassement.

II

C'est seulement à la fin des années cinquante, marquée par une reprise de *Citizen Kane*, en même temps que par un recommencement du cinéma, que la nouveauté de Welles devient perceptible : une dette que le nouveau cinéma ne cessera plus de réaffirmer. Quelque chose — chez Godard ou Resnais, pour ne citer que les plus importants — qu'on ne peut mesurer en terme d'influence, d'hommage, d'utilisation de telle ou telle technique particulière. S'il ne s'agissait que de profondeur de champ, de désaxement, d'éclairage, de plan-séquence et de grand angle, de la rapidité, de la fluidité et de l'hypertension des raccords, des ellipses ou des longueurs, on pourrait citer peu de réalisateurs qui soient restés indemnes de l'influence de Welles. Pendant près de vingt ans, et encore aujourd'hui, l'apport de Welles, réduit en une panoplie, avait servi, et sert, à renflouer l'efficacité du récit en train de s'essouffler, de sombrer dans l'académisme. Tandis que c'était cette efficacité même, la possibilité et la nécessité du récit, bien plus la possibilité du cinéma, qui avait paru problématique chez lui. Welles a détruit le rapport « naturel » au cinéma, cette illusion d'une identité entre l'image et le filmé, et l'intégration sans faille, sans reste, de la fable et de la reproduction. Il a introduit la réflexivité, la « critique », au sens kantien, dans un univers affirmatif et transparent.

Avant, on se préoccupait de technique en fonction de l'expression, au service du contenu, de l'idée. L'harmonie pré-établie de la technique et de la vision a été brisée chez

Welles par la réflexion sur la technique, la vision, le matériau, le récit. Peut-être est-ce parce que Welles est déjà un tard-venu, loin de cette force expansive, de la naïveté créatrice, qui faisait naître le cinéma, découvrait toujours un nouveau sens du matériau dans *L'Homme à la caméra*, dans *Octobre*, dans *Le Dernier des hommes*, dans *M. le Maudit*, pour citer quelques titres au hasard. Peut-être est-ce parce qu'il arrivait de l'extérieur dans l'univers hollywoodien extrêmement intégré et homogène, où il n'avait pu atterrir sur une soucoupe volante qu'en fracassant les meubles. Mais l'époque où l'on concevait la reproduction technique et la société de masse comme promesse de liberté était déjà loin. *Citizen Kane* est contemporain de la première grande théorie critique des media et de l'industrie culturelle. L'expérience-limite de *La Guerre des Mondes* a été concluante. Il a suffi de s'appuyer sur la programmation ordinaire de la radio : musique distrayante, culture, information, pour déclencher la panique inhérente à l'appareil. C'est pourquoi, dès son premier projet cinématographique, *Au cœur des ténèbres*, toute l'attention de Welles a été centrée sur la présence de l'appareil. Cette présence, « la place de la caméra », commande la construction de *Citizen Kane*, réflexion sur un monde constitué par la toute-puissance de l'information. Kane prétend se servir de la presse, et la presse, selon son essence, cherche l'explication de son cas, pour pouvoir s'en saisir, le consommer « mort ou vif ». Là où domine la reproduction technique et l'information, l'existence et l'œuvre ne vont plus de soi : d'où le caractère polémique de *Citizen Kane*, l'appel à la mémoire involontaire et à l'imagination productive, du cinéma comme activité créatrice, contre le cinéma moyen de reproduction, de mise en conserve de l'information. *Citizen Kane* est un véritable procès de la représentation pour fonder le droit du récit ¹.

1. « *Citizen Kane* et les antinomies de la pensée bourgeoise » in Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature, Edition de l'université de Bruxelles, 1975, p. 179 à 220.

Face à la reproduction technique, à la réduction du monde à l'ordre de la preuve, conservable et reproductible, la subjectivité n'a d'autre réalité que la fiction : ainsi Gregory Arkadin, que la découverte des photographies finit par tuer, ne leur est pas réductible, pas plus que Hank Quinlan ne se réduit à la « vérité » enregistrée sur bande magnétique.

Cependant, cette fiction n'est pas n'importe laquelle, elle ne peut être d'ordre commun, la mythologie ou la doxa posées en nature, où il n'y aurait pas de place pour la subjectivité. *La Dame de Shanghai* ne se situe plus par rapport au cinéma comme moyen de reproduction technique, mais s'en prend à l'univers d'illusion du cinéma hollywoodien. Là où la vraisemblance soutenait d'habitude l'idéologie en la présentant comme réalité, ici l'invraisemblable devient l'indice de la fiction et de la vérité. Un jeu d'attraction et de refus, un double mouvement désarticule le film : d'un côté par des passages constants de la fable au discours ; de l'autre, avec la mise en scène, qui reprend les modèles hollywoodiens — éclairage, cadrage, maquillage, les lois du genre — et s'en écarte (Godard s'en souviendra). Ainsi Rita Hayworth a une fonction de capture, par rapport à O'Hara, mais aussi à l'égard du spectateur. Les miroirs qui se brisent à la fin ne font pas apparaître seulement, pour la faire éclater, la relation spéculaire implicite à la passion, ils font apparaître aussi le miroir-écran comme lieu d'existence des stars et le rapport au miroir comme la relation passionnelle et imaginaire du spectateur à l'écran. Le miroir, « espace imaginal », terre originelle des archétypes, devient, pour la subjectivité, lieu d'aliénation par les images, la fiction, l'imaginaire.

III

Welles est venu de la radio, un media aveugle, où prédomine la voix narrative : c'est le premier réalisateur qui soit arrivé à l'image en partant de la parole. Il est donc difficile d'en faire l'héritier des recherches des années vingt,

c'est-à-dire du muet. Seulement, le rapprochement est possible parce qu'il s'agit de recherches dans un cas comme dans l'autre, par-delà le tassement des années trente, dû au reflux généralisé, à la crise sociale, à la régression réaliste dans les arts, à la constitution d'un appareil lourd, et de l'esthétique du studio, exigé par le cinéma parlant. Toute une machinerie avait produit « l'effet de réalité » contre la pression de la crise qui pointe dans *La Règle du jeu* et éclatera chez Welles. Dans le cinéma parlant, les traces de la production tendaient à disparaître grâce à la reproduction de la parole. Il est vrai que *Citizen Kane* constitue une encyclopédie, un système, nécessaire à la pensée critique, mais c'est cette dimension même qui le différencie de tout ce qu'il a pu reprendre, intégrer à son discours. Sans l'expérience de l'instance discursive, et sans la perspective sonore, il n'y aurait pas eu de réflexivité de récit, pas plus que de profondeur de champ, comme champ significatif. C'est l'instance narrative symbolique de la parole qui, chez Welles, pointe, dans le prétendu réel de l'écran, un imaginaire. L'image n'est pas pour lui un être premier, présent et plein. Elle est comme la première image de *Citizen Kane*, trouée et interdite, marquée par l'écriture, surmontée par la caméra. Elle n'a rien d'immédiat en elle-même ou dans son rapport au filmé. Elle est médiante, posée par la réflexion, dépendante.

Dans *Citizen Kane*, c'est la caméra qui, en absence de voix proprement dite, transgresse l'interdit, rentre par les plafonds, pose et résout l'énigme. Non pas le regard omniprésent et invisible de Dieu, mais « l'œil de la caméra », intellect archétype (la tête d'un poète). Dans *La Splendeur des Amberson*, la voix est présente, c'est la place absente et nécessaire devant le micro, là où le sujet de la narration ne s'identifie précisément pas avec l'individu empirique et ne peut donc être visible que par une trace, la marque qui efface sa singularité physique. De cette voix narrative dépend l'univers du film, qui lui est comme suspendu, très différent des films historiques de Visconti,

où, grâce à la mimésis transparente, les choses viennent d'elles-mêmes se projeter sur l'écran. C'est toute la maison étage par étage, pièce par pièce, et les objets, les costumes, les personnages qui, dans la version réalisée par Welles, étaient introduits par cette voix, posés par elle, pour disparaître peu à peu et s'enfoncer dans l'ombre, avant le générique final qui présentait les acteurs et les techniques utilisées dans la production du film. Dans *La Dame de Shanghai*, la voix narrative à la première personne ne se confond pas simplement avec la même personne dans l'image, et produit la distance par rapport au présent de l'image, au vécu. Cette voix a résulté de l'expérience singulière, mais ne lui est pas identique ; elle reconnaît, dans l'universel en quelque sorte, la signification symbolique de l'itinéraire, et la profonde vérité de l'idiotisme. Mais cette voix est là constamment pour déjouer le suspense, conduire hors du labyrinthe, en dehors des mirages, et des massacres, de l'imaginaire.

IV

Welles est moderne, il n'est pas moderniste, il assume le nouveau, le contemporain, mais n'est pas un chantre de la nouveauté. Comparée à *L'Homme à la caméra*, qui avait ses sources dans le montage des actualités, la restauration de la fiction, du sens, de l'art, de l'intériorité contre les « actualités » dans *Citizen Kane*, semble réactionnaire et réactionnelle, polémique, tandis que *L'Homme à la caméra* surgissait tout neuf, affirmatif, transparent, originaire, comme dans l'innocence paradisiaque d'un jour premier. *La Splendeur des Amberson* est encore plus ancré dans le passé, non de manière immédiate, mais en opposition au moderne, par le lien de la nostalgie, de la mémoire, à la narration, comme si l'on ne pouvait avancer dans le futur qu'en regrettant le passé qu'on détruit. Si l'opposition de l'intérieur et de l'extérieur brise la transparence de la mimésis et produit la subjectivité, aucun des termes ne peut plus se passer tout à fait de l'autre. Fait et fiction sont

antinomiques et complémentaires ; il suffit de se rapporter à l'origine d'un art né des temps modernes : le cinéma, Lumière et Méliès. L'apparition de réalités différentes telles que la fable et le document est en elle-même relativement nouvelle ; elle a son lieu d'origine dans cette séparation entre les mots et les choses qui a inauguré l'ordre de la représentation et plus tard ses apories. Sans la fiction, qui apparaît désormais comme telle, différente, il n'y a pas de vérité. En face de la toute-puissance des faits, du positivisme, qui naît lui aussi de la brèche et triomphe dans la reproduction technique, la fiction devient la véritable dimension de l'existence humaine. Mais Welles n'est pas un romantique, ni un expressionniste : il ne se contente pas de l'opposition, ni de faits, ni d'état d'âme et d'intériorité. C'est pourquoi il atteint le tragique. C'est vouloir identifier la fiction et les faits, tenter de réaliser la fiction dans les faits, sans quoi l'existence n'aurait pas de sens (Arkadin, Quinlan et plus nettement Mr Clay), qui est mortel.

Il y a donc la même contradiction et la même complémentarité entre Xanadou et « les actualités » au début de *Citizen Kane*, qu'entre le château onirique de Macbeth et les extérieurs actuels de *La Dame de Shanghai*, la même opposition et complémentarité entre O'Hara aventurier intellectuel de gauche et le tyran Macbeth, la même complémentarité entre *La Dame de Shanghai*, d'une modernité encore plus étonnante aujourd'hui, et l'expérience ineffable, magique, cosmique et mythique de *Macbeth*. Si l'antinomie sépare l'universalité de la voix narrative et la singularité du héros dans les œuvres épiques (*Citizen Kane*, *La Splendeur des Amberson*, *La Dame de Shanghai*), si le face à face de l'empirique et du transcendantal, du singulier et de l'universel (Quinlan et Vargas), où chacun se transforme dans l'autre, produit le drame dans *La Soif du mal*, c'est la contradiction même, l'impossibilité de vivre l'opposition de l'apparence et de la vérité, du singulier et de l'universel, qui est constitutif de l'être du héros tragique.

La tragédie est le lieu de naissance de l'individu, d'où

l'archaïsme de *Macbeth* ; c'est la religion de l'individualité, que marque la procession funèbre au commencement d'*Othello*. A la descente dans les entrailles de la terre, éclairées par le soleil noir de *Macbeth*, réalisé avec peu de moyens, succède le déploiement d'*Othello*, l'équivalent plastique de la poétique de Shakespeare, une dynamique spatiale inspirée de Tintoret et d'une puissance égale à la sienne ; un film où le matériau cinématographique (taille des plans, éclairage, objectif, mouvement, angle, jeu, coupe et raccord, parole, bruit, élément de la nature, décor architectural, musique) a été employé dans toute sa richesse, dans un montage prodigieux et unique, qui atteint le sublime. *Macbeth* se passe ailleurs, écarte complètement le problème de la référence et l'idée du film comme reproduction de la réalité. Dans *Othello*, l'antinomie de la réalité et de la forme oppose Iago et Othello et c'est Iago qui figure l'intellectuel moderne, se voulant sujet de la volonté et de la représentation. Mais la distance qui sépare le « je ne suis pas ce que je suis » réflexif — de l'esclave voulant devenir le maître de son maître — du « il est ce qu'il est », marque aussi la distance qui sépare Welles du modernisme. Il n'a jamais oublié la dimension authentique et tragique de la pensée critique : « *la chose en soi* ». Et même au sein du tohu-bohu, du jeu infini des signes sans significations dans *F for Fake*, survit, sans lieu et sans temps, en dehors des sphères et de l'univers réduit en cendre, Chartres comme symbole irréductible.

V

On ne peut donc parler de réflexivité de manière univoque, ni évoquer simplement la « distanciation ». Il y a chez Welles un véritable écartèlement entre le moi et le non-moi, entre l'apparence et la vérité, entre la forme et le contenu, entre la personnalité et la conviction, entre le sujet empirique et le sujet transcendantal, entre la sensibilité et l'intelligence, entre la place de l'auteur (la caméra) et

l'image de l'acteur. De là la violence, l'élan vertigineux et la claustrophobie, l'angoisse et la tension de ses films, leur structure labyrinthique comme forme narrative et comme espace émotionnel. Un monde privé de centre, extensible et contracté, désaxé, asymétrique, où les masses architecturales (monde fabriqué par les hommes, sans que l'homme et l'architecture soient mesurables l'un par l'autre, en harmonie) dominent moins comme le décor du drame que comme le drame même. Un espace sonore, où la résonance, l'écho crée un sentiment d'enfermement, de menace. En montrant, pour le briser, le miroir-écran du cinéma, c'est l'opacité que Welles introduit au lieu de la transparence, une image qu'il désigne à la place de la fenêtre, une subjectivité qu'il affirme contre la neutralité et la réalité des films. Ses mises en scène sont faites par le regard, par « l'œil de la caméra », qui, au moyen de l'objectif, de l'axe, de la lumière, de l'angle et au besoin avec des cadres composites, étire ou contracte l'espace, pour imposer une signification ou la détruire, pour happer, capter le regard — le « je » présent dans toute représentation — tout en le projetant dehors. C'est qu'il s'agit de l'aliénation imaginaire, de la volonté de se voir se regardant, de l'impossibilité de l'adéquation de la conscience à soi-même et de la coupure qui traverse le sujet : Welles-Marlow-voix narrative — l'homme à la caméra allant à la rencontre de Welles-Kurtz — l'homme qui voulait être Dieu selon le premier scénario de Welles : *Au cœur des ténèbres*.

Souvent au cœur du labyrinthe se trouve un miroir : miroir et labyrinthe sont même spécifiques de l'art de la subjectivité triomphante : le maniérisme. C'est du miroir que se détache l'image du moi, pour vouloir s'imposer, dans des circonstances historiques particulières, comme subjectivité au cours du monde. Les miroirs de *La Dame de Shanghai* sont célèbres. Mais c'est devant un miroir que Lady Macbeth, qui a exigé l'acte héroïque comme preuve de virilité, couronne son mari. C'est dans un miroir qu'Othello vient se regarder, comme pour se réapproprier

son image contre les blessures que lui inflige Iago, reconnaître dans un autre miroir sa figure de « monstre » que lui désigne l'Enseigne, et retrouver dans un troisième miroir l'image de Desdémone, reproduite dans un miroir parallèle, avant de prendre la fuite dans le dédale entre les colonnes. C'est le dos tourné aux miroirs, que son associé lui a laissé par vengeance dans une maison vide, que Mr Clay vit sa solitude, et dans *F for Fake*, miroir, acteur, fable, représentation et caméra sont désignés ensemble pendant la confession. A la fin de *Citizen Kane*, Kane passe entre deux miroirs parallèles, sans rien voir de son image qui se répète à l'infini. Or, la boule de verre qu'il vient de retrouver était placée chez Susan, lors de leur première rencontre, à côté d'un miroir, où on la voyait rire des jeux « magiques » de Kane. Ce soir-là, Kane était sur le chemin d'un voyage sentimental à la recherche des objets ayant appartenu à sa mère. Quant à la mère de Susan, elle aurait voulu que sa fille devienne chanteuse, chose que Kane voudra réaliser, comme il veut réaliser ce que sa propre mère désirait : qu'il soit riche et puissant. La boule de verre, Rosebud, l'objet perdu, c'est l'inscription sur un jouet, la nostalgie de la maison, celle de l'enfance (cette enfance dont Welles dit dans *F for Fake* qu'elle est le maître du monde, de l'art et de la vérité, cette enfance qui en tant qu'identité, de naïveté, d'avant l'opposition du sujet et de l'objet, a reçu une aura paradisiaque, avec la crise de la représentation). La mémoire surgit, lorsque s'écroule le désir, impossible, de la domination du monde : l'image de Kane se détache de lui, se répète à l'infini et disparaît dans le miroir. Car toute l'histoire de Kane (au niveau du film, grâce aux actualités, et dans sa vie) se constitue par rapport à son image, le moment le plus fort étant cette scène de théâtre électoral, où il joue son rôle devant son portrait géant, figure imaginaire qu'il ne pourra pas soutenir.

La clef de la situation est peut-être cette clef que Welles suture du nez d'un enfant au début de *F for Fake*, en disant qu'elle n'est pas symbolique. Welles y fait de la prestidigitat-

tion pour un petit garçon émerveillé, devant les yeux ironiques d'une supposée mère qui le regarde par-dessus la vitre d'un train, comme d'un balcon de théâtre ; au loin la caméra et bientôt un écran : « Toujours les mêmes trucs », dit-elle... Jusqu'ici le rôle d'Orson Welles est le dernier rôle que Welles ait joué dans sa galerie des figures de maîtres : c'est aussi leur vérité. Du maître, il n'y en a pas, à l'exception de celui qui n'en est pas un, du bonimenteur qui joue du semblant : le charlatan, l'acteur. Mais l'acteur n'a pas d'être, il est Personne, toujours en train de séduire, il a une existence imaginaire, par le regard des autres. De plus, l'acteur du cinéma a une image qui se fixe et devient indépendante de lui. L'écran n'est pas seulement un miroir pour le spectateur, il l'est d'abord pour l'acteur, parce qu'il y a quelque chose de commun entre l'image sur l'écran et l'image dans le miroir : car toute image est dans la dépendance de l'image du miroir et l'image du miroir est imaginaire. Que voit donc Welles dans le viseur de la caméra lorsqu'il règle un cadre où il doit figurer : un vide ou une doublure, un autre imaginaire ; et quel est l'autre, le vide derrière la caméra, devant lequel il joue ? De quel autre s'agit-il à chaque fois dans ce jeu entre l'imaginaire et la vérité ? D'où une fausse situation spéculaire dans un miroir brisé : à la fois la magnification imaginaire, la capture mortelle (*Citizen Kane*, *Othello*, *Arkadin* commencent avec la mort, *Macbeth*, *Quinlan*, *Falstaff*, *Mr Clay* meurent à la fin, *O'Hara*, l'idiot de la famille, est sauvé, mais c'est l'objet de sa passion et la maîtresse du jeu, *Elsa Bannister*, qui meurt avec son image), et l'agression contre l'image, la violence contre la vile mécanique, pour s'en libérer et détruire la fixité de l'image du miroir où Welles pourrait disparaître. A contre-épreuve, la sérénité du style, l'absence de violence dans *La Splendeur des Amberson*, le seul film où Welles n'apparaît pas : mais c'est tout le film qui est comme l'invocation des morts, par la parole, dans un miroir déteint...

VI

La « vérité » avait un sens dans l'éthique et la tragédie : l'évolution historique l'a fait tomber dans la trappe. Mr K. est le dernier sujet à rechercher la vérité contre la société administrée et les mensonges de l'Etat intégral. La subjectivité n'aura d'autres figures désormais que celle de l'Artiste. Mr Clay n'est plus qu'un metteur en scène, un voyeur exclu de la chambre à coucher où il a voulu donner corps à la fiction, mourant de l'avoir réussi. Falstaff, metteur en scène et acteur de sa propre vie, assiste, au cours de la plus formidable bataille de l'histoire du cinéma, à un massacre général, avant d'être brisé à son tour par la logique du pouvoir. La comédie venait toujours en conclusion des journées tragiques : c'est la subjectivité arrivée à la conscience de soi, découvrant sa finitude et l'inanité de tous les buts. « Alors même que la comédie ne fait ressortir que l'apparence de la substantialité ou une substantialité imaginaire, et qu'elle n'insiste que sur le faux et le mesquin, elle n'en est pas moins dominée par la subjectivité qui garde sa liberté et reste sûre d'elle-même, en présence de l'effondrement de toute cette finitude. La subjectivité comique se comporte en souveraine à l'égard des apparences du réel ; le vrai substantiel en a disparu, et si ce qui reste, autrement dit l'inessentiel, se détruit en raison même de son existence apparente, c'est le sujet qui amène ce dénouement, et il reste lui-même plein de sérénité et de bonne humeur » (Hegel). Dans *F for Fake*, Welles procède à une telle analyse « fraudienne » de la vérité, en se servant de la prestidigitacion comme ontologie fondamentale. Il s'adonne à un extraordinaire tour de passe-passe, constitué en partie avec des déchets, des chutes d'un film de Reichenbach, passées à la truca, en partie de bric et de broc, de discours, d'images triturées, de continuités fictives où lui-même tient le rôle du maître du jeu : assis derrière une moviola ou en habit de magicien devant la caméra. Il se situe aussi parmi les tricheurs avec la grandeur et

l'intelligence falstaffienne nécessaire à une comédie, mais aussi parce que la réflexivité autobiographique sur la vie et l'art est devenue indispensable aux œuvres-essais d'aujourd'hui. Car *F for Fake* n'a rien de comparable avec *Filming Othello*, sorte d'essai-mémoire didactique et ironique sur un film ancien. *F for Fake* est une véritable œuvre, pour autant qu'on puisse parler encore d'œuvre d'art. C'est l'un des films les plus radicaux des années soixante-dix sur l'art, le monde et la vie d'aujourd'hui, sur l'acteur et la représentation, sur le voyeurisme et le cinéma, sur le désir et la création. Il fait appel aux techniques, au « langage » de la télévision : c'est « le film » sur un monde faux et pulvérisé, le nôtre créé par la télévision et les media. Mais il est passé inaperçu : la comédie n'a pas de règle et elle n'a jamais prêté flanc aux artilleries lourdes de la théorie, dont elle se moque. C'est pourquoi personne n'a jamais cherché dans une comédie de « complexe » qui expliquerait tout, ni de choses cachées depuis l'origine du monde. On avait déjà boudé *Falstaff*. Pourtant *F for Fake* est aussi riche, aussi essentiel que *Citizen Kane*. Seulement, entre les deux, il y a eu quelque changement : de la crise de la représentation avec ses problèmes de fiction et de réalité, d'apparence et de vérité, on est passé dans une absence de monde où dominant l'information, la communication généralisée, l'inflation des signes, les routes, les gares ; où il n'y a plus de sujet, d'objet, de réalité, d'apparence, de vérité, de représentation, plus de contexte d'origine, mais détournement perpétuel, simulacre et séduction, où l'art même, qui un temps était opposé au monde des marchandises, a disparu grâce au marché de l'art, qui a transformé « l'aura », l'unicité des œuvres, en marques stylistiques, qu'on demande aux faussaires de reproduire ; où la reproduction technique née pour conserver et reproduire « la réalité » a fini par la dissoudre et la faire s'évaporer. Mais pour parler de ce qui conduit de *Citizen Kane* à *F for Fake*, il faudrait parler du contenu et du matériau de chaque film, mais aussi du chemin qui va de Chartres à Picasso jusqu'à aujourd'hui, de l'histoire de « l'Homme »,

de la « signature », de la « subjectivité », née de la civilisation bourgeoise et en train de disparaître, grâce aux métamorphoses du capital et à la toute-puissance des media. C'est une longue histoire ¹.

Welles a inauguré le cinéma réflexif, qui maintenant ne se borne plus seulement à se demander « qu'est-ce que le cinéma ? », mais analyse des œuvres existantes — *Filming Othello* de Welles lui-même ; ou bien consacre des films à l'œuvre des maîtres — *Tokyo Ga* de Wenders ; ou bien tourne des films en suivant des tournages — *A.K. de Marker*. Sur cette situation actuelle du cinéma, au-delà de la réflexivité des films auto-référentiels, sur cette relation cinéphilique et muséographique au cinéma — pour ne pas dire sa sacralisation — Welles a réalisé un film : *The Other side of the Winde*, dont les négatifs sont sous scellés depuis dix ans. D'après ce qu'on peut en savoir, il y serait question d'une impossibilité du cinéma, de la mort d'un metteur en scène, joué par J. Huston. Accident ou suicide du réalisateur incapable de « finir » son film ? La télévision ouvre une enquête, et pour cela utilise le film qu'un étudiant, spécialiste de l'œuvre du maître disparu, avait tourné pendant le tournage. Ainsi trois sortes d'images devaient se combiner au montage : les fragments de la fiction en 35 réalisée par le metteur en scène — et peut-être des fragments d'autres films ? —, le reportage en Super 8 par le cinéphile et l'enquête de la télévision tournée en 16 mm...

Dans le film que Welles esquisse actuellement sur sa propre jeunesse et sur l'invasion des Martiens, cette relation réflexive et cinéphilique au cinéma atteint un degré supérieur. L'autobiographie comme genre dominant est née de l'effondrement de la fiction, et de la toute puissance des media, qui détruisent la compréhension des œuvres en les remplaçant par des anecdotes sur les aspects externes,

(1) Orson Welles : *Une caméra visible* (à paraître).

privés ou sensationnels, sur les côtés « intéressants » de l'existence artistique. Mais l'autobiographie, ou le déballage biographique qui font fureur en librairie rencontrent une difficulté majeure au cinéma, à moins qu'on ne possède déjà toute la vie d'un auteur en images de reproduction. L'écrivain peut écrire « je » et raconter son enfance, « je » reste, dans ce cas, ce qu'il est : une fiction d'identité. Mais le réalisateur doit recourir à un acteur et « je » sera un autre sur l'écran. Ainsi le clivage du sujet — l'identité et la non-identité — constitutif des films de Welles est à l'œuvre jusque dans son film autobiographique, c'est véritablement un « moi » imaginaire qui apparaît face à la caméra et sur l'écran, et comme il se doit, selon les dires mêmes de Welles, « l'acteur qui l'incarne est beaucoup plus beau que lui » !¹

1. Ce projet n'a pu se réaliser, pas plus que *King Lear*. A Paris, Welles disait : « Il y a maintenant des possibilités, mais c'est peut-être trop tard ». Il s'était rongé, pendant des années, de ne pas avoir de possibilité, jusqu'à en devenir malade. Ensuite, d'autres regrets ont dû s'ajouter lorsqu'il a vu qu'on faisait appel à lui, mais trop tard. Il disait qu'il fallait « payer » si on voulait être libre. On le lui a fait payer trop cher.

II

Synthèse des arts et perte de l'aura

LA REPRÉSENTATION CARNAVALISÉE : OPÉRA ET REPRODUCTION TECHNIQUE

Fellini : Et vogue le navire, Ginger et Fred

I

La représentation, dans le sens courant, péjoratif du terme, est appelée ainsi parce qu'elle ne représente rien. C'est de la représentation : de la frime, du théâtre, une cérémonie ou un spectacle. La représentation ici ne représente rien d'autre qu'elle-même. Sont ainsi éliminés ce dont la représentation aurait dû être le représentant : la chose ou l'idée, le référent et le sens, ou leur rencontre dans la représentation. Exclure ces deux termes externes serait le but d'une représentation réduite à elle-même, à n'être plus qu'un jeu, un plaisir des signes. La représentation, dans ce cas, ignore, occulte l'aporie dont la représentation est le lieu : la question de l'adéquation, celle de la vérité et de la réalité, le problème du sujet et de l'objet. La dualité, le fait que toute représentation est à la fois un représentant et une représentation, devient la dimension interne de la représentation réduite à elle-même : à la limite, toujours, de l'auto-parodie.

II

Dans le sens précis du terme, la représentation est un

concept philosophique — depuis le xvii^e siècle — qui se veut critique du semblant, de l'enchantement et des mythes. Elle doit être transparente comme les tableaux qui représentent les choses. L'imaginaire en est exclu comme la folle du logis. Mais si la représentation est d'abord représentation, et non plus similitude, imitation, si elle est à la fois signe et acte, alors commencent les antinomies, qui — à mesure que Dieu, garant de la vérité et de l'adéquation, s'éloigne — aboutissent à un monde de phénomènes pour un sujet séparé de la chose en soi, un monde qui ne sera plus, bientôt, que représentation d'une volonté et voile devant le néant.

Ainsi les deux sens, antinomiques, de la représentation (en tant que jeux de signes et en tant que phénomène pour un sujet), significatifs d'une fêlure, finissent par s'approcher, sinon se rejoindre. Cependant la représentation, dans un troisième sens, en tant que transparence et adéquation aux objets, tendra aussi au positivisme, dans lequel elle disparaît, où il n'y a plus de sujet ni d'objet mais des faits ; cette tendance culmine dans l'invention de la reproduction technique : mise en conserve et reproduction des faits. Ce mouvement vers la reproduction, comme technique de mise en conserve des preuves, vide la représentation et ses problèmes de leur effectivité ; elle se réduit à n'être plus que de la « représentation ».

III

« *Lo stile rappresentativo* », l'opéra, où théâtre et fête sont réunis en spectacle, est apparu, au xvii^e siècle, en concurrence avec la messe qui perdait de son effectivité. Le rite manifestait un mythe en le répétant, le rendait présent comme réalité ; l'opéra sera un univers irréel de mythologie, une manière aussi de sauver l'enchantement, la magie de la mimésis — par la machinerie, l'illusion, le décor, le costume et la couleur, l'effet et le grand style : le baroque — lorsque la ressemblance, présente dans la mimésis,

perdait sa dimension de similitude et ses fondements magiques, pour céder à la représentation.

IV

Voulant perpétuer le monde de l'art, à défaut du sacré, et comme garant idéal de leur pouvoir — tandis que la pratique porte la société vers le positivisme impliqué dans la production pour l'échange — la bourgeoisie et les restes de la noblesse, après 1848, jusqu'à la première guerre mondiale et l'apparition de nouvelles formes de capital, transforment l'héritage artistique, la grande peinture et l'opéra, en pure représentation, contaminée néanmoins par le « vérisme » de la reproduction : théâtre, décor, cérémonie, pompe, pompiérisme. Deux tendances contraires — le pompiérisme d'un côté, le réalisme et enfin Manet de l'autre — seront donc en œuvre, mises en mouvement, entre autres, par la possibilité ou le développement de la reproduction technique, cause et symptôme, à la fois, d'un changement plus profond qui aboutit à la mise en crise de la représentation ¹.

Et vogue le navire de Fellini est le lieu de rencontre, situé au moment de la mort de la « civilisation » que fut 1914, entre deux mouvements antagonistes : le pompiérisme, la « représentation », et la reproduction technique.

V

Federico Fellini aime le cirque, le music-hall, la fête, le carnaval : tout ce que le cinéma a remplacé. On aime en lui ce mouvement de carnavalisation qui s'empare de tout, dépouille les choses de leur sérieux, de la rigidité de leur

(1) Voir « Mimésis, représentation, reproduction technique », in *Visconti, le sens et l'image, et D'une image à l'autre*.

distinction, de leur forme affirmative, pour les conduire à une difformité qui, en accusant les différences, annule leur pouvoir, dans une décharge réjouissante. Parfois la mécanique grince, dans les mouvements saccadés des poupées et des marionnettes, et derrière les masques, l'élément funèbre apparaît au grand jour. Là ce ne sont plus les contenus, la pesanteur du monde, qui sont contaminés par la mort, livrés à la décharge carnavalesque, mais la fête et le carnaval eux-mêmes. Leur but, l'affirmation de la vie, n'arrive plus à se réaliser, car la mort les atteint eux aussi : ils se dédoublent, deviennent réflexifs, détruisent, en quelque sorte, leur propre effet en se retournant contre eux-mêmes, en se prenant pour objet. *Roma*, *Amarcord* ne parlent pas de fin du monde, ils sont sans nostalgie, sans deuil, amertume, déchirement, contrairement aux *Clowns*, à *Casanova* ou à *La nave va*.

Le film le plus intellectuel de Fellini est un monstre bizarre, qui n'est pas loin de ressembler au rhinocéros empaillé, en carton-pâte plutôt, qu'on y exhibe. Il déplaît, peut-être, parce qu'il s'en prend à l'un des problèmes centraux du cinéma d'aujourd'hui. On connaît la vogue des films-opéras et aussi les interprétations qui en ont été données : l'affinité du cinéma et de l'opéra, comme monde de machinerie, d'argent, de divas, de synthèse des arts, d'artifices et d'effets ; la fonction du cinéma, aux origines, avec l'orchestre dans la fosse, comme opéra des pauvres, en remplacement des opérettes du XIX^e siècle. A l'époque où ce rapport fonctionnait simplement, on n'avait pas besoin de film-opéra. Fiction et réalité s'unissaient dans un monde d'irréalité, d'Images, soutenu par la musique. Depuis l'invention de techniques légères, le développement de la télévision et des circuits information-communication, le cinéma est apparu, comme ce qu'il avait été, sans que beaucoup de monde s'en soit aperçu ou en ait tiré les conséquences : un moyen de reproduction technique. Tandis que le développement des techniques de reproduction avait produit dans les autres arts le désenchantement, la démythification et la crise de la représentation, le cinéma

avait été utilisé pendant une longue période comme véhicule de mythes. Il a fallu que ceux-ci soient ébranlés — deuxième guerre mondiale, développement de la technique, Algérie, Viet-Nâm, etc... — pour que le cinéma apparaisse comme technique de reproduction avec ce que cela implique. On tente maintenant de recréer à nouveau les croyances, collectives, qui ne sont plus de véritables mythes, mais des volontés de croyances, des simulacres, des effets de fiction, de pure représentation : le miracle par le trucage. Le monde désenchanté a redécouvert la magie de l'opéra et voudrait le mettre à la portée de tous : un produit rentable à la fois commercialement et idéologiquement. Enfin des histoires, des émotions, des costumes et du style. Cependant, la reproduction technique des œuvres d'art les liquide. Chaque film-opéra est une nouvelle mise à mort de l'opéra et du cinéma : *Et vogue le navire* est leurs funérailles.

VI

On a appelé la société actuelle « la société du spectacle » parce que les spectacles y manquent : le direct télévisuel et son monde de nains n'ont rien de spectaculaire ; les efforts s'y épuisent en une obscénité froide. Fables, émotions, images ne vont pas sans grandes machineries. En cette fin de siècle, il semble que le spectacle ne soit possible qu'en faisant du spiritisme sur le XIX^e siècle. Pour Fellini, c'est du cirque. Certaines séquences de *Et vogue le navire*, la salle-à-manger, le pont du bateau, ressemblent à *Mort à Venise*, qu'elles pastichent. Fellini n'a jamais été aussi proche du monde de Visconti : sur son bateau, on trouve même un roitelet d'Europe centrale. Les liens de l'Italie avec l'Autriche, la persistance des formes traditionnelles dans ce pays n'expliquent pas ces retours en arrière. Une nouvelle « belle époque » ? Ce qui est en cours, sous l'idéologie conservatrice, c'est un nouveau déchaînement de la technique, par rapport auquel même les formes de vie du début du siècle prennent une allure antique. Une

Olympe disparue. La belle époque apparaît dans une aura kitsch de nostalgie. A travers la destruction de l'Europe ancienne — et de l'Histoire achronique, comme toute Histoire — chez Visconti et Fellini, c'est la fin de ce que les nouveaux modernistes appellent « les dinosaures » qui s'accomplit. Un crépuscule des dieux, des maîtres d'autrefois. Fellini et Visconti sont des hommes de spectacle et c'est là seulement qu'il y a encore du spectacle : la fin de, et dans, la représentation. Non seulement la fin des formes précinématographiques, mais aussi du grand cinéma comme univers de fiction, d'image, de mythe. Mais, chez Visconti, il y avait encore sens et référence se rejoignant dans la transparence de la mimésis, qui devait s'effacer devant la chose même ; il y avait le mythe intériorisé, la fin vécue comme décadence, et la tentative de porter l'Histoire au niveau de l'opéra, en frisant parfois le pompiérisme. Fellini n'a pas la magie du faste, la somptuosité de Visconti ; il ne cherche même pas le trompe-l'œil, mais expose le toc bon marché de l'opérette. Il se situe d'emblée au niveau de ce pompiérisme, où ce monde — qui, dans une bonne partie de ses couches dominantes, n'était pas autre chose qu'opérette - se donnait en représentation. Non pas le requiem, mais la farce et le carnaval : opérette, peinture pompier, foire, cirque, défilé, cérémonie, attrouplement : la tristesse risible d'un spectacle devenu ses propres funérailles. Le grandiose début du film.

VII

L'opéra avait une divinité : la diva. Elle est morte. Elle n'était pas humaine, dit-on ; « ma voix vient d'ailleurs ». La « pompe funèbre » baroque est poussée à l'extrême, à l'excès : non seulement le corbillard massif, les chevaux empanachés, mais tout un transatlantique devenu l'autel de la mort, avec la mer comme horizon pour livrer les cendres au vent, tandis qu'on entendra la voix enregistrée sur disque et diffusée par un phonographe. Passage de la présence à la reproduction technique : mise à mort,

absence, fin de rituel. Même les grandes funérailles tournent court, mais c'est dès l'arrivée du corbillard que le photographe fait reculer les porteurs de cendres pour pouvoir les bien cadrer : la cérémonie est rompue. La diva n'est plus là qu'en disque ou en image, photographique ou cinématographique. Sur le bateau, chacun pose, déguisé ou non, devant le photographe, pour le souvenir. Ses passagers sont encore du XIX^e siècle : eux font du spiritisme, évoquent la morte grâce à un médium, se font peur avec un théâtre d'apparition. Mais ce bateau des morts n'est même plus la nef des fous légendaire, c'est un théâtre de la mémoire : un immense *funeral-home*, avec son, image, enregistrement.

Une seule intrigue se noue au cours de la traversée, chez les rois où se produisent les histoires. Elle concerne une aveugle, étrangère au monde des images : la sœur du Grand-Duc (peut-être un double ironique de la cantatrice morte) voit les sons, de la musique et des voix, en couleur. Ainsi on passe, peu à peu, à la couleur, lorsque les participants se mettent à chanter comme à l'opéra. Ces figures désuètes, en costumes et toilettes, étaient apparues en noir et blanc devant le petit appareil de cinématographe. Peu importent les choses pourvu qu'elles soient déjà reproduites : les images de la cantatrice défilent sur l'écran, à la fin, dans la cabine de son amoureux, tandis que l'eau emporte le reste.

VIII

Les effets de cette opposition entre le pompiérisme et la reproduction technique agissaient partout dans les avant-gardes avant 1914 : mais on n'avait cure d'en faire la théorie, de l'exposer dans les œuvres. Lorsque, en 1935, Benjamin écrivait son essai : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique », on était déjà en pleine restauration néo-classique et réaliste. Le cinéma même avait « interdit » le montage, devenant un art classique pour les classes moyennes, sous prétexte qu'il était possible d'être tout à fait réaliste en enregistrant à la fois les images et les

sons. Le cinéma, a-t-on dit, n'a perdu son aura, ne s'est redécouvert comme reproduction technique, opposée à la fiction et au mythe, à la présence, qu'avec le développement de la télévision : depuis peu de temps, on relit l'essai de Benjamin, on écrit sur la photographie. En 1914, *Et vogue le navire* aurait été un coup de génie absolu, mais il n'était pas possible ; les techniques de reproduction n'étaient pas les mêmes, les problèmes non plus. Une grande différence sépare le caméraman qu'on voit au début du film, tout seul, avec son petit appareil à manivelle, et l'immense machinerie, à la fin du film : le plateau à bascule, les grues complexes, les travellings, les dizaines de techniciens et de machinistes. De plus, le premier cinéma, comme on le voit au début, avec le générique et les images « comme à l'ancienne », était muet ; de là son opposition à l'opéra, la distance qui le sépare de ce monde déguisé, qui se transforme, à son contact, en farce.

Lorsqu'il apparaît, le journaliste fait face au petit caméraman. D'abord, comme s'il était devant un miroir, il change de chapeau, mais il nous regarde. Pourtant la première règle, au cinéma, interdit de regarder le spectateur : elle garantit l'espace de la fiction ; mais s'adresser aux spectateurs, comme s'ils étaient des interlocuteurs, rend possible le fonctionnement de la télévision, comme appareil de communication et d'information. Ce bonimenteur de foire, ce journaliste, est en fait un présentateur de télévision. Il se trouve là « pour dire ce qui se passe », car, avec la télévision, il ne suffit pas qu'on voie les images, il faut quelqu'un pour nous informer de ce qu'on voit. Il ne s'agit donc pas d'un simple carnaval, puisque nous sommes spectateurs, ni d'un spectacle, puisque c'est un spectacle commenté. Les choses sont à la fois doublées et refroidies. S'il y a un effet de mort et de farce du cinéma sur l'opéra, un effet de refroidissement s'y ajoute par le commentaire et la présence du journaliste. Ce bonimenteur a une action de suspension et une fonction de lien, comme le présentateur de télévision qui relie des éléments sans relations internes. Le cinéma de Fellini se situe entre l'opéra — le XIX^e siècle

— et l'actualité — l'effet du commentaire télévisuel sur les choses et les images — qui s'y rencontrent.

Ce n'est pas un monde d'images de reproduction — comme celles apocryphes de la chanteuse morte — mais un théâtre sur l'eau, un jeu de fantaisie et d'imaginaire, d'apparence et de spectacle. Non pas l'obscénité involontaire et morne des images en direct, celle de notre monde en haute fidélité, mais l'obscénité voulue, exhibée, réjouissante, de la mise en scène, du théâtre permanent.

IX

« Quelle merveille, on dirait que c'est faux », dit l'une des passagères en regardant le clair de lune. L'in vraisemblable, l'impossibilité devraient être la règle de cet art de pur prestige, dépourvu d'enchaînement dramatique, où sens et références historiques viendraient se perdre, réduits au silence, dans une forme de présence primitive, mythique, sans contenu et incompréhensible, des corps grotesques. Cet aspect du film est le plus fort : l'existence distinguée devenue la parodie d'elle-même, entre la cuisine et le jardin d'enfant, dans une matérialité d'artifice : le gros corps du Grand-Duc, et barbes, moustaches, chapeaux, toilettes, mimiques, gestuels, exagérés, bouffons, des autres. Les physionomies sont multiples et, parfois, le même et son double, sans original, dans un miroir déformant : les deux mezzos sopranos ; les deux ténors, l'un grossier, trapu, vulgaire, l'autre, distingué ; les deux professeurs de danse ; les deux vieux professeurs de chant. Les jeux de fausses symétries : l'accélééré du service dans la cuisine, le ralenti dans la salle-à-manger des maîtres ; la sœur aveugle du Grand-Duc et l'Anglais voyeur ; l'amant de la cantatrice avec ses objets, ses images ; le journaliste avec ses feuilles et ses explications ; les deux navires ennemis...

C'est un cosmos social dans son élément de spectacle et c'est au niveau du spectacle même — de la représentation, car il n'y en a pas d'autres — que ses contenus doivent se détruire en révélant leur propre forme et leur absurdité. Le

monde des puissants y fait face à deux masses de pauvres. L'une est externe, fascinante, naturelle. Elle est suffisamment exotique, étrangère, pour ne pas avoir besoin d'être déformée. De là cette lourdeur que les réfugiés serbes introduisent dans le film, malgré la danse, à cause de cela même et de ce qu'elle a de positif, de vérité et de joie immédiate, qui frise le musical américain. Ils échappent au grotesque et renforcent, au contraire, toute l'artificialité des habitants du bateau ; ils les entraînent dans la mort. L'autre masse est autochtone, vit et travaille dans les entrailles du navire, entretient le feu dans la salle des machines et produit sa vie et son mouvement. Le face-à-face des grotesques nus et des grotesques habillés est sans doute la scène la plus forte du film. La représentation est toujours celle des maîtres, son inversion devient une représentation pour les serviteurs. Il y a un renversement des places : ici les puissants sont au poulailler ; ils cherchent l'élection et les applaudissements ; le bon peuple au parterre aime les performances et veut applaudir. Le pouvoir sans contenu, sans visée, les mimiques de jalousie, de fureur, de haine, les corps qui se ramassent pour lancer leur voix, couper celle des autres, à qui ouvrira la bouche la plus grande, tirera la langue la plus longue, criera plus fort, plus longuement, plus haut, à se fendre la gueule, à se briser la voix. Pouvoir de la représentation, parodiant la représentation du pouvoir : un concours « électoral » qui, grâce aux déguisements grotesques, exhibe son fonctionnement.

Pousser la chose à son extrême, c'est la démarche même de Fellini. La magie de domination, que révèlent ces divinités grotesques, devenues des oiseaux chanteurs, accède à sa forme nue dans le pouvoir de la voix : l'hypnotisation d'une poule. N'est libre que le pur jeu, l'effort sans finalité, la performance pour rien, comme ce merveilleux concert de verres et de bouteilles improvisé par les vieillards enfantins. Au sommet du microcosme, un gros enfant qui a peur : le roi du carnaval. Les sbires, chef des armées, de la police, conseiller aulique, traducteurs, qui tous parlent italien, se disputent en trois langues sur le sens de ses

paroles. Tout ne serait donc que jeux de langage et conflits des interprétations ? Le réel est plus imple : un jeu d'enfant et un jeu de massacre : « Poum, poum, poum », finit par dire le Grand-Duc, excédé.

X

Il faut que tout soit d'une évidence proprement insensée. « C'est banal, ça a été déjà dit. Tant mieux, tout a été déjà dit, déjà fait », répète le journaliste, alias Fellini. La dissolution des significations : « aime, crois, espère, nous apporterons la liberté à toute l'humanité », les idéaux chrétiens et occidentaux, que chantent les personnages pendant que le bateau fait naufrage et qu'ils prennent la fuite. Même les réflexions sur la reproduction et le cinéma devraient disparaître dans l'extériorité d'une cérémonie à la romaine, d'un grandiose rien. Pourtant, le destin ne peut s'appeler ici simplement hasard. Ce rire au-dessus du volcan est coloré de noir, comme le film, mélancolique, chargé de catastrophe. « On me dit : vas-y, raconte ce qui se passe, mais qui peut dire ce qui se passe. » Il y a, malgré tout, la nostalgie d'un monde, aussi toc fût-il, qui avait une certaine ordonnance, était représentable, spectaculaire, et que l'on regrette tout en le réduisant au néant. Et aussi la culpabilité envers ceux — le tiers-monde, les pays de l'Est — qu'on rend à « l'ennemi », mais qui de toute façon vont provoquer la grande déflagration. Le mouvement de carnavalisation est interrompu justement parce que ce n'est pas la vie qui se trouve au bout, mais la réflexion et la mort. Il fallait une issue, aussi grotesque fût-elle, pour que le grotesque ne se renverse pas en danse macabre, d'une fin de monde englouti par le néant.

La dérision du sens et de la voix perdue n'existant plus qu'en enregistrement, la carnavalisation de l'univers humain historique, social et politique, du monde comme un tout réduit à sa dimension de spectacle grotesque et d'une représentation devant la caméra, n'est possible que par son enfouissement dans le monde des corps, par l'énormité

d'une présence matérielle, primitive. Un référent irréductible à toute représentation et signification, le Rhinocéros a la même fonction ici que l'énorme boule qui, à la fin de *Prova d'orchestra*, détruisait l'édifice. Quelque chose d'étranger aux rapports humains, et politiques, de domination et de représentation. Au cinéma, le tout ou l'Autre, ou les deux figures superposées ne peuvent recevoir, en tant qu'image, que l'apparence d'un objet ou d'une figure incongrus (voir *King-Kong*)¹. Le Rhinocéros de Fellini rappelle une gravure de Goya : dans *Disparate de bestia* (ou *Folie de bête*), on voit un groupe de docteurs et de prêtres, munis de livres ouverts et de clochettes, essayant d'exorciser un énorme éléphant qui les fixe de son œil narquois. Au siècle des Lumières, Goya représentait là le problème central de la pensée classique. Fellini se situe ailleurs. Ici, le Rhinocéros est amoureux et — monstre préhistorique, substance primordiale ou divinité ancienne, peut-être mâle et femelle à la fois — son lait est excellent, nous confie le journaliste qui s'est sauvé, sur une mer en plastique, en s'embarquant avec Lui. Au jeu de massacre des représentations, survit, dans *Et vogue le navire*, le sujet, qui n'en est plus un, se nourrissant de « la Chose en soi ». La fin du monde a déjà eu lieu : le speaker de télévision et la Bête en carton-pâte en sont les allégories devant les caméras.

*
**

Ne peut être carnavalesé, devenir objet de satire, que ce qui possède une substantialité, une consistance très forte. Ainsi dans *Et vogue le navire*, le monde des divas pouvait osciller entre l'olympie et le toc. La télévision y était l'élément déterminant mais non avoué : elle sera l'objet principal de *Ginger et Fred*. *Et vogue le navire* traitait du passé, beaucoup plus riche, malgré tout, que l'actuel ;

1. Cf. « Du mythe en image aux images du mythe » in *D'une image à l'autre*, op. cit., p.83 à 103.

comme déjà *La cité des femmes*, *Ginger et Fred* doit métamorphoser l'inconsistance du contemporain.

La télévision est trop plate, froide, pauvre pour que le génie de Fellini, son enjouement puissent la réchauffer. Elle n'est pas falsifiable, parce qu'elle est fausse et totalitaire : pastiche, travesti, doublure. Le trivial, la non-conformité conforme, sont servis à table, cuisinés « comme à la maison » et offerts chez vous, entre la publicité et la poubelle. En soi-même, c'est une farce lugubre, qui se répète inlassablement, le comble de l'obscénité, qui n'offre pas de prise. La télévision n'a pas de matière que le rire puisse mordre, elle est déjà difforme par elle-même.

Le carnaval, la satire, trouvaient leur source dans le peuple, c'étaient une fête, des décharges contre les dominants, les valeurs et les formes hautes, hiérarchisées, estimables, établies. Puisque « le peuple » n'existe plus mais des « drogués de la télé... », le rire de Fellini devient minoritaire. « Le rire est satanique, il est donc profondément humain », disait Baudelaire, c'est une manifestation de santé, de force, mais dans *Ginger et Fred*, « l'humain » est triste, c'est ce que le direct et le présent perpétuel de la télé réduisent en cendre, marginalisent, ce qui possède une durée, des impotences, des cicatrices, des rides. La vieille toujours triste, souvent comique, prend une autre tonalité, devant cette machine qui l'exhibe. Pour les média il n'y a pas de « types » et s'il y a encore des restes d'individus, une « histoire », ce sont eux qui doivent venir se montrer grotesques. L'obscène télé-visuel n'épargne rien : la vie sous le pied de cochon. Dans ce nouveau monde — « post-moderne » — à l'affût des traces d'humanité, de dégoût, de révolte, c'est le « ringard » seul qui reste encore émouvant. Ainsi *Ginger et Fred*, dans le noir et le silence, se parlant de la farce où ils se sont laissés prendre pour pouvoir se revoir. Le rire que provoque ce « roman-tisme des sentiments » est autrement léger que les efforts amortis et engloutis par l'inertie télé-visuelle. Devant celle-ci, le cinéma apparaît comme le dernier mythe, le dernier enchantement. Est-ce un hasard si *Ginger et Fred* et *La Rose*

pourpre du Caire se réfèrent au même modèle ? Woody Allen tenait un plaidoyer pour le rêve, comme si son retour n'était pas rendu impossible. Chez Fellini, c'est la télévision qui détruit enchantement et rêve. La représentation est finie, et avec elle le carnaval : *Ginger et Fred* est l'effet de la reproduction généralisée, un néo néo-réalisme.

THÉÂTRE DE LA PASSION

Manoel de Oliveira

Le chemin de Manoel de Oliveira est droit. Des étapes, dont chacune épuise l'une des possibilités du cinéma, le conduisent à un total renversement. De la reproduction technique à l'artifice pur et à la synthèse des arts. Deux dates balisent le parcours. 1929, l'année du premier film, *Douro faina fluvial*, suit l'arrivée de Salazar et précède son accession au pouvoir suprême. Après sa mort, *Le passé et le présent*, en 1971, sera un recommencement, marqué de passions littéraires. Peu de films, et non des moins négligeables, mais seul *Acte de printemps* annonce le thème central, dont les films de la maturité seront les métaphores terrestres et humaines. Pourtant, rien ne laisse présager, malgré la nécessité qu'on y découvre par la suite, ce que sera le prochain pas d'Oliveira et le chemin qui conduit de l'un à l'autre des chefs-d'œuvre de ses soixante-dix ans.

I

« Image-mouvement », et même sous sa forme première, originelle, selon Deleuze, « image-perception », *Douro faina fluvial* déploie, sans parole et à la manière d'un Vertov, mais en mineur, les pouvoirs de cette invention « machinique », capable de capter le mouvement partout et de produire le mouvement grâce aux angles, aux grosseurs de plans, aux contrastes de lumière, au montage. Une caméra sans scénario, dehors complètement parmi les objets et les hommes, sans distinctions et hiérarchies entre les uns et les autres, et dans ce mouvement du monde qui s'est emparé de tout, des hommes et des femmes, des

passants et des travailleurs, des marins et des sédentaires, des toits et des rues, à l'ère des machines — automobiles, avion, train, bateau — et des chocs, qui produisent l'unique accident — et « action » — du film : des taureaux effrayés et entraînés par tant de vitesse renversent le chariot qu'ils traînent et son jeune conducteur. Mais tout se termine avec des embrassades entre le garçon et ses bêtes. Malgré l'adhésion aux machines et à la modernité, il y a là comme une réticence, qui s'affirmera ultérieurement. Ni le Portugal ni Oliveira n'ont eu les moyens, à partir de 1930, de s'engager dans la « révolution machinique ». Lorsque, plus tard, *Le peintre et la ville* (1956) tentera de filmer la ville, le résultat ne sera pas un tout mais un pot-pourri, un défilé de motifs peints par un artiste qui se promène dans la ville à leur recherche, et les ressemblances ou les différences entre peintures et motifs filmés par la caméra. Ici, le rythme aura disparu sans faire place encore à cette autre unité synthétique qui ne relève plus d'un « matérialisme machinique » mais de la subjectivité : « image-temps » et « image-pensée ».

La dimension documentaire prédominera chez Oliveira, et elle ne disparaîtra pas totalement des œuvres d'inspiration littéraire. C'est elle qui lui permet de rejoindre le cinéma moderne : cet écart par rapport à la fiction et, de plus en plus, ce regard sur la fiction, caractéristiques d'un cinéma né d'une séparation entre « image » et « reproduction technique », d'une « mise en crise de l'image » et d'une « mise en crise de la représentation ». *Le pain* (1959) et même *La chasse* (1963), fiction réalisée à partir d'un fait divers — et bien que ce dernier film essaie de transformer le fait en une signification symbolique, politique et religieuse d'ordre communautaire — ne donnent pas à la fiction et à l'action la prééminence, ni la possibilité d'organiser, de déterminer le film. La seule œuvre vraiment « classique » d'Oliveira est, en 1942, *Aniki Bobo*, « classique » au sens d'une représentation heureuse, transparente et sans problème d'un cinéma d'action, de l'« image-action », là où la caméra, le sens, la fiction, les acteurs ne se détachent pas

sur un monde différent, indifférent, qui leur préexiste, mais où toutes choses prennent formes et sens dans un mouvement, une « action » qui lie entre eux tous les éléments. Là les distances entre nature et fiction, reproduction technique et artifice — Lumière et Méliès — disparaissent. Peut-être parce qu'il s'agit, avec *Aniki Bobo*, d'un univers d'enfants, sans dissonance, où, si les désirs peuvent devenir menaçants, le maître de « la boutique des tentations », qu'on redoute, peut aussi s'avérer comme la bonne Providence qui sauve et qui réconcilie.

En 1962, Oliveira réalise *Acte de printemps*, « mystère de la Passion », entendu au sens des mystères du Moyen Age. Ici, sens et histoire sont absolus, origine et sens même de toutes les histoires, qu'Oliveira répétera de film en film. Mais sens et histoire sont dans la distance, présents dans un jeu rituel. La caméra, le camion de son, comme les voitures et les touristes sont venus de la ville. Sur la place du village, le dimanche, celui qui sera Caïphe lit le journal annonçant la conquête de l'espace. Mais un commentateur lit l'Évangile « au commencement était le Verbe... » et on voit des champs ; « heureux les simples d'esprit... », et voilà un troupeau de moutons. Un plan descriptif, accompagnant une jeune femme qui va chercher de l'eau, devient soudain le lieu d'un événement de l'histoire sainte. Tout le village, où on laboure la terre et puise l'eau comme au temps de Christ, participe au jeu rituel.

On suit l'histoire d'étape en étape, les paroles rimées sont dites d'un ton monocorde, sans aucune velléité d'expression, de représentation, bien qu'il y ait des accessoires et des costumes. Il ne s'agit pas d'une messe et de la présence effective, ni d'une représentation théâtrale ou d'une reconstruction cinématographique. Dans leur jeu, les villageois sont conscients de leur différence, elle sépare l'ici et là-bas, le maintenant et l'événement sacré. L'historique se situe, cependant, du côté de la caméra, du journal où l'on parle de la conquête de l'espace, des explosions nucléaires, des enfants du Vietnam et d'Hiroshima, que le montage introduit lorsqu'on met le Christ au tombeau. *Ecce homo*,

semble dire Pilate en surimpression. S'il existe un lien interne — non pas l'identité — entre le lieu, le sens, l'histoire et les acteurs, la caméra leur reste extérieure : pour elle, il y a avènement, sens symbolique et désastre de l'Histoire — un « en soi » pour les villageois et un « pour nous » — elle n'est pas instigatrice d'action, mais regard et pensée. Dans cette séparation entre reproduction et image, dans ce paradigme, il y a à la fois le thème central d'Oliveira — « La passion est unie à la croix », dira Prouhèze — et les mystères de sa manifestation, son devenir problématique : une présence et un retrait. Peut-être faut-il voir dans *Acte de printemps* comme une sorte de chiffre de l'œuvre d'Oliveira, parce que ce film réunit à la fois le documentaire, la reproduction et le jeu sacré : la distance entre eux et la volonté d'Oliveira de passer la ligne, quitte à ce que le sacré ne puisse être atteint que sur la scène, au théâtre.

La dynamique de la passion retenue, attachée, enchaînée, et d'une tension destructive, *Bnilde ou la vierge mère* (1974) pose directement la passion comme amour de Dieu, la passion de la vierge mère. Non pas « le retour éternel du mythe », une actualisation comme le fera Godard. Mais ce qui est donné à une chrétienne : « Imitation » et rien d'autre. Le fiancé n'est pas Joseph, Bnilde n'est pas Marie, et aucun enfant ne naîtra d'elle. Foi et scandale. Celle qui n'appartient pas au monde et l'énigme posée aux autres, la manière dont ils y réagissent, leur conversion ou non. Rien n'advient à travers le monde, mais devant le monde, commentaire et révélation, aveu. A la fois ce qui déborde de vouloir s'exprimer et en même temps comme une sorte de secret, d'interdit pour empêcher que cela ne s'exprime et ne se dise. Il est peu probable que le monde puisse le supporter : le diable, l'infidélité, la folie, chacun y va de son interprétation. A aucun moment l'hypothèse de la folie n'est écartée, ni le rôle de ce vagabond fou qu'on entend crier dehors dans le vent. L'envers de ce décor du studio, dont on explore les châssis au générique par de rapides mouvements de la caméra, le dehors c'est le noir et blanc d'une photographie de la lande suspendue au mur et à la fin

du générique, lorsqu'on pénètre dans le décor ; c'est le noir et blanc — le sépia — d'un paysage livré aux souffles du vent, là où crie le fou, là d'où *Bnilde* revient dans son somnambulisme. Le dehors, c'est l'envers de ce théâtre, de cet espace enfermé, qui serait l'Ouvert si la caméra pouvait aussi s'y perdre. Un dehors qui n'est pas — comme pour *Acte de printemps* — lieu de révélation, mais par l'interdit qui le frappe, mystère et énigme. Parole, figure, paysage, *Acte de printemps* tentait de retrouver dans l'actuel le lien du mystère de la Passion avec la terre et les hommes. « Imitation » de la passion, *Bnilde* est de la représentation, théâtre. La caméra se situe simplement au milieu, entre le curé, le médecin, la servante, la tante, le fiancé, le père. Non pas tant au milieu, dans le mouvement, que très souvent de face, déjà, et presque statique. De l'ouvert il y a seulement sa marque, l'image frontale, sur l'écran livré aux regards des spectateurs sur les acteurs et au regard de l'Autre sur les hommes.

II

Thème, oui, mais non pas encore forme. Malgré l'opposition entre le studio et ce dehors interdit, le théâtre cinématographique est montré au début de *Bnilde*, rappelé à la fin, mais tend à s'oublier en court de route. Il faudrait une disposition extérieure de la caméra, et surtout l'image en tant qu'image, ainsi qu'elle le sera dans *Le Soulier de satin*. Une distance qui ne se produit que par un déplacement de la Passion à la passion humaine, et précisément dans la distance de celle-ci par rapport au Paradigme qu'il s'agit de voir venir au jour dans toute passion. L'amour contrarié, une distance et un interdit inscrits dans les rapports humains comme dans *Amour de perdition*, une distance qu'il faut arracher par un geste à l'inertie et les conventions de ces rapports et à l'indifférence du monde comme dans *Francisca*, ou bien une distance à

maintenir, renforcer, observer comme dans *Le Soulier de satin*.

Trois films où la passion pour éclore, ou se libérer complètement des contingences, exige l'échec « politique » et la désillusion de l'action. Pour Simon, dans *Amour de perdition*, après ses rêveries d'un Saint-Just de fantaisie. Pour José Augusto dans *Francisca*, comme effet de désespoir et de mélancolie dus à l'indépendance du Brésil. Dans *Le Soulier de satin*, Oliveira a ajouté au prologue deux sermons de prêtres en portugais, où l'on parle des misères du Portugal après la perte de l'empire et son annexion par Philippe II d'Espagne, tout en proclamant la certitude future de la liberté et du salut. Ainsi la foi et le salut, la vision divine, dans l'autre monde en tant qu'objet de la passion, les fiançailles avec la liberté dont parle Rodrigue, lorsqu'il est réduit à rien, sont une réalisation métaphorique de l'unification de la terre et du ciel, un recouvrement de la liberté perdue. Dans les trois films, la passion est comme une transcendante sortie de l'Histoire. Peut-être y a-t-il et dans la liberté et l'énergie tardive d'Oliveira et dans ces détours par — et de — l'Histoire, des traces de l'Histoire récente du Portugal.

Détours, obstacles, distances sont à la fois des contenus et des principes formels. *Amour de perdition* (1978) se fonde sur la différence entre narration et être en acte cinématographique, délicate à distinguer et encore plus difficile à mettre en œuvre. On sait qu'il s'agit d'une différence des genres très ancienne, entre récit et théâtre, la parole narrative et l'être en acte imitatif, la présence des acteurs. Dans le cinéma d'action, cette distinction tend à s'estomper. La reproduction n'est pas mimésis, les acteurs ne sont pas présents, ils ne sont pas tout mais une partie de l'image, et pourtant la voix narrative, le regard de la caméra disparaît en amplifiant leur action. Mais l'action devenue impossible, la représentation en crise, suspendue, rendent présent le regard de la caméra, la distance narrative et temporelle. Ainsi, dans *Amour de perdition*, Simon et Thérèse se voient de leurs fenêtres, comme on voit des

images au cinéma, mais ne peuvent se rencontrer que très rarement : ils s'écrivent et ne feront que s'écrire jusqu'au bout. Main crispée sur une plume au moment de l'agonie, encrier sur la dernière lettre, les lettres que des marins repêchent sur l'eau et qui seraient à l'origine du roman. A l'immanence du sens du cinéma d'action succèdent différentes formes dont, ici, la forme de l'aspiration, détournée d'une possibilité de réalisation, non plus comme parole énoncée, donc un dialogue en vue d'une action, mais comme adresse, écriture, différence, détours et temporalité. Une déchirure à l'intérieur de l'univers épique entre le verbe et l'incarnation marque *Amour de perdition* à tous les niveaux. Aucun film n'a jamais poussé à ce degré d'intelligence et de complexité le rapport entre la littérature et le cinéma, et dans le cinéma même la différence de la narration et de l'être en acte.

Le romanesque dans *Amour de perdition* vient d'abord de l'importance du monde extérieur. « La vie aurait été belle si nous l'avions vécue... » Tout dépend des obstacles, des intrigues qui transforment le monde en prison, d'où seule la passion et la mort peuvent délivrer : l'ombre des barreaux de prison au générique, les barres des fenêtres, les barreaux des différentes prisons ou couvents où séjournent Thérèse et Simon. Ici ce n'est pas le corps qui est une prison — voir *Le Soulier* — mais la société des hommes : ce que la vie aurait pu être et ce qu'elle a été. De là l'importance du récit, des intrigues pour empêcher les rencontres — les familles nobles — ou les favoriser — Mariana et son père Juan da Cruz —, les guet-apens, les démarches et pour résultat l'enfermement. Les doubles voix — un narrateur, une commentatrice — renforcent le caractère d'image de l'image aux dépens d'une simple représentation. La distance narrative, l'importance des obstacles extérieurs imposent l'abondance des plans d'ensemble, qui introduisent à la fois une distance temporelle et un lointain, un passé au moyen d'un espace dans l'image et dans le ton du film — les images lointaines de l'université, du sous-bois, du grand arbre du jardin de Thérèse — mais

montrent aussi de ce passé les traits essentiels, la transparence, et des personnages aux caractères définis qui n'ont pas besoin d'analyse psychologique ou de détail.

La voix narrative au cinéma a eu presque toujours des incidences ponctuelles ; dans *Amour de perdition*, elle détermine tous les plans, non seulement avec une mise à distance dans le passé, mais par une suspension à l'intérieur des plans qui leur donne une temporalité interne. L'impression de durée naît de ces passages constants entre la narration et l'être en acte ; d'une sorte de présence d'absence. Tous les rapports possibles entre texte et image sont envisagés. Au début, des figures figées, comme dans des vitrines de musée, et l'imagerie qui culmine dans l'« allégorie » de la forge de Vulcain. Mais dès que le destin de Simon est en cause, l'être en acte prend de l'importance. La voix dit la situation et on arrive à l'image ; sur l'image, elle dit l'acte et on arrive au dialogue ; la voix peut reprendre ; du temps a passé ; le silence reprend dans l'image ; la voix se tait et on entend les acteurs. L'absence de parole mais parfois les bruits renforcent la présence d'absence. La caméra accompagne une figure, la voix continue l'histoire, la figure reparle et parfois on retrouve l'ancien champ. La voix précède l'action, qui viendra après, ou reprend dans la narration ce qui vient de se passer dans l'être en acte, commente ce qui se passe actuellement sur l'écran, continue en racontant ce qui va se passer — s'est déjà passé — hors champ ; ou prépare, sur un champ vide, ce qui va se passer, comme lorsque les serviteurs apprêtent le hall de la maison de Thérèse pour le bal. La voix reste sur la même image et intervient entre plusieurs actions et moments successifs. Elle ménage des nuances subtiles entre fixité et mouvement des acteurs dans l'image.

La caméra peut ainsi créer des images composites, avec l'emploi des miroirs, dans la maison de Simon au début, dans celle de Thérèse et ensuite chez Mariana. Avec une sorte de simultanéité, plusieurs moments se superposent ; l'effet de réalité est suspendu, le spectateur cherche la place de la caméra et prend conscience de l'image et de la caméra.

Celle-ci — auxiliaire de la voix narrative — se déplace à son aise, elle crée la scène pour l'action, comme devant le couvent avant le meurtre, ou bien s'approche des acteurs, reste sur place, disparaît devant l'être en acte ; puis reprend le mouvement et dépassant les acteurs, s'avance, tandis que la voix raconte l'histoire, vers des fenêtres barrées. Le mouvement et les va-et-vient du zoom, indépendamment des déplacements des acteurs, transforment l'action et l'espace en temporalité.

La durée dans l'image est le corrélat de la durée du film, lui-même l'effet de l'action suspendue qui crée la conscience de l'absence et du temps. Mais la présence même en est désormais marquée. Absence pour Thérèse, présence pour Mariana et la même impossibilité, le lent et certain acheminement vers la mort. Mais Mariana seule se réalise dans la mort et avec la mort, car pour son silencieux dévouement il n'est pas de possibilité même au ciel. Thérèse et Simon subissent le martyre comme une privation qui les libère de l'injustice, le martyre n'est pas pour eux une quête de la joie.

C'est de l'intérieur de l'image que la narration vient à la rencontre de la voix narrative, non seulement dans les lectures des lettres, mais dans ce que certaines figures secondaires disent des événements, à propos d'une passion qui est déjà un récit et qui provoque la compassion des témoins. Récit mémorable au moment où les événements se produisent, d'une tristesse incurable : jeunesse et beauté des héros et un destin funeste et injustifié dont les ressorts restent encore purement humains.

III

Dans *Francisca* (1981), l'obstacle est interne, effet de la volonté : il s'agit d'arracher un cœur au monde, pour le tenir au bout des doigts. C'est ici que la passion devient mystère. L'un des films les plus démoniaques qui soient.

Dans *Amour de perdition* la périphérie, le monde, étaient l'obstacle, d'où la dimension d'aventure et de narration romanesque. Une histoire classique, sinon dans sa forme de cinéma, qui provoquait la tristesse. *Francisca* consterne. Il faut produire et atteindre la perfection, négativement, par le geste qui détourne et suspend le cours des choses. Le narrateur est parti prenant, rival même de son personnage, qui ne devient un « personnage » qu'en s'opposant à lui. Pour José Augusto, Camilo, l'écrivain, est un vieil épicier des lettres ; pour Camilo, Augusto un valet ; pour Fanny, Camilo un homme mauvais et jaloux. Selon Camilo, la passion d'Augusto est purement empirique, effet d'égoïsme, d'orgueil, quelque chose d'explicable psychologiquement et historiquement. C'est là l'identité non identique entre narrateur et héros — deux malheureux qui se consolent —, le rapport de la narration à l'être en acte, devenu dissonance, tension, opposition. Mais tout ce que font Augusto et Fanny naît de la passion littéraire, ce sont des gestes littéraires qui doivent aboutir à la littérature : une « poétisation de la vie ».

L'isolement, la capitale d'un empire transformé en province, prise en étau entre l'Espagne et la mer, porte un rien à l'incandescence. L'enfermement asphyxie : Fanny exhale son âme. L'empire perdu, pour Augusto il n'est d'autre empire que sur un cœur. Mais qu'est-ce qu'un cœur ? Ce rien qui produit des désordres dans le monde. Des muscles, où Dieu a son trône, plus difficile à soumettre qu'un empire. L'âme, ce n'est pas le regard d'une conscience sur la passion, c'est un vice, quelque chose de funeste et de funèbre, qu'on arrache au monde et qu'on lui oppose. Seule la perfection m'intéresse, dit le sceptique Augusto ; j'ai un destin, dira Fanny. Contre le scepticisme, il leur faut quelque chose qui soit une « réalité », arracher l'univoque à la platitude et à l'équivoque de la vie. On offrirait à Augusto la main de Fanny, elle se donnerait, elle se donne ; mais à ce Melmoth au petit pied, il faut du grandiose : il l'enlève et après son mariage refuse de la toucher. Il l'éloigne de telle sorte qu'il n'en résulte que de la

souffrance, qu'une tragédie, rien qu'un effondrement, mais enfin une « réalité ». « Le geste est ce saut unique par lequel l'absolu se transforme dans le monde en possible ; c'est le point de rencontre du fini et de l'illimité, de la forme et de la vie » (Lukacs).

José Augusto est atteint d'une inépuisable mélancolie, d'un pessimisme languide et nostalgique, d'un dandysme qui suit les fins de l'Histoire, les impossibilités d'agir. Séducteur, lecteur de Byron, sacrificateur, doué d'une sensibilité désincarnée et d'une indélicatesse pénible, avec une raideur extérieure et une incertitude interne. Mais sous le masque du séducteur, de l'infidèle, il y a l'ascète, que son ascétisme a volontairement figé en son geste. Devant ce masque et le mutisme ténébreux de sa mélancolie, Fanny doit s'affaisser sur le sol et recevoir des coups. La femme, idéal inaccessible par volonté de l'amant, humiliée, s'abîme dans la souffrance et la maladie. L'ascétisme chevaleresque du Moyen Age est renversé en un genre de romantisme noir, dont la limite est le bonheur permis. L'amour s'émancipe de l'humain pour devenir absolu dans le domaine de la pure poésie et de la pure foi : « Je vais produire un ange dans la plénitude du martyr. » « Tu étais l'ange que je demandais à Dieu pour mon salut. » L'amour de Dieu, voilà cette férocité de José Augusto qui le rattache à la vie et qui le conduit à la détruire.

Mais un geste reste un événement mondain, ce n'est pas un acte normatif, de là la dimension narrative de *Francisca*, très différent du théâtre du *Soulier de satin*. Fanny morte, comment connaître son mystère, et la mort de José Augusto n'a-t-elle pas été un suicide ? Ainsi, le geste se perd en motifs livrés aux causes, aux interprétations, aux explications de Don Camilo, pour qui le geste ressemble à une gesticulation. Ainsi n'y a-t-il pas d'acte ni purement de narration, l'être en acte achoppe sur l'impossibilité de l'univoque produit à volonté, et le geste n'existe que s'il y a des témoins, un narrateur. *Francisca* se situe sur une crête entre la narration et le drame, entre la prose du monde et la forme qui ne parvient pas à la métamorphoser, mais la

porte à l'incandescence, comme prise à la gorge, avec la mort pour sage-femme. Poétiser la vie ? « Il y a une folie qu'on appelle poésie », dit Fanny, c'est celle de *Francisca*.

Austère et flamboyant. Par une soustraction d'actes, d'expressions, de déplacements, d'objets, de décors, avec quelque chose d'astreignant pour faire monter la tension, par une sorte de retenue qui est aussi une violence. Non pas la passion dans la forme italienne de « mélodrame », avec son expression lyrique expansive, et sa sensualité, mais une allure hiératique sombre, solennelle, un pathos sans pathétique. Comme une corde qu'on tend, une tension qui n'apparaît pas tandis que la sonorité monte, jusqu'à ce que la corde se brise ou bien l'instrument. Cela confère une insistance obsédante aux couleurs, aux objets, aux figures. « Le feu brûle au plus profond des choses ordinaires », dit Fanny répétant presque les paroles d'une grande mystique : « Le Seigneur se trouve aussi dans la casserole de la cuisine. » L'élan retenu de cette passion contrariée est comme une discipline, un exercice spirituel, il n'y a pas comme chez Duras l'extase d'une sortie de soi vers le tout, mais une retraite au plus profond. A la fois mortel et vivant ou sur le point de trouver la mort. Cette passion irrationnelle est aussi aspiration à la mort et au néant, présent jusque dans les choses et les couleurs, en même temps que l'intensité de leur présence, comme dans les fleurs séchées d'un livre de poèmes.

La suspension entre le geste et son explication, entre l'acte et la narration produit un retrait du mouvement et un retour au cinéma primitif, un cinéma primitif devenu parlant où même les cartons ne manquent pas. Le cinéma de fiction avait eu du mal à se détacher du théâtre et de la littérature ; théâtre et littérature reconduisent ici à ce primitivisme d'avant le cinéma, d'avant le gros plan et le montage, où la même scène se répète de deux angles différents plutôt que de produire un changement de plans et de raccords. Un pas de plus, avec *Le Soulier de satin*, et c'est le théâtre. Le cinéma, disait-on au début, donne l'illusion du mouvement mais n'a pas d'âme. Pour lui

donner une âme, pense Oliveira, il faut lui retirer le mouvement. L'âme n'a d'autre organe que le Verbe, ou comme le dit ironiquement Camilo, « les discours pompeux ». Ainsi, le cinéma frontal crée une scène et un tableau, il permet l'expression d'une parole qui s'adresse directement aux spectateurs à travers la caméra.

IV

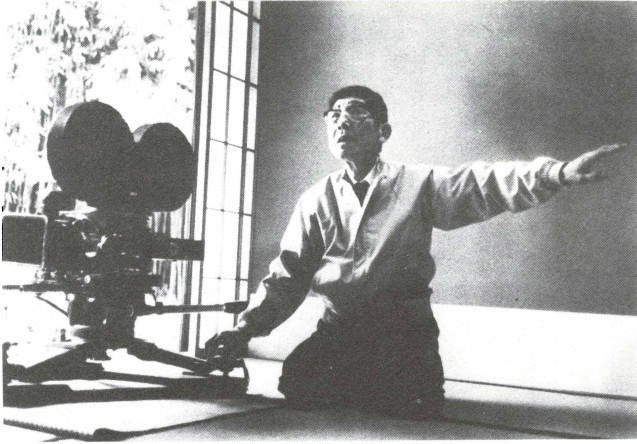
Dans *Le Soulier de satin*, la distance est devenue normative. L'illusion du monde est écartée et le monde comme illusion : avec la foi, la certitude du salut et par la scène, une sorte de synthèse des arts, d'artifice. Les deux savants ridicules qui veulent pêcher, l'un une « poissonne » capable d'enregistrer et de projeter les images, l'autre une bouteille à « mettre le temps en bouteille », règlent au cinéma son compte. Du cinéma, il y en a au début du film, mais dans le théâtre, c'est un art parmi tous les autres, à son service. Peut-être l'actuel est-il d'une telle obscénité, grâce à la reproduction généralisée, que non seulement l'action, mais aucun geste n'en pourrait suspendre le cours pour y introduire — ou découvrir — une intention métaphysique. « Ob-scène » est ce qui n'a pas de scène, sens ou forme. De là cette autre scène et un niveau d'être au regard duquel la vie quotidienne et le cinéma de reproduction et de montage ne sauraient pas même servir d'antithèse. Au-delà même de l'aspiration, l'accession à l'essentialité, des points suprêmes de l'existence, de ses fins et de ses limites. Il y a plus de chemins entre ces personnages et nous qu'entre les paysans et la Passion du Christ qu'ils jouaient. L'actualité du théâtre est d'être inactuelle, c'est celle des normes et non des phénomènes.

On a remarqué la fidélité à Claudel — on ne peut être fidèle à l'œuvre d'un autre avec un moyen différent —, elle est de l'ordre de la lettre et des convictions profondes, elle n'existe pas au niveau de la forme. « Que tout ait l'air provisoire, en marche, bâclé, incohérent, improvisé dans l'enthousiasme », voulait Claudel. Tout est, au contraire,

suspendu dans un hiératisme guindé, tiré à quatre épingles, hautement élaboré, autrement théâtral que ne pouvait l'être le geste de José Augusto. Il n'y a ni mouvement, ni tumulte, pas de ferment intérieur, de principe de contradiction vivifiante. Les moyens ne sont pas les mêmes, ni les époques. L'enthousiasme de Claudel voulait bousculer un théâtre figé et respectable, Oliveira doit se distinguer d'un déballage audio-visuel qui a perdu tout respect de soi, du monde et des contenus.

Le théâtre craint le trivial qui peut gêner la cérémonie symbolique : le cinéma a affaire au reproductible qui met fin au symbolique. Si l'on est allé chercher Claudel, ce n'est pas simplement parce qu'on avait besoin de scénario, mais de paradigme et de cérémonie symbolique. La différence essentielle entre cinéma et théâtre ne tient pas à la synthèse des arts, mais au mode de l'illusion dans l'un, à l'effet de réalité de l'autre, à la présence des acteurs sur scène et à leur absence à l'écran. Aucun théâtre ne saurait jamais être aussi « théâtral » — l'artifice est son mode d'être — que ce théâtre créé par les moyens du cinéma. Il y a dans ce Soulier de satin quelque chose du rhinocéros en carton-pâte de *Et vogue le navire* : comme si ce qui est essentiel ne pouvait plus apparaître autrement devant la caméra. Il fallait un monde de pur artifice, contrarié dans ses propres tendances et cette lenteur, cette pesanteur d'un autre monde pour ce texte, ces croyances et ces événements.

Nous sommes dans un temps qui a la modernité, l'utopie et le non-encore advenu en horreur, on l'appelle « la boucherie du Progrès ». L'existence post-moderne, muséographique vit de la religion, des œuvres, des rêves, des passions, des habits et des bijoux des autres ; elle est toujours dans la perspective de « il était une fois... ». Ce qui ramène la tétralogie de Claudel, et c'est le meilleur du film, au niveau du conte, dans l'univers du théâtre, des cartes et des marionnettes, dans un monde de figures pures que rien ne vient troubler, d'où, cependant, l'intensité et la violence interne ont disparu. L'appropriation de l'aura des origines, le retour de la religion et de la fiction ensemble, deviennent



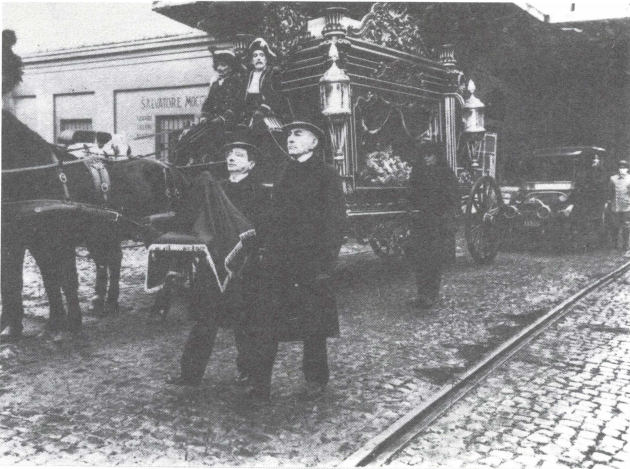
TOKYO YA



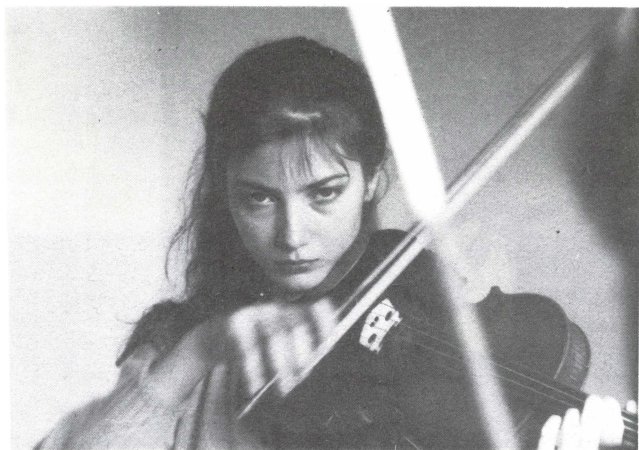
GINGER ET FRED



PASSION



ET VOGUE LE NAVIRE.



PRÉNOM CARMEN



ET VOGUE LE NAVIRE



LE SOULIER DE SATIN



PASSION



LE PONT DU NORD



ET VOGUE LE NAVIRE



RUSTY JAMES



COTTON CLUB



COTTON CLUB



RUSTY JAMES



DÉTECTIVE



L'ÉTAT DES CHOSES

une sorte d'acte d'opposition esthétique à l'égard de l'actuel. L'artifice comme le chemin de l'idéal pour un monde désenchanté ? Le factice comme l'imaginaire d'un temps de détresse ? Cette avancée lente de la caméra, sa métamorphose, la négation par étape du « matérialisme machinique » du départ et la volonté d'Oliveira d'entrer dans le jeu sacré rentrent donc dans le jeu.

Le pire n'est pas toujours sûr. Dieu écrit en ligne droite mais par des chemins tortueux. La pièce de Claudel est un drame de la grâce, celui de Rodrigue comme âme qui doit être sauvée et ne l'est que lorsqu'il cesse de confondre le monde du salut avec la conquête, même « catholique » de l'ici-bas. Seul le ciel n'est pas un mur ni une prison. On n'a donc pas besoin des autres choses qui n'ont été créées sur la face de la terre que pour l'homme, pour l'aider à poursuivre son salut. Ne pas s'occuper de soi, mais de son ennemi : religion des âges héroïques. Même le combat pour les autres est un combat pour sa propre béatification. L'héroïsme seul ne suffit plus cependant, d'où le théâtre, exigence de l'essentiel, défi et discipline imposés à soi-même : le chemin de traverse pour conduire au salut. Prouhèze le sait qui défie la Vierge en lui offrant son soulier. Défi et distance séparent du corps et du monde comme prisons. La passion est unie à la croix ; scandale pour le monde, souffrance, manque. Et grâce à elle chacun peut voir Dieu dans le ciel. Mais avec cette certitude du salut et la distance qu'elle implique disparaît de la pièce la tension tragique. Elle penche vers cette sorte de conte édifiant qu'elle devient sur l'écran.

Au théâtre, dans l'espace vide, le cosmos, Dieu, l'Histoire, les passions, sont des effets de la parole. Au cinéma il y a d'abord des images de reproduction, dont il faut suspendre l'effet pour les transformer en pure image, remplacer la réalité par le factice. Le théâtre n'a pas à créer l'artifice, il est artifice, le cinéma doit se nier pour le devenir. Encore que l'existence de Méliès dès le départ soit un démenti à cette réduction du cinéma à la reproduction technique. Mais là il s'agissait de « fantasmagorie »,

qu'Oliveira évite. Toute l'histoire du cinéma classique a été une synthèse entre les deux formes, entre la reproduction et Méliès. Depuis que le cinéma d'action est en crise, les deux aspects du cinéma sont entrés en opposition. L'action a été remplacée par le discours sur la représentation et sur l'image ou bien par la parodie. Devant le regard, dit Deleuze, l'image est devenue cliché — ou c'est parce que l'image a été perçue comme cliché que le regard s'en détache. Certains renchérissement sur les clichés pour en obtenir des effets nouveaux. Mais Oliveira agit comme ceux qu'on appelle dans la peinture contemporaine les « nouveaux classiques » — « les peintres cultivés, les anachronistes » — ceux qui créent des images à partir de la tradition et en son honneur, sans la moindre intention réflexive ou parodique, mais qui ne peuvent produire que de l'artifice — tandis que l'image ancienne à laquelle ils se réfèrent se voulait représentation — des images qu'ils opposent aux débris et au vide laissés par l'avant-garde. Un nouveau classicisme, dans lequel le temps et le savoir nécessaires à la production de l'œuvre deviennent négateurs du choc et de la vitesse. Des buts en soi. Ainsi, la volonté d'Oliveira de parvenir à un contenu absolu, libre des contingences le conduit, non pas au mutisme moderne, mais à une restitution du cinéma, du théâtre, de la peinture, du spectacle à l'ancienne.

Il n'y a aucun travail sur l'image pour la transformer en commentaire et en musique. Les leitmotifs musicaux suffisent. Ce que le cinéma ancien utilisait un jour comme moyen de représentation devient ici un moyen pour son évitement. Non tant que la caméra soit toujours fixe et que les rapprochés soient écartés, la caméra est bien plus mobile ici que dans *Francisca*. Mais elle est utilisée comme d'autres accessoires de théâtre, au service des jeux de scène. L'espace change d'une scène à l'autre, ses volumes, ses angles et la distance, mais il reste toujours frontal, dépourvu de profondeur. La mise en scène s'effectue à partir de plans moyens ou américains, avec peu de changement à l'intérieur des scènes, et parfois des déplacements, d'ac-

teurs et d'appareil — jusqu'au rapproché. Elle reprend du théâtre sa base, le dialogue, qu'elle rabat sur le plan frontal. Les figures sont l'une devant l'autre face à la caméra, elles se déplacent et parfois se tournent l'une vers l'autre, très rarement elles tournent le dos à la caméra. L'essentiel se passe dans le plan frontal et dans les directions de regard. En retrait l'un par rapport à l'autre, l'acteur du fond regarde vers celui du premier plan, et celui-ci vers le bord de l'écran dans la direction qui correspondrait à la place de l'acteur du fond, s'il lui faisait face. L'accord des regards suit les règles du champ contrechamp, mais rabattu sur le plan frontal. Ce double regard, où chacun des acteurs est vu par le spectateur à partir du regard de l'autre et à la fois indépendamment de lui, devient la base des variations des emplacements et des regards, dont la frontalité s'annonce constamment dans les regards tournés vers ou directement adressés à la caméra. Ainsi se crée l'espace de la fable qui dépend des couleurs, des décors, des lumières, des costumes, de la démarche lente des acteurs. Dépourvu de temps interne, la fable se déploie dans le temps, avec l'ampleur d'un spectacle, d'une synthèse des arts, sûre de soi et d'un rythme égal.

La distanciation avait pour but de détruire la magie et le charme. Or elle cherche ici, au contraire, à recréer le charme et la magie, grâce au factice. Tout y tend, dans les décors, les lumières, les couleurs, jusqu'à ce paysage où apparaît, pour la première fois, Rodrigue. Et dans le jeu et la diction monocorde pour faire plus « théâtre » qu'au théâtre. Une telle entreprise n'est pas à l'abri du pompiérisme — qui se définit précisément par l'« Idéal » rendu avec la précision photographique — et du kitsch ; et on ne peut prétendre qu'Oliveira parvienne toujours à les écarter. Tout le plaisir tient à la distance de l'artifice à l'égard de l'effet de réalité, du pompiérisme et de la parodie. La volonté de retrouver quelque chose d'essentiel, et peut-être le sens inactuel de l'actuel, a conduit Oliveira à ce renversement et à cette restitution. Devant *Le Soulier de satin*, le spectateur n'est plus emporté par le rythme du

monde, ni ne participe imaginativement à la fiction, le film exige de lui l'attention : le rassemblement et la concentration de l'esprit.

L'IRREPRÉSENTABLE ET SES SIGNES

D. Huillet et J.M. Straub : « Moïse et Aaron » d'Arnold Schönberg.

I

« Entre ciel et sable, entre le Tout et le Rien, la question est brûlante. Elle brûle et ne se consume pas. Elle brûle pour elle-même dans le vide. L'expérience du désert, c'est aussi l'écoute, l'extrême écoute » (Jabès)... Moïse est de dos, en rapproché trois quarts, le visage tourné vers le haut, en profondeur de l'angle gauche de l'écran, le lieu, pour nous, d'une absence d'écriture : il parle à l'Éternel, à l'Absolu dans la pure pensée, à l'Omniprésent pour qui il n'est pas d'espace dans la représentation. Lorsque Aaron se défend d'avoir trahi et l'invisible et la pensée, et Moïse et l'histoire du monde, quand il chante, non pas l'absolu, mais son amour du peuple et ce qui est humainement possible, il se trouve devant le piédestal sur lequel nous avons vu le veau d'or, il nous fait face, regardant la terre, dans la direction de l'angle droit, vers nous, en bas, à la sortie de l'écran. Moïse parle de la Loi, Aaron chante, et le chant c'est la voix de la nature dans l'homme. Ces deux plans posent avec simplicité, rigueur et précision, la figure des deux patriarches et leur antagonisme. Il ne s'agit pas de champ contre champ différencié, à l'encontre de ce qui finit par se produire dans le cinéma classique, ils ne se répondent pas et s'excluent mutuellement. Il n'y a pas là l'ombre d'un dialogue possible, d'une communauté, d'une clôture spatiale, de quelque chose qui projetterait un espace où pénétrer, marcher, agir. Certes, il arrive, à leur première rencontre, qu'Aaron et Moïse soient face à face, cependant

une diagonale, invisible mais nettement présente dans la composition du plan, les sépare et s'ils se trouvent côte à côte, la caméra en travelling autour d'eux, ils sont devant le peuple, et chacun tient un discours différent, contradictoire. Ces figures complémentaires sont séparées dans leurs abstractions : « non-réconciliées » comme les antinomies de la connaissance et les contradictions du monde réel. Telle est la totalité brisée vers le « dehors » que Danièle Huillet et Jean-Marie Straub nous exposent sur l'écran.

II

« Dans la religion de la beauté, la signification se réconcilie avec la matière, avec l'élément sensible, l'être-pour-autre-chose ; le spirituel se révèle entièrement en cette extériorité ; celle-ci signifie l'intérieur que l'on connaît en entier sous sa forme extérieure » (Hegel). C'est l'héritage grec de l'art occidental, le fondement de la mimésis, de l'anthropomorphisme, restitué par la peinture, et que le cinéma classique a voulu continuer à sa manière, recréant avec les techniques du studio l'homogénéité entre l'idée et le sensible, la figure et le lieu. Pour ce faire, il fallait que l'idée se soit réduite à peu de chose, que le monde phénoménal ait disparu dans le miroir de la fiction et soit déjà du prêt-à-porter. Le cinéma avait pris la relève de la peinture pompier : non pas la rédemption du monde phénoménal dans l'irréel des œuvres, mais la présence en chair et en os, pour ainsi dire, de l'irréel devant la caméra. C'est tardivement qu'il est apparu que transporter acteurs et fictions, du sens, dans un monde qui leur préexiste — et la caméra est la preuve d'une telle préexistence — ne va pas de soi. Qu'il s'agit même d'un clivage constitutif de notre monde. C'est au niveau même de ce clivage, dans la différence, la non-réconciliation, entre l'idée et le sensible, les œuvres et le monde, c'est au moment de l'apparition de la reproduction technique que se situe toujours le travail de D. Huillet et J.M. Straub.

Ce que l'on a appelé la mise en question de la

représentation, l'une des époques les plus riches de la création artistique a été provoqué par l'invention de la reproduction technique¹. Rupture entre l'idée et le sensible que Hegel avait pensée comme fin de l'art et naissance des œuvres réflexives : la complexité grandissante du monde ne pouvant plus contenir dans les limites de la représentation. Règne général de la facticité, de la réification, de la médiation, qui transforme le rapport du penser à l'être en relation d'errance, d'exil. L'inflation des signes, du prêt-à-porter, des images, de la « communication » des masses, qui posent l'apparence dans sa finité, contre la nature et l'esprit, comme l'être infranchissable et l'offrent aux plaisirs, aux passions de l'existence immédiate, qui devrait y trouver son bonheur. L'époque de l'oppression effective et de la délivrance imminente, du non-encore-advvenu, qui ne peut que faire signe vers le tout Autre. C'est dans cette relation de l'image à l'autre que se déploie l'art moderne. La généralité de l'aliénation — dans le sens feuerbachien du terme que le chœur reprend dans *Moïse et Aaron*, disant, devant le veau d'or, « fais-toi pauvre, fais-le riche » — a réactivé l'interdit judaïque : « Tu ne feras pas d'image... ». L'écoute est essentielle dans *Moïse et Aaron* : la révélation judaïque est un processus acoustique et non visuel, « Vous n'avez vu aucune image... seulement des voix » (Dt, 4,12). « Maintenant tu connais la vérité, disent les voix du buisson ardent à Moïse, tu ne peux faire autrement. » Mais par rapport à l'Absolu, même les tables de la Loi ne sont qu'une image tronquée et doivent être brisées : « Il est impossible de dire l'absolu, mais aussi de garder le silence » (Adorno). C'est pour répondre à cette double impossibilité, mais aussi pour sauvegarder la possibilité du possible, que la négation de l'apparence, l'abstraction et la destruction de la représentation ont eu lieu. « Le passé est représentation —

1. Voir « La mise en question de la représentation », in *D'une image à l'autre*, op.cit, p. 11 à 80. Et à propos de l'œuvre des Straub, *id*, p.119-125 : « L'aura et la reproduction ».

figure —, L'avenir absence de figure — vide — » (Jabès). L'interdiction de représenter est commandement du futur. La religion de la beauté, l'esthétique de la mimésis, impliquait l'idée de la nécessité. La mimésis — l'apparence et l'image — est une culture de maître. Or « il ne faut pas montrer que les choses ne peuvent être que d'une seule façon et pas autrement » (Brecht). Ainsi, la question reste ouverte. Elle n'est pas seulement d'ordre esthétique, théologique ou philosophique, elle est aussi éminemment politique. A ce titre *Moïse et Aaron* de Schönberg, comme le *Guernica* de Picasso, est l'une des œuvres maîtresses du siècle : là où le problème spécifiquement esthétique de l'art moderne a fini par prendre le siècle à la gorge.

III

Un chef-d'œuvre se situe à la conjonction de trois courants : il naît de la rencontre d'un problème de matériau avec un problème personnel et la question historique...

Le problème du matériau, d'abord, en relation à la crise de la représentation. La « tonalité » et les formes classiques avaient pris le sens d'une seconde nature et fonctionnaient comme convention représentative ; Schönberg leur a substitué la pure construction comme condition nouvelle de l'expression : il ne faut pas attendre la forme avant la pensée, dit Moïse, qui rompt avec la tradition. Mais comment la pensée posée dans sa pureté antérieure peut-elle prendre forme, et toute œuvre n'est-elle pas d'abord une forme, une image, autre que la pensée ? « Oh parole, toi parole, qui me manques » dira Moïse à la fin de la partition musicale en se jetant à terre. Et comment prétendre faire aimer du public, qui ne peut qu'imaginer et sentir — dit Aaron —, la pensée pure ? « Dans le désert vous serez nourri par la pensée », dit Moïse, mais Aaron promet la manne et donne au peuple une image, avec le chant et la danse, c'est-à-dire la musique. Aaron dira que ce

sont des « signes » et non pas la « manifestation » de l'invisible, non l'Éternel en soi, mais le chemin. La grandeur de *Moïse et Aaron* tient à ce que cette œuvre s'est mesurée à une contradiction insoluble, qui est celle de son matériau « en donnant à la musique la tâche ingrate d'être l'image de ce qui se dérobe à toute image »¹.

La deuxième question est d'ordre personnel : le retour de Schönberg au judaïsme, après une conversion au protestantisme et l'illusion de l'assimilation. Il y avait eu, au cours des derniers siècles, des tentatives de sortie du ghetto et d'entrée, avec « billet » ou non (le baptême était un billet d'entrée selon Heine) dans la civilisation occidentale, qui visaient de plus à une revalorisation des biens de ce monde. Face aux pogroms qui se répétaient, les doutes augmentaient devant les croyances traditionnelles et le bien-fondé de l'observance stricte de la Loi. Des mouvements mystiques messianiques et révolutionnaires, extrêmement violents et même apostasiques, d'origine populaire, avaient voulu renverser le rigorisme de la Loi, défendu par les riches et les écoles rabbiniques, en sacralsant même ce que la Loi considérait comme péché. Par la suite une ligne médiane prédomina qui rejetait l'ascétisme et le renoncement, recherchant l'observance de la Loi dans la joie (G. Scholem). Ces courants antagonistes, le renoncement ascétique, irascible et implacable de Moïse, d'un côté, les joies mondaines d'Aaron et du peuple, de l'autre, s'affrontent violemment dans *Moïse et Aaron*, et on peut dire qu'il s'agit d'un rachat par la musique de ce qui n'est pas encore délivré et ne peut par conséquent que prendre une apparence idolâtre.

Cependant Schönberg ne se situe pas seulement par rapport aux tendances internes du judaïsme, mais aussi en relation avec la situation historique qui l'entourait. Dans sa

(1) Pour l'analyse des problèmes musicaux voir Adorno : « Un fragment sacré. Au sujet de *Moïse et Aaron* de Schönberg » in *Quasi una fantasia*, Gallimard 1982.

lettre à Kandinsky, reprise dans *Introduction à la « Musique d'accompagnement pour une scène de film d'Arnold Schönberg »* de Straub et Huillet, le musicien relevait non seulement l'antisémitisme latent du peintre, mais aussi ce que représentait Hitler lorsque encore peu de gens le prenaient au sérieux... Parmi les interprétations dominantes à l'époque, sur la question de l'antisémitisme, on insistait beaucoup sur le refus du mythique, du magico-mimétique et des puissances chtoniennes par la religion de Moïse, sur l'intolérable d'une spiritualité qui, au lieu d'être donnée au préalable ontologiquement, est conquise de haute lutte, et dont l'essence contredit l'impossible objectivité du phénomène. « Tout plaisir, toute joie, tout espoir ont disparu, notre Dieu est de nouveau invisible, tout est redevenu obscur, écartons-nous du violent », dit le chœur, lorsque Moïse renverse le veau d'or, « image de nos regards, maître de nos sens... » chantait le chœur, et Moïse : « l'image de l'impuissance humaine à saisir ce qui est sans image ». Schönberg écrit de la musique : les œuvres d'art déploient ce que la Loi interdit. D'un point de vue strictement religieux *Moïse et Aaron* est irrecevable : rien ne permet de mettre en balance Moïse et Aaron comme le fait Schönberg dans les limites de sa version musicale. Il fait même échec à Moïse, qui se demande si tout ce qu'il a pensé n'était pas une image, une folie, puisque Dieu semble envoyer des signes. Selon la tradition Moïse brise les tables de la Loi parce qu'il trouve le peuple indigne, pour Schönberg, parce qu'Aaron lui affirme que même ses tables sont une image ! La pure pensée, même le peuple de Moïse ne peut l'admettre, s'il le faisait « ce serait un peuple martyr, à plaindre », dit Aaron, faisant allusion à l'interprétation courante de l'époque ...

Les œuvres d'art affirment la Loi par la victoire de son contraire. Schönberg avait prévu un troisième acte, mais la musique lui a manqué, il n'a plus rien pu écrire au-delà de ce manque dont parle Moïse à la fin. De ce troisième acte existe un fragment, qu'on écarte en général parce qu'il est dépourvu de musique, mais le film l'a repris. S'il s'agissait

d'une question philosophique abstraite, on peut considérer que les deux actes l'ont épuisée, mais les questions de philosophie sont des problèmes de l'existence, théologico-historiques : politiques. Dans cet épilogue, où Moïse est de nouveau de dos et Aaron à terre, Moïse ne fait pas que reprendre ses droits en répétant à Aaron ce qu'il avait dit : « les images gouvernent un peuple que tu as libéré dans l'esclavage et la satisfaction ». Il réaffirme sa propre essence, qui est aussi l'essence d'un certain judaïsme : Moïse est celui qui cherche dans le désert l'épreuve de la complétude et se tient éternellement au seuil dans l'aspiration au tout-Autre, sans prétendre entrer dans la terre promise : « Tu as fait de la terre promise une image, une terre que tu désirais physiquement, effectivement, fouler aux pieds ». La suite des paroles de Moïse prend tout son sens dans le contexte de l'époque historique et de ses solutions, entre l'holocauste et le désir et l'octroi d'un territoire, afin, reproche Moïse à Aaron, « que vous rivalisiez avec les autres peuples pour partager leur plaisirs », et ce sens prend un nouveau relief, grâce au travail, discret, de Straub et Huillet, d'être situé logiquement et chronologiquement entre *Introduction à la « Musique d'accompagnement pour une scène de film »* d'Arnold Schönberg et *Fortini/Cani*.

IV

Le problème historique de l'époque n'était peut-être pas conscient pour Schönberg, mais il est, de toute évidence, le problème le plus personnel de Huillet et Straub, parce qu'il est, depuis la Révolution française, comme question de la pensée et de l'action, et plus tard comme rapport de la théorie et de la pratique, la question centrale de la révolution. Et le film a été réalisé à une époque où l'on croyait « la révolution » à l'ordre du jour. On peut entendre dans *Moïse et Aaron* non seulement Kant et Hegel, mais aussi toutes les discussions sur le devoir-être et la réalité, sur l'avant-garde et la masse, sur la conscience réelle et la

conscience possible..., telles qu'elles furent développées dans l'austro-marxisme, chez Lénine, chez Rosa Luxemburg, chez le premier Lukacs. L'idée marxienne d'une dialectique de la théorie et de la pratique et d'une auto-organisation des masses a été détruite avec la révolution allemande, assassinée avec Rosa Luxemburg. Ensuite il n'a plus été question, dans le siècle, que de « masse et puissance ». Et ce n'est pas seulement le nazisme qui fut un retour aux dieux de la tribu, à l'auto-immolation du peuple comme délivrance. Ce que l'on avait, à l'époque de Schönberg, appelé l'irraison, le non-contemporain négligé (Bloch), la dialectique du mythe et de la raison (Adorno-Horkheimer) a fini d'une façon ou d'une autre par s'imposer comme un destin. « On dit aux gens que la maison brûle, ils demandent ce qu'il adviendra de leurs tirelires et de leurs pantalons du dimanche, s'ils la quittent... » (Brecht). C'est que ce qui n'a pas mesure d'homme ne saurait recevoir l'approbation d'autrui. Staline répétait, voyant « juste », contre Trotsky, qu'on ne peut dire au peuple qu'il n'est pas en train de construire le socialisme. Humain trop humain : « Voyez-vous vous même dans ce symbole » chante-t-on, dans *Moïse et Aaron*, devant le veau d'or.

Certes, Moïse a raison, c'est lui qui possède la plus haute idée de l'idée, et s'il ne veut pas la falsifier, c'est moins par respect ou amour du peuple que pour l'amour de « sa pensée ». Il est constamment sur le point de tout abandonner par impuissance. « Pusillanime », lui réplique Aaron. Sans Aaron, l'acte, Moïse, la pensée, ne peut rien. Gielen, le directeur musical du film, était « cent pour cent » du côté d'Aaron. Straub et Huillet ont été de plus en plus fascinés par Aaron qui aime et comprend le peuple, c'est lui qui pratiquement l'aide à se libérer : comment s'attendre de la part de ceux qui sont dans l'esclavage et la misère (et la religion de Moïse est la première des religions historiques des opprimés), autre chose que ce qui leur promet un plaisir et un soulagement immédiats ? « Aucun peuple ne peut comprendre ce qu'il ne peut sentir » dit Aaron contre

Moïse et au peuple : « Celui qui sait tout sait que vous êtes un peuple d'enfants et il n'attend pas des enfants ce qui est très difficile ». Mais Moïse ne parle pas de « savoir » à des « enfants », il veut un peuple libre pour la pensée. « Tu voulais le pouvoir » rétorque-t-il à Aaron. Jusqu'où peut aller « l'amour et la protection » du peuple et que peut vouloir le peuple ? Le bonheur dans l'esclavage ? « La récompense, la punition et le sacrifice » ? Car avec le veau d'or reviennent les chefs de tribu, les prêtres et les mises à mort. Mais par rapport à ce que semble vouloir le peuple : « des dieux visibles, au contenu présent et quotidien », Moïse et la pensée ne sont pas également que la terreur : que de la violence pure et simple. « Alors Moïse se tint à la porte du camp et il dit : "les partisans du SEIGNEUR, à moi !" Tous les fils de Lévi s'assemblèrent autour de lui. Il leur dit : Ainsi parle le SEIGNEUR, Dieu d'Israël : Mettez chacun l'épée au côté, passez et repassez de porte en porte dans le camp et tuez qui son frère, qui son ami, qui son proche ! Les fils de Lévi exécutèrent la parole de Moïse et, dans le peuple, il tomba environ trois mille hommes... » (Ex. 32, 26-28). C'est la conclusion de l'épisode du veau d'or, et peut-être le texte de la Bible qui paraissait contradictoire à Schönberg, D. Huillet et J.M. Straub l'ont mis en épigraphe à leur film. Le final que Schönberg a écrit lui-même — comme tout le livret où il reprend seulement certains passages de la traduction de Luther pour les développer autrement — ne l'a pas inspiré non plus. Mais l'épilogue sans musique, à la fin du film, qui donne à Moïse la dimension prophétique de celui qui a brisé le lien de la violence et du sacré, contredit l'épigraphe du début. Straub et Huillet introduisent deux interprétations différentes et refusent de choisir entre elles. Ils montrent le caractère non résolu et fragmentaire de l'œuvre et laissent ouverte aux questions. Ruine, fragment : tels sont les caractères principaux de l'œuvre moderne, l'allégorie où s'imposent l'énigme du sensible et l'impossibilité d'une transcendance exilée. Car s'il n'y a pas de solution à ce conflit entre la pensée et l'action, il n'est pas

possible non plus de trancher entre Moïse et Aaron, entre la délivrance et la joie, entre l'aspiration pure et l'immanence affirmative du monde tel qu'il est, et de prendre parti pour l'un ou l'autre. C'est pourquoi existent des œuvres d'art. Telle est la « dialectique suspendue », pour reprendre Benjamin : l'éternel retour du même comme catastrophe de l'Histoire.

V

Pour que *Moïse et Aaron* fût possible comme film, la compréhension interne de l'œuvre de Schönberg et l'absence d'illusion, de naïveté, ne suffisaient pas. Il fallait la domination absolue de l'image, du miracle permanent du cinéma comme apogée de la croyance perceptive et de l'idôlatrie, de cet univers magico-mimétique — où un bâton devient serpent, une main maquillée lépreuse, et l'eau du sang — pour que l'interdit des images reprenne toute sa force, mais aussi pour que devienne évident le paradoxe esthétique de l'« apparition », parce que les hommes sont des corps, que toute image est de notre monde et qu'elle nous offre une promesse du bonheur. Il fallait que le problème du politique devienne celui des mass-media. Mais il fallait surtout des auteurs qui ne reculent pas devant les questions ultimes et dont l'œuvre entière traite des rapports de la pensée et de l'image, qui prétendent s'adresser aux masses sans recourir à la séduction du plaisir : aux miracles — et l'on se souvient par quels éclats de rire le cœur répond à Moïse !

Cas unique dans l'histoire de l'opéra et du cinéma, on attendait d'un film qu'il réalise ce qui avait échoué sur scène. Car Schönberg a rompu avec le magico-mimétique — la passion et le pathos — qui reste la substance de l'opéra, il a refusé le geste, qui en est la réalisation, en interdisant à sa musique de faire « comme si », il a condamné celle-ci à manquer l'absolu et à atteindre cet absolu en le manquant, et l'opéra se doit d'être affirmatif,

univoque même dans l'échec. Il y a dans *Moïse et Aaron* de Schönberg (opéra ? drame sacré ? semi-oratorio ?) une dimension discursive et théorique — ne serait-ce que parce que Moïse ne peut pas chanter — et critique (de l'image, du mythe et de l'aliénation) qui ne se réduit pas à la construction pure, ni à l'expression, et cette dimension risque de disparaître dans l'extase de la pure musique, ou dans le pathos expressif de l'opéra, si chaque moment n'est pas détaché de l'ensemble pour être exposé en tant que tel dans sa parfaite transparence. Ce que peut faire le « découpage » cinématographique comme pouvoir d'analyse, à condition d'écarter et le montage extatique d'Eisenstein et celui narratif du cinéma classique. Ce caractère d'« exposition » d'un problème, comme pensée et écriture contre l'imaginaire, est présent dans Schönberg et celui-ci a construit son opéra en courtes unités séparées qui doivent être écoutées dans le moindre détail, non seulement musicalement, mais aussi en tant que texte et discours. Or, cette dimension discursive et théorique, liée à la pensée, à la technique, n'a pris toute son importance dans l'art moderne que par l'effet de la reproduction technique. Il ne faut pas en déduire, cependant, une sorte de rapport « naturel » entre l'opéra de Schönberg et le cinéma. Ce lien ne devient évident que grâce au travail de Straub et Huillet et par là leur film constitue l'unique exception où le rapport entre cinéma et opéra ne verse pas dans le kitsch.

Car le cinéma et l'opéra ont plus d'un point en commun : ils sont nés à partir d'autres arts et de manière tardive, ils cherchent l'effet, la grande machinerie, l'argent, les vedettes et la magie. Le cinéma, avec l'orchestre dans la fosse, avait remplacé même pour les pauvres le théâtre musical du XIX^e siècle. Mais l'effet du cinéma comme reproduction technique — tant qu'on n'écrira pas de nouvelles musiques en tenant compte de la spécificité du cinéma — sera de dévastation et de désenchantement. Visconti, qui fut metteur en scène d'opéra et réalisateur de films, en savait quelque chose — et il l'a magistralement dit dans *Senso* ; c'est pourquoi il n'a jamais eu l'idée saugrenue de réaliser

un opéra en film, comme le demande aujourd'hui le marché des biens culturels. L'affligeant *Don Giovanni* n'aura été que le premier de la série. *Le Parsifal* de Syberberg, aussi intéressant soit-il, n'échappe pas au kitsch : les masques, les drapeaux, la matière plastique et le chef d'orchestre détruisent la clôture du village de Noël germanique, la surimpression dénonce l'idée de l'être parfait, l'androgynie, et le rituel se réduit à la relation entre play-black et image : un documentaire sur la gorge des acteurs, de l'anti-Wagner avec le pathos wagnérien surchargé de nostalgie. Or, pour Straub et Huillet, qui ont toujours travaillé contre l'« adaptation » cinématographique des œuvres, c'est-à-dire leur liquidation, *Moïse et Aaron* est un documentaire, de la reproduction de part en part, qui ne met pas l'œuvre à notre disposition mais la restitue dans son unicité et son opacité, c'est ainsi que quelque chose d'autre apparaît à l'horizon de la reproduction. Unique exception dans l'histoire du film-opéra : *Moïse et Aaron* a été tourné en son direct, sans la volonté de créer l'illusion d'une communauté entre les figures et le lieu au moyen de l'homogénéité du play-black. Avec la reproduction fidèle, sans intervention aucune, ne serait-ce que pour interpréter la chose par la mise en scène, comme il est de règle dans les mises en scène d'opéra d'aujourd'hui, les auteurs du film redonnent à l'œuvre, grâce à l'admiration qui va à sa rencontre, son sens originel de « copie » et tout ce que l'œuvre implique d'actualité non-résolue et hermétique. Straub et Huillet connaissent la signification véritable de la « distanciation » qui consiste à situer les choses dans la distance par rapport à nous. Il ne s'agit pas de mettre l'œuvre à la portée du public, mais de mettre le public à la portée de l'œuvre, de l'exposer, en quelque sorte, au tout Autre, dont elle est le signe.

VI

Le paradoxe du travail de Straub et Huillet tient à ce qu'une réflexivité extrême sur la pensée, l'image, la nature,

le cinéma, le public, l'histoire, la politique, se produit devant nous, au moyen de l'œuvre d'un autre, sans aucune trace de discours réflexif. Quelque chose est donné à notre réflexion, mais à travers le silence. L'harmonie préétablie entre cette démarche et l'opéra de Schönberg — le rapport entre la pensée et la représentation — n'a pu être découvert que par un coup de dés. La chose se dédouble encore, car c'est l'œuvre de Schönberg qui devient ici l'idée, la pensée, préexistante à la forme, à la représentation, aux images, au film. Puisqu'il s'agit du rapport entre la pensée et l'empirie, le phénomène, on voit pourquoi le théâtre a pu faillir, lorsqu'il s'est agi de monter *Moïse et Aaron* à l'opéra, parce que l'opéra transpose tout, sans distinction et avec les mêmes moyens, sur l'irréalité idéale de l'autre scène. Straub et Huillet ont renouvelé la charge contradictoire de l'œuvre, son caractère différent par rapport au reste : l'espace circonscrit d'une arène antique où, d'entre les pierres brisées, l'herbe a poussé. Ils ont maintenu l'irréalité de l'œuvre et en montrant le théâtre, ils ont empêché que ce lieu devienne le théâtre de la transcendance réalisée. Cette distance inflexible entre la pensée et la représentation, entre l'œuvre et la réalité empirique, témoigne d'une conscience véridique. C'est déjà avec leur film sur Bach qu'ils avaient transformé le cinéma, univers d'image et de regard, en lieu d'écoute. Un retenu extrême, la suspension de tout effet, et l'extraordinaire transparence, pour que tout ce qui se produit dans la musique devant la caméra soit audible : la densité de la facture, la puissance, la vigueur de la forme, sa grande richesse, et ce ton impérieux patriarcal, dont Adorno disait qu'il est non moins étranger à l'expression comme souffrance qu'à une construction par nature impassible. La joie, le plaisir, l'enthousiasme, la colère, la peur, la terreur, l'imploration, l'incrédulité, la séduction, l'impuissance... se produisent non pas dans la mise en scène, mais dans un registre objectif, grâce à la musique et aux chanteurs.

Un moment les auteurs du film interviennent pour accentuer une différence, qui au niveau de la musique reste

très peu perceptible : la fête païenne. Arrivée des troupeaux, chevauchée des chefs de tribu, danse sauvage, sacrifice, auto-immolation. Malgré quelque chose d'étriqué — car les retours au paganisme le sont forcément — Straub et Huillet font du « cinéma », comme le peuple qui s'exalte d'avoir une image « réchauffante » des dieux. Ici on s'approche de plus en plus, surtout au cours de la nuit — « Moïse est mort et le soleil se recroqueville et le temps est venu pour la lune de faire la loi » (Le Zohar) — de la représentation classique d'hommes agissants dans la nature, de l'immanence, d'unité de la figure et du lieu. Car tout le reste du film vise la transcendance : l'extériorité de la pensée et de l'image, de la figure et du lieu. Sans vouloir intégrer le paysage dans un espace de fiction, le film inscrit des figures — du sens, des acteurs, avec les costumes, les couleurs et le chant — dans un paysage. C'est le paysage qui donne ses contours à l'œuvre en maintenant constamment son caractère d'artifice, mais aussi en conférant au film sa dimension biblique : quelque chose s'est produit dans le temps et dans l'espace et continue de se produire — la catastrophe de l'histoire comme éternel retour du même — dans un lieu sans lieu et un temps hors temps, qui n'ont rien des fonds d'or des bas-reliefs sacrés et des icônes, parce qu'ils sont et ne sont pas également les nôtres. C'est l'œuvre qui crée, détermine un site, un lieu, c'est à partir de là que le paysage apparaît non pas dans l'œuvre mais à son horizon. On voit pourquoi les œuvres — ou le discours — sont nécessaires à Straub et Huillet : ce sont les moyens qui leur permettent de nous mettre à l'écoute du paysage, de ce qui en lui appelle à l'aide, en rompant avec le réalisme soit disant ontologique de l'image cinématographique et la prétendue révélation de l'être que ce serait. Les œuvres accentuent le fonctionnement du cinéma comme univers du double.

Grâce à cette suppression de la présence — du sens dans le phénomène — l'existence même du monde apparaît comme transcendance. Ainsi l'image de reproduction est

privée de sa propre réclame : elle n'affirme plus notre maîtrise sur le monde, mais au contraire nous en découvrons la vérité : notre privation. « Toute chose qui cesse d'être immédiate se situe dans une telle élévation-ostentation. Le visible ne se constitue que par le mouvement qui nous fait sortir de notre soi opaque pour nous placer devant lui. Au nom de cet ici et maintenant non encore accompli, de cette fin dans laquelle la proximité viendrait à terme » (Bloch). La parole est partout présente, disent les voix du « buisson ardent », comme dans ce nuage, qui a remplacé le buisson au début du film, et par lequel, selon la tradition, la parole se révèle à Moïse en se dérochant. Nous sommes ainsi devant le paysage, le sable, le ciel, la montagne au loin et le fleuve, comme Moïse devant le seuil, devant un lieu non disponible parce que non encore libéré. Le monde est ce monde phénoménal que nous connaissons et pourtant il n'est pas le même : cette fracture est le chiffre de la vérité suprême que l'on ne peut nommer. Ainsi l'image est rachetée, délivrée de l'interdit que l'idolâtrie de la consommation et des mass-media font peser sur elle. Telle est « la dialectique du paysage », par la parole et l'image, selon Straub et Huillet, aux antipodes de la mythologie chthonienne, de l'état d'âme romantique et de la nostalgie écologiste.. « La beauté de la nature tient au fait qu'elle semble dire plus que ce qu'elle est. L'idée de l'art est d'arracher ce plus à sa contingence, à le rendre maître de son apparence, à le déterminer lui-même comme apparence et également à le nier en tant qu'irréel » (Adorno). Straub et Huillet sont les seuls — avec Duras — à faire en sorte que l'« ayant été devant la caméra » de l'image de reproduction se mue en ce qui n'a jamais été : le lieu du possible, de l'imminent. Ainsi ils ont transformé la reproduction technique en son contraire, pour en faire un moyen de sauvetage de l'esprit et de la nature, que l'existence même de cette reproduction, comme symptôme du positivisme, nie. Entre les œuvres et la « nature » devant nous, entre ce qui a été et le non encore advenu, ils étudient dans chacun

de leurs films « la question de savoir dans quelle mesure les extrêmes qu'il faut saisir dans le sauvetage sont ceux du "trop tôt et du "trop tard" » (Benjamin).

LO STILE RAPPRESENTATIVO

Godard : Prénom Carmen

Depuis vingt-cinq ans, une bonne partie de ce qui s'est accompli de moderne au cinéma l'a été par Godard ou directement sous son influence. Mais que veut dire moderne, au-delà de la simple querelle qui oppose périodiquement l'actuel à l'ancien ? Le moderne n'est pas le différent, mais le négatif, ce qui liquide la tradition. En exposant sur la toile ce que la peinture cache habituellement, d'être faite d'onguents et de couleurs, le moderne détruit l'Eternel, avait prédit Mallarmé à propos de Manet. Rébellion contre l'Absolu et la croyance, le démon moderne du négatif cherche un ciel au niveau du sol, une apparence qui n'a besoin de rien d'autre, la fulgurante, la fugace sensation de présence, immédiate, directe, sans attente ni souvenir (Leiris). C'est pourquoi le moderne n'a jamais cessé de dénoncer ce qui, dans le présent, l'empêche d'être ou le dégrade. Dans sa recherche de l'actuel, la négativité — esthétique ou politique (qui se sont jointes par moments et à d'autres se sont opposées) — était liée à l'apparition de nouvelles forces productives et, au niveau de l'art, de l'histoire de l'esprit et de la sensibilité, à l'invention de la reproduction technique, qui détruisit le rituel, l'aura et la représentation. Le « kinoclaste » Godard, un pur enfant de l'époque des media, s'est voulu résolument moderne, liquidateur de l'Histoire et de la mémoire au nom du présent. La télévision, et l'invention du matériel léger, ont eu par rapport au cinéma le même effet que la reproduction

technique et la grande presse par rapport à la peinture et la littérature. Et Godard est le seul à en avoir ressenti la portée, à commencer par le rejet de la différence entre fait et fiction, qui dominait encore, comme problème de vérité, les antinomies de la représentation chez Welles. Tous les films de Godard sont des films d'actualité, sur le présent de leur tournage, et c'est à travers l'invention technique et la réflexion sur l'image, qui a simplement remplacé la « réalité », que Godard approche le présent. Ce grand consommateur d'image a démontré, avec le montage, le collage et le bricolage, la nature changeante, polymorphe et fuyante de l'image : icône, symbole, index, représentation, reproduction, etc..., en mêlant citations, fictions, documents, publicités, en remplaçant l'idée d'œuvre par des morceaux de film. La recherche d'une Arcadie de la chose brute — matériaux, techniques, faits — conduit Godard, comme il se devait à une politisation de l'esthétique, au cinéma militant autour de 68.

Dans la recherche du présent, de ce qu'il a d'actualité brûlante, personne n'est allé aussi loin que Godard avec *Passion* : le présent d'un monde désintégré et disloqué, et l'impossibilité de le réinscrire dans un univers de forme plastique, devenu musée imaginaire et reproduction de tableau célèbre dans le studio. En contradiction immédiate avec la beauté des formes plastiques et de la théorie politique qui ordonnait les faits, il y a l'actualité de la vidéo et de la Pologne, et entre elles tous les liens enchevêtrés qui vont de la vidéo à l'acteur, de l'acteur au personnage, du personnage à la réalité — économique, sexuelle ou religieuse —, de celle-ci à la fiction, de la fiction au metteur en scène, pris lui aussi entre son matériau, ses idées, sa technique, la réalité de sa vie exposée à la politique, ses rapports difficiles à l'argent et aux producteurs. En un mot, l'irruption du hors champ qui empêche la moindre histoire de prendre, la moindre suite d'images et de paroles de faire sens, qui pulvérise toute clôture et introduit sur l'écran, à la place de l'œuvre, cette « merdonité » oppressive et sanglante, à laquelle se réduisent maintenant, comme le dit

Leiris, la modernité et ses espoirs. Dans un beau gros plan de son *Carmen*, Godard lui fait dire : « Ce n'est pas nous, la merde, c'est le monde. » Le cours non transformé du développement des forces productives, soumis aux impératifs mondiaux de profit et de domination est en train de réaliser la prédiction du *Capital* sur « le machinisme et la grande industrie » : la destruction des hommes et de la terre. Dans *Prénom Carmen*, Godard joue le rôle d'un Godard devenu fou ou faisant semblant — autrement comme oser parler encore de ces choses-là — et rappelle ironiquement les amours anciennes, le « grand Cuisinier Mao », et parle de la crise actuelle, de « la formidable puissance des machines qui, pour pallier la baisse du taux de profit, se sont mises à produire des choses dont personne n'a besoin, des bombes atomiques, des gobelets en plastique... ». Si l'Histoire est devenue synonyme de catastrophe dont on ne sait comment sortir, si le progrès accumule ruine sur ruine, la négativité risque de devenir auto-destructrice. D'où un genre de « Célébration » post-moderne dans *Prénom Carmen*, plus encore que dans *Sauve qui peut la vie*, en complément du monde désintégré de *Passion*. Dans ce nouveau film, dédié à la mémoire des petits films, Godard tente, avec la musique et le paysage, mais aussi par le thème de la passion, de retrouver l'élément intemporel de l'œuvre d'art inscrit dans son historicité, à métamorphoser l'actualité brûlante en brûlure actuelle. L'œuvre reste ouverte à ce qu'il y a de plus présent, tout en refusant de disparaître dans la tourmente. Il y a sans doute restauration de l'œuvre d'art, mais comme esthétique de la résistance, sans quoi la liquidation de la dimension esthétique, sans sa « réalisation » dans le présent, ferait triompher la barbarie.

Carmen est tombé dans le domaine public ; depuis peu l'opéra de Bizet a conquis la Chine ; il a fait l'objet de multiples mises en scène, reprises au cinéma (Saura, Brook) avant le grand spectacle cinématographique de Rosi. Godard a l'habitude de détourner ce qui attire le public et domine l'écran ; dans ce cas, il s'agit de *Carmen* et du genre

opéra-cinématographique qui, mis en honneur ces dernières années, a déjà donné lieu à plusieurs catastrophes. Le monde désenchanté espère retrouver à la scène et à l'écran la magie de l'art, le drame, les émotions et le grand style. Mais il y a loin de la route encombrée de voitures — le premier plan de *Prénom Carmen* — au monde de l'opéra. Déjà la création d'opéras nouveaux rencontre des difficultés incontournables — l'impossibilité d'instrumentalisation ou la monotonie lassante de la musique non dramatique — car maintenant il faudrait « composer à coup de marteau » (Adorno). Il ne suffit pas non plus de quelques similitudes entre opéra et cinéma — arts composites, liés à l'argent, aux divas, à la machinerie, à l'effet, à l'apparence, au public — pour que l'opéra puisse se réaliser à l'écran. Adapter quelque chose au cinéma, Godard le sait trop bien, c'est le liquider purement et simplement. La caméra, par son effet de réalité, est un détecteur de mensonge, instrument de désenchantement, et détruit les conventions qui sont essentielles à l'opéra. Pourtant, le cinéma a été l'opéra des pauvres avec l'orchestre dans la fosse, mais grâce à ses propres moyens, par la magie du mouvement, de la plastique, de l'espace et de la lumière. Mais ce monde naïf du cinéma a été démantelé par la réflexivité. On avait nommé les premières manifestations de ce que sera l'opéra « stile rappresentativo » ; comment réaliser cela avec la reproduction technique, la mise en crise de la représentation, la déconstruction des éléments constitutifs de l'œuvre et la désintégration d'un monde disloqué ? En partant précisément de ce monde disloqué, de la déconstruction du matériau, en exposant le matériau — idée, fiction, décor, paysage, musique, problème de réalisation — comme on expose les motifs musicaux d'une œuvre qui se situe à la fois par rapport aux grands films du passé, perdus en même temps que la naïveté, et à l'opéra, que Godard ne prétend pas réaliser, et aboutit ainsi à une création tout à fait nouvelle.

La peinture, dans *Passion*, dénonçait immédiatement, à l'égard des images du cinéma et de la vidéo, la distance

entre l'éphémère et la forme ; mais paysage et musique ne sont pas d'abord « image », ils participent facilement à la constitution formelle des films. Cependant, cette nouvelle relation du temporel à l'intemporel, la restitution de l'Idée, ne se produit, dans *Prénom Carmen*, et à un certain niveau, que par une mise entre parenthèses du monde. La forme exige ici l'exclusion du tohu-bohu — l'historicité — qui avait produit l'informel dans *Passion*, mais le hors-champ reste présent de manière allégorique dans la construction du film. L'actuel, la première voix du film, le premier plan du générique, c'est la ville : route, voiture, métro, bruit. Tout le long du film, à l'exception de l'unique apparition de Carmen au bord de la mer, chaque fois qu'un personnage se trouve à l'extérieur, il s'y trouve en rapport à une voiture. Voilà donc le problème du film : comment sur ce fond restituer la dimension de la fiction, la passion fatale et mythique. Réfléchir cette relation, et les conditions de la production, constitue le travail du metteur en scène, lui définit sa place. Ce sera la quatrième voix du film, Godard en personne, avec qui toute la modernité réflexive, l'arbitraire « artiste », et l'historicité du hors-champ pénètrent dans le film. Ce qui, en tant que force du destin, nature fatale, s'oppose à l'historicité et à la ville moderne, entre comme deuxième voix : la mer, élément non dominé, non dompté par la technique. La troisième voix, la condition de la mise en forme, et aussi reconnaissance et délivrance de l'élément naturel du destin et du mythe, ce sera une formation instrumentale répétant des quatuors de Beethoven, cette musique dans laquelle la technique et la domination du matériau ont abouti à l'esprit et à la liberté. La dislocation moderne, le caractère de collage et de montage cinématographique, ne sont nullement occultés ; ils interviennent même pour séparer l'unité du mythe et de la liberté constitutive de l'opéra. L'abstraction, l'hétérogénéité, la réflexion n'ont pas disparu dans cette valorisation post-moderne du « sensible ». Et l'aporie de la représentation, l'opposition entre la chose même — Carmen et la passion — et la position arbitraire, humoriste de l'artiste

moderne — Godard — devient l'axe principal du film. Artiste et modèle : atelier.

En essayant d'ancrer la possibilité de la fiction et de la forme dans quelque chose de non historique, *Prénom Carmen* fait appel, ostentatoirement, au destin : « montre ta puissance, destin, nous ne sommes pas nos propres maîtres, ce qui est décidé doit être, qu'il en soit ainsi ». Mais « le destin qui règne ici, et qui ne conserve rien d'humain est le sexe lui-même, antérieur à toute histoire et à l'esprit. Les hommes prennent dans *Carmen* les traits de simples êtres naturels qui, en tant que tels, loin de se déterminer par eux-mêmes, obéissent à une loi qui leur est extérieure ; la pure immédiateté de leur existence fait d'eux des êtres étranges et incompréhensibles à eux-mêmes », écrit Adorno en reprenant Nietzsche, qui pensait que Bizet avait remis l'amour dans la nature, en donnant pour fondement à sa fatalité la haine mortelle des sexes. « Je te le dis clairement, José, si je t'aime, tu es fichu » répète Carmen et Joseph : « Il y a quelque chose de tabou, une force qui me pousse ». « Pourquoi les femmes existent ? », « Pourquoi les hommes existent ? » sont les premières et dernières paroles de l'histoire d'amour. Parodiant les pages de Lacan sur la découverte infantile de la différenciation symbolique des sexes, Godard organise un jeu de scène avec des portes de toilettes, que Carmen et le Sergent, attachés l'un à l'autre, tentent d'ouvrir, chacun pour entrer chez soi. Un homme est là, qui les a vus arriver, devant la station d'essence, à travers une vitre quadrillée comme un viseur, et qui s'est réfugié aux toilettes pour ingurgiter un flacon de nourriture subtilisé dans les étagères. Gros bébé, consommateur, voyeur, masturbateur, devant le miroir : le spectateur de cinéma, mis à nu dans les films pornographiques, par rapport auxquels, on y reviendra, Godard se doit aujourd'hui de situer son film.

1. *Quasi una fantasia*, trad. franç. J.-L. Leleu, Gallimard, Paris, 1982.

Mais la nature est mythique : la première rencontre de Carmen et du Sergent, pistolet et mitraillette à la main, se produit dans une banque. Le monde, la société, c'est la société générale des banques, la banque tout simplement, lieu de hold-up en tout genre, de prise d'otage en permanence, de violence tout court, d'une vie installée entre la violence de l'argent, les coups de feu et les cadavres, dont la présence gêne moins que le sang qu'on nettoie immédiatement sur le marbre. A cette allégorie répond la parodie de justice, les péroraisons, les proverbes, les jeux réglés d'avance, qui ne méritent pas qu'on s'y attarde. C'est pourquoi la nature, la fatalité de la passion, aussi mythique soit-elle, est appelée à devenir, comme dans l'opéra, une émancipation par rapport à la seconde nature de la société pétrifiée, de sa violence et de ses cadavres. Grand escalier, marbre, rampe : Carmen et le Sergent tirent l'un sur l'autre, roulent ensemble sur les marches pour atteindre une mitraillette et dans une série amplifiante de faux raccords tombent dans les bras l'un de l'autre. C'est sur les marches d'un autre escalier, devant un miroir, en présence de policiers, spectateurs-commentateurs du « style représentatif », que la mort surviendra. Grand style, rencontre et faux raccords résument ici toute l'histoire, sa proximité et sa différence essentielle par rapport au modèle du film noir. « Loin de rompre le tout, les faux raccords sont l'acte du tout, le coin qu'ils enfoncent dans les ensembles et leurs parties » (Deleuze) ; c'est par ces faux raccords qu'une simple action devient Image, que cette rencontre se produit en relation avec le tout, la société, la musique et le paysage, mais aussi par rapport à celui qui construit l'événement et le montage : Godard.

Dissociation et intégration, non seulement de la relation image-son, mais de l'ensemble des motifs ; changements de registres, passage sans transition d'un niveau à un autre ; superposition des sons, de la musique. La position d'un sujet transcendant impliqué par l'objectif de la caméra, et le montage, en tant qu'activité d'un sujet, on l'a souvent remarqué, posent le réalisateur de film dans une situation

de puissance paranoïaque, maître des objets et des significations. Avec l'interrogation sur l'image, le réalisateur est projeté, avec le hors-champ qui le supporte, dans le film : de là les discours esthético-politiques de Godard, sa désinvolture, et le sérieux parfois lourd de son humour qui agaçaient. Or, toute cette docte désinvolture est devenue extrêmement attachante, à partir du moment où la logique de l'œuvre l'a emporté sur la personne de l'auteur. Pendant quelque temps, on avait oublié la prégnance sensible de la forme esthétique en réduisant celle-ci à l'intentionnalité, aux rapports entre faits, techniques et réflexions. Mais l'auto-ironie de Godard, dans *Prénom Carmen*, où il joue un Godard simulant la folie, est la condition nécessaire au renversement de la déconstruction en son contraire : l'objectivité, la prégnance de la forme. Celle-ci pourtant n'a plus une nécessité absolue ; elle dépend d'une volonté arbitraire et de conditions précises ; de là, la dialectique qui produit la fragilité et la force de ce film. Godard fait partie de ce groupe de réalisateurs, comme Welles, Fellini, Pasolini, qui ont dû exhiber la figure de « l'artiste » sur la place du marché, utiliser leur mythe en tant que force productive. Mais le cinéma d'auteur est en danger ; Godard parle d'aller dans la lune pour chercher du financement. Il vit donc dans un asile pour vieux cinéastes fous. « Vidéo, vidéo, qui veut de la vidéo », crie-t-on dans la rue. Godard, qui l'a expérimenté, ne s'en prend à la vidéo qu'en tant que nouvelle arme de domination commerciale, policière et terroriste.

Carmen fait partie d'une bande de jeunes qui veulent enlever un industriel en simulant un tournage de film : « Avec ces trucs de vidéo partout, on a pensé... ». On ne sait plus où se passe le cinéma. Il y a toujours eu des bandes chez Godard, comme chez Rivette d'ailleurs, avec ce mélange adolescent de douceur et de dureté violente. C'est que le cinéma n'est pas une activité solitaire, comme la création littéraire, picturale, musicale, mais un travail de groupe, qui a toujours des problèmes d'argent, non pas pour vivre seulement ou atteindre le public, mais pour faire

du cinéma. Il y a eu donc toujours dans les groupes, tels qu'ils apparaissent chez Godard et Rivette, et selon les moments historiques, des passages imperceptibles entre la conspiration, le militantisme politique et la délinquance. Le financement des films et la spéculation sur les capitaux, on le voit dans *L'Etat des choses* de Wenders, sont de moins en moins à l'abri de la criminalité. « Les jeunes loups » de *Prénom Carmen*, qui veulent se servir de Godard, sont sans l'idéalisme naïf de la Nouvelle Vague. « Nous sommes des professionnels », dit leur chef en reprenant le nouveau slogan, et s'il demande qu'on aille chercher les fusils à la place des caméras, c'est pour des raisons moins qu'idéales. Ils ont compris les nouvelles fonctions commerciales et sociales de la vidéo ; ils n'attaquent plus une banque pour pouvoir faire du cinéma, mais prétendent vouloir faire un film et préparent un enlèvement. Voilà comment ils entraînent Godard, qui n'est pas dupe de la vérité de leur fiction. Il y a donc dans sa présence, mais d'une manière allégorique, le rapport actuel du réalisateur aux conditions de production, mais aussi, dans un sens différent, le problème de sa propre activité créatrice : le face-à-face d'une singularité absolue, Godard, et de l'actrice qui, par-delà la dichotomie simpliste du temporel et de l'intemporel, doit devenir Carmen, c'est-à-dire une figure mythique. Ce n'est pas un hasard si Godard et Adjani n'ont pas pu s'entendre. Elle est la seule actrice, grâce à sa beauté superbe, à pouvoir prétendre à la stature de diva. Mais le film ne pouvait supporter qu'une seule prima donna : Godard, qui, lui non plus, n'aurait pas pu supporter l'actrice ; il l'aurait déconstruite, défigurée, comme il l'a déjà fait avec d'autres. Il lui fallait partir d'une figure inconnue, insignifiante pour passer à la fiction et la transformer en Image fatale, pour pouvoir dire : « La beauté, c'est le commencement de la terreur que nous pouvons supporter » (Rilke). Godard a toujours joué de la séparation entre sensibilité et entendement ; il a oscillé entre la distanciation et la fulgurance émotionnelle. L'auto-ironie, la volonté de rabaisser sa propre figure de

prima donna pour que le film puisse prendre forme est l'un des éléments anti-mythiques de son film. C'est d'un lointain, comme un dieu déchu, clopinant comme un vieillard, que Godard intervient entre deux plans identiques qui donnent l'image la plus fatale de la Carmen moderne, attendant, dans un bar, le destin devant le zinc qui brille, se détachant sur de grandes vitres qu'éclairent les reflets sombres. D'une certaine façon, Carmen, avec sa spontanéité, c'est l'alter ego de Godard ; ils sont de la même famille ; il en a été amoureux, lui a toujours reconnu un don pour le malheur, et elle posera à la fin la même question qu'il lui pose au début du film. Toute autre relation, entre les différents groupes du film, est pure fiction — ainsi que le reste d'ailleurs — exposée en tant que telle, comme dans la dernière séquence (allégorie de l'atelier ou du studio du cinéma) qui réunit arbitrairement le financier qu'il faut enlever, Carmen et son amant, les caméras et les fusils de la police, avec le quatuor jouant Beethoven.

L'utilisation de la musique a été la plus délicate. Comment éviter sa liquidation, dans ce nouveau respect « post-moderne » pour les maîtres et la tradition ? Comment l'utiliser en tant qu'élément descriptif, expressif et la transformer en principe constitutif du film, tout en lui laissant son intégrité ? La répétition pose ailleurs l'Image de l'œuvre, son idée, sa forme, qu'on essaie d'approcher, d'atteindre, quelque chose qui est toujours en cours et non pas donné. Ainsi Godard peut-il se permettre de couper, de reprendre, de changer l'ordre, sans que cela intervienne dans la chose même. Le souci que les instrumentistes portent à la compréhension, la perfection formelle et la réalisation de l'œuvre, sera aussi la sienne. Ce quatuor a donc une tout autre fonction dans *Prénom Carmen* que dans *Merry go round* de Rivette, où les musiciens et leur musique étaient « cool », avaient une place indépendante dans le cours du film et empêchaient, interrompaient, la fusion des éléments policiers, théâtraux et fantasmagoriques. Ici la musique est la principale force d'intégration,

mais non sans quelques problèmes. Rien de plus différent que cette pure musicalité et le cinéma comme art de l'effet ; rien de plus différent non plus que le développement déductif-organique, à partir de cellules et de motifs, aussi polyphonique soit cette musique, et l'hétérogénéité radicale des quatre voix qui composent le film de Godard. La dissonance entre la musique et l'image devient criarde, et doit le devenir, dans la scène de la douche : lorsque l'amant éconduit tente de se masturber avec Carmen retenue de force dans ses bras. Puisqu'il s'agit de passion, le cinéma d'aujourd'hui ne pouvait pas faire autrement que de montrer des corps dans leur nudité : c'est aussi le contenu de vérité de la séquence des toilettes. Toute la technique de la Nouvelle Vague, que Godard utilise dans la séquence de la cuisine — corps à moitié habillés, ustensiles, café, cigarette, explication —, allait dans le sens d'une absence de voile et l'existence même de la télévision se confond avec l'obscénité. Tout le problème de *Prénom Carmen* aura donc été de métamorphoser le degré zéro de quotidienneté en grand style, racheter, prolonger les faits par la forme et la musique, ou ses ruptures brusques, sans qu'ils coïncident. Le choix de la musique de Beethoven n'est pas une facilité, contrairement aux apparences ; elle est comme l'étalon présent le long du film qui le condamnerait, pour le moindre écart, à une sinistre médiocrité. Godard s'est inspiré de la rigueur formelle, de la netteté des motifs, du sens de leur développement, pour constituer son film, et surtout le mixage complexe de la bande sonore, sans souci de continuité naturaliste et chronologique, avec des récurrences, des métamorphoses d'espaces sonores, de lumières, de couleurs, de figures iconiques — les rencontres des métros aériens entre autres — qui deviennent des prolongements, des commentaires, des cadences.

Dans ces retours récurrents, les images de la mer constituent une voix et un développement indépendants. La métaphore marine, sans relation directe avec les personnages, utilisée comme nature et abstraction, vient directement de Duras, et Godard, qui a travaillé un

moment avec elle, reconnaît sa dette avec le nom de Trouville. Mais les plans de la mer sont beaucoup plus expressifs dans *Prénom Carmen*. Élément non dominé, avec lequel se termine le film, plus radicalement nature que la campagne, plus loin, lyrique par ses propres métamorphoses — de couleurs, de mouvements, de densités, de forces, de volumes, de masses, de lumières — accentuées par les cadrages, la mer, éternelle, toujours diverse et toujours semblable, reste la voix de la passion, même dans ce que celle-ci a de moins mythique et de moins soumis à la nature.

Musique et paysage marin, art et nature, que le monde pétrifié tolère le moins et que la passion recherche pour devenir humaine, exigent que tout dans le son et l'image soit à leur hauteur. Sans tricher. Godard a été la figure de proue de la Nouvelle Vague, du refus du studio et de son monde de rêve, de l'emploi du matériel léger pour être le plus près du présent, de l'éphémère, de l'historique. Il a voulu ici atteindre le grand style sans perdre de vue ce degré zéro de quotidienneté, le décor et même la lumière naturels ; restituer le désir cinématographique contre sa dégradation pornographique, et contre l'absence de désir, du vide de l'écran de télévision que la main de José caresse en vain ; réactualiser sur le grand écran blanc le baiser en gros plan. Il a procédé comme pour la transformation de Carmen, qui va de la veste en velours côtelé à la tenue et la coiffure de la vedette. Godard a fait construire une caméra spéciale — non pas l'appareil à cassette compacte qu'il montre dans le film en disant ironiquement l'avoir construit avec les « ouvriers de cuisine » — mais une caméra qui possède à la fois la légèreté et la maniabilité du super 8 et la précision, la stabilité de la grosse machinerie, qui permet donc d'improviser des emplacements de caméra, de procéder à des déplacements dans le décor naturel avec rapidité, et sans encombrement. Avec cette caméra même, le technicien Godard a réalisé la synthèse des deux dimensions différentes qu'il voulait réunir dans son film : la transformation de la légèreté improvisée en grand style,

l'inscription de l'espace quotidien en rigueur spatiale et formelle.

La ligne de développement des rapports de Carmen et de José est simple : d'une violence externe à une concentration spatiale et ensuite à la dispersion dans l'espace. Tourner, en appartement, avec la lumière naturelle — vu le temps nécessaire à la préparation de chaque plan, et les changements de lumière — implique la réduction de chaque scène à un plan unique, qui, détaché, retrouve ainsi toute sa force expressive et abstraite. L'éphémère s'inscrit dans l'image avec l'évolution de la lumière. Les amants y sont exposés comme au bruit de la mer ; l'évolution de la clarté marque le développement de leurs rapports et les changements dans la durée. Couloirs, portes, fenêtres cernent les espaces éclairés en direct ou par des reflets. Géométriques et physiques à la fois, les cadres deviennent des lieux de rencontres des figures des amants, déterminées par l'espace, avec cette lumière qui s'assombrit, tandis que les cadres, séparés par des plans de la mer et des instrumentistes, changent, se resserrent. Inversement, l'Hôtel Intercontinental, où il n'y a plus la solitude de la mer mais la présence de la seconde nature, est tourné souvent en plan d'ensemble : espace de fuite, de dispersion, éclairé par la lumière jaune, uniforme, non expressive des abat-jour. Le « post-moderne » recherche la tradition ; voilà donc un hôtel ancien, puisque le style représentatif et le « grand film » ne peuvent pas s'accommoder de pauvreté. Godard y entre cependant avec ironie : un ouvrier continue tranquillement — c'est un motif qui revient — d'épousseter les lustres ; ainsi on ressort peu à peu ce que les années soixante avaient relégué au grenier. Pour le coup du destin et la mort qui rôde — le gros plan récurrent de la victime désignée, Carmen, trop belle pour vivre — il faut donc le coup de gong de Godard, à propos de la beauté, les lustres, les colonnes, l'orchestre, l'escalier, le miroir et beaucoup de figurants. Le ton avec lequel Godard dit qu'il ne peut pas travailler dans ces conditions, tout en le faisant, ou la question des policiers qui se demandent lequel des

amoureux tirera le premier, font partie de la parodie, grâce à laquelle le grand style devient style représentatif.

Ce ton de la parodie, chez Bizet, c'est l'ombre que le destin projette sur la scène ; il y a cependant chez Godard une autre question, par laquelle *Prénom Carmen*, qui se distingue formellement de *Carmen*, marque aussi clairement sa différence quant à la teneur interne. Bizet empêche, dit Adorno, que puisse naître, fût-ce un seul instant, l'illusion que les événements de l'existence sont plus que ce qu'ils sont. La nature désacralisée est remise à elle-même. Par le refus de toute transcendance, la musique renie la douleur et l'illusion que la nature, rendue à son pouvoir mythique, serait plus que mortelle. Or, il semble en être autrement dans *Prénom Carmen* : la tentative de simuler un destin, comme de tourner un grand film, est beaucoup plus un effet de la volonté dans les temps de détresse, qu'une affirmation joyeuse de l'immanence. C'est comme de la transgression de la part de quelqu'un qui, pour ce faire, doit d'abord se déguiser en vieillard fou et malade. La présence de la musique de Beethoven n'est pas un hasard. Même au plus fort moment de l'amour, les plans de la mer blonde sous un soleil légèrement voilé de brume, avec des bateaux dans le lointain, ont une résonance d'aspiration musicale. Ainsi des questions rôdent, comme la mort, dans le film : c'est Godard qui demande à Carmen « comment s'appelait, lorsqu'il y avait les innocents d'un côté, les coupables de l'autre... ». Et Carmen, qui ne croit pas que le monde appartienne aux innocents, ne cessera pas de répéter la question, de demander « ce qu'il y avait avant, avant le nom, avant ». « Nom de Dieu, c'était ça avant », dit Joseph en frappant le garçon d'hôtel que Carmen prétend aimer. « Ne faites pas attention, ne faites pas attention », entend-on dire *off*. A la question de Carmen mourante, qui reprend les mots de Godard et ajoute : « Lorsque tout est gâché, perdu et que le jour se lève pourtant et que l'air se respire », le garçon répond pour conclure, en forme d'hommage, avec un titre de Bunuel : « Cela s'appelle l'aurore, mademoiselle. » C'est ainsi que le film de Godard

joue ironiquement avec le destin et le mythe, mais aussi avec la théologie, l'attente du jugement dernier — voir *Je vous salue Marie* —, qui a pris la place des espoirs révolutionnaires : une telle réactualisation du mythe et de la métaphysique a sa fonction dans cette revalorisation de la forme et de l'art. Comme si, dans ce monde devenu haïssable par trop d'horreurs, ce qui reste de la nature et de l'art étaient les dernières consolations.

CINE-OPERA

Godard : Détective

Dans un cinéma qui ne regarde qu'en arrière, obsédé par le passé et par son propre passé, Godard réalise des films d'actualité, allant jusqu'à identifier l'éternel présent de la naissance du Christ et le présent éphémère du cinéma. Parmi ses films récents, *Détective* est le moins chargé de passé, sans référence à la peinture (*Passion*) au mythe (*Prénom Carmen*) au sacré (*Je vous salue Marie*). Mais quelle actualité ? Si on appelle de ce nom un monde existant en dehors de l'écran, et le rapport entre la caméra et le filmé, il faudrait voir plutôt *Les Nuits de la pleine lune* : une stylisation du monde ambiant à partir de ses gestes, ses paroles, ses vêtements, ses espaces, ses couleurs, sa sensibilité, ses sentiments. Pour atteindre à la fois cette nouveauté et ce classicisme, cette délicatesse d'une charlotte au cassis sortie des mains d'un cordon bleu, il faut la grâce et la modestie d'une seconde naïveté. Rohmer promène un miroir dans le monde, qui vient s'y refléter dans l'éclat d'une forme idéale, et de là irradie ensuite au dehors. *Détective* n'existe que sur l'écran, en tant que cinéma, et rien d'autre. Godard a renoncé au « naturel » : « les grandes villes sont maudites », et il a voulu se mettre à leur diapason. L'écran de Godard, ici, est un miroir qui absorbe des images, ses matières premières sont les signes et non la réalité ; images et signes transformés en cinéma. Réalité, images, cinéma, n'ont pas d'existence ; le « kino-claste » est déjà passé par là : il les réinvestit maintenant

pour les transformer en champ de forces. Il n'y a ni texte, ni scénario, pas de signification ; c'est un film qui ne s'appuie sur rien. « Dans notre pays le langage est roi, mais c'est le commentaire le vrai Prince, c'est lui qui fait bouger les choses », dit le détective, découvrant l'énigme du film et la solution de l'énigme qu'il cherche. Mais la vraie énigme c'est qu'il n'en existe pas. Il y a seulement le commentaire, non pas discursif, mais « expressif », source permanente de l'effet : le grand style, la magie du « commentaire », de l'art et de l'effet — l'opéra jusque dans sa forme parodique du tape à l'œil.

Qu'est-ce que « l'actualité cinématographique » ? D'abord un générique : des vedettes. C'est cela que Godard met en scène, en introduisant stars et acteurs l'un après l'autre en même temps qu'il expose la situation. Le cinéma, c'est avant tout une histoire d'argent autour d'un spectacle : voilà la trame du film. Le cinéma n'existe plus que s'il s'affirme en tant que forme dans son opposition aux images de reproduction, avec lesquelles Godard commence *Détective* : la vidéo qui sert à la surveillance et qui a absorbé, en tant que télévision — un meuble que personne ne regarde —, tout ce qui avait une authenticité de spectacle, autant le match de boxe que *La Belle et la Bête* de Cocteau. Godard est l'un des plus grands spécialistes des media, dont il se sert ici comme matière première : vedettes et publicités, voilà la base de sa combinaison, en quelque sorte « la série », comme dans la musique de ce nom, exposée au départ, avec le décor et la musique, comme matériau d'une construction. Celle-ci s'inspire du seul genre créé par la grande ville : « le roman policier », dont on voit une pile chez le détective. Tout a l'air d'être une citation, c'est à coups de citations de Sciascia ou d'autres livres que les choses se déplacent. Godard promène des livres, mais c'est le moins littéraire des cinéastes. Il s'arrête aux titres, aux quatrièmes de couverture, aux premières pages. Il tient le texte pour son ennemi principal : le texte reste lié au sens et Godard veut le détruire, le remplacer par « juste une image ». Des fables à propos des singes, des

rats, des souris, des chats, renforcent l'impression de non-sens, de rencontres, de citations et de jeux de mots, d'un voyage d'Alice dans un pays dépourvu de merveilles. Il y a cependant le livre emblématique qui devrait révéler à Johnny le sens de chacun des moments graves de son existence, mais que Johnny n'a jamais réussi à ouvrir. Nathalie lui en lira un passage au moment de sa mort : « Je suis dans l'obligation de dominer cette histoire, c'est pour cela que je lutte en ce moment même, pour cela. » Ainsi le fait Godard, dans un film, qui renvoie toujours à lui-même, obligé de « courir deux fois plus vite pour avancer ».

Qu'il ait tourné *Détective*, dans l'euphorie, pendant qu'il avait des difficultés pour finir *Je vous salue Marie*, indique et l'harmonie préétablie de la vision comme de la technique de Godard avec *Détective*, et les relations secrètes, d'exclusion, entre les deux films. Révélation et miracle d'un côté, le néant de l'autre : la distance entre le « policier », genre produit par les grandes villes, comme d'ailleurs le cinéma, et le sacré. Là — écrivait Kracauer dans *Der Detektiv Roman*¹ — « le soi est en relation avec le mystère qui le porte à sa pleine existence », ici, il y a la dissolution du particulier en caractéristique, les individus en tant qu'individus sont des néants : « La parfaite déréalisation des entités vides de toute réalité et des relations qui sont nulles, une coexistence et une confusion purement extérieures des personnes et choses qui paraissent ternes et déconcertantes. » Des fragments qui restent fragmentaires : *Détective* raconte des anecdotes, cela n'a jamais suffi pour faire une « histoire ». Une femme entre deux hommes que presque rien ne différencie. Des luttes pour l'argent qui n'existe pas — n'est plus qu'un écho — autour d'un match qui n'aura pas lieu... Les stéréotypes du genre sont vidés de l'intérieur, les stars sont des figures quelconques ; les « héros », fantomatiques, désespérés, vaincus d'avance, ont

1. Siegfried Kracauer, *Le Roman policier*, 1925, tr. G. et R. Rochlitz, Petite Bibliothèque Payot, 1981.

déjà renoncé. Seul Cuny, Prince de la Mafia, sorti des livres de Sciascia, tranche avec le reste. Le mauvais Dieu, le Père éternel, hiératique, énonce aux toilettes, de sa voix caverneuse d'outre-tombe, la « vérité métaphysique » de ce monde : la division entre les hommes qui ont la queue sale ou propre...

Cette figure de père, d'autant plus « Père » qu'il est accompagné d'une petite fille, est la clef de voûte sans laquelle il n'y aurait même pas eu un semblant de récit. Famille et récit ont partie liée. En rapport avec cela, le film présente un aspect franchement infantile, correspondant à son fonctionnement en tant que pur jeu. Le principal personnage pourrait être la jeune fiancée de Léaud, venue participer à une enquête, disant « je ne suis pas sûre de comprendre ». Même Léaud et Terzieff, le détective, ont un côté adolescent. La chambre occupée par le champion d'Europe ressemble à un lycée mixte. L'utilisation débile de l'ordinateur privé, les jeux avec les mots (ma part, mon départ ; rompre, corrompre ; paraître, disparaître, transparaître ; l'envers et l'endroit de X, de 0...) relèvent du même principe. Mais ces jeux, l'agitation et le fait divers ne font pas une intrigue, qui exige un sens — une idée — et des volontés qui s'affrontent. Mais où trouver tout cela aujourd'hui ? Parler de « système », ce serait opter pour une abstraction telle que plus aucune intrigue, aucun semblant de sens ni de personnage ne deviendrait possible. C'est pourquoi Godard est allé chercher la Mafia, qui, si elle opère dans les grandes villes, traîne avec elle, comme la famille, des traditions plus anciennes. Le détective recherche pourquoi on a tué le Prince. Voici qu'un autre Prince arrive pour une autre histoire, sans relation avec la première. Le détective, s'adonnant dans sa solitude à ses méditations, était le principal personnage des histoires dans les grandes villes. Celui qui cherchait la cohérence dans la multiplicité hétérogène de la vie désorientée. Mais ici, c'est une fausse piste. Dès qu'il sort de sa chambre, parce qu'il a résolu l'énigme, le détective se fait tuer par erreur. Ce n'est même pas absurde, mais indifférent comme le reste. La

solution trouvée de l'énigme ne fait, d'ailleurs, que l'éliminer : il n'y a pas eu de crime, mais une erreur, tout simplement. Le genre « policier » sauvegardait les vertus classiques — un commencement, un milieu, une fin — et dans une époque de chaos qui tend à supprimer le récit, les personnages, les arguments, il rétablissait un peu d'ordre (Borges). Voilà la dernière forme qui se vide, devient du non-sens. Pas d'intrigue, pas de quête, ni de sujet ou d'émotion, mais néant et indifférence. Pas d'éloquence, mais l'élégance : c'est la base de l'esthétique du film.

Celle-ci n'a été rendue possible que par un décor, lui-même ancien, qui est aussi le décor par excellence du genre policier : le grand hôtel et son hall. « Lorsque les hommes ont dénoué la relation constitutive du lieu, celui-ci ne conserve qu'une valeur décorative. Dans le hall, on se trouve vis-à-vis de rien. C'est la scène de ceux qui ne cherchent ni ne trouvent, et qui par conséquent sont des hôtes de l'espace comme tel, de l'espace qui les entoure et qui n'a d'autre destination que de les entourer. Ils sont absolument sans relations, et ils tombent par gouttes dans le vide. Mais si le séjour à l'hôtel n'offre ni perspective ni issue, il crée pourtant une distance sans fondement par rapport à la vie quotidienne, distance que l'on peut tout au plus exploiter de manière esthétique. L'hôtel, la mise en relation de l'inexistence, est l'espace qui ne renvoie pas au-delà de lui-même ; de même la situation esthétique qui lui est corrélative se pose elle-même en limite ultime². » De l'extérieur, on ne voit que le métro : l'anonymat du souterrain. Les éléments aveuglement agités du monde décomposé, bruyant, fatigant, sont enfermés à l'hôtel : des marionnettes dépourvues de substance. Plus la vie tombe bas, plus elle a besoin de l'œuvre d'art pour déceler son caractère vide. Le résultat sera une beauté enfermée dans son mutisme — ornement et élégance — incapable de trouver l'Autre. L'esthétique devenue fin en soi se déracine,

2. Siegfried Kracauer, *ibid.*, pp. 63-68.

elle ne vise en réalité que son propre vide : une simple relation entre forces.

Le hall et la salle des billards sont les lieux essentiels de *Détective* : les marbres, les boiseries, les cuivres, les miroirs, les mille reflets, annoncés déjà dans *Prénom Carmen* par l'image de Carmen au bar ; les colonnes, les escaliers que monte ou descend Cuny — Commandeur — accompagné de sa petite fille, ou la portant — comme Wotan — dans ses bras. La salle des billards, et son reflet dans la paroi vitrée, est sans doute l'une des plus belles réussites du cinéma en couleur. On est arrivé à la précision du noir et blanc avec plus de splendeur et de poésie : la séparation entre l'ombre et la lumière, la netteté, les jeux avec la profondeur, les reflets dans le miroir, la clarté centrée sur les tables éclairées par des lampes suspendues dans la pénombre, les feutres verts-bleutés, les boules blanches, jaunes, rouges en gros plan. Les brillances, les éclats, les différences de ton, les jeux avec la netteté et le flou obtenu par les couleurs, les faisceaux de lumières colorées des phares de voitures reflétés dans le miroir au-dessus de Johnny et de Nathalie ; C. Brasseur avec son imperméable, son revolver se détachant sur le mur du couloir... Il y a comme une fantasmagorie des couleurs, des lumières et des reflets. La difficulté de la couleur au cinéma tient à la difficulté de trouver le ton juste entre le chic des références picturales, les lumières d'aquarium, les flous artistiques et le flou baveux des images télévisuelles, les couleurs laides, criardes, sales du monde d'aujourd'hui. Godard voudrait faire Image, tout en donnant aux images un caractère improvisé, non cadré, pour que ce soit juste des images, au besoin avec des amorces de dos, de profil, fortement accentués. Godard avait introduit dans ses films les ratés du tournage pour marquer le présent, l'actualité, utilisant des images sales, granuleuses, contre l'Image : les mauvais cadrages, les flous, les faux départs. Maintenant qu'il s'agit de créer des « œuvres », la situation change. *Prénom Carmen* était fondé sur la dissonance entre un cinéma direct et l'élaboration de l'Image, de la même manière qu'entre la

pornographie et les quatuors de Beethoven. Dans *Détective* la relation ressemble plutôt aux différences entre scène et coulisses. Les acteurs ne portent pas de masques : les rides au cou de N. Baye, le corps affaissé de C. Brasseur, les poches sous les yeux de J. Hallyday ne sont pas maquillés. Le caractère non héroïque reste évident. Les maillots de corps, les culottes, les jeans, le débraillé des chambres se distinguent nettement de ce qui se passe au dehors, dans le hall, éclairé par les lustres. Ces objets que l'ouvrier nettoyait consciencieusement dans *Prénom Carmen*, ont ici une fonction centrale. « Vous allez trop au théâtre », dit Cuny ; « je ne vais plus qu'au cinéma », répond Brasseur, et c'est pourtant le grand lustre qu'on voit, il revient dans le film, comme au théâtre, pour marquer les actes.

Le temps menace la force des images : le cadre permet la composition de l'image ; au temps, il faudrait une intrigue, une histoire, un sens. Leur manque engendre la pesanteur et l'ennui, ennemis du ton brillant et léger du film. Le montage de Godard, plus proche de Vertov avec des unités, des fragments liés, mis bout à bout, ne parvient pas à conjurer le temps, l'absence d'intérêt. De là les envois de la musique, en superposition sur les sons. Heureusement, Godard n'a pas eu l'autorisation d'utiliser Bartok, il l'aurait mis en morceaux, comme le traitement qu'il a infligé à Bach dans *Marie*. Il a dû donc employer de la musique en morceaux détachés, comme le font les media, et la publicité, et ne détruit plus ce qui l'a déjà été. C'est comme des annonces, des commentaires, des tentatives de donner aux choses une solennité qu'elles n'ont pas : un art de l'effet sur une absence de contenu. D'où la nécessité d'une invention permanente. Ainsi du jeu des acteurs, qui s'échelonne sur toute une gamme allant du plus neutre au plus outré.

Car le sujet est réduit à un prétexte : le drame, et même la mort, ne sont que des images. Le moindre film noir américain créait un espace, absent ici. Ceci ne tient pas à la discontinuité — *Muriel* était aussi discontinu ; ni à l'absence de réalité, plus évidente encore dans *Marienbad*,

qui en exposant le miroir créait un effet plus puissant, d'hallucination, de rêve, de fausse profondeur, de labyrinthe. *Détective* est plat et veut être d'une platitude absolue, sans arrière-monde, sans dehors, ni au-delà : un collage-montage sur l'écran. L'effet du miroir au cinéma dépendait du « signifiant imaginaire » (Metz) : le fantasme ; et se signalait par l'émotion. Il n'y a pas l'ombre d'une émotion ici, ni d'aucune passion, ni de peur, et même pas une émotion d'ordre intellectuel, comme dans un véritable roman policier. Au début, le désordre dans le récit engendre une volonté de compréhension ; rapidement on sait qu'il n'y a rien à comprendre, que l'histoire du détective n'a rien à voir avec le reste. N'y a-t-il rien alors à quoi s'identifier ? Si, le travail de l'œuvre.

Une sorte d'autonomie de la vision, du cinéma, qui ne dépend de rien d'autre que d'un savoir faire et le met en œuvre. Godard ne s'appuie sur rien, même pas sur un passé qu'il voudrait recréer avec la nostalgie ou rendre à la mort. Pas d'histoire du cinéma à répéter — *Cotton Club*, ni de grande tradition à renverser par le grotesque — *Et vogue le navire* : tout au plus une parodie du genre policier, léger déjà en lui-même. L'adresse consiste à faire croire à des images, non à des réalités : c'est une présentation d'images contre la représentation de la réalité. En s'interdisant, et en dominant, son dilettantisme, Godard dresse, grâce à l'art, à l'objectivité de la forme, un rempart contre ses impulsions destructrices : il n'y a plus de contenu, d'images à détruire. Il reste à faire seulement des images. *Détective* est du cinéma pur. La logique de l'objet n'existe plus, mais, contre un monde effondré, la logique du style. La volonté d'art, l'esthétisme et le luxe deviennent un moyen pour dépasser l'absence de contenu : la trivialité. C'est eux qui donnent au film son cachet de grand style. Et ce n'est pas le plaisir des choses, comme dans la mimésis, mais le plaisir des signes, l'apparence la plus immédiate du « stilo rappresentativo », que partagent les spectateurs.

III

Hollywood et l'Amérique

REFLETS DE REFLETS : HOLLYWOOD REVIVAL

Coppola : Coup de cœur, Rusty James, Cotton Club

Dans un contexte de rejet de la modernité, de « revalorisation » de la tradition, le cinéma qu'on regrette en général n'est pas le cinéma d'auteur, mais le « cinéma » tout court, la fabrique de l'illusion, le miroir-écran d'avant les fêlures, lorsque la forme pure occultait l'écran et le transformait en miroir pour capter les regards fascinés par les images.

L'ancien, dont on a la nostalgie, c'est le cinéma d'Hollywood. Le retour pur et simple à l'ancien étant impossible, les regards se portent vers Coppola, parce qu'il tente de faire de l'ancien en partant du nouveau.

Le cinéma américain avait subi le choc de l'écriture télévisuelle et la contestation de la guerre du Viêt-nam, conjointement avec la fascination pour le nouveau cinéma européen. Il s'agit maintenant de retourner chez soi, d'absorber même si possible les cinéastes européens qui pourraient redonner un souffle nouveau au cinéma hollywoodien, comme l'avaient fait les exilés européens dans les années trente. Il faut refaire du cinéma américain ce qu'il avait été : le véhicule d'une idéologie affirmative, en tenant compte de la télévision, de la déchirure de la guerre du Viêt-nam et de la crise. *Apocalypse Now*¹ savait que les

1. *D'une image à l'autre*, p. 299-203

spectateurs ont actuellement une expérience de la guerre comme d'un reportage sur le quotidien. Il combinait donc le reportage en direct, mimé par un matériel extrêmement lourd, avec l'esthétisation de la guerre et la restauration du mythe : le mal qui a atteint l'Amérique reste extrinsèque, l'effet d'une sortie hors des frontières, d'une rencontre avec les dieux-démons étrangers. *Coup de cœur* du même Coppola va plus loin dans le sens du néo-isolationisme américain qui a pour but de redonner au monde l'image d'une Amérique compacte. Cette image n'est sans doute pas sans faille, les temps de naïveté sont passés et personne n'y croirait : on doit montrer, au contraire, la réconciliation malgré la brouille et la tentation de l'étranger.

Coup de cœur se passe pendant la fête nationale, il commence avec une scène de ménage, il s'élargit ensuite, se métamorphose en un monde de « musical », enchanté, pour finir par la réaffirmation qu'on est tout de même mieux entre soi. Dans les années trente, le musical réalisait le rêve de la richesse contre la pauvreté et le chômage ; ici c'est un simulacre de bonheur — un chanteur italien, une belle acrobate de cirque étrangère (fausse romance et marchand de fausse espérance, dit-on) — qui a pour fonction de relever le goût de l'ordinaire. L'histoire se déroule en rapport à la fonction de la télévision dans les foyers : scènes de ménage au début de la soirée, participation imaginaire au grand spectacle du monde et les retrouvailles résignées après le programme. Un couple quelconque, parmi d'autres, que rien ne distingue, dans la majorité silencieuse, qui aspire au conformisme de la vie privée. Avec une soif apparente de « simplicité » à tout prix, *Coup de cœur* participe des simulations hyper-réalistes. Contre la critique, le négatif, le différent, l'imaginaire, il présente la réalité comme modèle en soutenant que le meilleur des mondes est ici. Du coup, c'est la réalité qui s'effondre. L'artifice devient totalitaire, la terre, les montagnes, les nuages ne sont plus que des panoramas peints, vagues souvenirs des fonds de projection de Syberberg : la nature a été remplacée par sa reproduc-

tion et même l'air vient des souffleries, sans qu'on cherche à masquer le simulacre par l'illusion. La réalité est une duplication des images de télévision, des vitrines et des affiches publicitaires, où des figures apparaissent comme découpées sur des fonds et passent d'un décor dans l'autre. Fond d'enseignes lumineuses, de feu d'artifice, de projection de couleur, on se trouve dans un modèle environnemental total, la grande fête de la participation. Coppola cherche toujours les moyens de dépenser le maximum d'argent, en comptant sur l'effet de dépense ostentatoire, de potlach, en sachant bien que dans la phase actuelle « cool » de toute culture mass-médiatique, les histoires ne sont que des simulacres, que seul le médium exhibé en tant que tel joue comme spectacle, et que les contenus se réfractent dans un éther vide de neutralisation et de glaciation des messages (Baudrillard). « Coppola vous en donne toujours plus », tel est l'effet de fascination que vise, et obtient, Coppola.

Rusty James est d'un charme irrésistible, la plus belle, la plus parfaite de toutes les tentatives de restauration hollywoodiennes. Par la tenue du film, d'abord, la splendeur du noir et blanc, la magie du studio, comme le studio n'en avait jamais rêvé, parce qu'il lui manquait cette attitude dégagée, extérieure, par rapport à des contenus, des formes préexistants, déjà élaborés, et parce qu'il ne disposait pas de moyens aussi sophistiqués. *Rusty James* oppose une stylisation, à tous les niveaux, contre un monde effondré. Un jeu entre espace et profondeur. Un espace créé par le décor, la lumière et les ombres. Des images, en grandes vitesses et froides à la fois. Un monde réverbéré en lui-même, dans ses lumières irisées et dans son propre écho. C'est dans cet espace, strié d'ombres, éclairé violemment, entre surface et profondeur, que le héros — adolescent à la pose de héros, au corps gracieux, fort et léger — se déplace comme si sa vie était un geste et le drame une danse.

Il y a dans *Rusty James* l'envers de l'Amérique, un peu de sa réalité. L'Amérique des perdants, des sujets disloqués,

meurtris, à la limite de la pauvreté, de la folie, dans les marges. Ceux-là dont on a piétiné les rêves, simples mais aux couleurs merveilleuses comme celles des poissons enfermés dans des bocaux. Des perdants qui ne perdent pas l'espoir, recommencent à chaque génération et à chaque génération échouent. *Rusty James* n'a pas cette identité avec soi du mythe ou de l'image du spectacle, comme les autres films de Coppola. La distance par rapport au modèle marque le film. Cette grandiose restauration du cinéma ancien, tel qu'il n'a jamais existé, thématise et théâtralise sa teneur comme l'impossibilité d'un retour de l'ancien, marqué de fêlure et d'échec, dépourvu en lui-même de possibilité et d'avenir. Quelque chose y contredit les fastes, irrépressibles, du studio, quelque chose y pénètre d'un malaise actuel. Ce qu'il fait revivre à travers le retour, la désillusion, c'est un autre des rêves américains : le désir de départ, la solitude pour aller plus loin, la recherche d'un horizon que rien ne limite.

Coppola rate parfois ses coups. Parce qu'à la différence de Spielberg, Lucas et les autres, il se prend pour un « auteur » — et le devient par là même. Ses gadgets à lui sont d'abord des films, non des extra-terrestres, ses effets sont surtout des effets de cinéma. Peut-être a-t-il voulu relever le gant, après *L'Etat des choses*, en faisant *Rusty James* en noir et blanc, et même montrer qu'il pouvait faire mieux que Wenders, dans *Hammert*, avec *Cotton Club*, en retrouvant en couleur le style ancien du noir et blanc. La question n'est pas, toutefois, de faire mieux, mais autrement. En tout cas Wenders n'avait jamais prétendu retrouver la forme pure et sa dimension décorative, comme Coppola la récrée avec brio dans *Rusty James*. Le « chic » et la virtuosité, la maîtrise absolue : la sophistication des couleurs, l'érotisme des images, l'excès du style, Coppola l'affirme dans *Cotton Club*. Le spectacle devient son propre mythe, réintègre en lui tous les mythes d'origine, il efface ainsi jusqu'aux traces de pertes et de nostalgie. La citation prend la place de la réalité. Le cinéma ancien essayait de créer l'illusion de la réalité. Coppola vise à produire

l'illusion du cinéma : la possibilité de faire des champs contrechamps des vedettes qui s'embrassent en plans rapprochés.

Gangsters et boîtes de nuit allaient ensemble : « Si on travaille, c'est pour profiter de la vie », dit-on dans *Cotton Club*. Il y avait aussi du spectacle, dès le premier chef-d'œuvre du genre, *Little Caesar*, un parallèle s'établissait entre le ganster qui voulait conquérir le monde — dont la mimique se retrouve ici dans le visage de Dutch — et son ami qui réussissait à conquérir l'affiche. La recette consiste à mixer tout cela, avec le noir et blanc recréé en couleur, et le début du parlant en dolby stéréo, en y intégrant même le cinéma, non seulement par la présence des acteurs à la fête, mais avec le bout d'essai, l'affiche, le happy-end, et le train qui conduit les vedettes du film à Hollywood. Le film de gangster a été absorbé par le musical. Même les images de la crise de 1929 sont du cinéma. Il y a la scène, la danse et les tueurs alentour, ils organisent la danse, les films, et ils en font partie. Ainsi le spectacle devient permanent.

Dans cette mixture, il y a de véritables morceaux de fruits, comme le veut « la production de produits naturels » : chaque genre respecte ses règles, même le genre sentimental : Coppola s'est déjà entraîné dans chacun d'eux et connaît les citations et les références. Une rue avec des arbres fait appel au dehors, comme pour prouver que quelque part le monde existe : le reste se passe la nuit, à la lumière artificielle des studios. Les effets d'ombres, les persiennes, les rideaux pour les gangsters, les projecteurs de couleurs, des lumières irisées pour les danses. Ainsi, en les mélangeant, Coppola évite les lourdeurs qu'entraîne la maîtrise d'un genre. Chaque genre ici limite, corrige, l'excès de l'autre. Un mixte de violence, de surcharge et de froideur détermine l'organisation du film, éclaté, kaléidoscopique. Les citations, jusque dans les ressemblances des acteurs avec les acteurs anciens, ne se limitent pas aux films de l'époque. Il n'y a pas seulement l'ombre des mailles sur les corps nus, l'« érotisme » d'un cinéma récent, mais les

contre-plongées, les profondeurs de champ des années quarante, comme, par exemple, cet effet de gros plan d'un énorme morceau de viande, au début, lorsque les gangsters pénètrent dans le champ au loin, juste avant le premier meurtre. Et la violence sanglante de celui-ci, ignorée du cinéma ancien, comme les références aux minorités : Juifs, Irlandais, Italiens et surtout Noirs. Haut en couleurs, élégant et vulgaire à la fois, avec les meurtres et les danses, *Cotton Club*, comme spectacle du spectacle, aurait eu quelque chose d'une décadence romaine, s'il n'était pas aussi dépourvu de matérialité. Toute l'histoire du cinéma — et l'Histoire tout court — s'investit dans le film, perd son historicité, entre un spectacle et l'écran où tout cela se rejoue.

L'ETAT DES CHOSES

Wenders : Hammett, L'Etat des choses, Tokyo Ga

I

L'Etat des choses concerne la situation actuelle du cinéma. C'est le deuxième film que Wim Wenders a réalisé sur ses rapports avec le cinéma hollywoodien et son expérience de réalisation de *Hammett*, produit par F.F. Coppola. Mais tout autant que *Nick's Movie* ne se réduisait pas à un documentaire sur la mort de Nicholas Ray, mais parlait de la place d'un « auteur » dans le nouveau monde dominé par les mass media, et montrait les relations entre la reproduction technique et la mort sans phrase, a-symbolique, d'aujourd'hui, *L'Etat des choses* ne se limite pas à une fiction autobiographique¹.

Des cinéastes européens (Godard, Syberberg), appelés par Coppola, Wenders reste le seul à être allé jusqu'au bout d'un film, en y perdant, certes, son propre projet, mais aussi en résistant au cinéma surgelé et synthétique que lui demandait Coppola. Le rapport de Wenders à l'Amérique est des plus significatifs et relève d'un rejet violent du passé allemand, mais aussi de la présence des Etats-Unis, en Allemagne après la guerre ; toutes ses préférences cinématographiques le portent vers le cinéma américain et dans ses

1. Sur *Nick's Movie* et les précédents films de Wenders voir *D'une image à l'autre*, p. 135 à 162.

anciens films les références aux Etats-Unis sont nombreuses. Il a un sens de l'immédiat proche de la littérature et du cinéma américain, qui l'éloigne de toute volonté de retour à un quelconque humus de pays natal, qu'il s'agisse de vapeur de bière à la manière plébéienne de Fassbinder, ou de « l'âme nocturne du peuple » dans la version cultivée de Syberberg. On se rappelle ses trois fictions autobiographiques, *Alice dans les villes*, *Faux mouvement*, *Au fil du temps* : Wenders est un nomade, il n'a pas de territoire, ni de chez soi (c'était aussi le titre du dernier film de son ami Nicholas Ray : *We can't go home again*¹) ; et dans *L'Etat des choses*, son alter ego répètera : je n'ai pas de pays, je n'ai pas de maison. D'où la croyance à une possibilité de travail en Amérique. Déjà le risque de franchir le pas vers le cinéma expérimental, après *Au fil du temps*, avait porté Wenders, avec *L'Ami américain*, vers les formes anciennes du cinéma. Mais l'Ami américain n'était pas toujours de bon conseil... Le travail à Hollywood suppose l'acceptation des règles d'un système fortement établi : plus de deux ans et demi de travail pour les différentes versions de *Hammitt*, qu'on lui a fait recommencer de nouveau avec la vedette des studios de Coppola (c'est le même acteur que dans *Coup de cœur*, mais avec quelles différences...), et qu'on lui a fait remonter en « l'aidant » avec des techniques sophistiquées. Pendant ce temps, Wenders a tourné deux films pour ne pas sombrer et pour pouvoir terminer *Hammitt*. *Nick's Movie*, l'une des expériences-limites de l'histoire du cinéma, lui a permis aussi de recueillir les leçons du maître : « Si vous ne faites pas de compromis avec le système, vous êtes difficile, si vous êtes difficile, on n'a pas besoin de vous », ce qui veut dire pratiquement la marginalisation et le suicide.

Hammitt sera donc un compromis. Wenders n'a ni le tempérament, ni la pose romantique de cinéaste maudit. La « pose » est même ce qui manque le plus, à lui et à son film. *Hammitt* reste l'ombre portée d'un projet qui voulait situer

1. *Id.* p. 299 à 303.

les fictions de Dashiell Hammett dans le monde des années trente qui leur avait donné naissance. Après tout ce qui a eu lieu, le démantèlement des mythes et la perte de la naïveté cinématographique, il n'est plus possible de produire un monde d'action immédiate, un cinéma au premier degré. Même la version définitive de *Hammett* raconte l'histoire d'une histoire, son être devenu et sa configuration finale, le roman noir comme la réalité d'un monde de flics, de truands et surtout de riches. Ici aussi la réalité reproduit des modèles : les films inspirés par les écrits de Hammett, et d'autres, notamment *Shanghai Gesture*. Cadres et lumières sont ceux des années quarante, mais en couleur, déréalisés, légèrement ironiques et ils se donnent à chaque pas comme un effet de fiction et de mise en scène. A la différence de ce qui se passe chez Coppola, ici l'imaginaire porte, révèle, accomplit le vécu. C'est un univers onirique, en suspension, imprégné de la tonalité spécifique des films de Wenders, aux antipodes de la froideur mass-médiatique : un calme mêlé d'angoisse et une grande tendresse pleine de retenue.

II

La mise en question de l'œuvre pose au cinéma des problèmes autrement redoutables que dans les autres arts : non seulement il s'agit ici aussi de la destruction historique du sens et des rapports entre l'historicité du matériau et le possible, mais parce que le cinéma, une industrie, impose au départ des conditions économiques, et de véritables équipes, de production. Si l'on évoque l'historicité du matériau, c'est tout ce hors-champ qui, en vrac, envahit le film. Un pêle-mêle invraisemblable et pourtant vrai qu'on a vu dans *Passion* de Godard, où entraient le metteur en scène, le studio, les producteurs, mais aussi la Pologne, la nouvelle religiosité, des restes de rapports ouvriers-capitalistes et de piquets de grève, des acteurs qui étaient à la fois des acteurs et des personnages, de la vidéo à l'intérieur du cinéma et dans la vie quotidienne, tout cela dévoyé avant de prendre forme, avant même que les

dialogues deviennent audibles, qu'une histoire se constitue, bien que la question centrale fût là aussi la nécessité d'une histoire pour produire un film consommable. D'un côté des tableaux célèbres reconstruits en studio, de l'autre des paysages et des faits, qui marquaient l'éclatement de l'unité du cinéma classique : la possibilité de retranscrire dans des formes plastiques élaborées des faits et des paysages du monde contemporain. Or, Wenders parle des difficultés de faire des films classiques, dans la tradition de Ford et de Lang, d'où les reprises de films anciens, dans *Hammert* et le remake avec lequel commence *L'Etat des choses*. Il voudrait maintenir, à côté des expériences limites, la possibilité du cinéma, quitte à retourner, s'il le faut et sciemment, à des formes anciennes. Wenders n'a pas subi la saturation cinéphilique qui a conduit Godard, et d'autres cinéastes, à la déconstruction systématique, à la liquidation de la tradition. La réflexion, dans les films de Wenders, constitue un moment de l'existence des personnages, du cours des choses, au fil du temps ; elle ne provient pas d'une position extérieure qui ferait retour sur la facticité pour la mettre en question. Ses films de fiction autobiographique, et *L'Etat des choses* les rejoint, participent de l'indécision du temps qui passe, ce sont des feuillets d'un carnet de bord de quelqu'un d'apparemment désœuvré, mais attentif à la spontanéité, au discontinu. Les histoires y sont plutôt des parcours de chemins, un temps partagé avec d'autres, l'espace entre les personnages et non des fables leur préexistant, comme des murs d'une maison préfabriquée qui devait accueillir des stéréotypes.

Au départ, donc, l'attachement à l'immédiat, l'illusion que la reproduction technique — et les gens dans les films de Wenders sont équipés de polaroids, de caméras, de mini-cassettes... — rendrait possible la certitude sensible, l'être-là ici et maintenant, l'identité, avant le sujet et l'objet, dans la perception. Mais l'enregistrement engendre, accomplit l'extranéation ; entre l'acte et la reproduction s'effectuent et la perte de la chose et la perte de celui qui la reproduit. L'enregistrement technique est de la mémoire

volontaire, du temps perdu qui ne pourra jamais devenir du temps retrouvé. De cette différence, de la non-coïncidence entre la reproduction et la perception immédiate surgit l'histoire comme processus de mise à mort. Wenders n'oppose donc pas le discours, l'écriture, à l'histoire, sa position particulière dans le cinéma moderne tient à la reconnaissance de l'impossibilité de la présence, de cette présence illusoire qu'impliquait la plénitude du sens dans le cinéma classique. Toutes les histoires au cinéma racontent la mort, selon Wenders. Raconter une histoire, c'est passer dans l'universel de la mort, comme le gardien de but qui, à la fin, parlait de son angoisse comme de celle d'un autre. Voilà pourquoi Wenders ne voudrait pas raconter d'histoire, en raconter — *Nick's Movie* a fait la démonstration — c'est se trouver dans la position du survivant.

Ces idées implicites chez Wenders, dès *L'Angoisse du gardien de but* et dans *Alice dans les villes*, viennent à la parole dans *L'Etat des choses*, au cours de dialogues entre le réalisateur, le chef-opérateur et le producteur, et parce que les choses sont devenues plus difficiles, l'angoisse plus oppressante. Car il ne s'agit plus seulement de problèmes internes, de cette relation du cinéma à la reproduction technique, son matériau, mais aussi du cinéma — une industrie — aux conditions externes de sa possibilité. *L'Etat des choses* raconte la production d'un film, qui n'est pas le film qu'on continue à voir : ici aussi la réflexion fait partie de la chose sans qu'il s'agisse d'un film auto-référentiel et réflexif. On tourne *Les Survivants*, remake d'un film des années cinquante, qui accède à la fin, parce qu'il y a des morts et une histoire, à une signification ironiquement symbolique. *Les Survivants*, des marcheurs, sont donc d'abord les hommes à l'époque des moyens d'extermination de masse et d'une nature détruite et polluée : là, chacun est menacé de devenir exterminateur à son tour pour survivre, comme le chef des marcheurs, un homme à la caméra. Celle-ci crée le lien entre les survivants du « film » et le destin du réalisateur, lui aussi l'homme à la caméra, un « auteur » à l'époque du grand spectacle

mass-médiatique et des moyens informatiques : l'ordinateur, qu'on est en train de perfectionner et que l'on voit dans *L'Etat des choses*, ne donne pas seulement des renseignements sur le passé, le présent et le futur du réalisateur, mais aussi produit des images « digitales » à partir de son style : la « réalité » de l'avenir comme simulacre de simulacre.

Le tournage des *Survivants* doit s'arrêter subitement au début de *L'Etat des choses*, faute de capitaux et alors commence le vrai film sur l'importance du matériel, mais aussi et essentiellement sur ceux qui font le cinéma : les techniciens, les acteurs, les scénaristes et le personnage principal dont on ne parle jamais, le chef opérateur. Figures dans un paysage, Wenders retrouve là, amplifié, le sens du paysage de ses anciens films, et leur ton d'angoisse dans les démarches, dans les gris de la mer et du ciel. Des figures disparates, qui vivent chacune sa vie, se rencontrent ou non. S'il y a un mystère, une ambiguïté, il se dégage de l'existence des personnages, dans un paysage, au fil du temps. Mais *L'Etat des choses* est un film polémique, transparent, où les choses finissent par éclater au grand jour, se déclarer clairement. Il s'agit de l'opposition entre deux conceptions du cinéma. D'un côté cet être-ensemble d'un groupe lié d'amitié, travaillant avec peu de moyens : un certain cinéma, « existentiel », européen ; et de l'autre, le cinéma américain — la dernière partie du film d'une facture différente : une réalité irréelle, un monde de grands moyens sophistiqués, d'actions et de paroles univoques, même si les dessous des affaires le sont beaucoup moins. Là, l'accumulation du temps ne suffit pas pour faire un film. L'histoire se produit donc lorsqu'il s'agit de la possibilité du cinéma et les capitaux sont américains. Le réalisateur retourne à Hollywood à la recherche de son producteur, et dès l'arrivée on pénètre dans le monde de *Hammert*, de la possibilité de l'œuvre liée à l'argent et aux truands. Le producteur se cache avec des boîtes de films dans une caravane, comme le projectionniste réparateur de *Au fil du temps* qui vivait dans un camion. Il a utilisé de l'argent blanchi — des capitaux de provenance douteuse

qu'on écoute à Hollywood. Mais là n'est pas la question : il a fait faillite, à cause de ses mauvais choix. Il a accepté un tournage en noir et blanc et à la vision des rushes, les commanditaires lui ont ri au nez : seuls les marchands de glace — et Wenders et quelques autres cinéastes « pauvres » qui prétendent parler de la vie — tournent en noir et blanc maintenant. Tandis que la grande fête de l'utopie réalisée ici-bas se doit d'être une fête de couleurs, de lumières et de sons en plusieurs bandes : l'hyper-réalité de la « fable ». C'est pourquoi on exigeait aussi une histoire : « Une histoire et on aurait eu cent mille dollars tout de suite ». « Sans histoire, tu es mort ». Mais au cinéma « les histoires sont des histoires de morts, pendant ce temps la vie se défile... », lui réplique le réalisateur, tandis que la caravane parcourt Los Angelès. Et là, sans aucun changement de ton s'effectue le passage à un sens symbolique, comme on en avait eu des exemples dans *Faux mouvement* : ce n'est pas seulement la reproduction qui détruit l'être-là immédiat dans le temps, c'est aussi l'Histoire réelle et les conditions qui surdéterminent l'existence individuelle.

Il y a comme une sorte d'opposition dans *L'Etat des choses* entre deux moments de cinéma, que le cinéma classique unifiait : une dramatisation allégorico-symbolique porteuse de sens, et l'attention au monde reproduit ; celle-ci donnait une réalité à l'allégorie, de la même façon que l'allégorie conférait une forme et un sens au monde. Cette unité a été brisée. Chez Wenders, on voit d'une part l'existence au fil du temps, tout au long du film, et de l'autre, une allégorisation mortelle et un sens fort dans *les Survivants* au début, comme à la fin de *L'Etat des choses*, consacrée à d'autres survivants. Le Juif de New-Jersey chante les louanges de Hollywood et le cinéaste allemand parle de ses angoisses devant la difficulté de faire des films. Ils avaient cru à une certaine humanité et aussi à la possibilité de réaliser autre chose que le grand spectacle de la participation des masses, ils se font descendre au moment de se dire adieu : une histoire ancienne, qui continue avec

d'autres moyens. Le réalisateur tient une caméra à la main : la reproduction est une technique de mise à mort de la chose, mais aussi la possibilité de filmer sa propre mise à mort, comme cela s'est produit chez des cameramen qui ont refusé de baisser les bras devant l'agresseur. *L'Etat des choses* n'est donc pas un film seulement personnel ou plutôt il l'est à cette condition. Wenders y parle très simplement de ceux qui, sans se prendre pour des héros et des martyrs, ont le courage de faire encore du cinéma, contre les pressions mass-médiatiques et quels qu'en soient les risques — c'est du suicide, dit-on dans le film.

Avec *Paris, Texas*, Wenders se jettera dans les bras de l'adversaire. Sans que cela diminue en rien la justesse et la vérité de *L'Etat des choses*. Les œuvres d'art sont des singularités, autonomes les unes des autres et libres à l'égard de ceux qui les ont créées car, malgré ce que prétendent les mass media, une œuvre ne se réduit pas simplement à des thèmes personnels ou à des tracés autobiographiques, et ne devient même une œuvre qu'à condition d'atteindre, à travers ce qu'il y a de plus personnel, ce moment d'universalité où se révèlent à la fois « l'état des choses » et ce qui s'y oppose.

III

Le constat d'une « impossibilité du cinéma » — qui provient de « l'état des choses » financier, mais aussi de la situation du cinéma, technique de reproduction dans un monde déterminé complètement par celle-ci — engendre la nostalgie d'un autre temps, d'un autre lieu où le cinéma fut — ou reste pour les grands maîtres — possible. En partant du texte de Benjamin sur la reproduction technique, Malraux avait inventé l'idée du « musée imaginaire » pour finir par affirmer, dans le sens d'une re-sacralisation de l'art, contraire à l'idée benjaminienne de « la perte de l'aura », que la cathédrale du xx^e siècle serait un musée réunissant les tableaux de ses maîtres. Selon *Tokyo Ga*, et

pour les cinéphiles, le temple de ce siècle ne saurait être qu'une cinémathèque.

Pour Wenders, comme pour Marker dans *AK*, il n'est pas question de montrer une beauté empruntée, des images qui ne sont pas à eux, mais de montrer ce qu'ils voient et comme ils le voient à leur propre hauteur. Les démarches sont différentes : Marker fait un reportage sur le tournage de *Ran* et sur les conditions dans lesquelles un maître vivant donne réalité à sa « vision ». Wenders « réalise » un film à propos d'un maître disparu qui essayait seulement de montrer la vie. Pour Marker et pour Wenders la situation actuelle est déterminée par la télévision, à laquelle leurs films sont destinés. Monde sans mémoire et sans histoire, dit Marker, qui montre la télévision et continue son propre cinéma documentaire — des détails précis pris sur le vif et l'étrangeté d'un assemblage, sur le mont Fuji, de « soldats japonais du Moyen-Âge » et des camions, des grues de cinéma. L'un des derniers maîtres vivants du grand cinéma, où l'illusion était l'effet de la « vision » et devait sa force à la dimension épico-dramatique des films, poursuit son chemin. Si pour Kurosawa vision et regard ne sont pas hétérogènes, leur hétérogénéité, la distance interne entre vision et regard — imagination et reproduction technique — devient évidente chez Marker, l'escalade du mont Fuji n'est donnée au cinéaste français que comme documentaire sur la performance d'un maître étranger. L'univers de Kurosawa et celui de Marker n'ont rien de commun : le plus « occidental » des grands cinéastes japonais se sert des techniques de l'Occident — et même de ses capitaux — pour recréer, c'est-à-dire « se souvenir » d'un Japon héroïque qui n'existe plus qu'en imagination et spectacle. Pour Kurosawa créer c'est se souvenir, le cinéma ne se réduit pas à la simple reproduction destructrice de l'imaginaire : « la caméra est toute puissante, elle peut être partout, l'esprit du cinéma c'est de montrer ce qu'on a envie de voir ». Ozu — à la « vision » plus étriquée, plus à la hauteur du cinéma actuel que les visions héroïques ou épiques de Kurosawa et du grand Mizoguchi — aurait dit

« créer c'est sentir, filmer un moment de la vie ». Il existe une plus grande communauté entre Wenders et le cinéaste auquel il rend hommage, c'est pourquoi pour rester fidèle à leur principe — le cinéma doit montrer ce que l'on voit — *Tokyo Ga* sera un film sur l'absence d'Ozu. Ainsi la distance entre l'impossibilité actuelle et la possibilité ancienne marque chaque moment du film.

Cette distance par rapport à Ozu vient d'une plus grande présence des techniques de reproduction. De là l'obligation de parler du Temple-musée, au début du film, lié à la conservation-reproduction des œuvres. Cela donne aux images d'Ozu — *Le voyage à Tokyo* qu'on voit au commencement et à la fin — une qualité de passé, d'un lointain perdu, comme des images de défunts. Wenders ne veut pas évoquer le passé — du genre « il était une fois » — mais transforme ce passé en regard, en conscience fulgurante, sur le présent. Grâce à la tonalité mélancolique de *Tokyo Ga*, Ozu et son Tokyo prennent une signification allégorique, beaucoup plus vaste sur fond de développement des techniques de reproduction. Le caractère mortifère de celles-ci, de la caméra plus précisément, ne gênait pas Ozu, parce que chez le cinéaste japonais la ritualisation de la vie quotidienne provenait d'une présence constante de la pensée de la mort. L'effet de la technique moderne et la tradition, la lente disparition de cette tradition même par l'effet de cette technique se rejoignaient. C'est en Occident moderne que la mort est devenue un scandale qu'on occulte, qu'on recouvre d'oubli, de silence, cette mort sans rituel, comme effet de la caméra, son « œuvre », qu'on voyait dans *Nick's movie* : la mort sans phrase, le face à face de l'agonisant et du survivant et, entre eux, la caméra. Ici, Ozu a rejoint le vide et on ne peut aller à sa rencontre avec une caméra, qui filme toujours un « plein » suspendu devant le rien. La seule manière d'évoquer Ozu serait de parler de lui le moins possible. « *Le voyage à Tokyo* » de Wenders, est aussi un voyage dont on ne revient pas indemne, même s'il n'y a pas de mort ici, l'encens qui brûle à la fin du *Voyage à Tokyo*, et de *Tokyo Ga*, brûle à la

mémoire d'Ozu. *Tokyo Ga* est une commémoration funéraire : un film sur les pouvoirs de la reproduction technique.

Wenders, dont la voix lancinante fait partie du film, n'en est pas simplement le commentateur, comme l'était Marker pour *AK*. Il parle de ses premières impressions à Tokyo, comme d'un somnambulisme : la tendance inconsciente à revoir « son » Tokyo imaginaire, qu'il avait connu dans les films d'Ozu. Une reconnaissance immédiate qui échoue, tandis qu'il ne reconnaît pas non plus les images qu'il a enregistrées ... Il parle dans le ciel, en haut de la tour de Tokyo, avec Herzog, qu'on voit sur l'écran. Celui-ci reste identique à lui-même : la pose héroïco-vantarde d'un « génie romantique » à l'époque des media, qui se risque pour aller à des milliers de mètres d'altitude rechercher ses « images intérieures ». Mais Wenders n'a rien de l'anachronisme préfabriqué d'un pseudo-génie romantique, c'est Tokyo, en bas, c'est ce que l'on voit, qui l'attire. Comme toute la modernité, il est fasciné, non pas par ses images intérieures mais, justement, par les forces qui le détruisent en détruisant la subjectivité : les techniques de reproduction. Chez Wenders aussi « le concept de progrès prend son sens de "catastrophe" : ce n'est pas ce qui va advenir, mais l'état des choses donné à chaque instant ¹ ». Le génie de *Tokyo Ga* est de voir en Tokyo l'image de la catastrophe en cours : une monstrueuse invention dans le domaine des techniques de reproduction. Ce n'est pas pour rien que le symbole du Japonais pour le reste du monde — mais aussi l'objet symbolique des films de Wenders — est l'appareil photographique.

Les cerisiers en fleur : symbole du Japon traditionnel, l'appareil photographique : symbole du Japon moderne ; les tombes pour les anciens, la poubelle pour les modernes, voilà le début du film de Wenders, qui dit : « Je n'ai pas de

1. Benjamin : *Charles Baudelaire*, Trad. franç., Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1984.

mémoire de Tokyo, il y a ces images que j'ai filmées, et dont je ne me souviens pas. Si je n'avais pas eu de caméra, j'aurais eu une mémoire de Tokyo. » « Avec la reproduction technique il n'y a pas de mémoire, mais la remémoration en regardant les images où se cristallisent pour les hommes leurs croissantes aliénations : à l'aide des images ils font l'inventaire de leur passé comme d'un avoir mort². »

Des collections infinies d'images, « une inflation galopante d'images », dit Wenders, « mais plus de regard capable de créer un ordre dans le monde, de le rendre transparent. Un tel regard aurait été impossible même pour Ozu aujourd'hui » : son regard et son monde ont disparu ensemble. Donc Wenders filme « l'absence » d'Ozu : « un monde qui n'a pas de centre, certes chacun en regardant la télévision... » — et au Japon il y a des quantités de chaînes, mais aussi des téléviseurs jusque dans les taxis — « ... se croit être au centre du monde. Le centre est partout, parce qu'il a disparu. Partout dans le monde, il y a les mêmes spectateurs devant les mêmes postes pour regarder les mêmes images américaines », conclut Wenders. La même chose reproduite à d'infinis exemplaires. Mais dans ce nouvel « empire de signes », qui n'a plus rien d'idyllique, c'est toute la vie qui est une reproduction : des dizaines, des centaines, des milliers de personnes alignées, jouant au golf sur le toit ou dans un stade, un « golf » réduit à un geste qu'on reproduit sans cesse ; les jeunes rockers dans un parc avec leur musique, leurs habits, leurs coiffures, leurs mouvements à l'américaine ; la tour Eiffel, les vitrines, les rues, en reproduction ; les plats exposés dans les vitrines, reproduction en cire — et à la chaîne — d'après les plats cuisinés, qui reproduisent ces plats en cire et leurs ressemblent ; des dizaines de personnes alignées devant les mêmes machines à billes : voilà le Japon d'après la défaite dit l'Allemand Wenders, et on sent là l'ambiguïté de sa propre relation à l'« américanisme ».

Comment rappeler, dans ce Tokyo métamorphosé par la

2. *Ibid.*



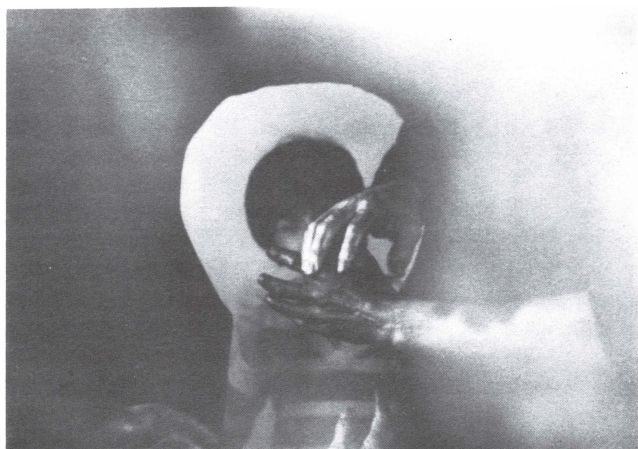
HAMMET



L'ÉTAT DES CHOSES



LIBERTÉ LA NUIT



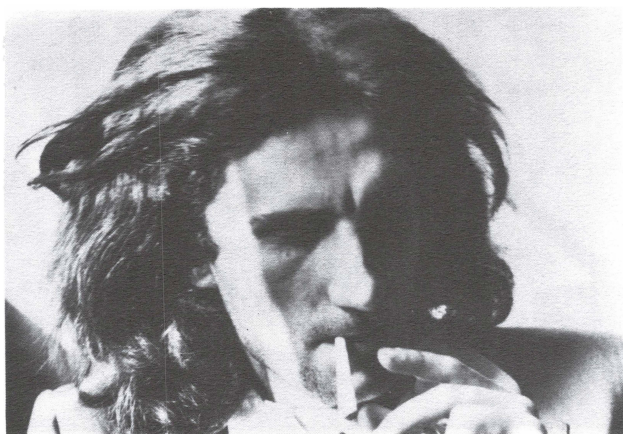
LES DESTINS DE MANOEL



PARIS-TEXAS



L'AMOUR PAR TERRE



ELLE A PASSÉ TANT D'HEURES SOUS LES SUNLIGHTS



AMERIKA



L'AMOUR PAR TERRE.



PRÉNOM CARMEN



JEANNE DIELMAN



GINGER ET FRED



STRANGER THAN PARADISE:



TOUTE UNE NUIT



BOY MEETS GIRL



MERRY GO ROUND

reproduction, la mémoire d'Ozu, sinon justement par des photographies du maître au tournage. Un seul plan à l'objectif 50 mm suffit cependant, par sa différence, pour restituer, au milieu de ce tohu-bohu assourdissant et agressif, le calme du cinéma d'Ozu, mais seulement pour un moment et pour faire « comme si ». Avec une discrétion extrême, Wenders dit l'essentiel sur Ozu. Non pas ce que les spectateurs seraient censés vouloir : les détails biographiques, la filmographie, les anecdotes sur le tournage des films et autres babioles qui encombrant souvent ce que l'on dit ou écrit sur le cinéma. Mais l'essentiel à propos d'un auteur : sa vision, ses moyens, son travail, et à travers cela ce que vise tout « auteur » : le monde, « l'état des choses » en général. *Tokyo Ga* est une œuvre qui, à son tour, vise à cela, mais, comme le fait tout véritable essai, « à propos » d'Ozu. Wenders montre ce que le cinéma peut montrer : ce qui est, mais en donnant au spectateur les moyens de sentir ce qui n'est plus. La reproduction en série du monde actuel s'oppose au caractère répétitif du monde ancien, l'origine de l'expérience, de la connaissance, de la perfection, et des œuvres. Ozu tournait toujours avec le même objectif : le 50 mm, un très léger télé-objectif qui adoucit les contours, les perspectives, les attendrit, grâce à un léger étirement des distances et un petit ralentissement de temps, donnant au monde ce soupçon de solennité, d'apesanteur, attentif au poids des choses, à l'écoulement du temps, caractéristique des films d'Ozu. Le maître japonais — comme d'autres parmi ses pairs — travaillait avec les mêmes acteurs, les mêmes techniciens. Le principal acteur d'Ozu, qui va rendre les honneurs funéraires sur sa tombe, parle des répétitions, des reprises pour atteindre la perfection. Son dernier chef opérateur, qui avait commencé comme assistant sur ses films, garde ses reliques : un trépied et un chronomètre construits selon les indications d'Ozu. Ce sont les deux autres moyens — pour créer le cadre et la durée — qui constituent, avec l'acteur et l'objectif 50, les matériaux principaux d'Ozu. Il fallait le chronomètre pour mesurer exactement en temps et en longueur de pellicule la durée de

chaque prise de vue, de chaque vision des rushes. Le trépied spécial permettait de retrouver la hauteur d'un homme assis à même le plancher sur le tatami, comme on le faisait traditionnellement au Japon.

Ce n'est pas un hasard si c'est à côté d'une caméra que le chef opérateur d'Ozu tombe en larmes en parlant de son travail avec « le roi ». La mort, l'absence, sont inhérentes à la caméra, de manière méditative chez Ozu, avec une certaine emphase sentimentale, occidentale, chez Wenders, qui ne peut atteindre « la perception de la vérité » par le cinéma autrement que par une mise à nu, une agression. Ozu créait des fictions, Wenders « reproduit » ici, c'est aussi une autre différence. On se rappelle Nicholas Ray sur son lit d'hôpital, répétant « coupez ». Ici, c'est le chef opérateur d'Ozu qui répète en larmes : « maintenant, s'il vous plaît, laissez-moi seul ». Maintenant la perception de la vérité au cinéma est devenue rare, ensevelie sous l'inflation des images.

Tout dans *Tokyo Ga* n'a pas cet aspect d'imprévu, de rencontre frémissante : il ne s'agit pas d'une esquisse, ni vraiment de pages de journal. Wenders a tourné en 35 avec un appareillage, malgré tout, assez lourd et un projet, des images très élaborées. Avec moins que cela, on aurait eu un témoignage, non pas une œuvre, où il y a à la fois « l'état des choses » et les thèmes de Wenders, ses relations avec le cinéma, non pas posés comme des « objets reconnaissables » — à l'instar de *Paris, Texas* — mais de manière plus subtile, même si au premier abord on ne retrouve pas les images de Wenders, sauf dans les innombrables et très beaux plans de trains. Le nomade Wenders, hanté par la nostalgie du chez soi, affectionne le familialisme des films d'Ozu. La nostalgie sentimentale qui se donnera libre cours dans *Paris, Texas* est inhérente au développement de la reproduction technique, à ses effets de disparition, d'absence. De là l'ambiguïté profonde de cette fascination pour les forces destructives, et le double sens que Wenders reconnaît au cinéma : d'être la perception de la vérité et en même temps sa destruction.

GLACE SANS TAIN

Wenders : Paris, Texas

Wenders semble avoir eu peur de ce qu'il avait conclu dans *L'Etat des choses*. Une fois posé que la résistance devant les mécanismes de l'industrie culturelle pouvait conduire à la mort, il a choisi de céder. Au moment de quitter l'Amérique, pour rentrer enfin « chez soi », il a voulu rendre à l'Amérique ce qui lui appartient, et dont il reste le spectateur exclu.

Un auteur est libre à l'égard de l'idée fausse ou vraie qu'on se fait de son œuvre. Mais ce n'est un « auteur », quelqu'un qui ne sait pas au départ ce qu'il fait, qu'à condition de ne pas céder sur l'essentiel : un rapport à l'impossible sans lequel il n'y a plus d'œuvre. Le tapage publicitaire n'aurait jamais réussi à lancer *Au Fil du temps* : il lui fallait déjà un produit conforme. *Paris, Texas* est d'autant plus retors qu'il s'agit d'un produit sophistiqué, où le nom de l'auteur et sa thématique tiennent une bonne place.

Voilà Wenders réduit à une marque déposée : l'errance en rapport à la reproduction technique et aux nouveaux moyens de communication ; « l'étrangement » : la traversée, l'ambiguïté, le non-fini, l'incertitude, qu'aucune photographie ne permet de surmonter, et la levée du regard nostalgique vers le paysage. Il en reste des traces au début de *Paris, Texas*, mais comme chemin de retour, et transformé déjà à cette fin. Ce n'est pas un sentiment de désert, mais un désert véritable, ni un solitaire qui y

chemine, mais un zombi, un déterré vivant. Dès le départ, donc, les motifs ouverts sont métamorphosés en stéréotypes. Sans avoir pour autant la force mythologique du paysage et du héros de western. Au contraire : reproduction technique et civilisation urbaine sont sensibles dans l'image, comme démythification du paysage et du héros. La transformation du mythe en stéréotype, de l'illusion en simulacre, c'est la métamorphose de ce qui se voulait, malgré tout, culture populaire en pur produit de mass media. L'effet démythifiant de la civilisation industrielle et de la critique culturelle est présent dans la texture de la nouvelle mystification, de ses images, ses sentiments, son intrigue, suffisamment délimités, reconnaissables et communs, pour permettre l'identification. La norme veut que la marginalité soit invivable, les années soixante et soixante-dix une erreur : la caravane a brûlé, la mère a fui, en déposant son enfant devant une porte, et elle est devenue prostituée ; le père s'est écroulé dans le désert. « Le retour de la fiction » (Zimmer), comme effet du retrait du politique, devient véritablement ici une fiction de retour. Le nomadisme est reterritorialisé en familialisme ; tous les moyens techniques qui produisaient auparavant l'incommunicabilité et « l'étrangement » vont devenir des moyens de communication, pour rétablir les liens et l'unité mythique. Mais le départ, l'écart, le discours et l'analyse n'ont pas disparu, une béance traverse le film, malgré la sentimentalité et le mélodrame qui n'arrivent pas à la masquer. Familialisme et image-miroir, qui étaient implicites dans les films américains et rendaient leur fonctionnement possible, sont devenus ici contenu et thème : mais le miroir n'est que la glace sans tain d'un sex-shop et la famille n'en est véritablement plus une.

La psychologie — car il faut des figures connues, plausibles, la compréhension et l'identification — a expulsé l'exceptionnel, l'état des choses, l'expérience du monde, le malaise général, sa tonalité vague, imprécise, son ouverture au tout. On croirait lire un « manuel de psychanalyse pour tous » ou l'analyse d'un film américain, mais ce sont les

conditions de l'efficacité du film. La première parole du « déterré », lorsqu'il sort du mutisme, est « Paris », non pas la ville capitale, mais un désert, au Texas, reproduit sur une photographie. Terre d'origine, but de l'errance. Scène primitive : c'est là que ses parents se seraient connus et l'auraient conçu ; c'est là qu'il avait acheté un terrain pour y venir vivre avec sa famille, qu'il porte avec lui en effigie photographique. Non pas foyer, jardin de paradis, mais un désert et un désert mythique comme il se doit d'un objet perdu. La perte y est inscrite pourtant, la béance ouverte, c'est à la fois un désert et un lieu mythique de plénitude, un bonheur pour les autres, dont l'errant reste à jamais exclu. Tout a résulté d'un jeu de mot, de la séparation entre Paris et Texas. On apprendra que son père présentait sa mère comme une femme de luxe, « une Parisienne ». Ainsi l'errant avait-il imaginé également sa propre femme, plus jeune que lui. « Il devait donc travailler dur », dit-il, « pour la faire vivre, et brûler de jalousie de ne pas être toujours présent ». L'errance est censée trouver ainsi son « explication », sans qu'on la raye encore de l'histoire. Sinon, il n'existerait pas de fiction, un but à atteindre. Car les sédentaires restent stériles, sans histoires, bons à élever les enfants abandonnés, à soigner les parents malades.

Cette psychologie est plus complexe que celle du cinéma classique, moins immédiate. Mais les médiations qui ont désertifié la terre d'origine, produit l'errance, introduit le négatif dans la plénitude cinématographique — la prétendue présence du monde de l'être — ces médiations ne sont pas thématiques explicitement, comme l'est la psychologie : elles sont présentes au niveau des motifs mis en œuvre dans la fiction.

La nouvelle révolution technologique, paraît-il, devrait restaurer, effacer les méfaits aliénants de « la deuxième vague », reconstituer le foyer détruit par la technique. La photographie, marque d'absence, appartient encore à la phase précédente : les nouvelles techniques d'information et de communication rétabliront, dit-on, les liens. Sans ironie aucune, c'est aussi « le message » du film : *media et*

publicité — le frère est spécialiste de panneau publicitaire que l'errant trouve joli — ne peuvent être qu'affirmatifs. Le monde de la nouvelle présence commence avec le cinéma. L'enfant, émule de la technologie, sera l'éducateur : première marque de reconnaissance, lorsqu'il se voit, dans un film, au bras de son père et « conduisant » une voiture. Wenders copie avec maladresse *Alice dans les villes*, en en inversant le sens, ainsi le veut l'industrie culturelle ! Père et fils iront guetter la mère, en communiquant avec des talkies-walkies. Unique signe de vie : un passage mensuel dans une banque. La forme la plus abstraite, la plus inhumaine, renoue, ici, l'humanité : la mère est retrouvée, lorsqu'elle passe dans une voiture, devant une caisse automatique. Ce genre d'objets se retrouve à foison dans le film, qui est consacré à leurs effets. Dans les mass media, la quantité remplace la chose : d'où l'accumulation des gadgets techniques et des poncifs. Plus tard, le père, qui ne peut pas parler avec l'enfant, lui laisse un message enregistré. C'est avec un téléphone que le père et la mère se parleront des deux côtés de la glace sans tain dans le sex-shop.

La femme dans le miroir, l'image qui sert à la publicité du film, montre bien que pour qu'il y ait une vedette, pour que le désir cinématographique fonctionne, il ne suffit plus d'image seulement : le miroir est devenu trop visible, on s'identifie donc à celle qui s'y regarde. La fusion imaginaire n'existe plus, la mère est perdue ; de là l'errance, mais reconduite devant le miroir. L'écran de fiction ordinaire, dit-on, serait le lieu du désir de la mère, dans les deux sens que cela implique ; un miroir aussi où apparaît l'image idéale du moi. Du moins, c'est à ce schéma qu'obéit, ici, l'apparition de la femme-mère dans le miroir. Elle est visible pour elle-même et pour l'homme, non pas lui, bien que ce ne soit lui aussi qu'un père « imaginaire », habillé en « père » par une bonne mexicaine — encore une allusion aux origines « basses » de sa mère — devant un miroir. L'homme et la femme doivent se détourner de l'image pour pouvoir se parler. Le discours sur l'image, la critique du

« signifiant imaginaire », constitutif du cinéma moderne, présent sur l'écran, disparaît au profit d'explication psychologique plate. Mais le miroir a perdu sa fonction magique : il est transparent, et l'objet inaccessible, simplement un objet marchandise. Une vitre suffira cependant pour restituer le lien et le lieu imaginaire. A condition, cependant, que le *happy-end*, exigé par les producteurs américains, ne se réalise qu'à demi : un compromis entre l'unité et la séparation. Le film gagne sur les deux terrains : aucun spécialiste de la publicité n'ignore que les gens ne sont plus des naïfs, ne veulent plus qu'on les prenne pour des « enfants ». Le film est donc très « sentimental ». Sentiment réel d'exclusion chez Wenders ? Ou bien la connaissance du caractère factice de la nouvelle affirmation, bien qu'elle se veuille positivité originelle, à partir du négatif ? Harmonie pré-établie, sans doute, entre l'intériorité et les exigences du moment. Le lien mythique : objet perdu, objet de désir, l'errant le restitue lui-même, mais pour en être exclu. Spectateur des media qui vit par procuration ? Voyeur, en tout cas, qui pleure dans la rue. L'errant regarde la fenêtre d'un gratte-ciel, où l'on voit — entourée de gadgets informatiques — l'étreinte de la mère et de l'enfant : l'image la plus forte de la tradition figurative occidentale.

Dégradation, répétition et aplatissement caractérisent l'industrie culturelle (Barthes) : *Paris, Texas* agit en mettant en œuvre, explicitement — il ne peut en être autrement aujourd'hui pour un « auteur » — les contenus et le fonctionnement de la fiction ordinaire cinématographique, en accord avec un « savoir » ambiant. Dans un scénario écrit sur mesure et à cette fin, il utilise ce qu'il est convenu d'appeler la thématique de Wenders et des motifs reconnaissables — mais dépouillés de leur écriture — puisés dans les films précédents. Wenders gère son capital, son film devient sa propre réclame et ressemble à la publicité. Trop lent, trop sentimental et sophistiqué, il manque de l'économie, de l'efficacité, de la simplicité du cinéma américain, et, à la fois, de l'intelligence et de la

sensibilité des œuvres de Wenders. C'est un film très significatif, en tant que produit de l'industrie culturelle, pour la compréhension de l'air du temps. Non pas une véritable œuvre recherchant ce qui de ce temps n'est pas encore visible, mais l'emploi complaisant de ce qui s'étale dans les magazines de photos américains.

LE HORS-CHAMP, LA COUPURE

D. Huillet, J.M. Straub : Amerika, rapports de classes

I

« Le grand théâtre d'Oklahoma » est célèbre. Une affiche l'annonçait dans *L'Amérique* de Kafka : « Le grand théâtre d'Oklahoma vous appelle ! Il n'appelle qu'aujourd'hui, qu'une seule fois ! Qui manque à présent l'occasion la manque pour toujours ! Qui pense à son avenir nous appartient ! Chacun est bienvenu ! Qui veut devenir artiste, qu'il se présente ! Nous sommes le théâtre qui peut utiliser chacun, chacun en son lieu... ». Depuis Max Brod, gloses et interprétations n'ont pas manqué. Ce serait une image du paradis, où Karl Rossmann, enfin réconcilié avec un monde de paix accueillant, retrouverait ses parents. Costumes, socles, échelles, plumes, bref le décor et l'accoutrement des femmes déguisées en anges n'ont pas retenu les rêveries. L'ironie serait ici le paradoxe même de l'apparition. Car c'est toujours dans une atmosphère ironique que le monde d'en haut, providence mauvaise ou lumière de rédemption, apparaît chez Kafka. L'Amérique serait aussi, bien que, d'après Kafka, Karl ne soit pas juif, l'autre lieu utopique, autre que la Palestine, qui hantait Kafka. L'Amérique était et reste, pour beaucoup, la terre de la grande promesse. L'immigration continue. Mais soixante-dix ans après, « le grand théâtre d'Oklahoma » apparaît dans une lumière différente. C'est peut-être une autre prémonition de Kafka, à qui l'on a souvent reconnu un don de voyant. Même

Brecht qui, à tort, ne fut pas tendre pour Kafka — il suspectait K. de vouloir trouver un chef, tandis que la profondeur de Kafka lui semblait une profondeur pour rien — même Brecht voyait dans l'auteur du *Château* et du *Procès* le grand poète de la civilisation industrielle où l'homme dépend de la vente de sa force de travail, mais aussi l'écrivain qui avait prévu les méthodes de la police stalinienne. « Le grand théâtre d'Oklahoma », qui appelle tous ceux qui se décident à devenir « Artistes » et maudit ceux qui n'y croient pas, ne serait-il pas à son tour, non l'image du paradis, mais « l'utopie » devenue réalité du « meilleur des mondes », celui du « showbiz », en passe de se réaliser autour de nous ?

Ce grand théâtre se réduit, dans le film des Straub, à une musique pour trompette sur une affiche. Les auteurs l'ont dépouillé de tout ce qui pourrait, même de loin, ressembler à notre monde des simulacres fabriqué par les mass media. Ce monde qui en aurait tenté plus d'un, dans ces temps de retour qui sont ceux du cinéma d'aujourd'hui. Mais la réalité de la crise économique, le chômage, la pauvreté, l'humiliation sont trop forts et s'inscrivent contre les simulacres. Si *Amerika, rapports de classes* se refuse aux couleurs clinquantes des mass-media, ce n'est pas pour leur opposer la tristesse du noir et blanc, mais ses nuances peu communes. Et si ce film rejette les facilités de l'imagerie, c'est pour redonner à la dimension utopique la liberté qui lui revient. Kafka avait parlé de « théâtre de la nature d'Oklahoma », c'est la nature que l'on voit dans *Amerika* : un très long travelling sur le Missouri à la fin du film, l'un des seuls plans tournés en Amérique. La nature, comme le non-encore-advenu, le non-réconcilié et comme promesse de réconciliation, a repris sa liberté contre les Straub, qui ont l'habitude de préparer leurs films dans les moindres détails. Ce paysage n'était pas prévu dans le parcours du train, qui changea de route le jour du tournage ! Mais c'est comme une nécessité de la « dialectique du paysage » chez les Straub, l'horizon, le « dehors », qui donne à leurs films leur spécificité.

II

D. Huillet et J.M. Straub se trouvent en une sorte d'extériorité, d'exil. Un départ forcé de France, pour ne pas faire la guerre en Algérie. Et aussi l'impossibilité d'être dans une langue, à la frontière du français et de l'allemand. Ce qui aurait pu provoquer la nostalgie de la terre, le désir d'être chez soi ou la fusion romantique, a été porté, par décision, plus loin. La coupure traverse même leur œuvre — division au sein d'un travail en commun — entre l'image et le son. « Le nomadisme n'est pas une approche de l'état sédentaire. Il est un rapport irréductible avec la terre : un séjour sans lieu » (Levinas). « Quand je rentre quelque part, je demande s'il y a une deuxième porte de sortie » dit M.K. chez Brecht : « Parce que je suis pour la justice ». De pays en pays, de langue en langue, les Straub produisent leur œuvre dans les pores du système de production cinématographique. De là leur intérêt pour le judaïsme — exigence de justice, la teneur de l'œuvre de Kafka —, en-deçà même de l'actualité de cette question, de sa persistance dans la tradition protestante (d'où ils viennent), et de sa prédominance dans le marxisme révolutionnaire (dont ils se réclament et qui se remarque jusque dans le titre de leur film).

Mais sont-ils encore en exil ? Ne sont-ils pas, eux aussi, de « retour » avec un film de fiction ? « Le retour de la fiction », partout présent, a le plus souvent, comme on peut le voir avec *Paris, Texas*, la configuration d'une restauration. Mais toute fable n'en participe pas, cela dépend du traitement. Benveniste avait distingué discours et histoire-récit, énonciation et énoncé. La modernité était plus dominée par le travail de l'énonciation que par la politique, mais elle s'en approchait, dans la mesure où l'énonciation porte sur l'actualité, l'historicité, du discours, tandis que l'histoire-récit énonce quelque chose de parfait, de fini. La politique n'a pas disparu de *Rapports de classes*, ni surtout le travail sur l'énonciation, même s'il s'y produit un

déplacement du discours au récit, non fini, ouvert. Avec *Trop tôt, trop tard*, Huillet et Straub étaient allés le plus loin : dans un désert où aucune communauté ne fait écho à l'actualité du discours théorico-politique. Ce n'est pas pour cela qu'ils ont rebroussé chemin à la recherche d'un foyer. Ils « racontent » encore un départ. C'est la solitude de l'exigence de justice qui produit la fiction dans *Amerika, rapports de classes*, nullement un rejet de la politique. En l'absence d'action commune, « la justice prend un aspect particulier », suspect à l'égard de l'existant et le suspectant : une exigence éthique subjective. Mais leur film réintroduit même la politique dans ce qui est devenu une terre d'élection pour la nouvelle idéologie et les mass media, ses organes. Les Etats-Unis prétendent aujourd'hui être « l'Amérique », l'utopie, la terre de Dieu devenue enfin réalité, au mépris des pauvres, des humiliés, de leur propre terre et du monde entier. « Que Dieu me préserve de gagner ma vie autrement qu'honnêtement », dit Karl Rossmann. Nouveaux malheurs de la vertu : Karl découvre que la justice n'est pas la chose du monde la mieux partagée.

Mais rien de ce qui touche Rossmann n'a la fatalité de ce qui est définitif. Aussi *L'Amérique* est un livre plein d'espoir, le moins troublant de Kafka (Canetti). Sans cette espérance, Straub et Huillet n'aurait pas pu s'en inspirer pour un film. Mais toute œuvre reste unique dans sa possibilité d'être, multiple dans les lectures qu'elle engendre. Qui de Benjamin — la mystique juive de la rédemption —, de Canetti — la connaissance du pouvoir —, de M. Robert — l'écriture —, peut prétendre avoir dit « la vérité » sur Kafka, sinon une vérité partielle ? *Rapports de classes* — le titre original du film — par son caractère non affirmatif, se situe dans l'ouverture d'une telle vérité partielle. C'est celle-ci qu'il convient d'écouter ici, sans en exclure d'autres. L'image de l'univers kafkaïen évoque un labyrinthe, une profondeur au terme inaccessible, au secret introuvable : les Straub en ont coupé les chemins. Au cinéma, il n'y a pas de profondeur, mais un écran, non un

passé et un avenir, mais un présent : « ça ne brûle pas là-bas, mais ici ».

Straub et Huillet ont appris avec Bach, Schönberg, Mallarmé, à traiter les œuvres pour elles-mêmes, dans une distance qui évite de les liquider en les réalisant. La réalisation cinématographique d'une œuvre suppose l'esthétique de la mimésis, dégradée par la reproduction technique : l'immanence, la présence de l'idée dans les phénomènes, la réconciliation avec le monde d'injustice, le contraire même de Kafka : « autrement qu'être et au-delà de l'essence », la transcendance irréprésentable, non figurable. On a remarqué chez Kafka l'extrême réalisme des détails et l'irréalité de l'ensemble : l'aspect onirique, halluciné, d'une recherche de la justice et de la rédemption dans un monde de domination. La même dichotomie se retrouve dans *Amerika*, mais à d'autres fins. Les auteurs ont visité, par exemple, six cents ascenseurs à travers le monde pour finir par en choisir un à Brême qui, par son étroitesse, impose l'usage du grand angle ! Ils ont tourné sur un bateau en pleine mer. Il ne s'agit cependant pas de réalisme de décor naturel, mais d'une impossibilité de représenter. Sans ostentation aucune. Hambourg remplace New York, les habits du début du siècle côtoient les voitures d'aujourd'hui, le découpage du cinéma primitif, ses lampes pour indiquer la nuit, et un noir et blanc sans date, sont repris avec des moyens techniques autrement complexes. Le passé qui affleure chez Kafka est exigé par la remémoration et la rédemption. Ici, c'est un lieu et un temps hors lieu et hors temps : changeant et toujours sur place. Un autre pays, d'autres villes, un autre temps : le même pays, l'éternel retour du même, le monde de l'oppression. Mais qui n'a rien de définitif. Les Straub refusent la mimésis, parce qu'elle est un principe de nécessité : le monde du maître, de l'immanence et de l'image. Mais les images du cinéma sont sans substance. Le cinéma des Straub reste un lieu d'écoute, d'espérance : rien n'y est perdu définitivement. L'Amérique ne se réduit pas à cette statue de la liberté, qui remplace au début du film la

statue d'un pirate devant des entrepôts, et accueille l'émigrant. C'est aussi le Missouri, le long travelling filmé d'un train, à la fin. Et un fleuve n'est jamais identique à lui-même. La nature non dominée, et non encore libérée, qui n'est pas objet de possession, ni une terre mythique d'origine : le ciel, les arbres, l'eau, les reflets dans la douce lumière du fleuve, le monde qui voudrait être regardé, comme l'arbre que Karl regarde, écoute, la nuit : le but d'un voyage toujours plus lointain¹.

Le « dehors » introduit une distance éthique, une non-adhésion à ce qu'il y a, une sensibilité, une responsabilité, à l'égard des autres. Karl ne comprend pas qu'on puisse s'accommoder de l'injustice. Il écoute le soutier, l'enjoint d'aller chez le capitaine, se plaindre de l'injustice. Il écoute Thérèse, qui ne peut parler à personne, dire sa crainte de ne tenir son emploi que de la pitié d'une supérieure, et raconter le suicide de sa mère restée sans travail. Karl aide le vagabond Robinson, sachant bien qui il est, ayant eu à souffrir de lui et de son ami Delamarche, plus que de tout au monde. Enfermé par eux sur un balcon,

1. C'est la principale différence — au-delà même de la diversité des textes de Kafka — avec *Le procès*, qui reste un grand film. Chez Welles, il n'y a pas de dehors, de nature ni de rédemption. C'est un monde uniquement social, artificiel : le cauchemar de l'Etat. Les termes y sont ceux des Lumières et de la pensée bourgeoise : les tyrans, les prêtres, l'individu, la société, la liberté, la raison. L'altérité n'y existe pas, ni l'idée de justice : les choses, prises dans le cauchemar du pouvoir et de la signification, constituent un labyrinthe, dans la tradition maniériste, où une subjectivité erre à la recherche de la vérité. C'est un monde destiné à la déflagration, comme le héros à la mort, bien qu'il affirme l'existence de la raison dans l'univers. Le « dehors », dans *Amerika*, produit, au contraire, un point de vue externe sur une expérience subjective in-finie, et ne crée pas de labyrinthe, d'espace dramatique et émotionnel. Ses auteurs ont voulu « faire le contraire » de Welles et y sont parvenus, tout en ne se facilitant pas la tâche, parce qu'ils ont dû employer, en ne voulant pas tricher avec les décors filmés pour eux-mêmes indépendamment de la tyrannie de la signification, des objectifs grand-angulaire, utilisés, à des fins dramatiques et plastiques, par Welles.

il écoute l'étudiant-ouvrier, qui ne dort pas pour étudier, mais n'a plus aucun espoir de se libérer du travail grâce à ses études. Car il devient plus difficile d'avoir et de garder un emploi, que de se faire élire juge. Si l'infini éthique a toujours été l'espoir des esclaves, K. Rossmann, qui ne vient pas de leur monde — ce pourquoi il a plus de facilité à se révolter —, rencontre chez eux le silence, le renoncement résigné, l'humilité, l'humiliation. Ou bien la dégradation mutuelle d'esclave et de maître, comme chez Robinson et Delamarche. Karl résiste, il est un déplacé chez les riches et les pauvres, renvoyé de partout, ou bien obligé de fuir : tout lieu est un piège, toute relation un traquenard. Mais Karl n'a rien d'un héros de désespoir et de solitude : il croit à la bonté. Celle des pauvres est impuissante ; et l'apparente bonté des puissants, de son oncle par exemple, consiste en une forme de discipline toujours prête à passer au jugement, à la condamnation. A côté de la souffrance de ceux qui n'ont pas, ceux qui croient qu'il y a quelque chose et qu'ils en sont — l'oncle, le chef portier, le gérant de l'hôtel — sont simplement ridicules : face à eux, *Amerika* retrouve l'humour dont Kafka était fier, et le burlesque de Chaplin. Sans verser cependant dans la caricature : le point de vue éthique exige le respect des autres.

Cette exigence se retrouve jusque dans la manière de filmer, retenue et grave. Bazin disait : « Le cinéma montre ». Mais « qu'est-ce qui se montre et qui regarde ? » semblent se demander aussi les Straub. Chez eux, le dire n'est pas trahi par ce qu'il énonce, « trahison au prix de laquelle tout pourrait se montrer, même l'indicible » (Levinas). Leur démarche même est le contraire des mass media, pour lesquelles il n'y a que du représentable, rien en dehors de ce qui se montre. Leur travail vise à préserver un silence en-deçà, le pouvoir inaliénable du dire, comme modalité d'un possible radicalement différent. Non pas l'être et la totalité, la clôture, l'immanence et l'identité, mais la rupture d'identité, la rupture avec l'être, un caractère exceptionnel, la distance et l'extériorité. L'irreprésentable ne se représente pas, ce qui n'est pas en repos ne coïncide

pas avec soi-même, ne s'exprime pas, mais de loin fait signe. Le cinéma des Straub exige la discontinuité, des coupures dans l'enchaînement du discours, pour rompre ses illusions d'assurance. Les choses n'existent pas seulement dans l'espace de la fiction — qui n'a rien d'un processus fatal courant vers une fin. Les plans ne sont pas des compositions stables dominées par le regard, mais des cadres, des « découpages », des coupures dans le hors-champ, dans les corps, dans le temps. Le cinéma classique crée, grâce au « champ aveugle », le liant invisible des plans, un espace de fiction qui enchaîne le regard et le conduit dans la profondeur de la représentation. Le cinéma des Straub est frontal, comme chez les primitifs : description et narration y manquent, mais aussi l'homogénéité entre la figure et le lieu. Les cadres ne constituent pas des espaces de séjour. Les personnages ont un rapport tendu à l'espace, au vide, aux cadrages, soit par le morcellement du corps, soit par une position tendue vers l'extérieur : décentrés, ils regardent vers le dehors, ainsi le nombre d'or, moyen par excellence de la stabilité de la composition, engendre l'instabilité, comme si les figures, retenues dans le cadre, étaient en même temps en position d'en être expulsées. Le hors-champ — lieu de l'autre et des autres — reste toujours présent, avec les regards, les voix off, ou la lumière, sans que des contrechamps viennent clôturer, apaiser la tension ; ils sont, lorsqu'ils existent, asymétriques, ils arrivent à contretemps et déçoivent l'attente. Ainsi les ellipses, la rareté et les tensions portent l'espace, les objets, les figures et les cadres à l'incandescence. Les césures sont marquées, les changements de plan doivent véritablement s'entendre, sans qu'aucune musique ne les masque, comme tout ce qui est donné dans le film au regard ou à l'écoute.

Le regard ne se dissimule pas derrière l'apparence des choses, ni la voix derrière les paroles. Ainsi les Straub ont été conduits à une réinvention de la diction cinématographique, qui leur a demandé un long travail avec les acteurs. La même tension entre l'immobilité et le mouvement, réduit au minimum, entre le corps et les regards, les

mimiques, caractérise le jeu des acteurs. Un jeu distancié : une sorte de mise en évidence artificielle des personnages et de leurs paroles, comme des objets et de l'espace, fortement structurés. Avec, pourtant, un « réalisme » de second degré comme résultat. Des césures, des déplacements d'accent permettent à la fois de saisir la tessiture des voix et la syntaxe de Kafka. Comme un livre qu'on lirait en soulignant tous les mots. Il fallait avoir un rapport extérieur à la langue pour l'entendre et la faire entendre avec autant d'attention et d'impact.

Kafka avait publié d'abord un fragment de son roman : « le chauffeur », et les Straub ont commencé par en faire un court métrage, avant de découvrir le reste et de continuer le film. Ce principe épique d'indépendance, qu'on voit ici dans les relations des séquences, détermine le film dans son rapport à Kafka, mais aussi au monde, dans le rapport de la fiction au monde, dans celui de la caméra à l'espace, et des acteurs aux personnages. *Amerika, rapports de classes* est un produit de luxe : mais le luxe ne se perd pas en dépense somptuaire, dans la publicité et l'emballage, comme pour les autres films : il est investi dans le tournage et se sent sur l'écran. Jusqu'à trente prises pour chaque plan, vingt-cinq heures de film au tirage : pratiquement toutes les prises tournées et synchronisées. A partir de l'instant où la préparation et la mise en place de la caméra ont été faites, au moment de tourner, c'est le jeu des acteurs qui décide. La diction essentiellement : le cinéma des Straub s'adresse à l'écoute. Et ils utilisent, on le sait, toujours le son direct, exactement celui qui a été enregistré en même temps que l'image. Le travail des Straub exige le respect du matériau et ne le néglige pas au profit d'une communication moyenne. Les acteurs doivent parvenir à donner toutes les intonations, les accents, les pauses, comme s'il s'agissait d'une partition musicale. Ils sont là en tant qu'acteurs et en tant que personnages dans deux registres séparés. La même relation se reproduit dans la tension entre la fiction et le monde, cette distance, qui existait chez les primitifs et qui a disparu du cinéma de studio, monde de fiction, sans

dehors, sans reste. D. Huillet et J.M. Straub introduisent la coupure dans « le monde de fiction », en séparant l'un de l'autre les deux termes, en refusant de créer l'illusion de réalités, d'homogénéiser costumes, démarches et décors. Et avec le son, la lumière, le cadrage, le regard, ils situent le hors-champ dans chaque plan : c'est par cette tension avec le dehors que quelque chose y brûle.

Danièle Huillet et Jean-Marie Straub ne renient pas la leçon de Brecht : l'absence de conclusion, la partie traitée pour elle-même, sans prétendre prendre la place du tout, et un tenu égal, « objectif », d'un bout à l'autre du film. Cette exposition de la fable, de la parole et des lieux, tendue à l'extrême par l'exigence éthique, éloigne les Straub de la manière bressonienne, à laquelle on les assimile souvent. Moins leur importe le salut de l'âme et le péché, la solitude spirituelle, que la non-présence de l'infini, l'écart irréductible entre ce qui est et le radicalement différent. C'est leur position du tiers exclu à l'écart de la vaste entreprise de restauration, qui suit son cours.

LE PRÉSENT CINÉMATOGRAPHIQUE

Jarmusch : Stranger than Paradise

Stranger than Paradise arrive d'une autre planète. Il est pourtant d'une étrange familiarité. Sans qu'on sache si c'est l'étrange qui est devenu familier, ou bien l'inverse. Mais cette bizarrerie ne provoque aucune angoisse. C'est l'ici même, la contemporanéité, encore plus, le quotidien le plus vide, le plus banal, qui a perdu sa présence pour devenir plus étranger que le paradis : l'irréel d'un perpétuel présent. Un présent étrange et qui nous est pourtant familier.

Le présent de l'écriture est ce point qui sépare la fin du passé du commencement de l'avenir. L'écriture est différence : le non-encore-advenu. L'image peinte affirme l'immanence de l'éternel, elle détache le passé du temps, le transporte dans l'avenir : sa présence, hors le temps, est, en acte, trace d'éternité. L'image photographique reproduit, conserve, l'absence : ce qui a été. Seule l'image cinématographique, parce qu'elle reproduit le mouvement, serait l'image du présent ou, pour réduire encore plus la distance, une image au présent. Mais le présent peut-il être, avoir, une image ? Ne nous trouvons-nous pas déjà en « présence » du double, justement, ces revenants, ces spectres, dont on avait peur au début du cinéma ? Ces revenants, qui ne prenaient quelquefois l'apparence de fantômes que pour être mieux exorcisés, mais qui étaient là dans tous les films, sous les aspects de réalités des plus anodines, à tel point qu'on avait besoin de musique pour les tenir à distance,

pour les rendre vivants et se rassurer ? L'étrangement familier du cinéma ne serait-il pas déjà, comme dans le film de Jarmusch, l'hyper-réalité d'un monde de survivants, de zombies : le présent de l'indifférence ?

Comme les figures qui s'y promènent, devant *Stranger than Paradise* nous avons l'impression du déjà vu. Au premier abord, avec les plans-séquences, on s'approche d'un degré zéro de cinéma, et en forçant même l'expression, d'un genre de néo-réalisme. « La grâce de la nature artiste se révélant en absence d'homme », disait-on. Cette absence est effective, mais la nature aussi a disparu : elle est invisible derrière un rideau de pluie, de neige, de brume. Serait-elle visible qu'elle aurait déjà le présent irréel de l'image : la grisaille. Le néo-réalisme, chrétien ou non, était existentiel : la détresse des hommes et des ruines après la catastrophe mondiale, une présence de l'historicité, de temporalité, de finitude, de douleur, de nostalgie et de désir, de révélation. La réalité dans *Stranger than Paradise* a été soufflée. Une catastrophe d'un ordre différent, dont on ignore tout, et même si elle a jamais existé, semble avoir aspiré l'air. L'écueil du plan-séquence venait des temps morts qui marquaient le désir et la finitude. Ici on est au-delà de la mort peut-être, dans un monde sans désir en tout cas : il n'y a pas de temps. A chaque moment il se passe ce que par antiphrase on peut appeler quelque chose, mais il pourrait en être autrement : les résultats indifférent. Il se passe quelque chose, parce que n'importe quoi, aussi ténu et insignifiant soit-il, est quelque chose et pas rien, ce qui ne veut pas dire qu'il existe réellement. Son inexistence même se rend visible comme monde gazeux, raréfié, au ralenti, ou presque. On sait qu'au commencement le film se réduisait à son premier épisode — « le nouveau monde » —, les deux autres parties sont venues s'y ajouter par la suite. Car un seul plan-séquence ou beaucoup ne changerait rien. Les plans sont séparés par des noirs, comme des chapitres indépendants. Chaque moment de paradis se suffit et tous ses moments se ressemblent. Nostalgie et désir, souvenir ou

ambition, passé et avenir ont disparu : il n'y a que du « reste » : le présent.

L'espace également a perdu sa profondeur, qui est toujours d'origine temporelle. Le premier épisode, en grande partie, se situe dans une pièce exigüe. L'absence de recul exige des objectifs grand-angulaires, avec ce que cela entraîne de déformation. Mais celle-ci ne renvoie à aucun point de vue, à aucune expérience émotionnelle de l'espace. Chaque emplacement de la caméra a été choisi en fonction d'un principe — « cool » et paresseux — de moindre effort, non pas pour dominer la scène, mais pour ne pas avoir à se déranger, comme quelqu'un qui s'étale sur un lit pour regarder la télévision. Ainsi le font-ils d'ailleurs, les personnages du film. En absence d'acte, de drame, de communication, d'objet, la télévision devient l'unique meuble — même le dîner arrive de l'usine en fonction d'elle. La télévision « meuble » le temps. Sa place détermine plusieurs plans au début. Le temps change, avec l'éclairage ou la lumière du jour, mais non pas l'emplacement de la caméra. La largeur de l'écran — 1.66 — permet de rabattre le plus grand espace possible sur une surface. Elle dépouille les cadres de centres et de caractères dramatiques. Tout est d'une parfaite platitude. Absence de profondeur, qu'il s'agisse d'espace, de temps ou de significations.

Nous sommes dans un monde désaffecté, dans l'anonymat d'une banlieue sans fin, vétuste et moderne : entre le terrain vague et l'aéroport international. Les finalités, grandes ou petites, se sont éteintes, sans désespoir ni sentiment d'absurdité. Il s'agit de « coexistence humoristique » (Lipovetsky : *L'Ere du vide*). Un avion a amené la cousine Eva de Hongrie, un autre y reconduit le cousin Bela-Willie, qui n'a nulle intention d'y aller, et ne veut même pas entendre parler hongrois. Mais voyage ou non, ici ou là, tout se ressemble, plus rien n'a d'importance. Cette égalité enfin réalisée, l'équivalent Est-Ouest, aurait de quoi énerver les panégyristes. *Stranger than Paradise* n'a que faire de la critique : qu'est-ce qu'il pourrait y avoir de différent de ce qui est ? La désertification est devenue

générale. De là l'artifice qui permet de boucler le film en un cercle. Car même la circulation de l'argent, dans un monde livré aux jeux des spéculations, a perdu ses règles, sa consistance. Pour attirer l'argent il suffit de signes, de déguisements, de la chance aux courses, de la tricherie dans la distribution des cartes. On est dans le règne de la gratuité, et les figures du film sont en harmonie avec elle. Probité, responsabilité : l'éthique protestante n'a plus d'effet. Propriété et travail, les deux extrêmes de la société capitaliste traditionnelle — sa positivité et sa critique — n'existent que comme objet de détournement et d'ironie. A l'ennui profond de ce monde hyper-réel, l'argent inespéré ne change rien, sinon d'en accuser le vide.

Plans uniques, du gris sur du gris : égalité du rythme. L'ailleurs n'existe pas, ni de moments privilégiés, d'histoire, mais la banalité du toujours identique. Avec sa monotonie, le nouveau ressemble au retour de l'ancien : un passage perpétuel du même au même. Un sentiment de ressassement, de piétinement, de neutralité anonyme, apathique. « C'est bizarre, tu vas dans un nouvel endroit et tout est pareil », dit Eddie à Willie, qui répond « tiens, tiens ! ». Le nouveau monde, vide, vétuste, Cleveland au lac gelé, la Floride dans la brume et une vieille tante radoteuse : une ruine. Même Eva, venue d'ailleurs, leur ressemble. Ce ne sont ni des escrocs, ni des gangsters, ni des déviants, ni des rebelles : ces figures avaient un sens contre une société établie, qui a disparu, comme le monde. On ne rencontre jamais personne, dans la rue ou sur la route. Tous les liens se sont évaporés, les hommes sont — s'ils « sont » encore — libres des obligations sociales et naturelles, comme des atomes perdus dans le vide. D'un « hédonisme » ascétique de pauvre marginal, ces « paumés » n'ont d'autres ambitions que de ne pas vouloir travailler. Le minimum : c'est leur luxe. Des « dandys » de banlieue qui ne savent même pas choisir une robe. Deux demi-idiots et une fille intelligente qu'ils enferment, ce sont des « spectres », des non-sujets atteints d'anémie émotionnelle. Ils sont sans désir et sans inconscient, dépourvus de spontanéité,

d'aptitude à la volonté, à l'amour et pourraient se passer de sexualité, de nourriture, non pas de sommeil insouciant. On ne sait rien d'eux et il n'y a rien à en savoir. A part les formules de publicité, ils ne se disent rien, sauf à se disputer sur la télévision et à propos de courses. Lorsqu'Eva s'en va, Eddie et Willie restent silencieux à boire de la bière ; à Cleveland, Willie voudrait raconter une histoire drôle à Eva, mais il l'oublie au fur et à mesure. Sans enthousiasme, gaieté ou tristesse, sans but, un certain sourire les réunit et la désinvolture généralisée. « Le rapport humain est expurgé de sa gravité immédiate, autrui devient un gadget humoristique, et le Moi se dégrade en pantin » (Lipovetsky). Eddie et Willie, avec leurs chapeaux, leurs gestes, leurs démarches, leurs tics, leurs mimiques, sont des figures de comparses sorties d'un western et d'une bande dessinée, ils sont doubles, donc parodiques, comme l'hyper-réel l'est par rapport à lui-même. Ainsi posent-ils en touristes devant un panorama publicitaire : ils font déjà partie d'une affiche de cinéma. Le « néo-réalisme » étant ici l'absence de réalité du déjà filmé.

On a évoqué Wenders. Ces figures dessinées, nettes, précises, comme des masques, suffisent à montrer la distance par rapport à l'ambiguïté, l'indétermination des personnages de *Au fil du temps*. Il s'agissait là de réalité désertique, mais angoissante, de corps organique, de désillusion, de détresse : de subjectivité disloquée. On y était encore « moderne » avec le cinéma du cinéma, le paradigme perdu et sa mélancolie. *Stranger than Paradise* a la profonde simplicité du cinéma américain, sa liberté à l'égard des complications de sentiments et de pensée, son homogénéité, sa capacité à accéder au « geste » mais une simplicité vidée de toute substance et tenue comme une surface. Avec, en plus, une touche d'élégance, d'humour, d'intelligence new-yorkaise, de distance par rapport à l'Amérique « profonde ». On n'a plus de nostalgie, même pas du grand cinéma. Ici aller au cinéma est foncièrement ennuyeux, mais faire des films reste une activité possible, et l'existence du cinéma assurée. Les figures et le film

présentent un « humour sans hilarité » par rapport à tout et à eux-mêmes. Une sorte de snobisme, de complicité, de distance sans distanciation, qu'ils communiquent aussi aux spectateurs. Un plaisir qui n'atteindra jamais l'intensité d'une jouissance et que rien ne menace. Il n'y a plus ni de principe de réalité, ni d'au-delà du principe de plaisir.

Jarmusch est infiniment plus esthète que Wenders. Avec son style cool et décontracté, sans tragique, ni apocalypse, il atteint la gratuité du jeu. A la platitude du monde, à l'absence de contenu, à la disparition de toute substance, répond un style autrement « substantiel » ; une sorte de « finalité sans fin » résulte, non pas tant d'une synthèse que de l'annulation d'une contradiction : l'aléatoire ouvert d'une déambulation sans but et la rigueur extrême qui donne forme au moindre geste, à la moindre parcelle du film. On est au-delà du moment tragique de la modernité qui accompagnait la destruction de la métaphysique dans sa chute. On ne comprend rien là où il n'y a plus rien à comprendre. D'où ce plaisir que crée Jarmusch. Une grande tension tient son film, mais sans laisser aucune trace, dans une marche égale, mesurée, dépourvue de pesanteur, ponctuée par une chanson — « musique d'autoroute » dit joyeusement Eddie — et par quelques brèves et très belles interventions de cordes. Tout exige ici un tact, un ton, un rythme, un climat abstrait — minimal — beaucoup plus difficile à réaliser qu'une histoire surchargée de sentiments, de psychologie et de signification. C'est la disparition du monde et de la société, c'est la raréfaction, celle de la matière, du récit, des objets, des gestes, c'est le vide d'une absence (apparente) de style, résultat, au contraire, d'un style très dépouillé, réduisant tout à l'essentiel, qui créent ce sentiment d'irréalité, d'apesanteur euphorique. On est arrivé au paradis, un présent qui n'aurait rien en dehors de lui-même. La vieille idée de l'esthétique humaniste : « l'homme n'est humain que là où il joue et pour autant qu'il joue » semble s'être enfin réalisée. Mais il n'y a plus d'hommes, seulement l'ironie d'un réel irréel et d'un individualisme sans individualité.

IV

Fictions et reproductions techniques

ENTRE MIROIRS ET TABLEAUX

Raoul Ruiz : L'Hypothèse du tableau volé.

D'un miroir, en biais, devant lequel des bougies brûlent dans des chandeliers, on passe à une suite d'images peintes sur une surface, de là à un tableau ; la caméra recule déjà, revient en arrière, mais l'espace est autre : un homme y marche vers un autre tableau. Les tableaux feraient partie d'un ensemble dû au peintre Tonnerre, dit une voix de commentateur... Débute ainsi le discours creux et pompeux qu'historiens et critiques tiennent sur les œuvres. L'art des fausses attributions, des citations apocryphes, des mystifications érudites, nécessaire pour produire le phénomène de croyance, l'effet de réalité sans lequel il n'y a pas d'histoire. Un dialogue s'engage entre la voix du commentateur et le collectionneur, inventeur et metteur en scène de fictions.

Avant tout, il faut produire chez les spectateurs l'idée du caractère énigmatique des toiles, données comme des bouts de récits tronqués, des fragments d'un drame, d'une histoire suspendue. Mais l'idée qu'il s'agit d'une « histoire », d'une suite et non seulement d'un assemblage de tableaux hétéroclites — comme le laisserait supposer l'absence d'unité de style — ne vient pas des tableaux

eux-mêmes, ne leur est pas inhérente. *L'Hypothèse du tableau volé* tient son pouvoir de lui-même d'être une fiction indépendante, sans référence et sans contexte, mais il ne tient ce pouvoir que d'être une œuvre sur des œuvres et de mettre en scène une autre fiction, qui elle, pour sa part, n'existe que par ses références et son contexte. Il n'y a une histoire dans les tableaux que parce qu'il existe une histoire autour des tableaux. « Les huit pouvoirs » seraient intervenus pour s'en saisir. Pourquoi ? Que montrent-ils ? A quoi font-ils allusion ? A la Cérémonie ? Laquelle ? Ou bien serait-ce la Cérémonie qui ferait allusion au tableau, qui montrerait les choses par la technique du tableau vivant ? Et le film ne va-t-il pas montrer de tels tableaux ? Qu'est-ce qui est le premier ? Y a-t-il quelque chose, ou tout est-il déjà renvoi, allusion, citation, dès le départ, miroir de miroir, comme ces tableaux peints qui renvoient aux tableaux vivants, mis en scène dans le film ? Où est la copie ? Le cinéma, image de reproduction, ne reproduisant rien ?

Pseudo documentaire sur une « mise en scène » de fiction, l'« histoire » se joue entre une technique de faire croire et un leurre appelé effet de réalité. Entre miroirs et tableaux, il y a l'espace de l'interprétation, de l'exégèse : la pénombre, les mouvements d'appareil, les salons vides avec leurs lustres, les portes dérobées, les escaliers de service, les combles, la cave, le jardin, les mannequins et les reflets dans les miroirs, entre les figures des tableaux vivants et les images de cinéma. Un espace mystérieux suggéré par la musique. L'idée géniale consistait à remplir cet espace de l'interprétation et du discours par les figures et les histoires qu'il fait surgir et qui vont le hanter. Ce n'est pas l'« histoire » en acte, le monde d'illusion du cinéma classique, ni le simulacre, le réinvestissement contemporain de l'image et de l'histoire : c'est un discours suspendu sur l'image et l'histoire.

Est-ce un hasard si de fausses peintures apparaissent en chemin et même un roman à clef apocryphe ? Faut-il rappeler le rapport entre texte et figuration dans la

tradition occidentale et aussi la dépendance du cinéma classique à l'égard de la peinture et du roman¹ ? Tant que l'« histoire » existait au cinéma et pouvait se raconter, était en acte, la peinture lui offrait les cadres de la figuration et n'apparaissait pas sur l'écran. Mais ici, ce n'est pas, comme plus tard dans *Passion*, de différence qu'il s'agit entre les tableaux vivants, d'après des maîtres, les couleurs du ciel et une actualité hétérogène, impossible à mettre en forme. Il n'y a pas de ciel ici, ni, apparemment, d'autre actualité que celle de l'écran. Une rue encombrée de voitures, tout au début du film, marque une sorte de borne, condition de possibilité de cette fiction hypothétique, qui s'inscrit contre l'extérieur. Le genre fantastique, comme dépositaire d'histoires cachées et de savoirs ésotériques, s'est développé en même temps que le positivisme et la reproduction technique. Rue et voitures sont là, au début, comme impossibilité d'histoire. Il y a eu de l'histoire, pourtant, comme celle qu'on peut déchiffrer difficilement, tant l'histoire nous est devenue étrangère, incompréhensible, dans des images et des textes anciens : rêves pétrifiés, fragments, énigmes.

S'il y a une histoire encore, c'est une histoire ancienne et ce sont les interprètes qui l'exhument, les archivistes, les collectionneurs. Mais comment ? Dans ces débris tout devient signe, chiffres d'égale importance. Comme pour l'interprétation des rêves, il faut aller au moins évident. La chose sera de l'artifice pur : une parodie. Tout est suspendu entre le discours interprétatif narratif et l'être en acte dramatique, comme le monde des figures, des mannequins dans le musée de cire, ou bien celui des images peintes que les bonimenteurs déroulaient sur la place du marché : une sorte d'avant-cinéma. Le tableau vivant permettra des rapprochements, la mise en évidence du secret. Voilà le mot de l'énigme : le secret c'est le but de toute interprétation,

1. Voir « L'image et le sens/le lisible et le visible », in *Visconti. le sens et l'image*.

mais aussi la matrice de toute histoire. Il n'y a pas d'histoire sans secret, de là l'effort pour en susciter constamment, et la nécessité des fausses pistes.

Pour qu'il y ait histoire, une suite est nécessaire, un ordre dans l'agencement des tableaux, un commencement, un milieu, une fin. Mais par où commencer ? On partira, comme les critiques modernes, de l'aspect le plus neutre des tableaux : un caractère théâtral de la mise en scène, qui paraîtra dépendre de la lumière : la soudaine découverte de deux sources lumineuses supposerait un monde avec deux soleils. A moins que l'énigme soit déjà un lien, et le deuxième soleil, le reflet dans un miroir. N'y a-t-il pas dans toute image et tout tableau une dépendance originelle à l'égard du miroir ? Le moyen technique du tableau vivant, qui est en somme une sorte de cinéma en suspension, avec la possibilité de circuler dans le champ, de changer d'angle et de voir ce qui à première vue n'est pas visible, permet de découvrir le miroir aux mains d'un tiers exclu, dans un tableau représentant Diane et Actéon. Ce n'est pas la forme du miroir qui importe — croissant de lune, attribut de Diane, symbole sarrasin, se trouvant aussi chez les Templiers, qui jouent aux échecs ou se préparent à sacrifier un adolescent. Ce n'est pas la forme du miroir, mais la possibilité d'y voir qui est essentiel : l'indication pour regarder vers un masque. C'est le seul objet, dans un salon vide, qui reste du « tableau volé » : le manque nécessaire à l'explication, le complément obligé du secret. On a évoqué la mythologie classique, le rituel « hérétique » des Templiers, un tiers exclu au miroir, dans un contexte d'opposition de masculin et de féminin, on a parlé du pouvoir de la représentation, mais comment et pourquoi ?

La mise en rapport, à l'aide de détails secondaires, a créé l'énigme, sans produire un sens, une histoire. On a trouvé des rapports, pas encore un agencement, nécessaire à l'intrigue et donc à l'histoire. L'unique certitude c'est le vide du secret et l'hypothèse du tableau volé. Cependant ce n'est pas ce que l'on ignore qui fait scandale, mais l'existence la plus banale : un tableau anodin qui réunit les

personnes de la bonne société. C'est devant ce qui présente l'apparence la plus « réaliste », presque une photographie, qu'il faut invoquer le scandale, le secret, l'histoire et l'être en acte. Car, malgré ce que prétendent montrer les voitures dans la rue, il n'y a pas de fait dépourvu de secret, de scandale, de fiction, d'histoire. On revient donc au point de départ, à l'histoire à propos de l'histoire, au scandale public suscité par ce tableau anodin, qui suppose l'existence d'un sens secret, ésotérique, exigeant une véritable herméneutique. C'est devant ce qui ne pourrait être, tout au plus, qu'un fait divers, que le collectionneur tire de sa poche un roman à clef. En absence d'histoire, c'est le commentaire qui devient l'histoire, la crée, la met en marche. Une autre série de peintures, des mises en acte, vont constituer l'intrigue, qui conduira au sens ésotérique de l'histoire, et pas seulement là. Comme dans toute interprétation, il s'agit d'une élévation par degrés : histoire de mariage, d'héritage, mais aussi une indication de pédérastie, de jalousie, une intrigue avec en abîme une société secrète, l'ordre des Templiers, un culte oriental hérétique, une cérémonie sacrificielle déguisée en partouze, le Baphomet, le mythe de l'Androgyne, celui de Mithra, de là à la destinée de l'humanité et peut-être ailleurs...

L'histoire a été. Nous n'en sommes que les interprètes éloignés, ceux qui la reconstituent par bribes. Le caractère hypothétique de la fiction n'est même plus auto-référentiel, comme dans *L'Année dernière à Marienbad*. C'est un discours extérieur à propos de ce qui a été ; un film sur de faux tableaux. Certes, un tableau, une histoire, n'avait jamais pour but l'imitation de ce qui est, mais avait une relation à la totalité de l'être. Celle-ci ayant disparu, les tableaux ne figurent plus l'histoire. Le sens de la totalité n'est plus manifeste, on prétend croire encore qu'il existe, mais comme un secret à exhumer. Le chemin qui y conduit, l'effort pour susciter le secret deviennent le but de l'entreprise, la seule histoire possible. Car, dans un monde effondré, un secret ne révèle pas de mystère, c'est un secret fabriqué, entretenu, tout au plus, une société secrète ou une

légende apocryphe. L'histoire doit être arrachée à la banalité en y découvrant des arcanes. Il y faut l'invention d'un scandale, l'hypothèse d'un tableau volé, et, malgré tout, les filons inépuisables des légendes et des mythes, dont on dispose à volonté.

Ce qui se donne ici comme séparé — une série de tableaux hétéroclites, un fond d'érudition littéraire, la présence des acteurs et un discours fictif qui les lie — se combine en général chez Ruiz, qui s'est choisi pour tâche de détruire le prétendu réalisme de la fiction, en transformant la réalité en fantaisie. Ses films sont toujours des discours sur le peu de réalité. Le moins paradoxal n'est pas que ce discours soit tenu par un exilé politique. Il intervient dans un contexte de perte des certitudes, de « vocation suspendue », en joignant à l'héritage dada et surréaliste, les paradoxes les plus sophistiqués de la philosophie du langage et de la logique. Ruiz est libre à l'égard de deux impératifs qui depuis le XIX^e siècle dominent l'Europe : le réalisme et l'impératif d'être moderne. Peu lui importe si cela a été déjà fait, « on a mangé aussi hier », réplique Ruiz. Quant au réalisme, il a eu peu d'effet dans cette partie excentrique de l'Occident, l'Amérique latine d'où vient Ruiz, qui n'a pas connu la prédominance de la civilisation bourgeoise, ni surtout de la pensée critique. De là le caractère étonnant d'un cinéaste qui mêle tous les genres : de la chanson folklorique à l'héritage littéraire, aux rêves, à des mythes, à des questions métaphysiques.

Ruiz n'a pas « sauvé sa langue », il l'a coupée avec un grand couteau, et il a pu faire un film où l'on parle six langues : *Le Toit de la baleine*. Toutes les traditions deviennent, pour ce latino-américain, qui ne les a pas créées et n'a de relations intrinsèques et privilégiées avec aucune d'elles, un capharnaüm de symboles, une immense bibliothèque, qu'il mélange ou livre à la dilapidation. Chaque domaine est défini par un discours particulier, mais, disciple du principe d'indistinction, Ruiz transpose les discours d'un domaine dans l'autre et produit des effets ironiques d'étrangeté. Il a un goût très net pour la

mystification, un imaginaire de « fantaisies ». C'est cela qui fascine : la capacité de mêler le banal et l'incongru, la liberté abstraite et sans conséquence de prendre les bifurcations, les chemins obliques. *L'Eveillé du pont de l'Alma* (passeur d'âmes peut-être : *alma*) pratique l'insomnie comme moyen de s'emparer des rêves, de l'esprit et du corps des autres, en jetant l'identité par-dessus bord. L'éclectisme et la virtuosité, l'image directe la plus plate et l'image la plus sophistiquée, la reproduction et l'artifice tendent dans ce film à créer un jeu de pure fiction, dont la limite est aussi bien l'absence de réalité que de mystère. Avec le risque également que, les lumières rallumées, les images s'effacent sans laisser de marques internes, comme après un jeu de déguisement devant un miroir. Néanmoins, derrière le jeu, ce qui lui donne la force de ne pas être simplement un éloge du faux et du mensonge, ni un jeu alexandrin et purement décoratif, il y a aussi ce que les Européens ne se permettent plus : une blessure profonde, un pessimisme incurable de l'enfant, de l'idiot et du sauvage — de qui n'a pas appris justement la froideur et le « réalisme » — devant un monde de cannibales et de survivants : *Le Territoire*, *Les Trois Couronnes du matelot*. « Les destins de Manoel » se valent : tous les chemins conduisent à la mort. Revenir toujours au même point pour recommencer tout, avec la connaissance du futur en plus, ne délivre pas de l'inexorable. Le jeu avec les possibles détruit le principe de réalité, mais finit par détruire, avec beaucoup d'humour, jusqu'à la possibilité du possible. Ainsi se retrouve-t-on avec l'idée du moindre mal et du meilleur des mondes possibles. Ce jeu qui fonctionne à merveille lorsque Ruiz part d'une fiction ancienne devient inefficace et filandreux quand l'objet est le monde contemporain, déjà inexistant par lui-même. Là où la critique de l'illusion a conduit les cinéastes européens à une sorte de paralysie, de silence devant l'écran noir, Ruiz part du fait qu'il n'y a pas de vérité, de réalité, mais des jeux d'illusions et de simulacres, qui se contredisent et se détruisent mutuellement. Il puise dans tous les styles de représentation

cinématographique comme dans un magasin d'antiquité et leur donne une force flamboyante au moment même où il les détruit. Son principe est le faux raccord, le raccord étant le garant de l'identité et de la réalité. Pour le suspendre, il va jusqu'à intervenir dans l'image, en la triturant à l'aide des objectifs et de la couleur. A l'intérieur d'un cinéma devenu anémique par absence de fiction, Ruiz se doit d'être de complexion sanguine, un génie prolifique à l'invention inépuisable, qui se joue des contenus, des formes, des histoires et des images.

FANTASMAGORIES : FICTIONS EN DIRECT

Jacques Rivette

« Combat contre des ennemis imaginaires » : des gestes mimés, vus dans le viseur d'une caméra. La fin du *Pont du Nord* est comme le chiffre du cinéma de Rivette : la fiction donnée comme fiction devant la caméra. Mais la fiction n'aurait pas autant de charmes capiteux si elle n'était pas un lieu de rencontre avec les comédiens, un plan de projection entre l'état des choses et le cinéma.

I

Dès *Paris nous appartient*, tous les éléments du cinéma de Rivette sont là : la ville, les marginaux, la conspiration, le théâtre et, comme lien entre eux, une jeune fille qui, peut-être, fabule. En apparence, *Paris nous appartient* se différencie très peu du cinéma de la fin des années cinquante. Certes, le scénario, les personnages ne sont pas habituels ; les dialogues, les coupes, une certaine artificialité légère dans le jeu produisent des déplacements. Mais Rivette ne crie pas à la rupture : il ne se propose pas d'arracher le cinéma à la racine. Son entreprise est plus secrète, moins bruyante, mais plus insidieuse, plus corrosive. « Paris n'appartient à personne. » Les techniques du cinéma de l'époque — images, éclairages, musique, des effets émotionnels forts — habituellement au service de la transparence, créent ici la non-transparence du début jusqu'à la fin. Rien n'apaise l'inquiétude. On tourne comme dans un labyrinthe mental. On n'a pas l'impression d'une

« histoire », de quelque chose qui aurait déjà eu lieu. Des informations fragmentaires engendrent l'énigme, un quelque chose en train de se produire, du fait même de ce caractère énigmatique et de la volonté de l'élucider. C'est une fiction qui a lieu dans Paris, la ville semble avoir plus d'importance que les figures et les événements, qui ne sont que des fabulations à partir d'elle. Rivette a quitté le studio. Mais sortir du studio, c'est perdre l'iréel de la rencontre fictive entre les figures et le lieu, redécouvrir le cinéma comme reproduction technique, rompre avec l'effet de réalité au service de l'illusion, accepter de promener acteur, fiction et caméra dans un monde qui leur préexiste : donner à l'illusion, à la fiction, un caractère de marginalité. La fable n'est pas comme dans la mimésis, et dans le cinéma classique, le monde phénoménal révélé dans son sens, mais une fiction qui, certes, entre en rapport avec l'état du monde, mais par ricochet. La séparation entre fiction et reproduction technique — même si l'intégration des deux éléments reste encore plus forte dans *Paris nous appartient* que dans d'autres films de Rivette — fait apparaître la fiction comme fiction : une fantasmagorie. Mais la rupture avec l'effet de réalité, c'est-à-dire avec l'illusion conventionnelle qu'on appelle ainsi, a toujours produit plus de « réalisme ».

Mu par un refus radical, qui n'a jamais changé, Rivette est d'une grande lucidité, et d'une plus grande ironie encore à l'égard de sa propre lucidité, en avance sur ce que le cinéma de l'époque connaissait de l'état du monde. Dans *Paris nous appartient*, on parle du système, de l'Organisation ; c'est le pouvoir technocratique et policier, non pas celui de quelques-uns, mais un pouvoir secret, qui a échoué avec le fascisme et tente de s'emparer de tout, au niveau planétaire. Il est impossible de prouver l'existence d'une telle organisation, autrement qu'en la forçant à agir, donc par la destruction de ceux-là même qui croient à son existence. Rien de plus imaginaire donc que l'héroïsme des conspirateurs qui veulent lutter contre le système, en conspirant contre la conspiration : un appareil sans visage.

La révolte des esclaves a eu lieu à Babylone, comme on le voit dans le film muet que projette le Professeur d'économie, qui tire peut-être les ficelles. Il n'y a plus de révolte d'esclaves. Quant au système, il s'agit, peut-être, de ceux qui accomplissent et protègent le processus de la réification : la toute-puissance de l'état des choses qui prétend persister définitivement dans l'être et détruit ce qui est contre elle. Deviennent marginaux ceux qui croient à l'Histoire : des protagonistes d'une fiction ; étudiants, artistes, émigrés, révolutionnaires liés à l'Espagne, anarchistes, conspirateurs — « jeunes gens peu connus encore, mais tous hommes de génie » — qu'on voit dans une soirée au début du film. Ils vivent dans des chambres de bonne, au fond des couloirs, sous des combles. « Dans une société uniformisée les êtres qui concentrent la singularité ne sont pas les individus représentatifs de l'ensemble, comme dans l'ancien temps, mais les excentriques et les marginaux » (Benjamin).

Les personnages de *Paris nous appartient* sont en dehors des relations sociales, on connaît très peu leur vie. Comme le dit l'un d'eux : « C'est seulement les autres qui prouvent que j'existe », et il en est de même pour les autres. Ils forment pourtant un groupe. La société s'est tellement éloignée dans l'abstraction, qu'on ne peut plus l'imaginer, il s'agit d'une Idée : l'Organisation. L'extrême paranoïa, ou la lucidité, fait que cela finit par exister et qu'eux-mêmes, ceux qui y croient, jouent un rôle dans son existence. Peut-être l'Organisation n'est que l'Idée d'un épileptique, un peintre raté, un Américain qui voudrait reprendre sa femme et met ainsi en danger chacun de ceux qui s'en approchent. La conspiration est une fable et la fable une conspiration, à cause de cette double dimension, la fable n'entre pas en polémique avec le reste : à travers elle passe quelque chose de la situation actuelle. Mais parce qu'il s'agit de conspirateurs sans conspiration cela devient, ici comme ailleurs chez Rivette : théâtre. Sur-détermination donc, superposition du politique, du jeu, du théâtre. Les conspirateurs sont réduits à « mimer » la conspiration

jusqu'à en mourir, de là leur rapport au théâtre ; mais le théâtre est le médiateur entre eux et Rivette ; il lui permet de faire semblant, de mimer lui aussi sans être menacé. En principe, sinon selon les possibilités réelles, l'irréel du théâtre et de l'œuvre d'art, en général, est le lieu que la société concède à ceux qui la récusent tout en l'acceptant. Le film tourne autour d'un projet de mise en scène théâtrale : l'allégorie du film. Un metteur en scène, sans argent, sans salle, que les acteurs quittent faute d'argent, que les pouvoirs de théâtre veulent soumettre, n'a d'autre issue que le suicide. Conjuraison, au début de l'œuvre d'un cinéaste peu enclin aux concessions et qui a la conviction cependant qu'au cinéma les échecs sont rares.

En haut de ce qui deviendra le Théâtre de la Ville, le metteur en scène regarde Paris. Voilà la distance par rapport à Balzac : la lutte n'est pas réelle, il n'y a plus de réalité mais du théâtre. Le côté provincial subsiste néanmoins, la solitude de ceux qui n'ont pas de prise sur la grande ville, n'y comprennent rien et sont forcés à imaginer. C'est un train qui, au début du film, conduit une jeune provinciale à Paris. Dans sa chambre de bonne, elle étudie *Périclès* de Shakespeare pour un examen ; sa voisine Sybille évoque un crime et disparaît. Or, c'est précisément *Périclès* que la troupe voudrait mettre en scène. Ainsi, peut-être toute la machination est l'effet de son « innocence », et comme on le lui reproche, « de son besoin de sublime » : la jeune provinciale entraîne le suicide de son amant potentiel et la mort de son frère qui voudrait arranger les choses. Il devient difficile de distinguer entre ce besoin de sublime, la paranoïa et l'Organisation inextricablement liés. On retrouvera les mêmes rapports dans d'autres films de Rivette. Il n'est pas nécessaire que cette affabulation soit toujours le fait d'une jeune femme. C'est pourtant souvent le cas. Il ne s'agit pas comme chez Rohmer des incertitudes des sentiments des jeunes filles en résonance avec le monde ambiant, mais de quelque « bovarysme », d'un refus de s'accommoder d'une existence plate et pauvre, d'un monde sans événements, ou de

se soumettre aux conventions sociales. Un refus qui entraîne, selon les cas, le jeu, l'imaginaire ou le suicide.

II

Dans *La Religieuse de Diderot*, qui fut « une erreur » et comme erreur — la censure aidant — eut « un grand succès », l'effet de la caméra sur le XVIII^e siècle pose, de manière radicale, l'identité, moderne, de la liberté et de la mort. Qu'il s'agisse d'une femme, proie potentielle pour tout un chacun, manifeste l'évidente interdiction d'être sujet. Une certitude absolue sur l'absence de liberté enlève au film toute péripétie et les tensions d'un drame. Ainsi l'épure de la parabole se sépare de détails, d'événements, de costumes, de décors. Peu importe l'époque, l'Eglise, les ascètes, les débauchés : Rivette n'a que faire d'une vieille polémique. Les situations extérieures pourraient être autres. L'essentiel se concentre sur le refus — impossible, donc mortel — de céder à ce pourquoi on ne se sent pas de vocation. L'univers de Rivette est aussi cela : la liberté, le refus et l'extrême solitude. De là cette recherche de complicité chaleureuse, l'être ensemble dans la liberté imaginaire, l'irréalité du jeu. Le théâtre, l'affabulation et l'ironie permettent d'éviter — pour l'auteur sinon pour les personnages — les impasses ménagées par la réification et la société administrée : la bombe, la délinquance, la folie et le suicide.

« Le cinéma est un prétexte pour rencontrer des gens », a dit Rivette, et à partir de *L'Amour fou* (dont il ne sera pas question ici, faute de vision récente), ses films vont tourner autour de ces prétextes-là. « J'essaie de faire des documentaires sur des comédiens. Je raconte des métaphores qui sont des salades de ça. Parfois c'est plus direct, carrément, c'est des comédiens qui répètent, parfois plus

métaphorique¹. » Cette dimension documentaire, ce présent cinématographique, l'actualité du tournage, que la nouvelle vague a réintroduits dans les films, sont pris à la lettre par Rivette. L'idéal serait qu'il n'y ait rien de préconstitué, ni de passé, ni de projet contraignant, mais un film qui se ferait sur le tas dans la rencontre du réalisateur, des comédiens, des techniciens. Cette utopie fait la singularité et la modernité de Rivette. Contre la composition, la domination, donner la place au hasard : le présent, l'éphémère, le contingent, l'aléatoire. « Nous, cette génération aléatoire » a-t-il dit. Rencontre du hasard — le direct, c'est l'essence de la reproduction technique — mais contredite immédiatement par son caractère de « reproduction », d'être du « hasard en conserve » : les boîtes de film. Ainsi se réintroduit l'intention, l'organisation, le film comme fiction : toute reproduction est grevée d'intentionnalité, de sens, donc de fiction. Ainsi il n'y a de documentaire que sur des comédiens réalisé par un auteur. Mais une fiction mise à distance. L'actualité du tournage réalise la fiction en rendant visible son caractère fictif. Cette fiction-là ne peut être déjà écrite sur le papier : il n'y a pas de scénario. « Mais ce n'est pas n'importe quoi, n'importe comment. Ça n'a aucun intérêt, le n'importe quoi, n'importe comment. Parfois, à force de parler avec des comédiens, avec quelques personnes de l'image et du son qui ont des opinions, il peut y avoir un produit sans passer justement par quelque chose d'écrit. » « Jean Renoir c'est le patron », celui de *La Règle du jeu*, dans lequel on trouve déjà le jeu avec le sérieux, la théâtralité, l'improvisation et la manière indirecte, badine, de conduire toute une époque sur une scène.

Rivette reste un disciple de Bazin, du « montage interdit » : il survalorise le moment du tournage comme aucun autre, et, dans ses films, c'est ce moment qu'on voit

1. En réponse à L. Marcorelles, *Le Monde*, 30 août 1984.

avant tout. Il n'y a pas chez lui, comme pour Resnais ou Godard, l'influence de Welles, de l'avant-garde française et des Russes : la manipulation de l'image, du son, du montage. S'il a quitté le studio, comme Rossellini — « l'entrée obligée du cinéma moderne » — il ne partage par les croyances de Rossellini, et de Bazin, sur l'ontologie et la présence de l'image cinématographique. Il y a la solitude, la grande ville, la fantasmagorie, la reproduction technique. Mais non pas Etre, Dieu ou Nature. « La nature c'est du passé, aujourd'hui c'est le vrai désastre » (*Le Pont du Nord*). Il s'agit pour Rivette d'être à la hauteur de ce désastre. La réalité n'est pas grâce et révélation ; elle est contraignante, elle n'est pas substantielle ; dans sa facticité elle révèle l'illusion du sens : la fiction. Et c'est sur ce moment de fiction et sur les acteurs qui le réalisent que Rivette concentre ses films. Cette hétérogénéité entre reproduction et fiction produit un effet d'étrangeté, de « distanciation », mais ne devient pas réflexif — « le cinéma du cinéma » comme chez Godard.

Rivette réalise des fictions au moment où, avec « la nouvelle modernité du cinéma », la fiction a perdu de sa réalité et apparaît comme telle : des documentaires sur les comédiens et la fiction. Si les comédiens sont essentiels dans ses films, c'est précisément parce que les comédiens n'ont pas de réalité. L'acteur manque d'être, il n'a d'autre existence que fictive : il a besoin, pour exister, d'imaginaire, de jeu, de théâtre. Si Rivette ne réalise pas ses films par rapport au cinéma mais au théâtre, c'est qu'il recherche précisément — non seulement l'effet de réalité en son rapport à l'image, mais aussi — l'irréel. De là l'amour de Rivette pour les comédiens, surtout les comédiennes, affection devrait-on dire plutôt pour spécifier le caractère non nécessairement érotique de cet amour. L'image de l'actrice n'a pas la fonction de capture érotique ou narcissique qu'elle a en général au cinéma, les images de Rivette sont dépourvues de la fascination qu'exerce une telle séduction ; elles ne se développent pas dans la dépendance du miroir et de ses images fantasmatiques.

L'identification interne avec les actrices, et aussi les acteurs, provient plutôt ici d'un besoin commun d'irréel, de jeu, d'affabulation.

Il y a donc chez Rivette l'impossibilité de vivre autrement que dans une fiction, par la croyance à un sens et l'invention d'une fiction, et à la fois — du Lumière sur du Méliès en quelque sorte — le regard extérieur, « objectif » sur cette impossibilité, comme quelque chose de situé dans le monde, et sur la fiction en tant que fiction. En même temps, celle-ci n'est pas n'importe quoi : pour ceux qui agissent, les personnages, il s'agit d'intervenir dans le monde, pour leur alter ego, celui qui regarde, de trouver un sens, tout en sachant parfaitement qu'action et volonté de sens sont marginalisés, inefficaces à l'égard de la facticité. Rivette est le plus contemporain dans le contemporain qu'il a quitté. Ce paradoxe, et la difficulté d'avoir une direction tout en se laissant guider par l'improvisation et le jeu, requièrent l'ironie : ce mouvement par lequel la subjectivité se reconnaît et s'annule. L'ironie de Rivette se différencie de l'humour à la Godard, celle-ci est l'auto-affirmation de la subjectivité, pouvoir absolu de lier et de délier, qui maîtrise l'idée et le phénomène et les détruit l'un par l'autre. L'ironie c'est une subjectivité au sens négatif, la liberté affranchie de toute intention, et qui « ne prend pas au sérieux ce sérieux-là ». Elle se déplace incognito, c'est un jeu de cache-cache, qui contourne l'expression directe et ne peut être apprécié que d'un auditoire d'initiés, connaissant littéralement les dessous des cartes (Kierkegard). L'ironie ne concerne plus tel ou tel phénomène particulier. Puisque la vie tout entière est devenue étrangère au sujet, celui-ci devient à son tour étranger à la vie ; et comme la réalité n'a plus de valeur à ses yeux, il devient, dans une certaine mesure, irréel lui aussi. A la différence de l'humour qui se produit en public, mais pour que la foule applaudisse son génie, l'ironie a besoin de complices. Il est difficile de savoir si c'est la complicité, nécessaire à la production de l'irréalité poétique et ironique des films, qui se projette dans ceux-ci en tant que « complot », ou bien

l'inverse, si c'est le complot qui exige, pour être mis à distance, l'extériorité de la complicité ironique. Complicité, complot et jeu sont liés, et pas seulement dans les films de Rivette. « Le réprouvé précisément, le révolutionnaire, l'homme des sociétés secrètes, l'hérétique sont extraordinairement forts pour former des groupes, au surplus, presque toujours marqués d'un caractère fortement ludique » (Huizinga). Ce jeu revêt sa forme la plus frappante d'exclusivité dans le mystère dont celle-ci s'enveloppe volontiers, avec « le sentiment de vivre ensemble dans l'exception, de partager ensemble une chose importante, de se séparer ensemble des autres et se soustraire aux normes générales : ceci nous appartient et n'est pas pour les autres ».

III

Il y aura donc les versions de huit ou de douze heures, pour ceux qui voudront participer au jeu, et les versions plus courtes, adressées à un public plus large. Mais qu'il soit possible de faire long ou court révèle bien que la durée, comme construction, le rapport du tout à la partie et surtout le cadre n'ont plus d'importance. Quelle que soit la longueur du film, on restera toujours dans le « mauvais infini » : illimité et fragmentaire à la fois. Par absence de mesure, de nécessité. La conception de l'art comme jeu, de l'œuvre comme finalité sans fin s'approche du manque de finalité. Dû, en partie, à ce pouvoir spécifique de la reproduction technique, reconnu par tous et que Valéry formulait ainsi : « Cela tient du rêve — mais rêve étrangement pénétré du réel — comme vicié par le réel (...). Il répond aussi à merveille au désir et au besoin de se voir vivre (...). Je m'assure qu'un film dont tout le scénario se réduirait à ce qui se passe dans la journée la moins accidentée de la personne la moins pittoresque du monde, la montrant vivre tout bonnement du matin jusqu'au soir,

pourrait être goûté¹. » C'est le pouvoir de l'immédiat devenu objet de regard, mis à distance, mais aussi la puissance hypnotique du double et de l'image, à condition d'être dépourvu de signification et susceptible d'une répétition infinie. Mais chez Rivette cela tient aussi au « pittoresque », à l'attrait du jeu. La longueur de ses films provient du caractère feuilletonesque de sa démarche, dans *Out One* par exemple, qu'il espérait continuer avec d'autres épisodes. « Work in progress » : « Qu'est-ce que la modernité sans l'ouverture ? Elle n'est même que cela » (Jabès). Même lorsque Rivette part d'un dessein précis, son parachèvement doit demeurer aléatoire : une convention subordonnée à la réalisation d'éléments incertains.

Effet de translation : un mouvement commencé quelque part a des incidences ailleurs, sans que cela se corresponde. Quelque chose qui est une pure apparence, un jeu, qui touche par moments l'existence, prend sens, pour être, à nouveau, suspendu et disparaître. Les films sont faits de tels moments, de l'attente de tels moments de rencontre et de disjonction. La fable suit son cours, le monde aussi, la fable n'en révèle pas le sens implicite. Dans le cinéma classique, au sein de la fable comme mise en intrigue, chaque détail doit signifier, si l'on voit un personnage, un objet, un lieu, c'est qu'ils ont une fonction précise, un rôle à jouer. La loi de la mimésis, c'est la nécessité. Mais là où, comme chez Rivette, règne le hasard, l'absence de hasard devient une loi. Benjamin avait révélé la contemporanéité de la reproduction technique et de l'enquête policière : dans un monde atomisé, dépourvu de dimension symbolique, tout et n'importe quoi peut devenir trace, signe, conduire quelque part, relever d'un complot, d'une conspiration, se vêtir de valeur allégorique. Dans *Le Pont du Nord*, on parle beaucoup de destin, les fées, dans *Duelle*, lui sont soumises. La liberté absolue, imaginaire, devient superstitieuse ; le hasard découvre dans le hasard du jeu, le jeu de l'oie en

1. Paul Valéry, Œuvres complètes, I, La Pléiade, p. 1836.

l'occurrence, les injonctions du destin, la possibilité pour la fiction d'avancer, d'avoir « un sens », de présenter un contour.

Il suffit cependant de parler des choses pour les faire exister : c'est la puissance de la fiction. Ce qui spécifie les hommes, c'est que pour eux il y a toujours du sens, surtout lorsqu'il n'y en a pas. Commencent alors les délires d'interprétation. Des indices : dans *Out One, L'histoire des treize* de Balzac, la conjuration ; « le jeu des treize », qui est un jeu de patience ; les vers de Nerval, « la treizième revient, c'est toujours la première » ; un rêve dont on rêve et qui devient réalité. A partir d'hypothèses posées au départ — lieu de l'histoire, temps de l'histoire, sens de l'histoire —, avec des petits papiers, des inversions, des effacements de lettres, de décryptages, de mensurations absurdes sur le plan de Paris, voilà que le sens retrouve, de manière loufoque, ses lieux d'origine dans la divination, l'énigme, le secret. Avec, comme il se doit, un génie absent, qui enverrait des messages, et aussi des messagers pour découvrir peu à peu et (re)constituer le groupe des conjurés dont on ne saura rien.

Out One est scandé par des séances de répétition d'acteurs, sans liens — contrairement à *L'Amour fou* ou de *L'Amour par terre* — avec le propos — introuvable — du film, sinon que les metteurs en scène ont fait partie des treize. Ainsi le jeu est dégagé d'une finalité extérieure, qui disparaît, comme Prométhée de la pièce que l'un des groupes répète : soit un ritualisme venu de l'Orient, rythme, discipline, mouvement, architectonique des gestes, soit une méditation, une fusion psycho-physique des acteurs s'agglutinant en grappe. Cette fois les techniques de théâtre ont pris le dessus. Il s'agit moins de répétition que d'exercice prenant la place de ce qui n'a jamais été ni n'advientra. L'existence du groupe prévaut sur la répétition, l'exercice sur une hypothétique représentation. Ainsi le veut l'œuvre moderne, où les moyens deviennent fin. De là ces images fixes en noir et blanc, qui rappellent d'autres moments du film, comme si celui-ci avait besoin de

dédoublément interne, d'une mémoire volontaire, pour se maintenir dans l'être, s'assurer de son existence, et par là même donner une facticité à l'aventure.

Quelle aventure ? Encore une fois, celle de deux « cinglés » qui traînent, flânent, tournent en rond pour découvrir une histoire : une jeune femme dans une chambre de bonne avec un couteau, un revolver et l'idée de suicide, un jeune homme dans une autre petite chambre, jouant les sourds-muets factices, cherchant à arrêter par hypnotisme une Tour Eiffel minuscule qui oscille au bout d'un porte-clé. Derechef, donc, l'idée de suicide et l'impuissance de l'imaginaire sur le monde. Parce que ces personnages sont à cette limite qui fait de la fiction la dernière possibilité de vie, ils croient à la valeur des lettres, à l'existence d'une histoire, d'une conjuration. La séparation entre fiction et « réalité » produit un cinéma documentaire sur un moment de la vie parisienne — le post 68, les groupuscules, les groupes théâtraux et leurs nouvelles techniques, la mode des robes indiennes — et un cinéma-vérité sur des acteurs qui improvisent. L'acteur de cinéma est traversé du même clivage : en tant qu'être physique, c'est un objet, un élément de l'image parmi d'autres ; en tant qu'acteur c'est un être imaginaire. L'existence de l'acteur de cinéma — plus qu'au théâtre où il doit s'annuler pour donner l'être à l'irréel — se joue dans ce partage entre ce qu'il est — et qui s'inscrit sur l'écran — et ce qu'il voudrait être, entre sa réalité d'acteur et son irréalité imaginaire de personnage. Le cinéma de Rivette opère dans ce clivage. Ce qui lui permet, avec la plus grande ironie, de jouer de cette fantasmagorie entre le quotidien, le direct et la pure fiction.

Chez Rivette, l'invention de la fable tient aux acteurs. Et souvent à des couples de comédiennes, qui atteignent dans *Céline et Julie vont en bateau* l'un de leurs moments les plus forts. La fiction comme opium, drogue et magie : cet « aller en bateau », est le film le plus drôle que le féminisme ait produit, grâce à un homme. Rivette — à l'aspect aussi sérieux qu'un ascète janséniste du grand refus, et à l'esprit

d'un lutin — recueille et parachève ici les inventions des deux actrices. Mais son affinité avec ce que l'on attribue, entre autres, au « féminin » — le rejet du principe de réalité — n'est pas nouveau : elle a commencé avec la jeune fille de *Paris nous appartient*, avec *La Religieuse* et continuera jusque dans *Le Pont du Nord* et *L'Amour par terre*. Pour ne pas croire à la réalité, il suffit d'un seul, pour y croire, il faut être au moins deux, ainsi le jeu peut commencer, les fantômes prendre corps, devenir visibles. La complicité, le jeu d'enfants pour grands, au fondement des autres films, devient ici le thème essentiel : une pure merveille. Légèreté et bonheur, très différents donc du climat confiné, oppressant, mental, des premiers films. Peut-être l'existence, à l'époque, du féminisme comme esprit du temps, et surtout la complicité de deux actrices n'ont pas été étrangers à cette sortie de l'univers de la solitude, du complot, de la folie, du suicide.

Le problème est simple, c'est la quadrature du cercle des féministes : comment deux femmes ensemble peuvent-elles faire naître une petite fille de huit ans ? Car il fallait que ce fût déjà une petite fille, et en dentelles : leur enfance qu'on leur avait subtilisée. Céline et Julie la découvrent tout habillée dans leur salle de bains. « Parfois cela commençait comme ça... », sous l'œil du chat, le jeu de la rencontre. Ensuite, il suffit de potion magique, de « bonbons », d'œil de lynx ; il faut se déguiser comme Musidora dans *Les Vampires*, aller sur des patins à roulettes, avec des lampes de poche chercher le livre mystérieux à la bibliothèque, où l'on est bibliothécaire pendant la journée. Bref, se cambrioler soi-même, se raconter des histoires, créer la fantasmagorie : « Séances de lanterne magique », musée de cire, vitrine, théâtre, cinéma ? Céline et Julie absorbent des bonbons, s'asseyent sur la malle aux poupées, font des commentaires sur ce qu'elles regardent, attendent que cela « prenne », et pour qu'elles se voient elles-mêmes dans le pavillon au « 7 bis rue Nadir aux pommes ». Sur une autre scène, où elles entrent tour à tour, et à la fin ensemble, il y a

des personnages qui font toujours la même chose, se perpétuent.

Mais cette autre scène est un lieu ancien et barbare, où il y a une histoire — due à James —, des drames, de l'éclairage, de jolies femmes, de belles robes, des toilettes élégantes. Au centre un homme et une petite fille. De l'homme, dans ce monde barbare, toutes les femmes sont folles. Déjà la mère de la petite fille est morte, mais en faisant promettre à l'homme de ne jamais se remarier tant que la fille est vivante. Et voilà que les femmes veulent tuer la petite fille et qu'elles se jalouent entre elles rien que pour danser avec l'homme. Tandis que de ce côté, Julie fait danser l'homme qui prétend devenir son mari, en lui faisant perdre son pantalon ; et Céline traite de maquereaux les hommes qui regardent son numéro de cabaret, jouant tour à tour la femme-objet, la chipie, la petite fille, la sentimentale, la pleureuse, la garce... Par rapport à ce côté du miroir, la fantasmagorie, l'autre côté, « l'autre monde », a quelque chose de pétrifié, de fascinant, d'énigmatique, qui ne devient compréhensible qu'au fur et à mesure. Il faut en détruire la fascination pour en déchiffrer l'énigme et surtout pour sauver la petite fille. De l'autre monde — qui vient aussi du propre passé de Céline et de Julie qui auraient vécu à côté de ce pavillon où il y avait une infirmière et une fillette malade — de cet imaginaire arrivent en désordre comme des plans d'un cinéma ancien, des prises de vue d'angles différents, des répétitions des mêmes événements, comme dans une projection de rushes ou dans des versions différentes de pré-montage. Il y a effectivement, malgré les références au théâtre, qui la masquent ironiquement, la différence entre le cinéma de drame, de décors, de cadres et d'éclairages : le cinéma du studio, et le cinéma du tournage, de fiction simulée, du comme si, qui s'invente sur le tas et s'oppose au cinéma ancien, parce que ses histoires, ses idées, ses techniques et ses conventions ne lui conviennent plus. Un nouveau cinéma qui, cependant, subit encore la fascination, regrette la magie de l'ancien cinéma, qu'il récuse, tout en essayant

de sauver ce qu'il considère comme la part la plus vivante, la plus prometteuse de l'ancien et qui continue dans le nouveau : l'enfance, la complicité, le jeu.

IV

« Deux et deux ne font plus quatre, tous les murs sont à abattre. » A partir du moment où l'on va derrière le miroir pour en ramener la petite fille, lorsque, contre la banalité des choses qu'on n'espère plus pouvoir ébranler, on opte pour la fiction, il n'y a pas de raison de ne pas revenir aux fictions premières : mythe, légende. L'imagination devenue de la fiction, de « l'imaginaire », peut aussi bien tracer le cercle magique d'un conte de fées. Peut-être que le duel entre la fille du soleil et la fille de la lune n'est encore que l'invention d'une jeune fille ; celle qui fait l'équilibriste sur un globe, dans l'hôtel où elle est portière et que personne ne fréquente. Les figures mythiques — dans leur lutte acharnée entre elles et contre les humains — veulent être délivrées du mythe, de l'immortalité ; c'est la jeune fille humaine qui gagne contre elle, en rompant le cercle magique, le charme de la pierre de lune, avec une goutte de son sang. Mais rien de plus strict que le conte, et rien de plus étranger à ses règles et ses évidences que l'improvisation, l'aléatoire. Même dans ce « retour à la fiction » pure et simple, l'humain doit l'emporter contre le magique, le tournage contre le fantasmagorie. Si *Duelle* ne peut avoir le charme d'un conte — à cause de la démarche spécifique de Rivette — l'infatigable marcheur de la grande ville intègre à son film la magie nocturne de la ville, de ses lieux peut fréquentés, qu'il découvre grâce à la reproduction technique.

Avec celle-ci, et la perte de l'aura qu'elle entraîne, s'effectue un déplacement du sens culturel des œuvres à une valeur d'exposition (Benjamin). Les éléments de l'unité organique se séparent. Ainsi dans *Merry go round* (qui est,

avec *Noroît*, peut-être une autre partie de la tétralogie projetée par Rivette) se retrouvent, distincts les uns des autres : le paysage, les décors, une intrigue, des musiciens et la fantasmagorie, l'imaginaire. Toute une « intrigue » est montée par rapport à une jeune fille, qui y croit, étant seule à y croire, jusqu'à commettre un meurtre. Il ne s'agit pas de la fable du film, mais de l'un de ses « objets », une intrigue au sens extra-théâtral du terme, et on la découvre à la fin. Une machination pour retrouver la fortune d'un père, mort par accident, et donné pour vivant. L'intrigue dans sa mise en œuvre a recours au théâtre, à une figure de père — la seule de l'œuvre de Rivette — jouée par un comédien. On joue à la jeune fille une comédie pour l'y prendre, elle prend la comédie pour la vérité et tue le comédien. Le théâtre touche ici au plus près de l'existence, non plus comme l'autre-scène, en rapport métaphorique avec l'existant. Ainsi se révèle cette dimension existentielle du théâtre et du jeu de la comédie, malgré l'irréalité qui les supporte, dans l'œuvre de Rivette. Avec cette figure de père de comédie, l'intrigue met en jeu tout le familialisme qui y est sous-jacent : la haine du père, de ses maîtresses, les complicités, l'inceste, tout un réseau qui relie tous les personnages du film. La fiction a rapport au passé, c'est une remontée dans l'enfance, une quête : la maison du garde, une gare désaffectée, le cimetière abandonné derrière l'église, la grande maison familiale, ses chambres et couloirs, ses salles de jeu, ses objets, l'autre maison inhabitée, en style « années trente », où le chiffre recherché apparaît sur la vitre grâce au brouillard. La fiction, simulée, a donc cette fonction de trappe psychologique d'un côté, un but utilitaire de l'autre. On a l'impression étrange d'entrer dans une « intrigue », qui n'accapare cependant pas, ni n'oriente, toute l'énergie du film, comme si elle se déroulait dans la distance.

Cette distanciation est due, en partie, à la présence des musiciens. Au lieu de mettre de la musique sur son film, Rivette, qui la trouve incompatible avec l'utilisation du son direct, a filmé des musiciens. Leur jeu introduit une

suspension, un retardement dans le déroulement de l'intrigue. La fiction criminelle, qui tournerait au roman psychologique, n'y aurait pas sa composante théâtrale, perd ainsi son caractère purement distractif ou psychologique.

La fiction réaliste se trouve doublée par un imaginaire fantasmagorique. Comme si la structure familialiste et passéiste de l'intrigue ne suffisait pas, Rivette fait appel, pour donner une autre interprétation des choses, à des épreuves initiatiques : chevalier en armure, jeune fille dans la fosse aux serpents, maison en ruines, course en forêt.

Ainsi, la fiction qui, dans ses anciens fonctionnements les plus parfaits, réunissait intrigue réaliste et dimension mythique, s'est scindée en deux, ici, comme dans *Céline et Julie...* Le simple « réalisme » qui a fini par perdre « la réalité » et se confondre avec le simplement banal n'a jamais intéressé Rivette. Il ne peut faire en sorte, comme si la reproduction technique, le tournage, n'existait pas. Au lieu que mythe, analyse réaliste, musique et décors soient intégrés au sein d'un « stilo rappresentativo » cinématographique à l'ancienne : la création d'un espace dynamique, *Merry go round*, léger, joueur, pétillant, tend à développer chacun de ces éléments pour soi. Comme la musique produit des sonorités et ses rythmes en relation avec (et en même temps indépendamment) de la fiction, ainsi décors et paysages sont traités pour eux-mêmes, en même temps qu'ils interprètent les événements, interviennent dans la fiction. On se demande si la démarche de Rivette ne suppose pas une harmonie préétablie avec la reproduction technique : devant l'objectif d'une caméra chaque lieu, en tant que lieu d'absence, peut devenir lieu d'événements hypothétiques, ou bien sombrer dans la banalité définitive.

Il s'agit pour Rivette non pas de créer des décors — il le fera en partie dans *L'Amour par terre* — mais de trouver des décors « naturels », lieux non encore banalisés — aux alentours de Paris dans *Merry go round*, à l'extérieur de la ville et à sa périphérie dans *Le Pont du Nord* — lieux à partir desquels il crée ses fictions.

V

La désintrinsication des éléments devient encore plus sensible dans *Le Pont du Nord*, où fiction et fantasmagorie sont des opérateurs qui relient entre eux plusieurs documentaires : sur deux comédiennes, mère et fille, sur Paris et surtout sur les années 70 — le terrorisme, la drogue, la délinquance, les prisonniers, en y ajoutant le féminisme, le karaté, les motards... L'œuvre comme collage et non plus comme métaphore du monde, la totalité remplacée par les faits qui n'ont de sens que dans la réflexion. *Le Pont du Nord* fait apparaître *Paris nous appartient* comme un film classique. Presque un bilan, un regard en arrière sur le chemin parcouru depuis le premier film, le point de référence du *Pont du Nord*, qui aboutit à ce « combat contre les ennemis imaginaires » mimé devant le viseur de la caméra. Qu'en est-il advenu de « la conspiration » ? Elle a changé, mais non pas ses « ennemis » : le système toujours plus abstrait, plus tentaculaire. « La surveillance est absolue. » Paris aussi a subi la démolition, le reste des bâtiments anciens, et même des grands ensembles. Il n'y a plus de centre, mais la marginalisation complète, la solitude. Dans *Paris nous appartient*, on voyait des groupes, plus ou moins liés à la vie de la ville, en son centre, ici des figures isolées, prisonnières, expulsées à la périphérie. Plus qu'ailleurs, la fiction sert surtout à éliminer celle qui y croit, c'est un fait isolé parmi les choses du monde, sur laquelle il n'exerce aucune puissance. Rivette montre donc qu'il promène caméra, acteurs et fiction dans un monde qui leur préexiste. Le tournage, l'aléatoire, l'improvisation, se donnent à voir. « Les films faciles sont ceux où il n'y a pas d'argent », a dit Rivette ; mais le manque d'argent impose des limites qu'il faut avoir la capacité de transformer en règles esthétiques. Il n'était pas question de tourner la nuit ou dans des lieux exigeant la lumière artificielle, on a donc inventé la claustrophobie de l'héroïne libérée de prison, et ainsi la nécessité de filmer dans les rues ! Le documentaire sur Paris continue. Objets,

bâtiments et lieux ont leur existence propre, indépendamment d'un contenu. Pour qu'ils cessent d'être là simplement dans l'extériorité, la fiction devrait les intégrer au sens, les transformer en symboles. Mais cela ne peut le devenir que sur une carte. Ainsi fait-on du plan de Paris en l'interprétant comme un jeu de l'oie. Ne peuvent le faire que celles qui croient à un sens, fiction ou fantasmagorie : les yeux, les lions, le dragon, le destin, l'aventure pour la jeune fille, la politique, l'amour pour la femme sortie de prison. Mais seule la fantasmagorie, le pur imaginaire permettent de survivre, la fiction — la vie, si on lui attribue un sens — est mortelle. « Il y a des listes », « vous avez fait des choses » : « ce qu'on a fait ? on s'est fait tous avoir ».

Le monde est devenu complètement abstrait : séparé, inorganique, invisible. Sans relation entre contenu et forme, moyen et fin. Sans nécessité. Mais les choses s'accomplissent avec la précision du destin. Peu importe la manière, le chemin. Il s'agit d'éliminer celle qui n'est plus en prison : amour, plans, aventure, servent à cela, le jeu de l'oie produit l'itinéraire — pont, puits, prison, tombeau, auberge, labyrinthe..., l'ordonnance purement formelle de la fable. S'il faut une structure aussi formelle, c'est que tout a un caractère insignifiant, indécis, mais il suffit que deux personnes se rencontrent une deuxième fois, pour qu'il y ait événement. Cependant, les événements sont consignés dans les journaux. Les coupures de journaux font signe vers cette actualité que le film recueille, mais indiquent aussi combien la fable a de difficulté pour transformer ce qui n'est plus qu'un fait divers en métaphore du monde. Fable, itinéraire, contenu, significations, lieux et moments de cinéma ne coïncident pas, ne peuvent ni ne doivent le faire. C'est ce caractère tenu de tout qui laisse froids les spectateurs dépourvus de plus en plus de curiosité. C'est qu'on est toujours du côté des vainqueurs. Avoir réalisé le film de l'échec de toute une génération condamne Rivette à la marginalité. On aime le pouvoir, la capacité d'un Godard de se poser en maître, de faire et défaire les contenus et les formes en s'en moquant. Dire que la subjectivité est

impuissante face à l'existence, que la fiction est devenue une fantasmagorie sans aucun pouvoir, angoisse. L'art devrait permettre de ne pas mourir de la vérité : il en est ainsi d'ailleurs pour Rivette depuis son premier film. *Le Pont du Nord* est, dans sa teneur et dans sa forme, l'un des extrêmes aboutissements de ce qui avait commencé au cinéma, et en dehors du cinéma, à la fin des années cinquante : une fin de parcours.

Le dehors, le hors-champ contre le cadre, le studio et la clôture de la fiction, avait son lieu en dehors même des conditions cinématographiques, dans la situation historico-politique, qui vient échouer, en quelque sorte, dans *Le Pont du Nord*. Rivette retourne donc lui aussi à l'intérieur, mais sans autre illusion que l'illusion de la comédie. Ce dehors est rappelé dans une crise de larmes d'une grande drôlerie : « Staline, Nashville, riz complet ; Berkeley, Trotsky, cure de sommeil, riz complet ; Paris, Mao, riz complet, cure de sommeil... » Il y a peut-être dans le titre de *L'Amour par terre*, et dans la relation entre vie et théâtre, un clin d'œil vers *L'Amour fou*, mais dans la distance comique. La privatisation, de règle dans le nouveau cinéma intimiste, ayant perdu ses liens avec l'Histoire, a ici la configuration d'un théâtre et d'un dieu d'amour, une figurine en plâtre, que l'on fait tomber, qui se brise, qu'on rachète et qu'on remplace, dans un jeu d'amour et de hasard d'où tous reviennent bredouilles.

Il n'y a pas de différence entre vie et théâtre, parce que la fiction — la possibilité d'autre chose — a disparu en même temps que la réalité. Dès le début, des spectateurs vont assister à un « théâtre d'appartement ». Surprendre les gens chez eux¹, vieux rêve du vaudeville qui culmine dans le cinéma et surtout dans « l'obscénité » télévisuelle : il n'y a plus de scène, tout est scène et d'une pauvreté complète, autant être le plus près de « la vie », le vaudeville quotidien

1. « Stéphane Mallarmé racontait, avec une admiration chargée d'ironie, avoir vu, dans un music-hall de Londres, un spectacle qui faisait foule chaque soir : la Direction se bornait à produire sur la scène,

et ses trios qui se font et se défont dans le film. « Mes pièces viennent toujours de la réalité », dit « l'auteur » : c'est sa propre vie qu'il veut donner en spectacle dans sa maison. Avec une fin imprévue, comme dans Rivette, mais prévue tout de même ! Car, ici chacun intervient pour déplacer, chacun est metteur en scène, sans quoi ce ne serait pas un jeu. Il n'existe pas d'identité individuelle, mais une circulation en groupe, ainsi le démon de la subjectivité est exorcisé. La fonction suprême du jeu, la fantasmagorie, s'en détache comme vision. Mais chez Schnitzler, qui l'a inspiré à Rivette, la vision était prémonition d'une mort future, qui se réalisait encore à l'heure dite malgré les costumes et la scène du théâtre. Ici la vision se réalise en théâtre, tout au plus le crabe qu'on « voit » dans la chambre secrète, se retrouve sur l'assiette pour le dîner ! C'est qu'il n'y a plus que le jeu, et plus de distance, plus d'inadéquation entre la fiction et le direct, plus de sens imaginaire ni de cours du monde : la reproduction technique a été mise au service du jeu et de ses décors, sans effet de réalité, sans autre volonté que le simulacre, car la maison de l'écrivain est un théâtre : rotonde avec un plancher de mosaïque retraçant le zodiaque, colonnes noires, pilastres et piliers, encadrements des portes, rampe, balustrade, miroirs, murs recouverts de motifs à la Matisse, qui permettaient déjà au peintre de transformer l'espace en surface. Comme la vision, il y a une profondeur — le côté délabré de l'étage, chambres abandonnées, vides, striées d'ombres — mais elle aussi est fausse. Il n'y a plus « l'autre côté », mais ce côté du miroir, où le jeu donne le change. Ce n'est pas, à la manière de *Mariénbad*, une fiction s'enroulant sur elle-même à l'infini avec la part de rêve, de mort, de mémoire. Rien non plus d'un pirandellien redoublement de la représentation, ou

moyennant une juste rémunération, un ménage qui venait vivre sa soirée devant le public, exactement comme chez soi. On prenait le thé, on causait de ce qu'on avait fait dans la journée, on parlait de l'économie domestique ; on agissait peut-être un peu de ce qu'on avait lu dans les journaux : c'était la vie même. Tout le monde allait enfin se coucher fort satisfait. Pourquoi pas ? » Valéry, *ibid.*

crise de la « réalité », mais la vie absorbée complètement par la mise en scène. Rien non plus du grand théâtre baroque. Il s'agit d'un « petit théâtre du monde » où, une fois de plus, les comédiennes sont reines. Car la comédie est retour sur soi du théâtre ayant absorbé toute réalité : un jeu redoublé, qui rit de l'absence de substance et du manque de contenu.

HISTORICITÉ ET MAGIE CINÉMATOGRAPHIQUE : LE RETOUR DU NOIR ET BLANC

Garrel : Liberté, la nuit
Elle a passé tant d'heures sous les sunlights

Carax : Boy meets girl

I

L'utopie réalisée, le monde de la télévision et de la publicité, est un monde en couleur. Le cinéma doit, donc — comme la musique qui ne peut exister, aujourd'hui, qu'en produisant du silence contre le bruit —, recourir à un pouvoir d'effacement. La couleur, au cinéma, est rare, sinon les mille couleurs du droguiste qu'on trouve à foison ; elle reste difficile à contrôler, hors des portées de ceux qui n'ont pas les moyens esthétiques et financiers — dans ce cas l'un ne va pas sans l'autre — pour contourner les puissances du marché des images. Le noir et blanc revient donc comme un silence, une absence, un pouvoir d'abstraction, contre le luxe clinquant des moyens et des détails. C'est la possibilité d'un sens, même s'il s'agit de son effacement, la condition de l'expression, de l'intentionnalité esthétique. Une distinction. Le noir et blanc désigne d'emblée la volonté de renouer avec la tradition, de se hausser à son niveau, comme un gage d'authenticité. Il restitue à l'écran ce pouvoir discrétionnaire de manquer de quelque chose, à partir duquel une expression nouvelle devient possible dans le trop plein des images et des bruits. C'est une revalorisation du métier, quelque chose de moins

immédiatement donné, de moins « mécanique » de reproduction, presque comme la redécouverte du pastel par les peintres. Car ceux qui arrivent au cinéma, aujourd'hui, se trouvent nécessairement dans une position polémique. Ils ne débarquent pas sur une terre vierge, où ils pourraient tout inventer. Et ils n'ont pas, comme la génération précédente, un langage constitué à détruire, à déconstruire. Ce qui les limite n'est pas seulement interne au cinéma. Ils doivent faire face à une autre industrie de l'image, autrement puissante et proliférante, à une inflation galopante, qui proclame, sans cesse, la mort du cinéma. Ce qu'on appelle « le post-moderne », c'est aussi une impasse historique, l'impossibilité de créer. La polémique, qui dans le cinéma contemporain se manifeste sous forme de refus, d'écart et non de lutte directe, a pour objets la télévision et la grande production : elle voudrait restituer, sauver, la magie cinématographique. Ainsi l'histoire du cinéma devient sacrée, ce n'est plus, comme pour les modernes, le musée à dévaster. Au contraire. C'est une histoire sans historicité, source de valeurs et non plus de différences. Le cinéma d'aujourd'hui est un cinéma de cinéphiles, de part en part. Cependant, le retour est impossible, sinon — on le voit chez Resnais, forcé à renier son génie et sa modernité — comme histoire de résurrection, de mort et de revenant. Le passé reste inscrit dans les films : qu'il s'agisse d'emprunts ou d'impossibilité technique et expressive de retrouver la teneur et la forme des anciens. Mais ceux-là seuls peuvent espérer créer des œuvres, qui n'ont pas un rapport décoratif au passé et ne se bornent pas à en exploiter l'aura, ceux-là chez qui la distance historique reste marquée, sinon au niveau de la création formelle, au moins par l'actualité d'une expérience incontournable.

II

En évoquant le nouveau cinéma français, Antonioni a parlé de « cinéma de chambre », se référant, sans doute, à

ce qu'on avait appelé au théâtre le « Kammerspiele ». Il a été question également, à ce propos, de « cinéma intimiste ». *L'Amour à mort*, *Les Nuits de la pleine lune*, *L'Amour par terre* se cantonnent dans les rapports entre quelques personnages, dans des lieux fermés, à l'exception, toutefois, des « paysages du seuil », chez Resnais, aux couleurs de l'épouvante, ou de l'« épiphanie du paysage », chez Godard, qui troque l'Histoire contre le sacré. La tendance générale est à la privatisation, au particularisme. Une sorte de rejet de cette part d'universel, qu'elle fût théorique ou politique, qui s'était introduite peu à peu, à la fin des années cinquante, et sous l'effet, entre autres, de la guerre d'Algérie, dans les films de Resnais, de Godard, de Rivette, et de la Nouvelle Vague, pour détruire les cadres de l'image, les limites de la fiction et des personnages, en les exposant au hors-champ, à l'historicité. « Le retour de la fiction » s'ébauche, chez Rohmer, dans le goût de la comédie américaine ; chez Rivette, en référence au théâtre de boulevard, et à la tradition littéraire. Dans *L'Amour à mort*, l'universel est réduit à sa signification la plus abstraite, allégoriquement située dans l'écran noir : la mort, présence incontournable et insoutenable dans l'existence la plus privée ¹.

1. Sur l'œuvre de Resnais voir « Montage et construction », in *D'une image à l'autre* p. 181-224. L'une des plus grandes victimes de la haine qu'on voue à la pensée, Resnais a été, dans le cinéma, le plus sensible à l'historicité. Il semble avoir été marqué par les années trente, jusqu'à par le cinéma de l'époque, qu'il a aidé, un moment, à déconstruire et dont il a maintenant la nostalgie. Une nostalgie qu'on lui a imposée aussi en boudant et en continuant à méconnaître *Muriel*, l'un des chefs-d'œuvre de l'histoire du cinéma. L'Histoire — la Guerre d'Espagne, le Fascisme, la Résistance, la Deuxième Guerre mondiale — était la dimension spécifique de son œuvre, et l'historicité, la matrice de sa conception du temps et du montage. Dans *L'Amour à mort*, le mythe a pris la place de l'Histoire, dont le retrait laisse l'amour et la mort face à face. Mais l'origine de ce nouveau tournant se trouve encore dans les années trente : *l'Amour et l'Occident*, dont on entend l'écho — le protestantisme compris — dans *L'Amour à mort*.

Mais la privatisation, l'exclusion de l'Histoire ne suffisent pas pour restituer le mythe et l'Image. Afin de redonner une force magique au cinéma, il faudrait oublier, ou plutôt ne pas avoir eu le sens de l'historicité. Sinon, il y aura la comédie, consciente de soi, la tonalité macabre, ou simplement le simulacre, un cinéma du « déjà filmé », devenu sa propre réclame, posé en polémique contre le désert, le départ. Mais où trouver aujourd'hui quelque chose qui ne soit pas atteint par le négatif ou qui ait le négatif en soi, sans être pulvérisé par son effet ? *Liberté, la nuit* transforme cela même — la guerre d'Algérie — qui avait introduit l'historicité dans les films, en substance d'une nouvelle magie cinématographique. Ainsi Garrel voudrait retrouver, dans le particulier, le moment de l'universel.

Pour la nouvelle génération, la guerre d'Algérie a perdu l'impact de son immédiateté. Elle a accédé à une vie seconde, mythique, dans l'alchimie de la mémoire et de la nostalgie, comme déjà la Résistance pour la génération précédente. Dans cette guerre était présent le spectre du fascisme ; il revient aujourd'hui avec le problème des immigrés au centre de la vie politique. Une nouvelle conjonction du passé et du présent redonne à ce passé, pour Garrel — mais aussi pour d'autres —, la force d'un paradigme. Plus loin que 68, ses enthousiasmes, ses déceptions, et d'une sortie de l'Histoire qui n'a pas eu lieu, ce passé est une véritable Histoire, aux contours, au sens précis. Non dépourvu de souffrance, de tragique, mais sans les espoirs utopiques qui, à propos d'autres événements, se sont réalisés dans un sens contraire. Ce passé rejoint ce qui d'une exigence de justice est resté intact.

Ici, la métamorphose de l'historicité en Image ne s'inscrit pas contre l'Histoire pour produire quelque chose d'affirmatif. Même s'il y a dans *Liberté, la nuit*, une suspension de la différence des temps, et l'élimination de ce qui relèverait de la reconstruction ou du souvenir, cela n'aboutit pas à l'irréel et à l'aura particulière du studio. L'historicité constitue l'être même des personnages, deux Français, une

Algérienne, et le passé s'introduit avec le souvenir d'*Hiroshima mon amour*, par la présence d'Emmanuelle Riva. Même la jeune première, que des « nues » voudraient exalter, n'échappe pas à une inquiétude inapaisée. Dans les rides, les cheveux blancs, l'expression des visages, le ton des voix, est inscrit le temps — la détresse du mortel — présent dans chaque fragment, dans chaque plan rapproché, le principal matériau expressif du film.

Le noir et blanc, qui relie avec le cinéma et le temps ancien, est la seule richesse du film : le nitrate d'argent coûte cher ! Sinon, comme dans les débuts de la nouvelle vague, *Liberté, la nuit* transforme la pauvreté des moyens en style. Le noir et blanc permet l'abstraction qui caractérise le film. Paris a changé beaucoup et il n'est pas dans le projet de Garrel de le reconstituer : les murs vitrés, les briques d'un entrepôt abandonné, les bords de la Seine, et quelques rues, que la pluie et la brume rendent indistinctes. Le plan rapproché, en éliminant la description des décors, constitue un parti pris d'abstraction, d'intensité, contre ce qui, du hors-champ, s'était introduit dans les films pour en détruire les cadres. Ainsi chez Garrel les cadres sont affirmés dès le début avec les vitres, les portières des automobiles, qui ont leur importance dans cette histoire de « passeur ». Ce sont aussi des espaces fermés, rapprochés, dans l'extérieur, qui pointent l'impossibilité d'en échapper, de s'épancher au dehors, jusque dans les dernières séquences : le paysage lyrique de la fin, teinté d'angoisse, avec la terre humide, les rochers menaçants, malgré les reflets étincelants sur la mer. Les voitures, d'où les parachutistes guettent l'arrivée de Mouche, pour la tuer, ne permettent pas seulement un sectionnement de l'espace, ce sont aussi des arrêts dans le mouvement. Des arrêts qui aboutissent, à la fin, au meurtre de Jean, tourné image par image.

Le plan rapproché détache un fragment dans l'espace et dans le récit, pour produire un fragment de temps interne : douleur, souffrance, larmes silencieuses, attente ou bien co-présence des personnages, de « l'entre-deux » : le temps qui mesure, ponctué par l'écran noir, le regret de l'amour

mort entre Jean et Mouche, ou exalte par l'écran blanc la passion entre Jean et Gémina, de plus en plus exigeante. Il y a d'abord un effacement, où le grain de la pellicule gonflée, les manques d'éclairage et ses modifications jouent en fonction d'un refus de l'information, de la lisibilité, de l'obscénité. Une rigueur, comme les gros plans de *L'Enfant secret*, déjà, contre les tendances anciennes de Garrel lui-même, qui tournoyait en « dérive » dans un cinéma contaminé par l'imagerie symboliste. Mais c'est cet effacement de la description et de l'information qui permet ensuite la magie cinématographique, et son lyrisme, dépouillés de toute référence externe, dans la rencontre avec la jeune Algérienne, qui suit le meurtre de Mouche et la fin de la guerre. La passion est là, dans un registre différent, comme la continuation de la lutte ancienne, et le refus d'opposer le propre à l'étranger. Les adversaires, qui n'ont rien oublié non plus, la comprennent en ces termes, et ils viennent y mettre fin.

Dans le film de Garrel, qui commence avec un « mot d'auteur » sur la politique et le cinéma, on peut voir en œuvre, clairement, ce mouvement de transition entre le cinéma moderne attaché au discursif, à l'historicité, et un cinéma qui voudrait s'en dégager. Il y a deux films dans *Liberté, la nuit*, séparés par un long discours de Jean, sur la guerre et pour la paix, adressé à ceux qui viennent. Ainsi, ce qui a précédé, avec ces moments séparés, presque clandestins — les groupes d'Algériens, les amis, l'enfant — reste plus ouvert à l'extérieur, plus aléatoire, que le lyrisme de la passion qui se développera à l'écart. Mais la métamorphose se produit devant nous : c'est l'Histoire même — le passé historique et cinématographique — qui est réinvesti de la puissance émotionnelle qui était auparavant l'apanage du mythe. L'inactuel — contre l'historicité et l'actualité destructrices de la forme — redevient la condition de possibilité de la forme et le lieu d'expression pour un contenu actuel.

III

Mais l'actuel réduit à lui-même, quelle consistance, quelle forme a-t-il ? L'actuel de Garrel dans *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* n'est pas le même que l'actuel d'un Godard dans *Détective*, d'un Carax dans *Boy meets girl* : le contemporain n'est jamais contemporain de lui-même, en tant qu'identité, il n'existe tout simplement pas. Il est en ce moment surchargé de souvenir, de nostalgie d'ordre cinématographique. Dans *Liberté, la nuit* Garrel a renoué avec la plus vieille pratique de l'humanité : le récit est la narration de ce qu'il y a eu de mémorable dans le passé, tout récit est récit de fondation, d'origine. Quelque part histoire et Histoire se rejoignent, vont à la rencontre du mythe. La magie cinématographique de *Liberté, la nuit* — l'incroyable, le merveilleux ne cessera-t-on de dire dans *Elle a passé...* — était littéralement un écran où viennent se projeter les souvenirs du cinéma ancien. Notre présent n'a pas d'Histoire : la figure la plus emblématique de 68 s'est reconvertie dans le journalisme. Dans *Elle a passé...* on voit le Mémorial de la déportation, mais on reste devant le seuil, on n'y entre pas. Il n'y a pas de récit au présent, mais de l'écriture ; des souvenirs pétrifiés, mémorial ou relique — l'anarchisme, *Le Capital* de Karl Marx — et le cinéma.

Le récit, quasiment absent, est ténu. Il surgit par bribes comme des traces de souvenir ou bien des intentions, il produit des moments de force et disparaît. Mais toujours le cinéma et le tournage sont là, empêchent l'illusion de se cristalliser et pourtant on voudrait que cela soit possible. Il y a une situation, des acteurs, un réalisateur, des techniciens, des amis, dont Chantal Akerman. On ne peut vraiment dire que les acteurs deviennent des personnages. Les acteurs sont pleins de talent, mais n'ont pas de personnage, le réalisateur est un virtuose, mais n'a rien à exprimer : tout ce qui se dit ou s'exprime prétend que la vie a un sens, qu'elle est possible. Seule la forme brisée permet de suspendre, d'effacer ce genre d'affirmation obscène et

triviale. Juste les indications nécessaires pour que des « personnages », aussi inexistantes fussent-ils, soient évoqués, pour que les acteurs deviennent des « acteurs », pour que la beauté de leurs visages, leurs forces de présence soient manifestées. Tout le film tend à cette possibilité inatteignable, et en même temps soigneusement évitée. Il n'y a pas de différence entre récit et tournage, entre acteur et réalisateur. *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* n'expose pas de problèmes. Mais il s'agit bien d'une impossibilité de cinéma : Garrel en artiste romantique — un « étudiant de Prague », qui ne saurait que désirer ni auprès de qui formuler sa demande — se cogne la tête contre le mur, simule un suicide, à la fin, rappelant la mort d'Eustache, à qui il rend hommage au début du film. Cette impossibilité même, le rien, est la possibilité du film : la condition de son écriture.

Car en cela consiste l'indéniable beauté du film. Une sorte de complète abstraction. Des figures qui ne renvoient à rien, n'existent pas pour renvoyer à quelque chose. Même la drogue est une relique. Les « personnages » se définissent par rapport à l'amour, la nativité, le théâtre, le cinéma ; car les réalisateurs aussi parlent de leurs enfants et de la possibilité de les filmer. Leur marginalité, et la marginalité de ce cinéma-là, est complète. A l'intérieur de cela, l'espace de complicité entre les gens qui font ce cinéma et l'amour du réalisateur pour l'actrice qu'il filme : Mireille Perrier sur le lit, *Le Capital* à côté d'elle, et Garrel debout près des boîtes de pellicule. Ce qui se produit souvent dans les tournages de film — presque comme une condition nécessaire —, mais reste implicite, est déclaré ici explicitement. L'identité de l'acteur et du réalisateur dans leur amour pour l'actrice. L'Histoire et l'histoire écartées, disparues, reste l'historicité. C'est de là, de l'actualité du tournage que Garrel fait surgir la magie du film. « Incroyable, meraviglioso » répète Lou Cassel, repris par M. Perrier et J. Bonnaffé : une sorte d'incantation pour que, à défaut de leur présence, l'incroyable et le merveilleux deviennent imaginables.



BOY MEETS GIRL



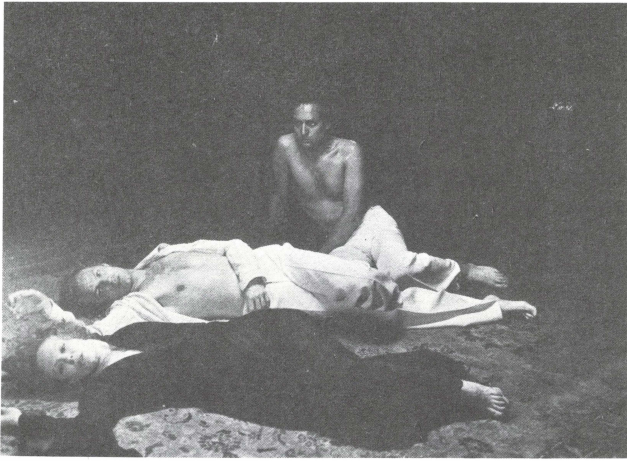
LE PONT DU NORD



L'AMOUR PAR TERRE



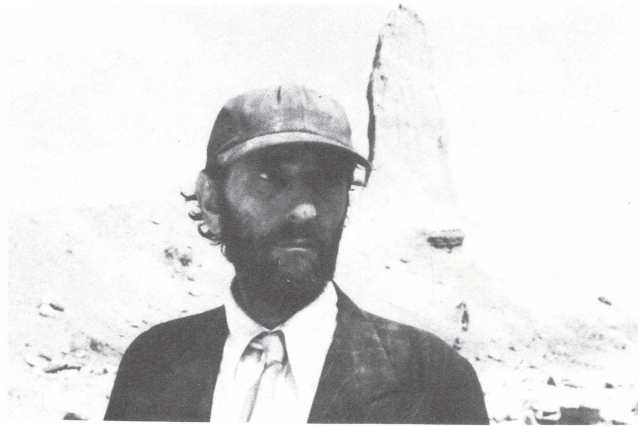
L'AMOUR À MORT



INDIA SONG



LES ENFANTS



PARIS-TEXAS



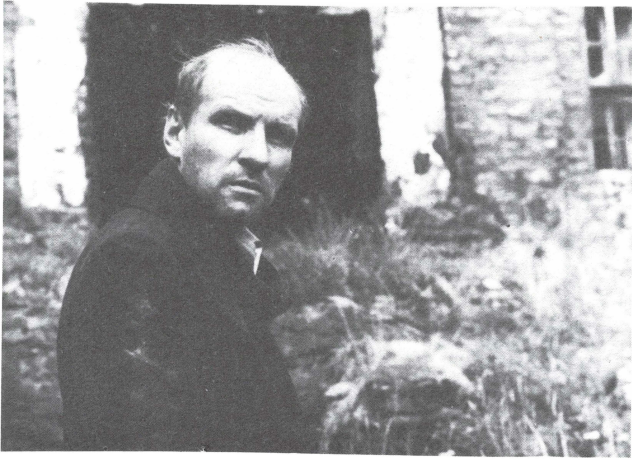
STALKER



STALKER



STALKER



STALKER



NOSTALGHIA



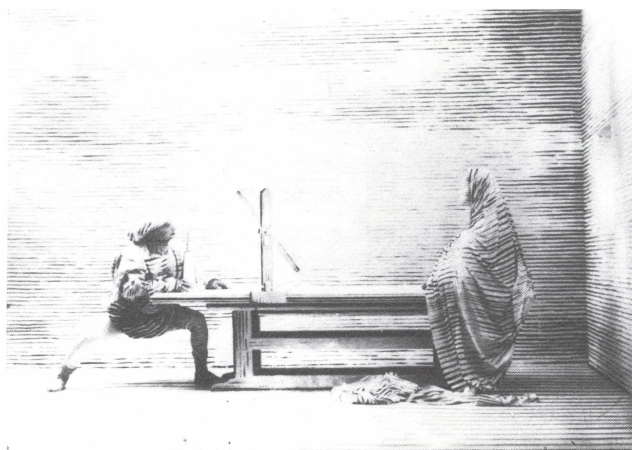
NOSTALGHIA



NOSTALGHIA



JE VOUS SALUE MARIE:



L'ANGE

Comme tout art fait d'effacement, *Elle a passé...* ne montre pas, mais suggère pour l'imagination. L'amour du cinéma se projette sur l'écran comme rencontre d'amour. Ainsi les acteurs s'embrassent-ils derrière le pare-brise d'une voiture couvert d'eau de pluie ; le flou transforme la vitre en un écran criblé de balles et les figures s'y détachent en ombres chinoises. Avec humour — c'est le seul chemin maintenant — tout le film tend vers l'image merveilleuse et parvient à la réaliser. Sur l'écran se rencontrent l'amour de filmer et l'effacement du récit. Ceci grâce au silence imposé à la parole : les mots porteurs de sens — non pas les bruits — sont réduits au minimum. Par ce semblant de cinéma muet et dans cette rencontre se produit la magie la plus primitive du cinéma : la photogénie. La discontinuité et le gros plan rendent à l'image sa force d'émanation. Le moindre cadre, le moindre regard d'acteur, le moindre déplacement de visage, le moindre changement de lumière, d'angle, de netteté deviennent éloquents et captivent. Ils ne sont jamais neutres. Des « trucs » sont nécessaires pour effacer ou pour augmenter l'effet de présence. Celui-ci culmine dans les gros plans de visage où le cinéma retrouve toute son intensité affective : la révélation du visage qui n'a pas besoin d'histoire pour exister. Mais la photogénie n'a pas le merveilleux, l'incroyable de son apparition inaugurale. Elle est le résultat d'une incantation : ce qui surgit pour disparaître.

IV

Carax ne devrait pas, encore, avoir de mémoire : « Il n'y a que les premières fois qui m'intéressent », dit Alex dans *Boy meets Girl*. Sous une image chinoise de ronde enfantine, il a suspendu au mur une carte mythique du Paris des premières fois : premier vol, première rencontre, premier baiser, première nuit, première tentative de meurtre... Le choc hallucinant, comme le réveil par la

sonnerie du téléphone, c'est justement la perte de la certitude, l'impression du déjà vu, « comme un souvenir du présent ». Parce que la première fois a toujours déjà eu lieu, qu'elle n'est jamais la bonne, qu'elle manque l'image mythique qu'elle répète.

Carax, c'est l'arrivée d'une nouvelle voix, adoptée immédiatement dans une configuration fortement constituée. Parce qu'il répond à l'attente qu'on avait d'une « nouvelle génération », libre des malaises, des culpabilités, des déceptions historiques : sans passé différent, sans espoir et nostalgie, sans conscience historique, ni d'obligation d'être moderne.

Boy meets Girl porte un regard, de l'intérieur, sur l'adolescence et ses fins. Il n'a rien des considérations rétrospectives, d'un roman d'apprentissage, d'éducation sentimentale et de désillusion, encore moins d'une analyse psycho-pédagogique. Le conflit des générations est terminé : le père, absent, exige, au téléphone, la promesse qu'il sera liquidé s'il devient sénile. Aucune trace donc des rages anciennes et des revendications, de ce « j'avais vingt ans, je ne laisserai personne dire : c'est le plus bel âge de la vie », qui avaient marqué la génération précédente. Les ennemis, mêmes imaginaires, ceux qu'on trouvait encore chez Rivette, ont disparu : il n'y a plus personne qu'on puisse rendre responsable de la difficulté de vivre. Plus d'espoir, d'île fortunée, de paysage de l'utopie, plus de fantasmagorie. Mais une seule conviction : « c'est foutu d'avance », à laquelle répond l'Américain, qui avait marché sur la lune : « Seste la Vaille — c'est la vie ».

L'accueil réservé à ce film et sa possibilité de production ne tiennent pas seulement au fait que les adolescents constituent une bonne partie des spectateurs du cinéma. La génération est un phénomène de la nature déterminée historiquement, et ici cette détermination prédomine. « Le meilleur des mondes » a fait de la jeunesse sa valeur suprême. Les investissements sont détournés des projets universels, de l'espace public, et reportés sur la vie privée. Un individualisme sans individualité : faible, assisté, à la

recherche du bonheur, mais aussi buté, fermé, à l'« identité » fragile, vulnérable, de moins en moins capable d'affronter la réalité et le réel. « Les jeunes subissent de plein fouet la déstabilisation narcissique, ce sont eux qui maintenant représentent la figure ultime de l'individu désinséré, éclaté, déstabilisé par excès de protection ou de déréliction et comme tel, candidat privilégié au suicide » (G. Lipovetsky). Des suicidés qui ignorent la mort et se tuent, comme Mireille, sans vouloir mourir. Revendication du « Moi » et absence de subjectivité : soit Bernard, dont le visage se déforme, comme le bonhomme Michelin se dégonflant dans la vitrine, soit Alex, qui se dope et ensuite ne cesse de parler de lui-même. La vie dans des boîtes (Alex) ou dans des vitrines (Mireille), et l'absence d'humour, l'esprit de sérieux, la gravité d'une « marche à travers le cafard ». S'il y a rencontre entre les adolescents et les autres, entre *Boy meets Girl* et le public, elle a lieu sur fond d'une déterritorialisation et d'une déception généralisée, qui ont succédé aux promesses historiques et à la croissance : des aspirations narcissiques nécessaires au fonctionnement de la « post-histoire », face à l'avenir devenu objet mort.

Un ton auto-biographique, mais non auto-référentiel, rattache *Boy meets Girl* aux premières tentatives de la Nouvelle Vague : liens entre la vie et le cinéma. Comme si pour Carax, également, le lieu d'ancrage se situait au point de départ de la génération précédente. Souvenir du grand cinéma et tournage en dehors du studio : décor et lumière du premier plan du film, et la dérive, qui le suit, caméra à la main, sur les bords de la Seine, la nuit. Mais d'une nouvelle génération à l'autre non seulement l'existence s'est encore plus appauvrie, mais le projet aussi a été inversé. La distance est très grande par rapport à *Paris nous appartient*, et non seulement esthétiquement : l'existence des groupes, la poésie de la ville et la fantasmagorie ont cédé à une solitude, peu assurée d'elle-même, revendicative. Ce n'est plus le point de vue du direct sur la fiction — le jour, le paysage urbain —, mais bel et bien le point de vue du

« cinéma » sur la vie : la magie nocturne des lumières artificielles.

Une sorte d'intention évidente — froide et violente à la fois — pour que tout soit significatif, urgent même, irréversible, dans une unité de temps fort, dramatique. Un scénario, une mise en scène à chaque séquence — travelling dramatique, lumières et cadrages choisis, surimpression — qui, dans leur volonté de réinvestir le cinéma, de contenu et d'intentionnalité, sonnent, parfois, faux.

Il n'y a pas de hors-champ ou de « présent » qui déborderait la fiction et la montrerait comme telle. A part le fleuve, et les couloirs du métro, Paris n'existe pas, c'est une carte mythique, et les objets se réduisent à des téléphones, des tickets de métro, des billets de banque, des flippers : machines de plaisir et fétiches, un jeu où l'on ne gagne rien sauf le plaisir de rejouer et de perdre à la fin. En dehors des principaux personnages, complètement séparés des autres et isolés les uns des autres, enfermés en eux-mêmes, étriés et bavards, on ne croise que des étrangers : marque d'une absence de rapport en général, d'aliénation, d'isolement. Comme jadis (Nouvelle Vague, Antonioni), le hors-champ est intégré dans le film, mis en scène dans une soirée, au lieu de faire éclater les cadres. Alex s'introduit dans une fête, chez une vieille Américaine, pour y rencontrer Mireille, abandonnée par Bernard. Mais le « dehors » n'en est pas un véritablement. Pour ces adolescents à la limite de leur état, et n'ayant pas encore renoncé pour devenir adulte, le dehors ce sont les âges de la vie. Et une obsession : pour Mireille, le suicide, pour Alex, « je suis quelqu'un qui va rater sa vie »... L'amour et les œuvres seraient un but dans l'existence. Mais comme une sorte de rêve annonce, au début du film et sans lien avec le reste, Maïté, qu'on ne verra pas, s'adressant à quelqu'un dont on ignore tout, dit au téléphone : « Tu m'as dit de foutre le camp, alors je fous le camp et je jette tes œuvres dans le fleuve... ». *Boy meets Girl*, dit le titre du film, mais il n'y a pas de rapports !

Ce titre à l'américaine métamorphose la banalité, lui

donne la marque de ce qui viendrait de loin : une telle rencontre magique serait l'écho d'une chanson ou tout simplement du « cinéma ». La nuit sur le Pont-Neuf, Alex que la chaleur et le bruit ont chassé de sa chambre, déambule en écoutant de la musique. Une fille attend sur le pont, un garçon arrive, ils s'embrassent, tournent, la fille regarde Alex, qui leur jette une pièce : la hargne de l'envieux, mais aussi le prix du spectacle. Alex, qui a eu cette vision, continue sa marche en somnambule ; aux rythmes de la musique, qu'il écoute, Mireille danse, comme dans le ciel, en surimpression. Chez Mireille, de l'autre côté d'une vitre et d'un rideau, qui désignent bien l'autre côté en miroir et le lieu du cinéma, des amants à la fenêtre contemplent les étoiles. A l'égard de ce fantasme — la rencontre d'amour et le cinéma comme son lieu — l'absence de rapports situe *Boy meets Girl* dans un cinéma de ce côté du miroir. Mais le discours sur le cinéma est intérieur au film et non pas réflexif. Car le désir du cinéma — « j'ai voulu faire des films à cause des filles » a dit Carax à Garrel, « je veux faire des films » répète Alex — reste inentamé. Il n'achoppe pas sur une impossibilité : il lui suffit du suicide de l'autre.

Le cinéma, dans *Boy meets Girl*, est présent à deux niveaux, liés au problème et au fonctionnement du film. L'antinomie Méliès-Lumière a été réappropriée, elle a la spécificité, ici, de renvoyer aux âges de la vie. Fables et marionnettes, le merveilleux pour les enfants. Le direct et la vidéo en circuit fermé pour les adultes : les masques, l'angoisse et la mort. Le cinéma, comme le chemin de l'adolescence, va de l'un à l'autre, du fantasme magique d'une rencontre au vécu d'une rencontre qui n'a pas lieu, non pas entre deux amants, mais entre deux personnes abandonnées : Mireille par Bernard et Alex par Florence. Le bon cinéma, celui du Pont-Neuf et des amants de l'autre côté de la vitre, est le cinéma muet.

Un sourd muet dit le propos essentiel. Il parle de l'âge d'or du cinéma, mais comme en se taisant, avec des gestes. Il évoque la machine magique des métamorphoses et ses

effets sur l'acteur Jonas, qui perdait, devant la caméra, sa timidité avec les femmes. Cette nostalgie du cinéma muet, peut paraître absurde chez Carax. Peut-être ne s'agit-il pas de cinéma, mais des films muets familiaux qui constituent encore la mémoire de l'enfance. La parole a détruit la magie, l'enfance — le petit garçon franco-arménien babille dans le métro, seul à se comprendre, en déjouant l'autorité et la parole qui a introduit le clivage. « Vous, les jeunes, vous ne savez pas parler » dit le muet.

L'unité image-son, le synchronisme, reste une fiction d'identité pour le studio ; chez les adeptes de Rossellini, elle révèle l'authenticité du filmage. Dans *Boy meets Girl*, elle est problématique. On se voit sans se parler, on se téléphone sans se voir. Maïté dit au téléphone qu'elle part, le père d'Alex lui téléphone. Le voisin d'Alex, qu'on ne voit pas, crie, menace ; quand on le verra, il jette les meubles par la fenêtre et sa femme est déjà dans la rue : ils se sont séparés. Alex parle au téléphone à Thomas et Florence qui l'ont trahi. Lorsqu'il porte les disques volés, en cadeau pour Florence, l'image — ascenseur, couloirs, murs, porte — est chargée des angoisses d'une telle visite en cachette, mais le son s'en sépare complètement. On entend un dialogue, qui aurait dû être érotique, entre Florence et Thomas. Des paroles qui disent cependant l'absence de rapport et la déception. Déjà, au début du film, Bernard refuse de parler à Mireille qui le lui demande. Il s'adresse à elle, pourtant, de la rue, par l'interphone, pour lui dire qu'il ne la supporte plus. Alex témoin de la scène tombe amoureux de Mireille. L'une des premières apparitions de celle-ci aux yeux d'Alex, lorsque le machiniste évoque le cinéma muet, l'assimile à une image du burlesque primitif, l'autre est une photographie et une pose silencieuse de suicide. Plus tard, il lui demande de se taire, de retirer ses paroles. C'est seulement lorsque — la chanson aidant, les cadrages et les lumières deviennent plus abstraits, plus élaborés — l'illusion d'une rencontre se produit et qu'on voit dans un même plan rapproché la voix et le regard, la bouche d'Alex et les yeux de Mireille. Mais ils ne s'emmènent pas l'un

l'autre dans leur rêve comme le veut la chanson. C'est que l'amour, en tant que forme, est une force d'opposition : *Liberté, la nuit*. N'ayant plus, dans un monde effondré, rien à quoi s'opposer, il achoppe sur sa propre impossibilité : la dualité de l'image et du son produit ici le fantasme et le clivage qui le rend irréalisable. L'unité de *Boy meets Girl* se révèle à la réflexion comme médiation entre les divers éléments : scénario en pièces détachées, style qui n'obéit pas à un principe d'ensemble. Mais demander l'ironie, la perfection du geste, la légèreté et la nouveauté, ce serait précisément oublier la spécificité du film : l'électisme, l'incertitude devant le présent, et l'empêchement qui le caractérisent.

LE FLUX ET LE CADRE

Chantal Akerman

« La femme à la caméra », devrait-on dire. Non pas pour faire appel à une catégorie inexistante — la femme cinéaste —, bien que sa féminité soit une dimension essentielle de l'œuvre d'Akerman. En dehors de l'obligation d'intransigeance, d'une radicalité absolue, contrairement aux demi-mesures que peuvent se permettre ceux qui tiennent la place, rien de commun entre deux cinéastes femmes, entre autres, Duras et Akerman. On faisait référence plutôt à Vertov. Avec lui les ressemblances ne manquent pas : une certaine valeur du cadre, un certain montage discontinu, non articulé, fait de juxtaposition. C'est surtout celui qui ne voulait pas de scénario, d'héritage artistique pour le cinéma. Un grand cinéaste, disait avec regret Visconti, sachant bien que ce n'était pas son cas, devrait être complètement « inculte », ne pas transporter avec lui d'héritage historique : la peinture, la littérature, le théâtre, le besoin de la fiction, du sens. La reproduction technique s'oppose à la tradition, elle n'a pas de passé, mais seulement une vague nostalgie, qui n'existe pas chez Akerman. A l'inverse des jeunes cinéastes — voir Carax — Akerman n'est même pas encombrée de souvenir cinéphilique, de nostalgie du cinéma. L'extrême jeunesse et la marginalité, au lieu de la rendre respectueuse de l'héritage et pusillanime, l'ont conduite, à l'âge où l'on apprend à lire, à écarter ce qu'elle pourrait devoir aux autres. Elle n'a même pas eu, comme Vertov, la volonté de détruire le Bolchoï. Aucun

problème esthétique à régler avec le passé, sans haine, fascination, ni ressentiment. Même la crise de la représentation lui est inconnue, elle se situe ailleurs et n'a pas à la contester. C'est sa manière d'être radicale, en prenant les choses à la racine : elle n'a pas de mémoire, pas d'autre « expérience » du monde que cinématographique, elle est en plein accord avec la reproduction technique. Une femme à la caméra, qui parfois se filme elle-même.

D'un premier court métrage réalisé à dix-huit ans, *Saute ma ville*, à *Toute une nuit*, l'un des chefs-d'œuvre du cinéma contemporain, l'œuvre d'Akerman s'achemine de l'égoïsme à l'absence de centre, d'un narcissisme primaire à l'impersonnalité. Ses deux éléments sont liés dans d'autres films, y compris les essais les plus récents, où l'on peut voir la métamorphose d'une personnalité. Mais peu importent ici la psychanalyse existentielle et la fonction de l'œuvre comme chemin d'une vie. Même l'aspect autobiographique tient à la reproduction technique, à la disparition du récit qu'elle entraîne, en le remplaçant par l'autobiographie, à l'immédiateté qu'elle impose contre « l'expérience », à la relation entre l'image de reproduction et la forme primaire du narcissisme.

Sur la porte de la cuisine, où elle s'enferme dans *Saute ma ville*, se prépare à manger, fait la cuisine, se suicide, en faisant tout exploser, Chantal Akerman a collé sa photographie, sous laquelle elle a écrit « c'est moi ». La photographie n'est pas de l'imaginaire, qu'elle détruit ; elle fait du « moi » un objet de possession, à travers ses images de reproduction, en le dépouillant de ses possibles. Le moi est toujours passé, l'enfant qu'il fut et qu'il est sur les images, et non plus le moi idéal, l'imaginaire sujet de la représentation qu'on voyait chez Welles « face au miroir ». Le moi de la photographie, ayant besoin de légende pour s'assurer de son existence, est un moi absent, même pas encore sujet de désir, et dépendant de la demande. La reproduction technique impose l'immédiat ; l'immédiateté dont parle Akerman c'est elle-même : la nourriture, la propreté, et la cuisine, qui sera médiatisée plus tard par une « fiction »,

comme l'image par le cadre, en tant que lieu de la mère. Chantal Akerman aura du mal à décoller de son image et mettre l'image à distance. Absence de subjectivité et de relation, absence de rapports quels qu'ils soient — qu'elle masturbe le camionneur dans *Je, tu, il, elle*, ou qu'elle s'adonne à un corps à corps amoureux, en trois plans longs, avec son amante, n'y change rien. Akerman se plaint qu'on ne puisse parler, en Occident, qu'en termes de sujet et objet. Mais il y a une différence entre l'inexistence originelle de ses termes et leur disparition, entre la sacralité du Tout dans la peinture taoïste, l'Hypostase de la figure dans l'icône, la divinité immortelle dans la sculpture et le dispositif vidéo contemporain où le « sujet » inexistant se voit morcelé et sous tous les angles. Là où il y avait représentation et subjectivité, n'existe maintenant que leur disparition, reproduite par les images. Dans *Je, tu, il, elle*, manque le tu, et aussi le je, non pas celui de la demande. Et le passage de je à elle, à la « fiction » dans *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, n'est que le passage d'une absence de subjectivité à une subjectivité absente : monde de l'absence et absence du monde d'une construction formelle.

Le formalisme de toute une tendance de l'art moderne technique, idée, vision, contenu et forme. La vision, comme projection de l'œuvre future et rencontre entre idée, motif, matériau, technique ; contenu et forme comme réalisation définitive. La reproduction technique supprime la différence entre matériau et technique, élimine la vision et la remplace par le regard, et en reproduisant le motif, elle en expulse l'idée qu'elle rend abstraite. A partir du moment où le motif peut être reproduit techniquement, la différence spécifique de l'œuvre d'art se concentre dans le « faire », l'activité créatrice des formes. Plus de nature à révéler, manifester, imiter, représenter. Le contenu de l'œuvre s'identifie à l'idée, l'idée avec des choix techniques posés au départ et explorés pour l'élaboration de la forme. Chez Akerman ces deux possibilités coexistent : l'immédiateté de la reproduction, la dépendance à l'égard de ce qui est, et en

même temps des choix formels stricts. Au delà de *Saute ma ville*, où elle démontre qu'elle sait faire du cinéma comme tout un chacun, Akerman s'impose des contraintes formelles : celles-ci lui tiennent lieu de « scénario ». Elle est contemporaine de « Praxis du cinéma ». Chez certains cinéastes les exigences formelles du départ sont masquées par la complexité des scénarios, et par l'impossibilité de les tenir, chez d'autres, les choix techniques aboutissent aux films expérimentaux. Akerman tente de maintenir l'équilibre. *La Chambre*, où elle se retrouve encore au centre, identifie temps de projection et temps réel, en trois panoramiques ronds et un retour de mouvement en arrière ; *Hôtel Monterey* fait suivre les plans fixes séparés des chambres par des travellings avant-arrière dans le couloir, avec des changements de vitesse, de distance et de lumière, avant la sortie finale. Les contraintes formelles permettent de maîtriser, de mettre à distance la reproduction, qui resterait collée à l'immédiat, à la personne de la cinéaste, ou se laisserait porter à la contingence, la dérive, la déambulation, l'improvisation. Le cadre sépare l'image de la chose filmée et la cinéaste d'elle-même et de son objet, il introduit la coupure entre « Je » et « l'Autre » imaginaire.

Ce formalisme extérieur, qui n'est rien d'autre que la présence de la technique, figée en cadre, le viseur de la caméra interposé entre le regard et le monde, se projette dans *Jeanne Dielman* comme vie invivable. Chez Akerman, le récit n'est pas autre chose que l'immédiate banalité d'un monde qu'elle filme, c'est l'effet de la forme sur la reproduction. En même temps le cadre ne se réduit pas seulement à une limite externe ; appelé par une lacune interne, le vide, le manque d'être, c'est un système pour conjurer le chaos et l'angoisse. Une marque, une séparation. La vie de Jeanne Dielman, ménagère, a la précision horlogère d'un fonctionnement machinal, pour expulser le hasard, le désordre, la spontanéité : le moindre déplacement d'objet, une trace de poussière, un bouton décollé, une plissure de drap, une assiette non rangée, une lumière non éteinte, pourraient provoquer une catastrophe, comme

ces ciseaux qui traînent. C'est une machine, ouvrière à la chaîne, travaillant à la maison ; une marchandise, elle « reçoit » l'après-midi, sur une serviette blanche étalée sur le lit non défait ; ensuite elle ouvre la fenêtre. Ces journées, ses promenades du soir avec son fils, sont, à la lettre, de la « reproduction mécanique ». Dommage que « la reproduction » de la vie obéisse à d'autres lois. Jeanne perd la tête, lorsque son fils parle des filles et qu'un client s'attarde. Il s'agit de meurtre et non de jouissance. Passer du « c'est moi » de la photographie à l'Autre imaginaire, de la nourriture à la mère, ne rompt pas le cercle mortifère. La contrainte formelle, de même que la reproduction son corollaire, réalise son caractère étouffant de domination, d'élimination de la subjectivité.

La reproduction mécanique n'intervient pas dans l'ordre des choses, les laisse intactes, mais elle impose de choisir, de découper, d'organiser. C'est ce principe que les cadres donnent à voir. « Le cadrage » est corrélatif à la reproduction, il remplace « la composition » qui organisait une histoire, l'ordonnait selon des centres hiérarchiques. Or le cadrage est une découpe, non pas dans un scénario, comme le laisse entendre l'idée de découpage technique, mais dans le flux spatial et temporel, ce découpage-là n'étant d'ailleurs que l'effet du cadrage « primordial ». Quelque chose est découpé, détaché, cadré. C'est une violence. Le discontinu imposé au continu du monde. Le cadre est délimitation, partition de l'espace, grâce à ses bords ; et en même temps il est producteur d'une grille homogène d'horizontal et de vertical, de cadres dans le cadre, à partir des angles droits de l'écran. Chez Akerman, il y a cadre, paroi, plan frontal. Le cadre organise l'espace vide : il ne dépend pas de la figure humaine qu'on choisirait comme centre. De là les tensions entre la grille, le vide découpé de l'espace et les déplacements de la figure, qui s'y trouve en prison. Des éléments dans l'image s'interposent entre la figure et le premier plan. Les séparent. Ainsi y a-t-il rareté, sinon absence complète, de plans rapprochés, prenant par là-même l'accent d'une transgression, d'un cri. Ces délimi-

tations, ces grilles, Akerman les impose aussi aux gestes, aux paroles, une sorte de jeu réglé comme les cadres imposés à la banalité du quotidien.

Le hors-champ d'un cadre n'a pas, chez Akerman, la souplesse qu'il peut avoir dans un plan séquence par la fluidité des mouvements de la caméra. Celle-ci est fixe. La rigidité règle les rapports du champ et du hors-champ, du dedans et du dehors, comme la porte qui s'interpose entre Jeanne, ses voisines, l'extérieur, dont elle ne laisse passer que les clients et un bébé. D'ailleurs, les espaces sont clos, des chambres ici, un camion, des trains ailleurs. Le fragment reste fragmentaire sans faire appel à un tout. Le montage obéit à ce principe qu'en littérature on appelle « parataxe » : unité — mais non pas union articulée par une subjectivité — d'éléments qui gardent leur séparation. Une sorte de dureté, de rigueur qui n'entraîne pas de relâchement. Il y a les vides dans l'image et le vide autour de chaque image, le noir, non seulement le noir de la salle autour de l'écran, pour chaque plan en tant qu'espace, mais un noir semblable pour le temps. Ce ne sont pas des ellipses, qui dépendraient d'un récit, mais des noirs de temps entre les plans. Ainsi le principe de la reproduction technique triomphe. Le document comme point de départ, l'irréalité comme résultat. Une réalité de second degré, obtenue par la duplication, avec le nominalisme, l'atomisation, la réduction de l'univers à la juxtaposition, à une sorte d'inventaire du monde des objets, vidé et meurtri, devenu spectral.

On a rarement poussé ce principe d'extériorité du regard de la caméra à ce degré de système comme dans *News from home*. Ce n'est ni *L'homme à la caméra*, ni *Berlin, symphonie d'une grande ville*, rien de synthétique, de dynamique, mais un monde éclaté, équivalent, répétitif. Un rythme égal, insistant, sans respiration dans l'image, ni entre les images. New York comme un ensemble de formes, et la caméra comme un ensemble de possibilités formelles. On ne rentre nulle part, une sorte de dehors de la ville, par rapport à elle-même, un désert silencieux. Des variations

sur des motifs à partir des possibilités techniques définies au départ : parallèle, perpendiculaire à l'écran, vertical et horizontal, travellings en sens opposés, les bruits sans les images, les images sans les bruits ; le dehors, les bords, les vides, les rues, les entrepôts, les bâtiments délabrés, en destruction ; le dessous, le métro, les portières, les quais, les voyageurs, le jour et la nuit... Avec l'éloignement à la fin, le long travelling arrière d'une barque, les clapotis dans l'eau, les cris des mouettes, et la ville se profilant au loin : c'est l'île des morts. D'une voix égale Chantal Akerman lit, d'un bout à l'autre du film, les lettres de sa mère. Mais l'écran de *News from home* est une vitre devant l'inquiétante étrangeté du monde, et encore moins lieu de désir que dans d'autres films. De là le passage d'une présence obsessionnelle à cette parole protectrice de la mère, devenue lointaine, mais une attache tout de même, attentive, en attente, nourricière encore et pleine de sollicitude.

La reproduction livre la sphère privée au public. Comme ces lettres. On a beaucoup parlé du narcissisme primaire, d'un rapport obsessionnel à la nourriture, d'un lien archaïque à la mère, dans les films de Chantal Akerman : peut-être l'archaïsme, s'il en est, est-il moins l'origine que l'effet second d'un monde inhumain et de l'inhumanité de la reproduction technique, réduite à son plus simple fonctionnement dans *News from home*. La célèbre « présence » cinématographique est un effet de fiction, d'action, sans cela c'est un présent sans présence, pas très loin de l'absence photographique. Est-ce un hasard si, en parlant de la photographie, Barthes en était arrivé à évoquer sa mère ? N'y a-t-il pas avec la reproduction technique une disparition de la subjectivité, un sentiment sans recours de perte et de mort, une régression, nostalgique d'un état de dépendance, d'un « home » disparu ? Et si ce que l'on entend dans le film, comme le plus personnel, n'était que la voix de cette foule solitaire qu'on voit dans le métro ? Tout se laisse filmer, mais refuse sa présence, ne se donne pas, ne reçoit pas, ne devient pas un lieu d'espoir pour l'inaccompli. On ne peut s'empêcher de penser aux *Mains négatives*.

Mais dans le film de Duras, l'itinéraire — de la Bastille à l'Étoile — avait sa signification, et la voix de Duras s'adressait à l'Autre, dont la mère n'est que la forme imaginaire qui lui barre l'accès. Tandis que c'est la mère qui parle dans *News from home*, et c'est à la mère que parle Anna dans *Les Rendez-vous d'Anna*. Une voix trop présente, peut-être, pour que soit possible l'ouverture à la présence. Chez Duras, la Dame du *Camion* n'est personne ; dépassement de l'individualité, en tant que moi fini, elle est chez elle partout et nulle part, dehors, en relation au Tout. Anna sera une absence de relation, une appartenance qui se dérobe. Chez Akerman, l'image prévaut sur la parole, elle ne devient pas, portée par la parole, le lieu improbable de ce qui n'a jamais été.

Jeanne Dielman, comme New York, oppose un refus d'entrer. La même rigidité règle les rapports d'Anna, une réalisatrice de films, et le monde qui tente d'entrer en contact avec elle. La même absence de profondeur, la même dimension frontale, extérieure, la même domination de l'espace par les cadres, les mêmes vides entre les plans. La fiction n'est plus, comme dans *Jeanne Dielman*, la domination formelle incarnée en un personnage, mais les limites de celle-ci devenue, chez Anna, conscience de soi. Les cadres qui figent, piègent, enferment, excluent le dehors, produisent chez Anna — réalisatrice et esclave de son œuvre — une inquiétude inapaisée, un besoin permanent de déplacement.

Le passage du je à l'autobiographie fictive, c'est la possibilité d'une mise à distance de soi, après celle de la mère, non plus la demande première, mais un regard extérieur, qui détache et enferme à la fois, une conscience de soi et du monde. L'œuvre et son exil solitaire. *Les Rendez-vous d'Anna* est comme un retour de *Je, tu, il, elle*, à un niveau plus dégagé, élaboré, complexe, plus fictionnel et plus compassé, l'œuvre d'une réalisatrice reconnue, sans la naïveté du premier film, sans son évidence, sans son absence de pudeur. Le côté picaresque de la ballade est maintenu, comme le principe de séparation. L'instituteur

allemand, le poète, la tante, la mère, Daniel, etc., sont des figures fixes au milieu desquelles Anna se déplace. Car ce ne sont pas seulement les plans qui sont séparés les uns des autres mais aussi les gens : des « types » interchangeableables. Akerman a évoqué elle-même les différences avec les films de voyage du cinéma allemand. Dans *Au fil du temps* les personnages sont tellement marginaux, individualisés, qu'il n'est pas possible de parler de « types ». En même temps, la nostalgie du pays natal y crée le rapport au paysage. Mais *Les Rendez-vous d'Anna* « c'est le voyage d'une exilée, d'une nomade qui ne possède rien de l'espace qu'elle traverse... », elle manque définitivement de chez soi. L'exil est le lieu d'asile qu'il faut toujours quitter : « Toujours, entre deux exils, se meut l'exilé, un lieu sans lieu qui n'aura été qu'un itinéraire » (Jabès). Couleur artificielle de verre et de fer, d'aluminium, gris, froid, nocturne, ou luisante comme du verre brisé. Malgré son nom, Akerman ne peut filmer les champs : c'est une citadine, sans terre natale. De là peut-être l'importance de la figure maternelle comme remplacement, dans une tradition judaïque qui ne peut toujours supporter l'exil définitif, ni être à la hauteur exigée par « l'irreprésentable ». Du judaïsme, Anna a l'enfermement nomade, l'exil imposé du dehors, la profonde anxiété, une identité peu assurée, donc blessée, rigide, mais pas encore le désert, ni le chemin toujours tendu vers une réalité proche d'une parole : « Question toujours ouverte, à n'en plus finir, indiquant l'Ouvert, le vide, le libre — là où nous sommes loin au dehors » (Paul Celan).

Avec *Les Rendez-vous d'Anna*, avec la maîtrise du monde, ou plutôt avec sa mise à distance, au moyen de l'image, le travail de la réalisatrice du film se parachève par la conscience de son emprisonnement réel. Et ce ne sont pas le voyage ou la voix enregistrée sur le répondeur automatique qui l'en délivreront. Peut-être est-ce le film même qui a accompli cette tâche : une libération du fait de la reconnaissance extérieure des limites, une synthèse, et par là-même un accomplissement, décevant comme peut l'être parfois celui-ci. En tout cas le travail ultérieur

d'Akerman est empreint d'une grande légèreté. Il semble qu'il y ait une sorte de séparation entre le travail de l'œuvre, *Toute une nuit* et les petits films, plus ou moins autobiographiques, qui acquièrent une tonalité ironique¹.

Ce ton léger, ironique, colore même *Toute une nuit*, où la répétition obsessionnelle, s'il y en a, a cessé d'être telle, parce qu'elle est dehors, affecte et réunit toute une ville. Un homme pourtant — car Akerman a atteint l'œuvre et donc le neutre qu'elle implique — reste seul, revient dans le film, avec ses journaux, son insomnie, ses somnifères, ses plantes, le rideau-écran devant sa fenêtre, son inspiration soudaine et sa machine à écrire. Les habitants de la ville se rencontrent dehors. Dans ce film, la construction musicale de l'œuvre d'Akerman atteint une perfection formelle qui n'est plus cristallisée en une seule figure et n'a plus rien d'oppressif. Il s'agit d'abstractions — la ville et une idée —, de motifs, des entités distinctes dans la forme, comme dans le propos, des moments de rencontre et de séparation : le monde de la reproduction, du cadre et du montage cinématographique.

Un plan de *Toute une nuit* est un champ ouvert, un espace-temps découpé dans une continuité spatiale et temporelle. Mais rien ne dit que d'un plan à l'autre il s'agit de la même continuité. Car rien ne relie, en principe, un

1. De ces petits films, dont le sympathique *J'ai froid, j'ai faim*, on retiendra deux essais réalisés pour la télévision. *Lettre de New York* montre Chantal Akerman qui arrive, sans argent, chez une amie, elle a comme toujours besoin de protection, d'affection, de nourriture, et veut même se jeter par la fenêtre parce que son amie ne cesse pas de s'exercer dans la maîtrise du jeu de violon. Les têtes de Janus, les deux aspects qui conditionnent son œuvre, sont séparés ici en deux figures. Dans *L'homme à la valise*, on voit tout le dispositif pour écarter l'objet, l'homme en l'occurrence, accueilli par Akerman dans sa maison. Elle jette ses affaires, nettoie ses traces, organise un horaire, des itinéraires pour ne pas le rencontrer, utilisant même la vidéo pour mieux regarder ses entrées et sorties, tout en regrettant son départ. Avec humour, Akerman parle d'elle-même et de sa pratique de mise à distance de l'objet, présent, obsédant, jusque dans l'image de reproduction.

plan à un autre. De telles relations ne sont que des cas d'une absence générale de relation. Et tout est mis en œuvre pour empêcher qu'une continuité se produise. Par les angles d'abord, la frontalité supprime cette présence implicite des autres angles et des raccords qui inscrivent chaque plan entre deux autres, elle réduit aussi la profondeur, la temporalité, où un récit pourrait prendre forme. Ainsi chaque plan hésite entre une surface picturale, fortement organisée, abstraite, et l'ouverture vers le dehors : le hors-champ constamment présent de la bande sonore et l'absence de « cadre », le fait qu'on entre ou sorte du champ par n'importe où.

Chaque plan est tirailé entre le formalisme rigide, autosuffisant, et un manque qui le jette dehors, dans le flux : chaque plan d'Akerman est ici un lieu, un moment de solitude. D'où l'importance de l'amour. Ce n'est pas une histoire d'amour, qui transformerait la solitude, créerait un récit, une continuité spatio-temporelle. L'amour dans *Toute une nuit* n'a pas de scénario : c'est un thème, des moments de rencontres.

Infini, donc. Mais comment arriver à unifier, mettre bout à bout cette multiplicité de moments, dispersés, indéterminés, illimités. La cohérence sera abstraite, « arbitraire » : la nuit comme unité temporelle, la ville comme unité de lieu et, dans la ville même, quelques immeubles, des bars, des rues, des hôtels. Il y a donc un mouvement dans le film, comme cette montée de l'orage qui éclate avant l'aube. Mais sans fracas. Entre l'angoisse, la sentimentalité — de la musique essentiellement — et un ton aigre-doux ironique, entre la multiplicité des lieux, des figures et la rareté des paroles, il a fallu établir un dosage très subtil : un grand sens du rythme et un véritable art du montage, devenu très rare, qui médiatisent, l'un par l'autre, le flux et le cadre.

V

Image et traversée

LA VOIX ET LE MIROIR

Marguerite Duras

I

« Il ne faut pas croire que l'absence soit dépourvue d'images. Sans elles, nous ne pourrions pas concevoir l'absence » (Jabès). Le cinéma, pour Duras, se situe dans ce rapport de l'image et de l'absence, du miroir et de la voix, du côté de ce qui est en dehors de « l'écriture » proprement dite, extérieur à « la nuit du texte ». Sur l'écran, c'est écrit tout le temps, dit Duras, totalement, le film est le centuple de l'espace du livre. Mais du livre au film, s'effectue une perte irréparable¹. Il s'agit donc d'abord de cette perte, de ce manque dans les deux sens entre le livre et le film, qui produit ce passage de Duras entre l'écriture et le cinéma.

Ce manque, cette déception, chacun les a éprouvés devant les adaptations cinématographiques des œuvres littéraires, quelles qu'elles soient. Le talent et le génie ne

1. Y compris dans le cas de *La Maladie de la mort*, transformé en imagerie publicitaire pour grand magazine de mode par les soins de Peter Handke.

sont pas concernés, mais le mode de représentation cinématographique. La reproduction technique délivre un certificat de présence, renforcé par l'illusion du mouvement sur l'écran. Les mots produisent de l'irréel, une virtualité indéfinie, le cinéma les « réalise », comme on dit, en donne une objectivation, une profération définitive. Avec la perte de l'aura, l'adaptation cinématographique des œuvres les liquide. Mais comment Duras métamorphose cette perte, comment cette liquidation de l'écrit par le cinéma aboutit chez elle à une ouverture inaugurale : « à la fois la nouveauté du désir et du monde » (*Les petits chevaux de Tarquinia*) ?

Pourquoi en est-elle arrivée à vouloir faire des films ? Pour reprendre ses textes, dit-elle, pour leur rendre cette virtualité qu'elle voyait disparaître sur l'écran. En 1967-68, elle a dû faire face à une cassure grave, à l'impossibilité d'écrire un mot pendant un an. Le résultat — 68 en abîme — l'a conduite au cinéma, le passage à un autre niveau, comme l'avait été *Moderato Cantabile*, où elle s'était « mise en scène », par rapport à son œuvre antérieure. Le cinéma de Duras voudrait, peut-être, à sa manière, effacer l'obscénité de notre monde devenu image, sans substance et sans référent, et qui affirme qu'il y a de l'être et non pas rien. Effacer l'obésité ontologique de ce monde, en nous rendant sensible au dehors. Mais peut-être le cinéma a-t-il toujours existé chez elle, dans la relation du regard et de l'amour : du cinéma à la fin du *Ravissement*, lorsque Lol « fait du cinéma » ; du voir dans *Détruire dit-elle*, qui est devenu véritablement un film. Mais depuis toujours ses personnages éprouvent l'absence dans la présence : le temps ; ils sont livrés au dehors : la chaleur, le soleil, la mer, le paysage. Dans *Le Marin de Gibraltar*, il est question de vouloir écrire « toutes les couleurs de la mer ». Mais ceci n'est possible que sur l'écran, là où l'on écrit totalement.

Et encore, ce n'est pas possible immédiatement. Car le mode d'utilisation ordinaire du cinéma vise à la production des actions, non seulement d'intégration des figures et des lieux, de réalisation-incarnation de la fiction dans un

monde qui lui préexiste, mais aussi d'intégration de la pulsion de voir, qui est au fondement du cinéma, dans un espace-temps fictif, au moyen de raccords de regards et de directions, de figures et d'objets qui font taches, un espace où le voir proprement dit est occulté, parce qu'il rend possible, grâce à la relation spéculaire au miroir, le fonctionnement d'un monde fantasmatique. Le monde du cinéma ordinaire est un monde de « suspense », celui de Duras, un monde en suspens, en suspension. Un monde qui ne happe pas le regard, mais se donne à voir, parce qu'il y a « tellement à voir, tellement ». Le cinéma est d'abord un monde de présence, c'est si totalement écrit que rien n'y passe plus, alors pour que ce rien y advienne, il faut commencer par effacer, pour y introduire l'absence. Ce rapport à l'absence vient de l'expérience de l'écriture, qui détache de la représentation spéculaire, au fondement de l'effet de réalité cinématographique.

Duras n'est pas une cinéaste naïve. Elle n'a pas eu une expérience immédiate de la technologie de l'image. Cette technologie, qui a démantelé le bonheur de la représentation dans les autres arts, était occultée au cinéma par son propre fonctionnement. C'est cette technologie qui apparaît pourtant dès que l'on vient d'une expérience différente ou bien lorsque le cinéma cesse de paraître un fait naturel. Les expériences telles que *India Song*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, *Le camion*, *L'homme atlantique*¹, n'existent pas dans l'œuvre littéraire de Duras. Chacun de ses films devient une expérience du matériau cinématographique attiré par le vertige de sa fin et butant sur l'impossibilité d'en finir. D'où un renouvellement continu, sa force et sa violence, qui est en même temps, pour reprendre un mot de N. de Staël « fragile comme l'amour ». Par la nécessité d'affronter un cinéma tout-puissant et une technologie qui s'impose, Duras en arrive donc à faire du « cinéma du

1. Pour une analyse détaillée de l'œuvre cinématographique de Duras, cf. « La parole, l'image et le réel », in *D'une image à l'autre* p. 225-298.

cinéma », une dimension réflexive absente de son écriture. Le miroir est présent dès *La Musica*, lieu de la passion, jusque dans *Agatha*, où la caméra s'y reflète. Le miroir et la réflexivité sont essentiels dans ses films, parce qu'ils le sont pour l'existence du cinéma.

Il y a, dans l'écriture de Duras, une simplicité apparente, un bonheur, une transparence, dégagée de toute réflexivité, qu'elle est la seule, de notre temps, à pouvoir se permettre, parce qu'elle est la seule à s'être dégagée de la prose du monde et de l'attitude polémique que celle-ci engendre. On peut prendre l'exemple de Musil, puisqu'il y a *Agatha*, le cas est unique chez Duras, qui s'y réfère. Volonté de tout écrire et d'écrire le tout, le roman de Musil prolonge et brise la tradition classique, à la fois la prose du monde et l'utopie : l'humour dans la description minutieuse des objets du monde, et l'analogie, la métaphore de « l'autre état », et l'ironie, qui est l'écriture même, comme mystique négative des époques sans Dieu. Dans *Agatha*, qui ne s'inspire que de très loin d'une scène du livre, pour créer une auto-biographie fictive, il n'y a que la métaphore, l'autre état, sans la prose du monde et, par conséquent, sans trace d'humour, d'ironie et de volonté de totalisation. Pour « dire le tout », Duras n'a pas besoin du détour par le « tout dire » et ne vise pas la même reconstitution de l'état du monde. Il n'y a pas chez elle une prise de conscience de l'impossibilité de l'impossible, comme seule saisie du sens absent, mais le renoncement en tant que condition de possibilité de l'impossible.

A partir de *Moderato Cantabile*, Duras n'a jamais écrit de roman : ses livres ne se préoccupent pas de la prose du monde, ni d'ironie et de mystique négative, d'où procède « l'écriture de l'écriture » moderne. Duras ne fait pas partie du nouveau roman, celui de la disparition du sujet, de l'individualité, qui était au centre du roman classique : épopée du monde bourgeois. Elle écrit des chantefables, comme on le disait des récits mystiques anciens, des « fables mystiques », pour reprendre M. de Certeau : « Les spirituels et les mystiques relèvent le défi de la parole. Ils

sont par là déportés du côté de la “fable”. Ils se solidarisent avec toutes les langues qui parlent encore, marquées dans leurs discours par l’assimilation à l’enfant, à la femme, aux illettrés, à la folie, aux anges ou au corps. Ils insinuent partout un “extraordinaire” : ce sont des citations de voix — des voix de plus en plus séparées du sens que l’écriture a conquise, de plus en plus proches du chant ou du cri. » L’écriture moderne trace un espace de mort, de solitude, de refus de la parole, de méfiance à l’égard de la fable, avec une volonté harassante et laborieuse de sortir du sens, d’accéder au rien. Or Duras semble avoir accédé à ce rien, cet effacement, cet oubli ; elle en part, et n’a pas besoin d’y aller. C’est donc un autre monde qui s’ouvre devant elle : la modernité cherche la destruction de la forme, Duras donne forme à l’absence.

Elle raconte des histoires, ayant redécouvert le narrateur, celui qui parlait avant qu’on sût écrire. L’histoire chez elle est dialogue, tandis que la littérature moderne est devenue « texte » en l’éliminant. Raconter une histoire, chez elle, c’est la substance d’un discours d’amour adressé à l’Autre. Tout amour naît d’une histoire d’amour et le devient : dans *Le marin de Gibraltar*, dans *Hiroshima mon amour*, dans *Moderato Cantabile*. Même dans *L’après-midi de Monsieur Andesmas*, on raconte une histoire d’amour qui se passe hors-champ. C’est une telle histoire que Lol voudrait reproduire en faisant du cinéma. Dans *L’été 80*, l’histoire du monde se transforme en histoire d’amour pour se dire et ne peut se dire qu’ainsi. Même le communisme de la Dame du *Camion* était une histoire d’amour, son corps à elle et son corps à lui : deux milliards d’hommes. Dans *Dialogue de Rome*, la ville devient objet d’un dialogue d’amour, avant d’être la trace absente d’une autre histoire d’amour. Parler une histoire, comme cela se produit dans les films, n’est donc pas simplement, chez Duras, le fait neutre de raconter, c’est s’adresser à l’Autre, comme dans *La main négative*, *Aurélia Steiner*. C’est vivre un présent — et ce présent est indiqué dans les films comme présent devenu pour nous absence : dans *Cesarée*, c’est un mauvais été, de

la brume ; dans *Dialogue de Rome*, le 21 avril, froid, vent. C'est cette dimension de présent d'absence qui exige l'*off* intégral, et la voix de Duras, dans ses films ; ceux-ci sont paradoxaux comme les lettres d'amour et tiennent leur force d'expression non pas en parlant de telle ou telle particularité, mais de l'amour même. « Est-il possible de refuser plus longtemps d'entendre, dans les lettres des grandes délaissées, la jubilation inconsciente qui perce à travers leurs plaintes chaque fois qu'elle prennent conscience que leur sentiment n'a plus devant soi l'aimé, mais seulement sa propre orbite vertigineuse (...). Leur plainte ne vise qu'un seul ; mais la nature entière y joint sa voix ; c'est la plainte sur un être éternel. Elles se jettent à la poursuite de celui qu'elles ont perdu, mais dès les premiers pas, elles l'ont dépassé, et il n'y a plus devant elles que Dieu » (Rilke, trad. Jaccottet).

Ce qui, de l'écriture de Duras, exige (et passe dans) sa voix et ses films, ce sont le sentiment et le rythme. L'irreprésentable exige que chaque signifiant soit à la limite de sa signifiante, en retrait d'elle même vers une insignifiante qui en est comme l'horizon, dit Louis Marin à propos de Pascal. Par rapport à la thématique de l'infini, il y a un manque radical de signifié, une absence de signifiant capable d'arrêter une fuite éternelle. Le rythme, qui n'a rien de figé, de répétitif, naît de ce mouvement même du signifiant qui reflue vers un centre inassignable, au moment même où il va vers l'infini. Pour reprendre M. de Certeau : « Le mystique est pris par le temps comme par ce qui fait irruption et transforme ; aussi le temps est-il pour lui la question du sujet saisi par son autre, dans un présent qui ne cesse d'être la surprise d'une naissance et d'une mort. » Ce temps de l'entre-deux, ce rythme, ce ton musical de Duras vient de cette présence qui tourne à l'absence, que l'on retrouve dans ses films, par l'effet de la présence d'absence de l'image cinématographique.

Mais ce mouvement paradoxal de flux et de reflux, cette impossible fixité créent l'analogie secrète des choses, qui ne révèlent leur identité qu'au sentiment (Musil) : les choses

deviennent humaines, mais aussi les hommes se font arbres et pierres, substance sans nom, et atteignent ainsi leur véritable humanité : *Aurélia Steiner*. C'est par le sentiment et le rythme, dans la réalité de l'autre état, qu'une chose cesse d'être séparée d'une autre. L'arbitraire avec lequel Duras semble choisir les images de ses films et effectuer leur montage avec le son, ne semble telle que tant qu'on ne voit pas là la métaphore, devenue universelle, pour laquelle toutes les choses ont perdu leur opacité. Toute existence s'ouvre donc à la métaphore où, sans sentimentalité aucune, tout devient, indistinctement, âme et sentiment, en gardant, en même temps, la trace de l'insurmontable division. Car la voix est là dans un dialogue d'amour, un être ensemble qui est toujours solitude, pour nous donner les images des choses, tout en disant que « ce n'est pas ça » : non la possession de la nature, mais le savoir, l'adieu et l'aspiration au lointain. Le révélé ne rend pas visible l'absent, mais la séparation : le mouvement du désir et la recherche du réel qui lui manque.

Cette relation de la parole à l'image crée ce mouvement de désir, cette recherche du réel. Duras n'a eu à parler qu'à partir du moment où son écrit est devenu image, comme si la voix — ce rapport dans le corps d'absence à la présence — était nécessaire pour reprendre la virtualité indéfinie, « la nuit du texte », contre la profération définitive de l'image. Le refus de la représentation est moins la cause que l'effet de l'irreprésentable, de l'impossibilité de définir une fois pour toutes, de figurer, la forêt, la mort, la violence, les ténèbres, Dieu, l'indéterminé et l'indéfinissable : « Ne rien montrer d'une histoire d'amour, ne rien imaginer d'une histoire d'amour ». La voix doit donc préserver l'absence dans l'image, l'imaginaire contre la présence indicative de l'image cinématographique : grâce à ce vide, ce que l'on voit sur l'écran se dépouille de sa présence, se porte ailleurs, et d'ailleurs d'innombrables images — qu'on ne regarde pas, mais qu'on entend et qu'on voit — refluent vers l'écran, et lui donnent une nouvelle « aura ».

Ceci advient parce que Duras fait du cinéma muet en

partant de la parole, en introduisant le silence dans l'image. Ainsi retrouve-t-elle une possibilité du cinéma que Musil avait relevée en commentant un texte de Balázs : « Dans le monde de l'homme parlant, dit celui-ci, les choses muettes sont beaucoup moins vivantes, beaucoup plus insignifiantes que l'homme... Au contraire, quand le mutisme s'étend à l'homme, elles lui deviennent presque homogènes et, du coup, gagnent en vivacité et en importance. C'est le secret de cette atmosphère spécifique du cinéma qui excède tout à fait les possibilités de la littérature... La condition préalable à cela, c'est que l'image de chaque objet signifie en fait un état intérieur. » Cet état, dit Musil, « on l'a nommé amour, beauté, refus du monde, contemplation, vision, approche de Dieu... Tel est l'état au sein duquel l'image des choses cesse d'être une fin pratique pour devenir une muette expérience vécue... Il est extrêmement intéressant de voir détecter sur le terrain du cinéma la trace évasive de telles expériences ». Non pas le cinéma qui, voulant coordonner les sentiments, retombe dans le rationalisme et le schématisme le plus plat mais un cinéma qui se limiterait à voir, devant lequel se déploie « le caractère infini et inexprimable de ce qui est » (Musil, *Essais*, trad. Jaccottet).

II

On a remarqué que la relation spéculaire du spectateur du cinéma à l'écran est une relation de miroir d'où l'image de celui qui regarde serait occultée, une absence qui serait le fond de sa relation hallucinatoire fantasmatique au fonctionnement du film, et de l'impression de réalité (Metz). Dès qu'il s'est agi d'une mise en question de l'image, au commencement du cinéma moderne, chez Welles, il y a eu l'apparition du miroir et de la voix dans une relation au sujet. Duras se situe au-delà de ce chemin, en-dehors de ce champ, de la modernité et de la négativité, c'est-à-dire du discours sur la représentation et l'image, même si son cinéma n'a été rendu possible que par là. Il ne

s'agit pas pour elle de la toute-puissance imaginaire du sujet, mais de sa perte : elle ne s'occupe pas de mise en question. Certes, dans *India Song*, le doute introduit par l'image en direct, si l'on peut dire, et l'image de miroir — car souvent on hésite au début des plans pour savoir s'il s'agit d'un reflet ou non et ce doute devient paradoxe sur la présence — et les sorties et les entrées qui excèdent l'espace, suspendent toute velléité ontologique, notamment ce « réalisme ontologique », dont Bazin avait parlé à propos de l'image de cinéma. Ce doute entre l'image en direct et le reflet concerne aussi les rapports entre les acteurs muets de l'image et les personnages de la fable qu'évoquent les voix *off*, comme il concerne les lieux qu'on voit sur l'écran et les lieux mythiques où l'événement mythique aurait eu lieu : « Attestant une présence qui n'est pas là, et une absence qui là pourtant fait signe ». C'est ainsi que Rûzbehân (1128-1209) (traduction et commentaire d'Henry Corbin in *En Islam iranien*, vol.III) un mystique persan, parlait du phénomène du miroir.

Toute mystique part d'une reconnaissance du dualisme et le nie. Le mystique est un errant, parce qu'il est un être de l'entre-deux, il est dans la séparation et il est dans la réunion, à la fois, en même temps. Quel est ce dualisme ? L'existence d'un Dieu autre que le monde — une déité qui n'a rien en commun avec le Dieu positif de la religion affirmative, bien que, et c'est son paradoxe, dans le mysticisme religieux, il n'en soit pas tout à fait différent, mais Duras n'a pas de « religion » et de Dieu ; et l'existence mystique, celle du double sens de tout être manifesté qui, simultanément, révèle et voile l'invisible. C'est l'expérience du visible perçu comme voile, dans l'expérience d'écran, d'ennuagement du cœur et dans l'expérience de la métamorphose du voile en miroir par la transfiguration de l'amour. Non pas l'identité panthéiste, l'immanence ou l'incarnation, mais le phénomène du miroir : le divin entre dans l'être de Beauté, dans l'aimée, comme l'image dans le miroir, et c'est donc dans le miroir qu'il faut regarder, non ailleurs. Un vieux rituel de mariage existe encore en Iran :

le fiancé se tient en retrait d'un miroir et c'est dans ce miroir qu'il voit la fiancée faire son entrée dans les lieux de la cérémonie. Tel est le credo du fidèle d'amour : « Je te contemple en éprouvant le sentiment d'être séparé de l'inaccessible. » Le témoin de contemplation est solidaire du phénomène du miroir, il se voit soi-même, se voyant soi-même hors de soi-même : car l'aimée qu'il voit n'est rien d'autre que l'image en miroir de Dieu, et c'est lui-même qui devient miroir pour le regard de l'aimée, car elle aussi le voit dans le miroir. C'est dans le phénomène du miroir que s'effectue l'unité divine de l'amour, de l'amant, et de l'aimée.

Se voir soi-même, se voyant soi-même, hors de soi-même. « Je ne cesse de me contempler moi-même, sans moi-même, dans le miroir qui est l'existence de l'aimée. Alors, moi, qui suis-je donc ? » dit Rûzbehân. « Qui êtes-vous, mais qui ? », demande la voix de Duras dans *Aurélia Steiner*. La question du « Qui », selon le Zohar, est la question mystique par excellence, et elle n'a d'autre réponse que le questionnement. Voyant le regard, celui qui voit devient lui-même le regard. « Il te faut pérégriner, parcourir l'exister de l'exister avec et comme le Regard divin, et jusqu'à ce que pour toi l'exister s'efface dans l'exister, anéantir en toi-même l'anéantissement. » Alors l'errant — la Dame du *Camion*, qui dit d'elle-même savoir ne pas exister — devient l'un de ceux qui sont les yeux de Dieu, sans lesquels Dieu ne verrait pas le monde, et le monde n'étant pas vu n'existerait pas. Les mystiques naissent de l'effondrement du monde : « Des ruines de l'Histoire, il ne reste à voir que le tout », dit Duras, dans *Césarée*.

« Il y a tellement à voir », dit la Dame du *Camion*, qui est et n'est pas Duras. Toute apparence se métamorphose en apparition, toute chose devient un regard qui manifeste la lumière. Non pas l'indifférence dans l'identité, mais « l'autre état », le « est, n'est pas » de la métaphore, qui produit la résurrection des formes : l'insistance, dans *Dialogue de Rome*, sur les arbres et les pierres, les vivants et les morts ; mais les pierres aussi furent hommes, vécurent et

vivent, sont en proie au temps. Ce n'est plus du réalisme du paysage qu'il s'agit, l'espace n'étant que la qualité par laquelle celui qui voit est en mouvement : toute chose, comme dans l'image sur l'écran, devient pure forme sans matière, révèle son corps astral, devient une image de, et traversée de, lumière. « Je filme ce qui est devant moi, ce qui se présente là devant moi », dit la voix de Duras dans *Dialogue de Rome*, et ailleurs « tout à coup le film passe par la salle et s'en va ».

C'est avec le cinéma, et détachée de l'image du corps, que la voix devient traversée, un chemin pour l'image ; le regard, transfiguration du monde ; et la présence, apparition. Par le « est, n'est pas », la présence d'absence de l'image cinématographique. Les autres arts peuvent prétendre figurer l'irréel ou l'idée, le cinéma n'a pas ce moyen-là, il a le moyen d'être signe sans signification, indication, chemin. Mais cette transformation du regard et du monde en apparition n'est possible que par la conscience du phénomène du miroir, ce monde de silence, où seuls les reflets vivent, et qui refuse l'accès. Si on oublie le miroir, on prend l'image pour la chose, on retombe dans l'identité, pour ne pas dire plus : la voix, l'écart, l'ouverture à l'absence, à la mort, à l'Autre, déloge de la fascination du miroir et de l'immédiateté substantielle (D. Vasse).

Les mystiques sont dans l'entre-deux, dans le parler et le silence, comme ils sont dans l'amour et la séparation : c'est pourquoi les mystiques parlent, écrivent, font des films, dans l'entre-deux de la parole et de l'image, de la voix et du miroir. Le rapport de la voix à l'image, c'est un rapport d'amour comme dans l'histoire de la nymphe Echo amoureuse de Narcisse, qui la dédaignait : celle-ci languit, se retire du monde, n'absorbe plus aucune nourriture, jusqu'au point où elle n'est plus qu'une voix. Quand la forme incomplète ne peut plus se nourrir de la forme désirée, la voix reste la seule trace de la vie, le visible s'efface (Green). Seul le cri du Vice-consul réalise l'union par-delà les différences, mais cette union est interdite : Duras reste dans l'entre-deux du cri et du chant. C'est la

voix s'adressant à l'Autre qui fait apparaître l'image de l'image et l'image de miroir. La voix, support inobjectivable de la différence, c'est l'écart par lequel, dans le noir de l'écran, Duras reprend ses textes de la pseudomatérialisation, de l'objectivation des images. La voix n'est ni de l'ordre de la représentation, ni de l'ordre de la présence à soi, elle n'est pas représentable, mais elle conditionne la représentation. Par la voix, l'*off* intégral, Duras brise la magie du cinéma, comme univers d'identification, de fascination imaginaire. Elle introduit le recueillement de l'écoute. Dans le cinéma classique, il y a intégration de la fiction, des figures, au lieu. Duras sépare les deux moments, le monde se trouve là devant la caméra, et la fiction reste dans la voix *off*, mais c'est grâce à cet exil de la parole que le monde apparaît sur l'écran, comme une apparition inaugurale, non pas comme un fantôme. Entre naissance et mort, entre départ et arrivée, promesse et souvenir, l'écran devient le lieu improbable de ce qui n'a jamais été. Cette métamorphose de l'écran — cette cloison toujours plus mince, translucide et dure, qui nous sépare du possible — Duras la montre dans un plan d'*Agatha*. On voit d'abord une fenêtre, qui ressemble à un écran ; l'image du dehors est quasi opaque, à travers un verre légèrement dépoli. La caméra quitte la fenêtre, passe devant les amants, appuyés au mur dans la pénombre, et s'arrête devant une autre porte-fenêtre, ouverte cette fois-ci sur un lointain, une plage inondée de soleil.

Dans *Jaune le soleil*, la caméra ne dépasse jamais une ligne de partage de l'espace ; elle ne va jamais de l'autre côté, désigné dans le mur par une ouverture. Seul, le premier Juif du film, le somnambule habillé de noir, peut entrer dans cet autre espace. A la fin du film, tous les assistants sont par terre et, les yeux fermés, font une incantation : « la couleur vient, jaune le soleil ». Pour que la couleur vienne dans les films de Duras, pour qu'elle puisse aller de l'autre côté, traverser le noir de l'écran, pour accéder à la transparence du regard cinématographique, il a fallu qu'elle prenne conscience de ce pouvoir de mort

inhérent à la caméra, dont elle a fait un film absolu et incontournable : *L'homme atlantique*. « Oubliez ce détail — le cinéma, dit sa voix. Vous ne regarderez pas la caméra... oubliez la caméra, vous êtes dans l'oubli de vous-même ... à partir d'une autre approche... l'image de la mort... regardez la caméra, la mort, votre mort. » « La pureté est un instant atroce, qu'on le dise ou pas, à quelque degré que ce soit, pour celui qui la donne » (N. de Stael). Pour que la lumière redevienne substance du monde, grâce à la diaphanéité de l'image cinématographique, il fallait que Duras prenne sur soi ce pouvoir de mort, l'anéantissement de l'anéantissement, non pas l'idolâtrie moderne de l'œuvre d'art, mais « la pensée en blanc » (O. Paz), pour que la couleur vienne dans ses films : toutes les couleurs de la mer.

III

Le mouvement de retour a atteint aussi « celle qui ne voulait pas revenir ». Ce qui était l'écriture, le rythme spécifique des films de Duras, a déserté l'écriture et vient à la parole dans *Les Enfants*, très proche de *Détruire dit-elle*, de *Nathalie Granger*, avec la même intervention ponctuelle de la voix *off* et de la voix de Duras, qui pourrait aussi bien ne pas intervenir. On se trouvait devant ses films comme dans l'interstice entre l'utopie et l'image, « image d'une image, représentation d'un irréprésentable en quête de soi-même », à l'écoute d'une parole adressée à l'Autre, parole de Rien, de silence, d'oubli : un voir s'abîmant dans le voir. Dans *Les Enfants*, il y a quelqu'un — Ernesto — pour dire qu'on ne peut que dire ce qu'on ne peut savoir. Les précédents films étaient, en quelque sorte, ce savoir non-su d'Ernesto — le savoir de la Dame du *Camion* — sa parole, sa vision. Peut-être cela est-il devenu moins supportable, ou, au contraire, généralement admis ? Sur l'écran, il n'y a plus l'urgence violente de son évidence, mais son étrangeté inquiétante pour les autres, en même temps qu'une profonde sérénité. Ce qui est toujours là c'est la

dimension paradoxale. C'est un film sur Ernesto mais du point de vue des autres, du monde des gens qui n'ont pas de savoir, mais des certitudes pour être allés à l'école. La question ne produit pas des images sans images, mais elle est formulée : « ce n'est pas l'indicible qui s'exprime ici, mais le dicible de l'ineffable Tout » (Jabès). Devant les représentants de ce monde, un maître d'école (inquiet), un journaliste (auto-suffisant), la famille (bienveillante), l'absence de Nom est nommée : Ernesto dit que l'existence — l'inexistence — de Dieu est le problème majeur, principal. C'est pourquoi Ernesto n'a pas voulu aller à l'école.

Ernesto a eu sa révélation : l'univers s'est créé tout seul en une nuit, le compte y était, pas même la moindre feuille d'arbre ne manquait, il y avait la musique, les océans, les continents, les éléphants, tout y était sauf une chose, le manque manquait, le monde était loupé, c'était pas la peine. Le monde n'apparaît plus dans la relation à ce manque, la respiration particulière aux films de Duras, cette relation d'amour, d'aspiration au dehors, qui faisait de l'écran le lieu improbable de ce qui n'a pas été. L'utopie est finie : « Dieu n'existe pas ». C'est par là qu'il manque encore. Il y a seulement celui qui l'énonce, son infinie bonté, son amour pour tous, et son chagrin. L'enfant qui est trop petit pour le dire, tout en étant immense pour les autres, celui qui dit « nous sommes tous des enfants, d'une façon générale », en écho à ce que l'on disait à la fin de *Détruire dit-elle*. De la métaphore généralisée, Duras est revenue à une forme d'allégorie, présence de la transcendance dans le sensible et non plus bouleversement de leur relation : avec un théâtre, des acteurs qui jouent. Ni une représentation, — ni surtout un pas au-delà —, mais une sorte de « mystère », un jeu plein d'ironie, avec la sérénité de « jouer », d'être dans le non-savoir, qui accède — comme chez les mystiques extrême-orientaux — dans ses relations d'étrangeté avec les autres, à une tonalité comique.

Des couleurs, des arbres du jardin, des cadres dans les cadres, des reflets et des pénombres, des lents changements de plan — surtout entre le fils et la mère — des voix sans

éclats, se dégagent un silence du soir d'avant la tombée de la nuit, comme un retrait, un ralenti, une tendresse, un peu triste et désespéré, mais d'une grande douceur et d'une encore plus grande délicatesse. Quelque chose circule encore d'une absence entre l'image et la voix, la voix de la mère cette fois-ci — puisque voix et miroir, comme tout le reste n'ont plus leur existence métaphorique ; voix de la mère qui parle, non plus du dehors de l'image, mais d'un hors-champ situé dans l'image même, de derrière un pan de mur qui la rend invisible. Le fils et la mère n'ont pas besoin de se voir pour se parler, ils partagent le même savoir, même si elle ne sait pas le dire. Pourtant elle a parlé du vent, comme le Roi des Juifs, le seul « auteur » qui ait parlé pour Ernesto, et qu'Ernesto cite, lorsque, à la fin du film, la caméra parcourt le jardin redevenu lieu d'absence, anticipant le départ, d'où Ernesto, ne reviendra pas. La sœur aussi partira, ils se rencontreront, dit la voix de Duras. Ils se sont rencontrés dans *Agatha*. Mais l'écran n'est pas ici le lieu où ils partent, peut-être un tel lieu — « senti-mental », le lieu de « l'autre-état » — ne peut même plus manquer à l'image. Seulement quelque chose d'autre, non pas le vent, mais une brise légère, comme une musique, effleure par moment ce monde ordinaire que l'existence et la parole d'Ernesto étonnent.

La parole a ici un corps et ce corps se situe dans le monde des corps. Ce monde-ci est pourtant le monde des enfants, des couleurs délicates, du lent écoulement du temps, où l'action de grâce la plus haute consiste à ne pas « participer », à éplucher des pommes de terre — volées par Ernesto — comme le fait toujours la mère. Et le seul livre de prière, la liste des recettes de plats de pommes de terre. On ne peut être plus terrestre, comme Ernesto qui sera un scientifique, malgré l'intolérable de l'existence où tout le compte y est sauf ce qui manque. Ainsi Ernesto offre à tous de communier dans une fête : boire du cidre, éplucher des pommes de terre, tandis que la Reine voudra bien chanter. Le pain et le vin, la Cène et le Couronnement, tout est là dans une infinie distance ironique. Car il ne s'agit

pas de prendre l'image cinématographique pour une présence — elle se transformerait immédiatement en simulacre. Le mystique s'approprie les symboles religieux, et l'existence ordinaire, mais seulement pour dire « l'inexistence de Dieu ». L'image est nécessaire pour que nous sachions l'absence. Mais de l'image l'absence renvoie à elle-même. « Et si l'absence était une pensée — une pensée de l'absence » (Jabès). Ernesto est venu pour le dire.

« JUSTE UNE IMAGE » ? REDEMPTION
ET SIMULACRE

Godard : Je vous salue Marie.

I

A l'époque de la Nouvelle Vague, dit Godard¹, « on parlait du cinéma ». « Qu'est-ce que le cinéma », la question de Bazin, a été la question de tout le cinéma moderne. Maintenant Godard voudrait faire « un » film. Il faisait, disait-il auparavant, des morceaux de film. Il pense, agit, maintenant, en termes d'œuvres et de films. Avec une volonté nette de complétude et de parachèvement. S'il y a eu transformation, reconnues par lui-même et par tous, ne faut-il pas renverser la célèbre formule de Godard : « ce n'est pas une image juste, mais juste une image » ? Du moins en ce qui concerne *Je vous salue Marie*, un film au premier degré, « sans commentaires ». Quelque chose qui ne relève pas d'une maturation personnelle, mais d'une différence des temps. Rupture avec la « modernité », rejet du négatif et du pas-encore-advenu, au nom duquel on détruisait la tradition. Il n'y a plus rien de substantiel — par exemple le système de figuration gréco-latine et celui de la Renaissance pour Picasso — qu'on voudrait détruire, ni un imaginaire du futur au nom duquel parler des limites du présent. « Il n'y a pas de sujet, plus de sujet objectivable, qu'on puisse dépasser ou ne pas dépasser » dit Godard. La science moderne, les formes de production, les images de reproduction, ont fait s'évanouir l'idée de « réalité ». On

1. Interview avec Païni et Scarpetta, in *Art Press* n° spécial, 1985.

s'approche du Rien plus que de quelque chose. Le négatif a fini son travail. Le « post-moderne » — panégyriste des nouvelles techniques ou croyant à la restauration de la tradition — a le vide et le négatif en horreur. On ne dit plus : « il y a eu un monde substantiel, un univers, des croyances, la beauté, l'œuvre, la musique, la nature », ce serait succomber encore à la nostalgie moderne, on dit : « il y a ». Ce n'est sans doute pas l'être, le substrat, ni les certitudes immédiates, le moment de surgissement, bien que Godard veuille que ce le soit. Le retour au passé n'est jamais qu'un retour sur le passé, comme le dit Godard lui-même : « un retour complet sur l'enfance, la religion ». Toute la force et la faiblesse de *Je vous salue Marie* tient à cela.

Godard a été, et reste, un « anartiste », un peu selon le modèle hégélien de l'« Artiste » survivant à la fin de l'art : position d'une subjectivité absolue, qui produit et détruit, au moyen du collage et du montage, de l'essai et du discours, toutes les formes de représentation, avec humour et arbitraire, en ne laissant intact rien de substantiel, ni des contenus, ni des objets. Il y a le Moi tout puissant et juste des images. C'est la position du cinéaste, dans son point extrême, non pas le maître du monde, qui a disparu, mais de la colle, des images et des sons de reproduction. Or ici Godard parle de quelque chose « en train de se constituer », des images qui seraient des images premières. Comment en venir là, à croire à l'existence de l'âme — ce n'est pas très difficile — mais surtout à l'existence du monde : les arbres, les fleurs, l'eau, la pluie, les corps ? Pour cela il faudrait devenir « bon », disparaître en tant que « Sujet », le prétendu Seigneur de l'Être, avec ce que cela implique de démiurgie cynique, agressive, humoristique. Il faut devenir réceptif, souffrir, comme Marie dans le film, donner au monde et au sens la prééminence, devenir le lieu où ceux-ci peuvent prendre corps, devenir forme. « Vierge, en français, on dit ça d'une pellicule. » Encore faudrait-il que le cinéma, destructeur de l'aura, puisse devenir le lieu improbable de sa réapparition.

La contradiction de la démarche de Godard est inscrite dans deux de ses déclarations. « Mon ennemi royal, principal, qui est, disons, le texte », correspond à l'attitude ancienne de Godard, qui ne voulait pas de scénario, comme tout l'art moderne. L'image — et non pas toute figuration — c'est la négation du texte, en tant que porteur de sens, se disant dans une histoire¹. Ce qui a été l'effet le plus immédiat de la reproduction technique a bouleversé la peinture occidentale, dans laquelle figuration, histoire et texte, étaient liés (Bataille). L'histoire était l'histoire sacrée et le texte par excellence, la Bible. Or, voilà la seconde déclaration de Godard : « la force de la Bible, c'est que c'est un beau scénario, les gens ont besoin d'un bon scénario », idée qui se rapporte à la situation actuelle et aux relations avec les spectateurs. De ces thèses antithétiques Godard conclut : « Il y a un moment où il y a un texte et puis des images, quelle image ? » L'ambiguïté de *Je vous salue Marie*, les difficultés de Godard avec les chrétiens et avec son propre public vient du fait qu'il a voulu traiter la Bible comme un « scénario », sans pouvoir le faire autrement que par un mélange d'humour et de sérieux.

II

Il n'y a pas d'interdit de la représentation dans le christianisme. La théologie de l'icône qui a triomphé de l'iconoclasme se réclamait justement de l'incarnation du Verbe et d'une humanité créée à l'image de Dieu : le christianisme n'est pas seulement dans l'ordre de la parole. L'interdit de la représentation dans le protestantisme a trois origines. Une plus grande proximité du judaïsme dans la lutte contre l'idolâtrie. Une intériorisation complète de la religion, qui fait de la naissance du Christ et de la crucifixion des événements purement spirituels. Mais il

1. Voir Visconti, *le sens et l'image*..

résulte aussi d'une pensée « historique » qui depuis la fin de la Renaissance distingue Antiquité et temps présent. « En ce temps là » ne peut plus être d'ordre événementiel, à moins d'être situé dans une conception eschatologique du temps entre la création et l'apocalypse : la naissance du Christ envisagée comme événement s'est produite dans l'histoire — une fois pour toutes, telle date, tel endroit — révélant ce qui n'est pas d'ordre historique. A partir du moment où il y a eu une telle idée de différence des temps, il n'a plus été possible de figurer la naissance du Christ et l'apocalypse en tant qu'événements actuels, comme le faisaient les premiers peintres flamands. Il y a eu rupture entre événement historique et avènement spirituel. Naissance et crucifixion ne peuvent plus être figurées, même plus comme des métaphores. Le faire impliquerait qu'on cède soit à l'historicisme — les costumes — contre le caractère hiérophanique — non historique — de l'avènement, soit à l'ordre du mythe, du cycle et du retour éternel, contraire à l'essence du christianisme¹. Si le sacré, en Occident chrétien, cesse d'être de l'ordre figuratif pour devenir musical, avec Bach, ceci marque bien le passage à l'intériorité, à l'avènement spirituel.

Godard a beaucoup hésité. Douze mois pour un film, c'est trop pour lui et même par rapport à la naissance d'un enfant. « En ce temps là » s'inscrit chez lui contre l'Histoire, mais s'agit-il de mythe ou d'avènement spirituel ? Pourquoi les premiers Flamands pouvaient-ils peindre des annonces, en peignant des bourgeoises de leur temps, dans leurs chambres, entourées d'ustensiles ordinaires et pourquoi Godard ne le pourrait-il pas ?

1. Pour une telle conception mythique, voir le film admirable de Satyajit Ray, *La Déesse*. Le cinéma de Ray est encore un cinéma d'avant Welles, et il travaille dans un monde où les mythes existent. Même si le point de vue moderne, pour lequel le sacré est de l'ordre de la folie, apparaît dans *La Déesse*, cela ne fait qu'augmenter l'ambiguïté du mythe, sa dimension mystérieuse et son étrangeté.

III

Godard connaît parfaitement la différence entre peinture et cinéma. Tout un film, *Passion*, est consacré à cette différence. A propos de *Je vous salue Marie*, il a dit : « Si on fait un film, on ne peut montrer le sacré que par le profane. En peinture, on peut montrer le sacré autrement. Au cinéma, on ne peut pas. Quand les images seront faites par les ordinateurs, on arrivera sûrement à autre chose, au profane, au sacré, ça sera désacralisé... Mais là, il fallait encore passer par la ressemblance, l'identification, des choses comme ça. Et ça, dans le film, faut-il l'attaquer de front ? A un moment, j'ai pensé que ça pourrait être uniquement une figurante, avec un metteur en scène qui lui proposait le rôle de Marie... Mais après on s'est dit non, il faut le prendre en face... Sans commentaires ¹. »

De la peinture au cinéma, se produit la perte de l'aura, l'unique apparition d'un lointain. Or la reproduction technique approche les choses pour les mettre à la disposition de tous, disait Benjamin, mais, répète Godard : « On ne peut pas être près de la Vierge ». Pas plus qu'on ne peut être près de la nature — voir Straub et Duras — si la nature est encore un lointain, du non-encore disponible, en rapport avec le sacré. La perte de l'aura ne tient pas seulement au fait qu'on passe de la mimésis à la reproduction technique : l'« imitation » n'est pas la même, ni les moyens, le monde, la symbolique. La différence entre la figuration picturale ancienne et le cinéma, c'est tout simplement la différence entre l'Âne et le Bœuf et les taxis et les avions. Moins trivialement, c'est le désenchantement du monde : la technique, la science, le capitalisme qui les a développées, l'Histoire. Au moment même où commençait la modernité et la reproduction technique, Marx a exposé,

1. *Art Press*, op. cit.

dans son *Introduction à la critique de l'économie politique*, les causes de la disparition, et de l'impossibilité, de l'art ancien. Qu'on veuille qu'il n'y ait pas eu d'Histoire ne changera rien à l'affaire. L'art sera différent, ou disparaîtra, mais de vouloir faire comme si l'ancien était toujours là frise le grotesque, ainsi l'âne et le bœuf dans le film de Godard.

Même si l'on connaît les modèles des peintres, forme et matériau faisaient du tableau le lieu de l'apparition de l'intemporel. Chez les anciens Flamands, c'est cette part d'éternité qui apparaît grâce à la lumière de la rédemption s'incarnant dans la matière picturale. Le cinéma est de l'éphémère, du singulier. La seule chose qui y échappe, peut-être, c'est la nature — et encore toute nature reproduite devient une nature morte. Le sacré dans le film de Godard n'a d'autre lieu que le paysage comme résurrection : la « Pâques des yeux », qu'on a du mal à distinguer, pourtant, du prospectus publicitaire. Son film se réalise selon la dualité moderne d'une opposition de la nature et de la civilisation. N'échappe à cette opposition que l'image de l'avion derrière les arbres. Il n'y avait pas d'opposition. Le cosmos était sacré, l'esprit présent dans la matière — Van Eyck — se rendait manifeste dans l'image de la Vierge, métaphore de sa présence. Dans la peinture ancienne tout le mondain était investi par le divin. Dans cet univers où rien n'était interchangeable, l'accessoire, l'inanimé recevait la valeur physiognomonique d'un visage : le bassin immaculé — Van Eyck — devient le symbole de la pureté de la Vierge, le pot de chambre — Grünewald — marque le moment de l'humanité du Christ. Mais toute la musique de Bach ne peut transformer un ballon de basket en lune ou soleil : la rondeur n'y suffit pas. Et qu'y a-t-il de symbolique dans les taxis, les avions, les stations d'essence, les fers à repasser ?¹ Godard a le mérite d'avoir voulu traiter le scénario comme un documentaire sur le présent, un film

1. Sur les limites d'une représentation actualisée de la Vierge, même en peinture, on peut se référer à Matisse, qui s'y est opposé, dans ses projets pour la chapelle de Vence : « Une dispute surgit le 13 avril 1948, à propos

d'actualité, sans reculer devant ce que cela implique de profane, de trivial. Il remarque qu'on a figuré dans la peinture certains épisodes seulement : naissance, présentation au temple, mariage, annonce, visitation, nativité, etc. On ne voit pas la Vierge balayer, monter à cheval, faire la cuisine, ou les travaux des champs, coudre, tenir boutique ! Là il n'y avait que des événements symboliques et rien de quotidien, là tout était mystérieux, chez Godard, il ne reste que le moderne : le quotidien désacralisé, et contre lui, comme autre chose, la nature et le moderne mystère de « la femme ». Il y a donc ce que la peinture n'a jamais figuré, l'opposition entre le sacré et le profane, la vie quotidienne et, son contraire, le mystère caché, la gestation, le plus beau moment du film : le lien entre le verbe et le corps, qui, dans un monde désenchanté, relève d'une expérience mystique, supposant l'effondrement de la religion commune et s'inscrivant contre le « scénario original », même si une telle expérience ne peut s'accomplir qu'à l'intérieur d'une forme de croyance donnée et, au grand dam des croyants, contre elle.

de la vierge, entre Matisse et le frère Rayssiguier. Ce dernier voudrait qu'on l'habille selon la mode actuelle. Matisse s'y oppose catégoriquement : « il y a des modes qu'on ne peut assumer : jupe courte... ». Il faut représenter, ajoute-t-il, « ce que l'on voit du point de vue spirituel, en dehors du temps ». (...) Sceptique, le dominicain insiste, affirmant « que ce serait la grande tradition de l'habiller moderne ». Matisse rétorque « que cette solution donnerait une gravure de mode... » (Pierre Schneider, *Matisse*, Flammarion, Paris, 1984, p. 688). Dans le même livre, p. 660, on peut voir l'importance, non pas de l'image de l'avion mais, du « voyage enchanté » en avion, lorsque surgit en Matisse le projet d'une peinture « aérée, même aérienne » libre de toute ressemblance : l'expérience de l'immensité de l'espace, de la lumière éblouissante qui délivrent de la pesanteur et du quotidien. L'harmonie — dite post-moderne — entre la technique, la nature et la tradition, entre l'esprit et l'image, Godard a cru la trouver au bord du lac, à Genève.

IV

Si Godard a choisi la Bible comme scénario, c'est qu'il n'y a plus de scénario, mais des faits divers sans intérêt. Or pour un film fort, il faut une idée. Ce scénario « le plus vieux grenier du monde », cette histoire de Vierge et de Dieu, a commencé avec le projet d'un film sur l'inceste père-fille, qui a bifurqué un moment vers la naissance de la psychanalyse, l'histoire de Dora, à laquelle sont venues s'ajouter des choses sur la chasteté, le désir et probablement sur la nouvelle situation qui sépare sexualité et reproduction. *Je vous salue Marie* est aussi le complément de *Prénom Carmen*. Après la putain, la vierge-mère, l'autre grand fantasme masculin. D'ailleurs Myriem Roussel, au prénom prédestiné, était déjà dans *Prénom Carmen*, la musicienne, l'amoureuse, la contemplative. On avait remarqué aussi le passage dans l'œuvre de Godard, de la misogynie agressive des débuts à ce que le Docteur appelle « le mystère ». *Le Livre de Marie* d'A.M. Miéville est peut-être la trace des projets, une sorte de préambule psychologique sur l'enfance de Marie. Rencontre, donc, entre le vécu, les projets anciens, la psychanalyse et la religion : « il n'y a pas de rapports sexuels » et l'« immaculée conception ». « Les hommes croient qu'ils entrent dans les femmes », dit Joseph, qui s'appelle du même prénom que le personnage masculin de *Prénom Carmen*. Ce sont tous des Joseph, c'est-à-dire que par rapport aux femmes, ils ne sont pas à la hauteur. Joseph est un peu différent ici. Au commencement, celui qui ne croit pas aux miracles, ensuite celui qui finit par croire et remplace le désir par l'amour. Comme Marie, lui aussi se retrouve entre deux amours, terrestre et céleste, non plus entre Dieu et l'homme, mais entre la Vierge qui se refuse à lui et la fille qui le poursuit. Les relations entre Joseph et Marie sont très émouvantes. Mais pour que Joseph puisse dire « je t'aime » selon la loi, il faut d'abord lui faire casser la gueule par l'Ange, qui est, comme il se doit, un voyou. Le privé — le thème actuel du cinéma français — se trouve ainsi arraché à la privatisation grâce au mystère, celui de l'amour et de la vie, tandis qu'avec une

fonction semblable, chez Resnais, c'est le désir et la mort qui prédominent.

Je vous salue Marie est un film sur le désir de la femme, entre virginité, chasteté, amour, enfantement, et il porte cependant plus loin. « Collaboratrice de Dieu, elle participe à l'apparition des nouveaux cieux et de la nouvelle terre » a-t-on dit à propos de la Vierge. Et Godard : « C'est quelque chose en train de se constituer, et c'est donc la constitution du monde, en même temps, et le mythe, le mythe du monde, d'où le fait qu'il fallait aussi un discours scientifique sur la constitution du monde, que ça soit un peu pile ou face ¹. » Il y a l'arbre de la science et le péché, Adam qui explique, Eve à la chair nue, et la pendule qui sonne, le temps, la politique comme la voie de l'horreur, l'argent et les gifles. Et il y a l'amour, la chasteté, Marie rédemptrice : « la beauté du monde comme manifestation ».

La chair est laide : l'esprit agit sur le corps, le couvre d'un voile qui le fait apparaître plus beau. C'est par là que les images du corps de Marie devraient échapper à Paly Boy, les images du soleil au prospectus touristique. Quoi que dise Godard, pour qui les mots tuent les choses qu'ils appellent à l'être, *Je vous salue Marie* dépend de la parole : la parole et la chair, l'âme devenant corps. Les torsions, les arcs du corps de Marie, dans la solitude, sur son lit, sont plastiquement les plus beaux moments du film. Godard a fait les images ; les paroles, pour l'essentiel, viennent d'Antonin Artaud.

Le mystère de l'esprit et du corps : l'impossible identité comme point extrême, insaisissable, est reconnu par la religion, mais interdit par ses dogmes. Seule l'expérience limite permet, dans un monde effondré, d'approcher le mystère. Mais le genre même, et la possibilité, d'une telle expérience — celle d'Artaud, en l'occurrence — l'oppose à la fois à la religion établie et à l'entreprise de Godard, qui n'a pas eu le courage d'en suivre la dimension gnostique et

1. *Ibid.*

purement intérieure. Dans son dialogue avec Sollers — où chacun tient son rôle : Sollers, un jésuite supposé tout savoir ; Godard un Jésus innocent et timide — Godard parle pourtant de deux Dieux, du vrai Dieu et de l'Éternel — le vampire dit sa Vierge, répétant Artaud — qui s'est précipité pour prendre la place de l'Autre et créer le monde. Alors, si l'on n'est pas d'accord avec l'Éternel, pourquoi et comment glorifier son monde, comme le tente Godard ? La parole d'Artaud résonne dans l'horizon de la mort — le secret de notre parenté avec le « vrai Dieu » — et dans le plus profond désespoir ; elle ne peut avoir d'autre issue que la souffrance annihilante, le silence et la folie : le mystère de la Vierge, pour rester dans les mêmes métaphores, l'état de grâce serait inséparable de — et identique dans l'Androgynie (étrangère à la pensée de Godard) avec — la passion du Christ. S'il y a une naissance dans la perspective de ces paroles, c'est la naissance de Soi, ni d'un enfant, ni d'une œuvre d'art. C'est cela pourtant qui se produit dans *Je vous salue Marie*.

Une ressemblance existe entre la souffrance de Marie et celle de Godard — la difficulté pour que l'esprit devienne chair, l'idée, un film — comme il y a ses hésitations, son incroyance, dans Joseph, mais cela est loin du refus et de l'impossibilité du monde et de l'œuvre. C'est pourquoi dès que l'enfant paraît toute la tension du film tombe : les citations de l'Évangile, l'âne et le bœuf, Jacques et Pierre, la Trinité et la Pâque, le je suis celui qui est, deviennent risibles, un persiflage, volontaire ou non, à la Godard. Et comment réconcilier cette parole noire et abyssale — cet avènement spirituel et destructeur : la seule possibilité d'accès au mystère dans un monde désacralisé — avec les couleurs, les champs sous la pluie, l'épiphanie et la rédemption du monde ?

V

Godard a parlé d'un sentiment d'interdit. A la fois par rapport à cette histoire et au sacré, avec le cinéma au milieu.

Il n'a pas l'ascétisme « protestant » des Straub — gênés par son film — il ne cherche pas le non-encore-advenu, mais une sorte de sanctification du présent, quitte à tomber dans le mythique ou le publicitaire. L'image serait un « pont », le cinéma rendrait visible. « Ce que les autres arts ont, le cinéma le rend... ou, si on peut dire, le cinéma c'est le manager des autres arts, comme si les autres arts ne pouvaient pas parler¹. » Et cela, c'est Godard qui le dit, celui qui se méfie de la parole ! La puissance des autres arts tenait précisément à cela, à cette incapacité à « parler », à être de la communication. En tout cas, nous voilà loin des rêves naïfs de « cinéma synthèse des arts ». Cette conception « manageriale » de l'art et d'un cinéma capable de le faire parler, en lui faisant rendre l'âme en quelque sorte, est dans l'ordre des choses actuelles qui croit disposer de tout, puisque tout est déjà disponible dans des banques de données : la nature, les textes sacrés ou non, et aussi bien la musique de Bach. Pourtant, les relations avec cette musique restent assez complexes. Avec l'intériorisation de la religion, sa spiritualisation, le sacré a émigré de la peinture à la musique. C'est cette musique qui sera chez Godard comme l'âme, à la recherche d'images, pour s'incarner. Resnais avec son écran noir aura été plus fidèle à cet idéal d'une musique dépourvue d'images. Mais Godard veut faire une glorification de l'ici-bas, et il n'a pu le tenter qu'à l'aide de la musique. Il est parti d'elle pour « trouver un scénario, la démarche qui peuvent s'intégrer à cette musique-là¹ ».

La réussite dans *Prénom Carmen* était parfaite, parce qu'il ne s'agissait précisément pas d'intégration. Le hiatus entre Bach et les taxis est beaucoup plus grand qu'entre la modernité de Beethoven et les dissonances de *Prénom Carmen*, d'autant plus que là, la musique était traitée comme un motif du film, avec les répétitions du quatuor, en contrepoint avec d'autres motifs, et respectée pour elle-même. Les beaux paysages marins de *Prénom Carmen*

1 .Ibid.

devenaient des paysages de l'aspiration : on ne disposait pas de la nature ni de la musique, qui sauvegardaient leur caractère d'utopie, de non-encore-advenu. Tandis que la musique retrouve ici sa fonction première au cinéma : rendre vivantes des images mortes. « Il fallait l'opéra et puis, deux secondes après, il fallait nier l'opéra, mais sans que ce soit brutal. » Une suite de citations hétéroclites détruit la possibilité d'écoute de ce qui, comme musique, se définit par sa continuité et sa forme. À première vue on se demande pourquoi Godard n'a pas fait composer une musique moderne. Mais ce serait se demander aussi pourquoi il a choisi un « scénario aussi populaire », en oubliant que la création, ici, consiste en une combinaison syncrétique de données préexistantes. De plus, si la musique moderne a un contenu, c'est la lumière fossile, la solitude et l'effroi galactiques, ce n'est pas l'offrande musicale et la glorification de la terre comme le voudrait Godard : le lac, les champs de fleurs jaunes, les arbres sous la pluie, le soleil et la lune, les nuages incandescents par moments, comme dans Altdorfer.

Il y a malgré tout comme un aspect volontairement « amateur » dans les images — en contradiction avec la musique — qui provient à la fois d'une crainte de tomber dans le prospectus touristique — sans pouvoir l'éviter — et d'un refus de cadrer. « On ne peut plus cadrer », dit Godard. Pourquoi ? Le cadre, Bazin l'avait fait remarquer, est d'origine picturale. Il avait survécu au cinéma, tant que l'essentiel était la narration traditionnelle ou l'organisation rythmique de la plastique et du mouvement. Avec le néo-réalisme, c'est-à-dire la redécouverte de la reproduction technique, et plus tard avec la domination de celle-ci à la télévision, le cadre n'a plus de sens et apparaît comme un artifice. Le flux continu ou hétérogène ne supporte pas de cadre. Mais ici Godard ne cadre pas parce qu'il fait du cinéma en partant du profane et du quotidien et pour conserver ce caractère quotidien. Il ne procède pas non plus à une organisation plastico-rythmique en se fondant sur des raccords de cadre à cadre. C'est un montage rapide,

à partir de motifs hétérogènes. Souvent une scène se réduit à un plan qui élimine le mouvement de l'appareil. Il faut donc choisir l'axe et le point justes, la meilleure lumière pour l'efficacité. Godard ne masque pas le discontinu. Il ne crée pas un montage harmonique, mais polyphonique — un travail de précision qui mérite le respect : la musique, les bruits, les sons de la nature, le chant des oiseaux, le vent, la pluie, l'eau ; des éléments de la nature, d'autres de la vie moderne, des textes : l'histoire d'Adam et d'Eve, de Marie et de Joseph. Du collage, principe de juxtaposition d'éléments hétérogènes et surtout de déconstruction, Godard est passé au montage et vise même ici — avec l'unité âme-corps — l'idée de l'œuvre organique. Lorsqu'il faisait de la déconstruction, son discours changeait d'un moment à l'autre ; pour arriver à la réconciliation, la construction, il y a des retours des mêmes plans, des piétinements, des répétitions. Mais « le retour » ne crée pas forcément l'aura, malgré ce qu'en a pu penser M. Heidegger, que Godard cite, comme en passant, mais avec componction.

Il s'agit de savoir si dans un monde où le corps perd de plus en plus de sa matérialité, où « la nature n'est plus qu'un mot charmant et le paysage un impôt sur le regard » on ne veut pas s'illusionner en prenant le simulacre pour l'aura. Peut-on dire qu'aujourd'hui nous sommes « En ce temps là », sans métamorphoser le monde désenchanté, tel qu'il existe, en ce qu'il ne pourrait être ? Les lectures de Joseph et de Marie, comme toujours chez Godard, ont peut-être une fonction d'apologue. Joseph l'incroyant lit *Demain les chiens*, Marie, *Frère François*. N'y aurait-il pas dans le retour affirmatif du sacré — car comme absence, il n'avait jamais disparu totalement — à la fois une mise en disponibilité du sacré et une peur du futur, une volonté de croyance, beaucoup plus qu'un espoir, une présence ou une manifestation ? Simplement « de la publicité pour Dieu », ce qui, Straub l'a fait remarquer, ne peut pas se faire ? « Saint Paul, je crois, disait que l'image aura sa plénitude dans la résurrection » (Godard). N'est-ce pas encore trop tôt ?

RÉALITÉ, SEUIL, VISION

*Tarkovsky : Andreï Roublev,
Stalker, Nostalghia*

« Vous ne comprenez rien à la Russie », dit le poète Andreï dans *Nostalghia*. A la fin de *Andreï Roublev*, lorsque le peuple s'est réuni en fête pour entendre le son de la cloche, les ambassadeurs italiens, élégants, bavards, ne ne croient pas au miracle : « Ils sont un peu étranges ces gueux, non ? — Ils sont tous comme ça ! » disent-ils des Russes. Voilà Andreï en exil au milieu des étrangers, rêvant au « pays natal ». La Russie est un Orient-Occident (Berdiaev). « Un Orient étrange qui attire avec son mystère et repousse avec sa barbarie », le peuple russe, par sa formation spirituelle, est un peuple oriental, comme la Russie, un Orient chrétien, et même le communisme russe, un communisme oriental. L'Orient — qui est aussi « l'Orient intérieur » — résonne dans l'œuvre de Tarkovsky, jusque dans les sonorités musicales de *Stalker*, bien que, en bon vieux croyant, Tarkovsky considère la Russie comme une terre sainte, le rempart de la chrétienté devant les hordes de barbares de l'Est — Tartares ou bien gardes rouges maoïstes dans *Le Miroir*. Mais les Tartares étaient là au début d'*Alexandre Newsky*, dans *Ivan le Terrible*, comme étaient là aussi les Occidentaux. Seuil, la Russie est le pays de l'entre-deux, cet entre-deux et la lumière de l'Orient marquent l'œuvre de Tarkovsky, engendrent son climat particulier.

I

Andreï Roublev est le véritable lieu de naissance du cinéaste Tarkovsky. *L'Enfance d'Ivan* reste un film soviétique de la série « guerre patriotique ». Au regard de l'invention technique *Andreï Roublev* n'innove pas : il est exceptionnel. Par la place que l'artiste y tient, c'est un film totalement moderne. Moderne aussi par sa polémique contre la modernité, avec laquelle il commence, sans rapport apparent avec la suite du film, mais suscitant, comme réponse, cette suite et l'épilogue du film. Deux images différentes du Cheval — vivant et mort — relient le prologue et la fin. Dans ce début, on voit un ballon ; quelqu'un qui veut voler malgré l'opposition des paysans ; qui vole en ricanant et regarde l'église et la terre d'en haut. Mais l'homme moderne et sa présomption s'écrasent au sol. Lorsque le véritable film commence, Andreï Roublev et ses compagnons marchent sous la pluie, sur la terre. *Andreï Roublev* n'a pas l'anachronisme des films historiques, bien que la question de l'art y soit actuelle. On ne parle pas là du présent par le truchement du passé, on parle d'un autre temps.

Ce n'est pas l'image que ce temps avait de lui-même : il n'avait pas d'image de soi, mais des icônes. Il y avait, tout au plus, des chroniques ou des chansons de geste, quelque chose qu'Eisenstein avait voulu retrouver dans *Alexandre Newsky*... Cette manière de voir une époque comme totalité et mode de vie est moderne, ainsi que la relation entre l'artiste et son temps, en interaction avec les événements, le peuple, le pouvoir, et non pas simplement comme action de grâce ou inspiration divine. *Andreï Roublev* écarte l'intrigue, le nœud, les péripéties, la progression continue : il s'agit de chapitres, d'étapes sur le chemin d'une vie, d'une révélation, d'un accomplissement, un équilibre extraordinaire s'établit entre le problème de l'art et la subjectivité — avec ce qu'ils impliquent de méditations, de réflexions, de dialogues, donc de plans rapprochés — et le dehors dans

ses plans d'ensemble. Le portrait d'un côté, la fresque épico-historique de l'autre : le visage et le paysage. Sans qu'il s'agisse de toile de fond ou d'opposition. Dans la guerre, Andreï est un participant, malgré lui, il en supporte l'effet. Dans l'épisode de la cloche, c'est un témoin : ailleurs il est au centre ou à la périphérie. Mais à la différence de ce qui se produit dans *Stalker*, le monde humain n'a pas disparu pour laisser des traces, ce monde dans son existence n'est pas hostile comme dans *Nostalghia*. C'est que, ici, le monde humain avec sa cruauté extrême — la torture dans l'Eglise, ou bien l'épisode de l'aveuglement dans le bois — donne une dimension humaine au mal. De l'intérieur de ce monde — dans l'opposition de l'Eglise au peuple, et dans le lien du peuple à la foi — mais venant de plus loin que de ce monde humain, et pour éclairer celui-ci, il y a la révélation du visage et du paysage — l'icône du Christ se superposant aux chevaux sous l'orage. Ensemble donc, avec le cinéma de visage et de paysage, de méditation et de contemplation, vers lequel tendra Tarkovsky, il y a ce qui les médiatise encore, le cinéma d'action : montage, changement d'angles, d'objectifs, de grosseurs de plan.

Cette existence des choses pour elles-mêmes donne au film sa richesse inouïe, l'impression qu'on y trouve tout, même une course de chevaux entre un Prince russe et un chef tartare, la séduction d'une « innocente » par les tartares, ou les étapes de la fonte d'une cloche. Une force égale se dégage du film et non des moments de force. Les choses y sont plus ou moins significatives, mais sont de même nature, sans valeur symbolique. Peut-être cela tient-il au passé, où l'essentiel, déjà décanté, marque, pour nous, le moindre détail. Paradigme et non évocation, *Andreï Roublev* est dépourvu de temporalité, de durée, comme expérience interne de désillusion et de nostalgie à la manière de *Ludwig* de Visconti ou de *Falstaff* de Welles. En revanche, il y a beaucoup de temps dans le film comme richesse d'une histoire et d'un monde. L'unité d'ensemble naît de la communauté entre les choses, de détails traités pour eux-mêmes, sans qu'un principe formel extérieur,

comme dans *Ivan le Terrible*, domine et produise le tout. C'est que le tout, l'évidente « réalité » d'*Andreï Roublev* est plus loin que le tout, irréductible à quelque principe dominant, ou de domination, que ce soit, serait-ce une religiosité dogmatique qu'on voudrait imposer de force au monde, comme le font moines et soldats contre le peuple. L'Âme russe, dit Berdaïev « est une âme marquée d'une empreinte exclusivement religieuse. A cette disposition religieuse se joint chez tous un très fort élément naturel, un élément venu de l'immensité de la terre, de l'infini de la plaine. Il y a ainsi, d'une part, un paganisme naturel et dionysiaque — l'orgie et la danse —, de l'autre, l'ascétisme orthodoxe, hérité de Byzance, la nostalgie du royaume de l'au-delà. Il semble que seul un Russe puisse concilier en lui ces deux éléments ». Ainsi dans *Andreï Roublev*, la superposition du visage du Christ et de chevaux dans l'orage — forces créatrices, animaux chtoniens, divinités des eaux fertilisantes, liés à la mère, à la mort. De là la nuit de la fête païenne, à laquelle participe plus ou moins Andreï : le rite de fertilité, les corps nus, la Grande Mère, les torches, la pluie, les arbres et le fleuve. « La religion de la Terre est très forte chez le peuple russe, elle prend racine au plus profond de son âme, la Terre est l'ultime protectrice des hommes. La catégorie fondamentale est la maternité. La Mère de Dieu précède la Trinité et s'identifie à elle. Le peuple se sentait plus proche de la Mère de Dieu, la Protectrice, que du Christ : le Roi du Ciel... » En Russie, le Dieu de la Loi a toujours été celui du pouvoir, dans le peuple l'élément cosmique et l'élément eschatologique-apocalyptique restaient indissociables. C'est pourquoi Andreï refuse de peindre le Jugement dernier : il veut la joie du peuple et non pas le terrifier. Sa peinture est faite de tendresse, dit-on au générique. Son Christ est aussi un Dieu d'amour. « Celui qui est venu réconcilier les hommes avec Dieu », et qui porte toujours sa croix là sur la neige, sur la terre de la Russie, devenue la Terre sainte, comme la Vierge-Mère, porteuse de Dieu.

Mais « la Russie réelle » n'est pas, non plus, à la hauteur

de son idée. Devant la méchanceté du monde, et obligé de tuer un Russe pour sauver une « innocente », Andreï fait vœu de silence, ne parle plus, ne veut plus peindre. Cependant, si chaque chrétien est pour soi, chacun est témoin pour l'autre. $1 + 1 = 1$, a écrit le fou dans *Nostalghia*. Le miracle de la foi, l'adolescent Boris l'accomplit, en inventant le secret de la fonte des cloches qu'il n'a jamais reçu. Sa ferveur, son enthousiasme « réveillent » Andreï : ils iront ensemble bâtir des cathédrales. Ce n'est pas pour rien que le maître d'Andreï s'appelle Théophane : la création est théophanie et toute création est théophanique. Devant le visage, le monde entier devient métaphore. C'est la relation que le cinéma veut rendre manifeste ici, sans qu'il s'agisse d'une identité simple, mais de lien entre réalités d'ordre différent. Ces réalités et leur relation se révèlent dans le film de Tarkovsky dans les rapports de la couleur et du noir et blanc. Ici la couleur appartient à l'icône, le miroir tout scintillant de l'attribut majeur de la gloire : la lumière. Entre la tonalité grise du monde et la lumière de la gloire divine et cosmique, il existe dans *Andreï Roublev* un saut, mais non pas d'obstacles. La différence est grande entre eux, mais aussi le lien. On ne voit pas Andreï peindre, sauf un trait sur le bois. Il macule les murs blancs comme pour manifester plutôt le sens de protestation de la peinture gestuelle des années cinquante. Mais s'il ne peint pas dans le film, c'est qu'il n'y a aucun moyen de lier simplement le monde des œuvres, qui manifestent le divin, et la vie ordinaire. Quelque chemin que l'on prenne on ne pourra jamais passer directement de celle-ci à celui-là. Mais ici le profane n'est pas désacralisé, « profané ». Le profane aboutit à cela, à ce saut, et c'est de là qu'il prend son sens et sa réalité. Ainsi tout le film, toute la vie, deviennent un prélude, un chemin, une préparation pour rendre ce saut possible. Andreï ne met jamais en question son art, ni son rapport interne à la foi, mais simplement sa fonction, sa possibilité extérieure, et c'est le possible, l'acte de fondation, qui finit par l'emporter : de là la transparence du film. Car c'est le

monde des hommes qui peut être plus proche ou plus éloigné de la manifestation du sacré, ou du saint, pour en vivre la réalité, la refuser ou en avoir la nostalgie : être un seuil ou un obstacle.

II

Le Miroir et *Solaris* récusent la réduction du monde au donné et à sa reproduction. Pour échapper à la linéarité, la causalité historique, ils font appel au souvenir, à la science fiction. Dans les deux cas, le lien à la pesanteur du monde est coupé. Il n'existe même pas de polémique, mais la légèreté arbitraire d'un imaginaire de fantaisies. Le remarquable, cependant, c'est l'absence de prose chez Tarkovsky, de scénario fondé sur l'analyse psychologique. Ceux-ci dépendent de la forme de vie bourgeoise, et il n'y a pas eu de domination bourgeoise avant, ni après, la Révolution en Russie. Il n'y a même pas eu de féodalité, d'idée de propriété à l'occidentale, d'ordre de chevalerie, d'individualisme, de Renaissance, ni les Lumières, la philosophie rationaliste, le capitalisme, la révolution bourgeoise, la démocratie. A l'immensité de la terre, à la religion de la Terre d'origine paysanne, au mysticisme ascétique et itinérant, s'est superposée, depuis Ivan, la forme d'Etat fort bureaucratique, un despotisme oriental, hérité de Byzance, qui n'a fait qu'empirer avec l'Etat soviétique. Comme tout l'Orient, la Russie s'est retrouvée aussi, depuis Pierre le Grand, devant l'impératif catégorique du développement mondial capitaliste : se moderniser ou disparaître. De là le caractère douloureux du déracinement, de la rupture avec la tradition ressentie avec infiniment plus de tragique — voir Dostoïevsky — que dans les pays qui avaient détruit la tradition par leur propre « progrès ». Même le communisme en Russie, avant sa bureaucratisation a été moins l'effet de l'esprit critique que de l'élan religieux engagé dans d'autres chemins : il suffit de rapprocher Brecht et

Eisenstein pour sentir la différence ¹. Dans tout l'Orient, à l'absence despotique de liberté a répondu la liberté absolue de la mystique. Pas de démocratie, de désacralisation, de prose, mais le despotisme, le lyrisme et la mystique. Le totalitarisme en Russie soviétique n'a pu accomplir ce que la circulation des marchandises a réalisé ailleurs en transformant les hommes en supports de publicité. Ils n'ont pas été atteints de l'intérieur, voilà la force des opposants russes.

Mais si le chemin d'Andreï Roublev se scinde en trois routes différentes dans *Stalker* — entre la foi, le savoir, l'art —, même si le monde n'est plus une théophanie, il y a encore « la chambre », bien que personne n'ose y pénétrer, il y a « la zone », qui tout en n'étant pas sacrée, n'en est pas moins enchantée, ensorcelée. Qu'on se trouve toujours devant le seuil, qu'on ait conscience du chemin et de l'obstacle révèlent que le lien n'a pas été rompu définitivement, qu'on n'a pas été soumis au donné, à « l'état des choses ». Mais que la zone soit ensorcelée, entourée de barbelés, militarisée, qu'elle soit l'ailleurs par rapport à la vie ordinaire, même s'il y a encore des passages d'ici à là-bas, c'est que les liens entre l'ailleurs et la vie ordinaire se sont distendus, que le rapport entre le sacré et la terre n'est plus perçu par tous, qu'il n'est pas partout présent.

Dans *Stalker*, c'est ce côté qui ressemble à un décor, c'est ici qui est contre-nature. Un monde dur, fortement contrasté, comme les gravures sur bois expressionnistes, une espèce de nudité, de misère, sans lumière, sans meuble, avec des murs qui suintent, bougent au passage des trains. Dehors, sous un ciel de fin du monde, on patauge dans l'eau, la boue. Cela dure pendant presque un tiers du film. Des rails, des trains, des bois pourris, des rues désertes, des maisons abandonnées, des entrepôts en ruine, des usines désaffectées, avec des vitres brisées, des papiers qui

1. Cf. *D'une image à l'autre*, p. 45-59.

traînent, de la ferraille qui résonne. Personne. La peur, le danger sont visibles, extérieurs. C'est au-delà de la grille, des miradors, que plus personne ne s'aventure. L'autre côté ressemble d'abord à ce qui précède, mais en plus grand, avec un décor industriel plus imposant. Ensuite, il y a la traversée, les visages sur fond de bois entassés, de rails tordus, de troncs d'arbres. Enfin « le paysage : le seuil du mystère ».

L'effet de la couleur, le choc du silence, le contraste brutal avec les gros plans de visages : un mouvement en avant, qui revient peu à peu en arrière ; quelque chose d'un paysage du romantisme allemand, avec les arbres, le terrain en pente, les poteaux électriques en bois et en forme de croix (que l'on retrouve souvent chez Tarkovsky). « Nous sommes chez nous », dit le Stalker, « ça sent la vase », répond l'écrivain. Sur le seuil on entend le hurlement des chiens, gardiens de l'au-delà. Les premiers pas conduisent vers les soldats morts. Ce n'est pas paradisiaque, la vraie clarté, le paysage comme lieu de résonance de la vie du cœur, de l'affinité de l'homme et de l'âme du monde. Ce n'est pas le paysage de l'au-delà, mais l'entre-deux. Bourbier invivable, pollué, terre d'exil, mais aussi terre de nostalgie. On ne sait pas si c'est la soudaine présence de l'infini qui a détruit la terre, ou bien si c'est la destruction de la terre qui a expulsé l'infini. Une co-présence diffuse, un tremblé, indéfini, une discrète étrangeté : un climat, non un message. Rien n'est distinct, c'est l'espace intermédiaire qui importe, ce qui circule entre les choses et le regard, l'entre-deux. Cela produit le dehors-dedans, l'extériorité du visage et du paysage.

Par rapport au début, la zone c'est « la nature ». La totalité disparue, la transparence s'obscurcit. La présence devenue absence, quelque chose de métaphysique, produit en retour un effet d'ensorcellement : l'entre-deux, entre ici et là-bas, entre le temps et le non-temps. Peu d'éléments fantastiques : les pierres qui brûlent, la surface de la terre qui tremble, comme si elle était en feu, la poussière, les monticules de sable, l'apesanteur, les brumes, les chutes

d'eau. Un monde qui est aussi en gestation et non seulement en destruction : tout y est vivant et mort en même temps : on n'a pas pas affaire à « la forêt » des initiations, mais à des éléments d'architecture tombés en ruine, retournés à l'état de nature : le tunnel sèche avec ses piliers, ses abat-jour, ses cascades d'eau, le hachoir, le long tuyau, l'égoût, les puits, les portes, les escaliers... Il n'y avait rien d'ésotérique dans *Andreï Roublev*. Cela commence lorsque la rupture se produit au cœur du monde : pour accéder à la révélation il faut traverser le labyrinthe et les fanges. La terre était sacrée dans *Andreï Roublev*, répondait aux recherches du jeune Boris pour trouver la bonne glaise. Ici, c'est le non-lieu. Dans *Andreï Roublev*, il y avait les étapes de la vie, une expérience. Dans *Stalker*, il s'agit d'épreuves purement psychiques, d'espace mental, ésotérique, parce qu'il n'y a plus de vie. Les choses n'ont pas d'existence évidente, les événements ne se passant pas dans l'ordre de l'Histoire, parce que celle-ci n'est plus éclairée par le sacré. La zone n'est pas ce que l'on voit, ni ce que l'on croit, ou bien une projection de l'intérieur vers l'extérieur, à moins de changer le sens habituel de ces mots. La lancée des écrous crée un espace, désigne un chemin : la ligne droite y est impraticable et l'écrivain qui n'y prend pas garde doit rebrousser chemin. La zone a besoin de guide, c'est un système compliqué d'épreuves, qui exige le respect, la non-intervention, elle a ses embûches, ses pièges mortels. C'est un lieu de nulle part, on y passe, on n'y reste pas, ce n'est pas un lieu d'accueil

Entre visage et paysage, les échelles intermédiaires des plans et le montage narratif n'existent pas, la totalité extensive de la vie a été remplacée par des abstractions. Il n'y a pas d'action, mais marche, méditation, pesanteur, épreuves spirituelles : inquiétude. Visage et paysage ne sont plus de la même substance : le visage se détache sur la profondeur de champ. On s'éloigne vers le fond, on s'approche de la caméra : on passe. Sauf lorsqu'il s'agit de la chambre, où l'on ne pénètre pas : son embrasure restera sur le côté droit de l'écran. Mais les bords, les portes, les

tuyaux, les murs servent à réduire la largeur de l'écran, à reproduire constamment le seuil, à concentrer l'attention sur les visages : l'âme, l'esprit, les figures marquées, ridées, la tête rasée du Stalker, la tête chauve de l'écrivain.

L'immanence du sens n'est plus, c'est pourquoi il y a quête, doute, aventure, danger de mort à chaque moment. La sécurité intérieure du monde exclut toute aventure ou quête dans *Andreï Roublev*. Andreï traverse une suite d'événements, mais il est certain que « les démons de l'obstacle » ne pourront pas s'interposer entre lui et cela qui guide ses pas et lui révèle, par l'intermédiaire du jeune Boris, ce qu'il est appelé à accomplir. Dans *Nostalgia*, la distance sera infranchissable entre le monde ordinaire et les visions du héros. Ici, il y a le seuil, et l'écrivain comme personnage problématique, entre le scientifique, grâce auquel le monde a perdu sa sacralité, et le Stalker, le voyant. L'atmosphère est saturée d'inquiétude, de discussions fiévreuses sur le sens du monde. *Stalker* est un film abstrait, sans création d'événements ou d'images : tout s'y résume en dialogue, espace et rythme.

Le savant, en disciple des Lumières, parle de la faim dans le monde, veut apporter le bonheur à tous et cherche donc à détruire « la chambre » — la foi — qui n'apportera rien à personne, sauf à permettre à n'importe quelle fripouille de devenir le maître du monde. Il a un rapport de négation au Stalker, une relation de mépris et de haine envers l'écrivain. Moins crédule, l'écrivain voudrait pourtant entrer dans la chambre tout de suite, quitte à renoncer à la fin, en risquant d'y tomber pourtant, tandis que les autres le tirent en arrière. Il est cependant l'élus, celui que la zone a laissé passer, « vous avez dû beaucoup souffrir », lui dit le Stalker. C'est sa fonction d'écrivain, de critiquer l'ennui de la science et de la technologie, de regretter le Moyen Age, les anges, Dieu et les lutins, de traverser des épreuves mortelles pour écrire des œuvres qui ne servent à rien : d'être toujours malheureux, dans l'épreuve et sur le seuil. Sans quoi il cesserait d'être un « sujet », la figure de l'opposition — celui qui se tresse une couronne d'épines pour dire : « Je

ne vous pardonnerai pas ». Pour le Stalker tout a un sens, une raison d'être, il dit que la zone ne laisse passer que les sans espoir, les plus malheureux. C'est pourquoi on le traite de simple d'esprit, de condamné à mort, de bienheureux. Sa femme l'excuse presque auprès du public. C'est entre cette adresse au public et l'événement miraculeux que se déroule *Stalker*. Car, de nouveau en couleur, on voit la fille infirme du couple lire un poème, regarder ensuite les verres qui glissent et tombent, tandis qu'on entend un train, dont le passage au début du film avait déjà fait se déplacer les verres. Est-ce l'effet du train et de son bruit, ou bien l'acte de l'esprit que chante *L'Hymne à la joie* ?

Peut-être dans l'entre-deux, de l'ici à là-bas, s'agit-il d'un renversement en miroir ? Couleur et noir et blanc ont un effet de rupture avec ce qui les entoure. Dans la zone, c'est en noir et blanc que le Stalker a la vision du fond de la chambre, le bassin d'eau et ce qui y traîne. Des profondeurs de l'écran, arrive le messager de l'au-delà, un chien noir qui vient se coucher auprès de lui. Dans l'eau, précédemment, on a vu une reproduction déchirée du Saint Jean de Van Eyck, tandis qu'on entendait la voix de l'infirmes lire *L'Apocalypse*. C'est un passage entre deux réalités différentes : entre la chambre inaccessible et le café où le Stalker ramènera le chien à la fin. Le mouvement sur place des personnages suspend les coordonnées de l'espace ; décor et nature, noir et blanc et couleur cherchent à produire des ruptures et des passages.

Lorsque le Stalker pénètre seul dans la zone, un mouvement de caméra part de la terre et s'élève pour découvrir la chambre au fond. Elle a l'air d'un visage. On se rappelle la fin de *Andrei Roublev*. Mais ici il s'agit d'un « air » seulement, car sur la terre non plus il n'y a pas de cheval mais un grand morceau de ferraille. Dans « l'anti-chambre » on trouvera aussi l'électricité, le téléphone. Quand on verra, de l'autre côté, les trois personnages assis sur le seuil de la chambre, il y pleuvra. Mais la chambre même, dont personne n'a véritablement besoin, comment

savoir ce qui s'y produit ? Seul le porc-épic y est entré, pour devenir riche, se suicider. La chambre — où même l'écrivain, qui a peur de son « inconscient » et n'a pas la certitude d'être transparent à lui-même, n'ose pas pénétrer — n'échappe pas à l'ambiguïté. Le professeur jette la dépouille de sa bombe dans l'eau qu'elle pollue ; un poisson s'en approche, croyant qu'il s'agit de nourriture. Attente de l'Apocalypse, *Stalker* est une allégorie qui se situe dans cet entre-deux, dans la proximité du poisson et de la bombe, infiniment plus difficile à tenir que *Andrei Roublev*, et moins plaisant, « beau », que *Nostalghia*. Il est toujours possible — lorsqu'on en est digne, c'est-à-dire à la hauteur voulue — de pouvoir recevoir des mannes du passé la richesse du contenu et la force de la forme. Mais « tout le génie d'un Andreï Roublev ne lui permettrait pas aujourd'hui de peindre une affiche », tant le monde est devenu pauvre, détruit, tant il est difficile de donner forme et sens à l'actualité, tant il faut de force, de souffrance et de sacrifice, pour pouvoir y allumer ne serait-ce qu'une étincelle.

III

Là où le monde a perdu son aura, c'est l'image qui vient en question, c'est dans le rapport au filmé qu'on recherche la suspension, c'est la réalité de la reproduction qu'on récuse, pour que résonne, entre le blanc et le noir de l'écran, le silence de quelque chose d'autre. Mais Tarkovsky vient d'un monde où l'immanence n'a pas complètement disparu pour devenir l'apparition lointaine de l'aura. Ce n'est pas au niveau de l'image, mais dans ce que, à chaque fois, l'image signifie et manifeste, et qui lui vient d'ailleurs, que quelque chose se produit comme un monde. Tarkovsky se situe en dehors de la représentation : il lui oppose la vision ; même si Tarkovsky, également, n'a plus d'accès à la « réalité », qui s'est retirée du monde contemporain, même si dans *Nostalghia* l'esthétique tend à en prendre la place. En partant de l'entre-deux, ce lieu où la raison et l'esprit

font longtemps antichambre, ce qui fut se métamorphose en terre d'origine, existence de nostalgie. Le monde est devenu un empire aveugle, qui n'a plus rien d'une réalité substantielle, ni d'une concentration d'intériorité capable de se convertir en spiritualité. Le monde tel qu'il est, éloigné, pesant, ne peut se transformer en symbole lumineux, c'est pourquoi la part lumineuse doit se métamorphoser en torche vivante, mettre sa vie dans une flamme, au risque de tomber dans l'extériorité la plus plate. Pour produire la fulgurante, la soudaine révélation d'arcanes perdues, l'intériorité se métamorphose en substance ; celui qui soutient cela devient l'unique réalité vivante, son salut, son immortalité, le but de la quête. Voilà, des deux côtés de *Stalker*, le passage de la religion à la mystique, la distance entre les deux Andreï : le peintre manifestait la gloire de Dieu pour la joie du peuple, le poète s'achemine de la solitude à la solitude.

Dans *Andreï Roublev*, il y a la présence du sacré et une vie ; dans *Stalker*, l'enchantement et une quête devant l'inconnu ; dans *Nostalghia*, une âme et un monde désenchanté. Ce qui pourrait advenir a déjà été : l'essentiel n'est pas ce que Andreï voit devant lui, mais en lui. Plus on s'approche de l'actualité plus cela devient difficile. L'existence des choses pour elle-même, indépendamment d'un processus de signification, dans *Andreï Roublev*, et le peintre qui vit au milieu de tout. Dans *Stalker*, un principe abstrait et des dissonances, un développement à partir de cellules de base comme en musique, sans renouvellement, mais avec des variations, créent l'entre-deux, le seuil, le passage toujours possible et rarement accompli. *Nostalghia* est pris dans la forme de l'opposition entre l'âme et le mauvais chemin de l'homme normal, que « Dieu ne regarde plus », et qui a conduit le monde au bord de la catastrophe. Absence d'homogénéité, d'égalité dans la force, mais des moments extrêmement forts et d'autres plats. Au regard de cette platitude, la réalité substantielle de l'âme est aussi un élément parmi d'autres, on l'appelle « folie » ou bien « imaginaire poétique ».

Le peintre rendait manifeste la lumière de la gloire, l'écrivain radotait l'ennui d'un monde désacralisé par la technique et la science, le poète sera la voix de l'Ange, la nostalgie du retour. Andreï est marqué, sur les cheveux, comme le Stalker, par l'empreinte que l'Ange pose sur le front de « ceux qui souffrent et qui gémissent ». Il a la maladie du cœur, « organe de la connaissance subtile ». Il est triste, à demi rasé, ne quitte jamais son pardessus, son écharpe : tout entier dans l'abattement, l'ennui et l'exaltation. « Il est triste parce qu'il est amoureux » dit l'aubergiste. L'amour, le souvenir sont les thèmes habituels des poètes en exil. Ils sont ici différents. Pour Andreï, la romance n'a pas de caractère essentiel. Eugenia, une grande blonde avec une belle chevelure dorée, ressemble à une slave catholique ayant transposé le mysticisme dans la chair : elle se cherche un homme et trouvera un mafioso mangeur de viande. Elle ne comprend pas qu'on puisse la trouver belle sans cesser de la contempler, elle ne sait rien de l'amour courtois — « Dans les grandes histoires d'amour, pas de baiser, rien » dit Andreï, qui rêve d'elle. Eugenia n'a donc pas de fonction angélique de conduire à la vision. Elle est plutôt comme ce qui de ce monde plat, avec « ses beautés écœurantes », ne supporte pas les anges ni la vision et parle de folie, de sainteté hypocrite.

Le souvenir dans *Nostalghia* a un caractère visionnaire, ni le souvenir qui représente simplement ce qui a été, ni l'imaginaire de fantaisie. Il existe une réalité plénière d'images visionnaires, une réalité de l'âme vivante, différente de la réalité ordinaire. « Où suis-je quand je ne suis pas dans la réalité, ni dans mon imagination ? » dit le fou. Quelque part vision, « veille », souvenir, désir, nostalgie, imagination, se rencontrent dans la simultanéité de l'autre rive. C'est ce monde qui a le plus de densité et qui effleure parfois le monde ordinaire. Dans le simplement visible, Andreï se trouve en exil, c'est là-bas qu'il est chez lui, dans la vision, « le sanctuaire de l'Ange », le premier à lui faire signe, se déplaçant lentement au loin, entre la roue et la maison natale, se retournant doucement comme pour lui

rappeler le retour, pour qu'il ne s'attarde pas trop ici. Dès le générique apparaît la terre natale : entre le chien et le cheval, les femmes descendent le terrain en pente vers le fleuve et les arbres ; les brumes se déplacent doucement ; le mouvement se fige peu à peu ; l'image devient évanescence, disparaît. Chaque image de ce monde de résurrection est une entité en elle-même, sans passage, elle est partout identique aux autres, qui révèlent à Andréï son soi. Aux images de « souvenir » se superposent le souvenir des images ; la même image revient, ou presque, lorsque Andréï ayant appelé, comme dans une annonce, sa femme, Maria — qui se lève et découvre une colombe derrière le rideau de la fenêtre — les femmes reprennent leur chemin de descente, se retournent lentement, tandis que la corne de brume déchire le silence et qu'en haut de la maison apparaît la pleine lune, le soleil de la nuit. « Ces unités de temps discontinu sont les temps de l'Imago Templi ; elles font irruption dans notre monde pour donner à l'écartèlement de leur déchirure la dimension de l'éternité » (Corbin). Le mystique et le poétique se compénètrent dans *Nostalghia*, les deux sens de la nostalgie, celle mystique de l'origine, celle poétique de la terre natale, se superposent ainsi que le monde de l'Image et celui du souvenir. Dans la tradition ésotérique judéo-chrétienne occidentale la terre n'étant plus le Temple, et le Temple ayant été détruit, il y a l'attente de la « Jérusalem céleste » et non pas la nostalgie de ce qui a été. Dans *Nostalghia*, il s'agit de la maison du souvenir, à cause de la dimension chtonienne, païenne, de la spiritualité russe ; Terre sainte et Russie deviennent identiques : à la fin, le Temple ouvert au ciel entoure la terre natale.

Il ne s'agit pas de mémoire, comme il en existe dans *Hiroshima mon amour* : le noir et le blanc — avec ce que « le retour du noir et blanc » signifie dans le contexte des coloriages actuels — c'est la tonalité de base du film, celle de la nostalgie, de la tristesse, de la mélancolie de l'âme à la recherche de sa « patrie » ; l'apparition de la couleur par

touches, le passage entre là-bas et ici — toute la délicatesse du film — dépendent des mouvements du cœur. Ainsi l'un des plus beaux moments du film se passe ici, à l'hôtel de Bagno Vignoni, avec le reflet de la pluie sur les vitres ou dans la salle de bains, l'eau qui entre par la fenêtre ouverte, « l'arrivée » du chien, le très lent travelling en avant sur la tête d'Andreï qui rêve... Ou bien l'habitat du fou, une reprise de la chambre de *Stalker*. Le seuil : une porte au fond ; Andreï entre dans le cadre par le bas de l'écran en se levant devant la caméra, il s'avance vers le fond. Contre-champ de la porte qu'Andreï ouvre ; contre-champ d'une autre ouverture, mouvement de la caméra s'élevant de la terre boueuse, herbeuse, vers cette ouverture où se profile une colline au loin. La chambre du fou fait partie du monde visionnaire, de l'éternité ; des touches de couleur, sur les murs, décrépis, à travers la fenêtre, ou sur les objets, dans les reflets, n'entament pas la qualité particulière du gris sépia, qui transforme même « la nature morte » en nature vivante avec les gerbes de blé. L'orage gronde lorsqu'Andreï ouvre la porte comme à la fin d'*Andreï Roublev*, il pleut dans cette ruine, chez le fou, comme dans la chambre de *Stalker*, et cela fait un bruit de cloches lorsque les gouttes touchent les casseroles, les bouteilles. « Il faut cesser de salir l'eau » dira le fou. De l'eau vivante dépend la résurrection du monde, le retour de l'état de ruine à l'état du Paradis. « Or voici, l'eau sortait sur le seuil du Temple, à l'Orient, car la face du Temple était à l'Orient. » Ici, dit Andreï à la petite « Angela », c'est comme la Russie, la porte de l'Eglise désaffectée est fermée pour que Dieu ne la déserte plus, l'arbre a poussé sur l'autel, l'eau jaillissante a recouvert la terre et nourrit les plantes. Andreï dort dans le temple et rêve de l'église détruite, il entend la voix de l'Ange : « Ne vois-tu pas comme il implore, fais-lui sentir ta présence ». Et Dieu : « c'est lui qui ne sent pas ». Quelque part donc ici et là-bas se rejoignent, comme le poète russe et le fou italien, dans une image qui a malheureusement le tort de trop ressembler à du Bergman. C'est la fin de « l'exil occidental » d'Andreï.

Au début Andreï refuse d'entrer dans l'église pour voir la *Madone del Parto*. Il « voit » sa femme, qui s'appelle Maria, et qui ressemble à cette peinture, et n'a pas besoin de regarder celle-ci. Mais il y a là la dévotion féminine en groupe, des bougies par milliers, un rituel païen du lâcher des oiseaux sortant du ventre de la Mère de Dieu mélangé au catholicisme. Rien de tout cela n'est en opposition avec l'univers imaginal du poète : un univers féminin, chthonien ; la différence est de degré. Ce n'est pas la fête païenne comme dans *Andreï Roublev* mais une transposition religieuse. Une réalité est devenue rituel de dévotion, un « symbole » ; cette réalité — la vie de la nature et des éléments, la forêt, le serpent, l'eau, l'orage qu'affectionnait Andreï Roublev — ne peut plus être retrouvée que par-delà cette transposition religieuse : dans la vision ; l'air, l'eau, le feu étaient des « éléments » dans *Andreï Roublev*, dans *Nostalghia*, ce sont des symboles. La foi primitive des femmes est un donné positif qui ne dépend pas d'un acte, n'est pas une conquête. Il suffit d'une seule personne pour la mettre en doute et elle tombe dans l'effectivité. Il s'agit peut-être d'un retour à cette réalité mais par-delà l'effectivité, la séparation, la destruction du monde comme Temple et du temple même, l'entrée dans le monde de l'exil et la nostalgie. Cette dévotion primitive fait partie du monde, elle s'appelle foi, elle est admise, la nostalgie s'appelle folie. Ces femmes en prière veulent quelque chose pour elles-mêmes, le fou et le poète ne veulent rien pour eux seuls : ils veulent le tout.

La folie est la connaissance de la vérité dans un monde mensonger. C'est ce à quoi sont condamnés ceux qui n'acceptent pas « l'état des choses » imposé par la rationalité instrumentale. Il y a sans doute une référence aux dissidents qu'on met en asile pour « folie ». Mais le fou, alter ego du poète, reste nécessaire pour l'accomplissement d'Andreï. Le christianisme c'est le rapport de l'individu à Dieu, mais aussi à la communauté des frères. $1 + 1 = 1$, a écrit le fou sur le mur de sa chambre. Sans cela on retomberait dans le solipsisme du poète romantique. Et le

fou dit : « Il faut sauver tout le monde », le poète : « Je ne veux plus rien pour moi seul ». Le chrétien expérimente son christianisme dans le sentiment de l'instant qui lui amène le frère exactement au niveau du chemin éternel. Le fou et le poète communiquent avec le pain et le vin. Chacun est témoin pour l'autre. C'est pourquoi Andreï revient sur ses pas lorsqu'il apprend que l'autre attendait son acte : ce retour est une décision, il allume la bougie au moment même où le fou brûle sur la place publique. Voilà la distance par rapport à *Andreï Roublev* : là aussi Boris était un témoin pour Andreï, mais ils allaient bâtir des cathédrales. Ici on se suicide par le feu, on porte dans la fange une bougie vacillante. Ce sont des témoins, qui au mépris de leur vie, récusent la désacralisation du monde, mais sur la place publique, et aussi bien le monde désacralisé récusent leur acte précisément parce que c'est un monde désacralisé que les martyrs et les candidats au suicide — devenus légion — ne changeront pas, tant que le monde ne sera pas transformé dans sa totalité, devenue historique. Le jugement de la forme est jugement de vérité et les derniers moments de *Nostalghia* sont faibles pour ne pas dire plus. Il s'agit de salut personnel, malgré la volonté de sauver le monde. C'est pourquoi les mystiques sont ésotériques, contrairement à la religion qui n'a pas de réalité dans un monde désacralisé. L'ésotérique ne peut se manifester sur la place publique sans se perdre immédiatement dans la pesanteur du monde.

Tarkovsky n'a rien en commun avec le retour du religieux, qui est simulacre de rédemption, accomplissement de la désacralisation du monde et la consécration d'un monde non délivré. Son mysticisme a d'autres racines. Mais la racine ne prend pas pied dans tous les climats. La terre, et pas seulement la Russie, a été retirée de sous les pieds de l'homme. Malgré la communauté des martyrs, c'est l'aspect solipsiste qui prévaut ici. C'est la dimension contemplative qui donne sa force au film. Elle est l'origine de sa réalité visionnaire, de la beauté fascinante de ses images et de ses paysages. Tarkovsky a réussi à créer une Italie de rêve, un

pays de pluie et de brume, contre le paysage méridional. Celui-ci est dur, il instaure des distances, il est déjà composé du point de vue d'un sujet et on ne peut jamais pénétrer dans une composition qui ne répond pas aux intonations languissantes. Ce paysage a un côté solennel, une sorte de suspension, d'irréalité immatérielle, une architecture profondément abstraite qui ne se révèle qu'en nombre et en concept. Il a fallu la brume et l'eau pour déconcerter ce monde d'immobilité harmonieux et transformer le pouvoir du visible en promesse de la vision. Même *La Madonna del Parto* — l'une des vierges les plus impressionnantes de la peinture occidentale, celle qui désigne son giron et fut peinte par Piero à la mémoire de sa mère — a été arrachée à son cadre solaire. Il ne s'agit pas pour Tarkovsky de la délivrance des phénomènes dans le monde des idées, de nombres et de la forme, mais, à la manière de la première peinture du nord, de la présence du divin dans les éléments, et à défaut de cette présence, de sa nostalgie. Tarkovsky utilise le mouvement dès le premier plan en couleur après le générique. Le mouvement de l'appareil, celui de la voiture et surtout les brumes flottantes qui se déplacent, le lent mouvement ensuite qui va de la terre à l'église perdue dans la brume, créent un effet d'instabilité. Le paysage n'a pas la clarté, la fixité de quelque chose de donné au regard immédiatement, il fait appel à autre chose, ne se révèle dans sa forme originelle qu'à ceux qui pour voir ferment les yeux. Plus tard on voit, on entend la pluie, comme dans les plus beaux films japonais. Ainsi, même l'architecture est transformée en ruine, en paysage. Visage et paysage, rapprochés et ensemble, sont ici aussi les principaux moyens. Andreï sort de l'ombre pour rentrer dans l'ombre, et même pour le dialogue, il n'est pas nécessaire de se voir pour se parler. Il y a une tonalité funèbre, accentuée par certains bruits dans le silence, des regards voilés, une concentration méditative, pesante, une proximité de la mort.

Par la force des choses, lyrisme poétique et « christianisme » entrent ici en concurrence : l'un et l'autre

s'enracinent dans l'opposition entre l'âme et l'état du monde, capables à la fois de contenir la pauvreté qui affecte l'existence, d'en supporter la souffrance et d'en être le dépassement. Mais l'art, en tant que tel, ne devient théodicée que dans un monde effondré. C'est l'œuvre même qui produit la nostalgie. Une grande différence existe entre la beauté de l'icône, la théophanie, et l'esthétisme moderne. La « réalité » est devenue vision grâce à l'esthétique qu'elle a créée par sa propre métamorphose. C'est de la beauté de ses images, absente d'*Andreï Roublev* et de *Stalker*, que dépend toute la force de *Nostalghia*, et cette beauté est esthétique, et ne peut être autre.

DE DERRIÈRE LE MIROIR

Bokanowski : L'Ange

I

« Tout n'est que prétexte dans ce que nous faisons ici. Rien n'est la chose même. » « Nous vivons la disparition de toutes les choses visibles qui ne seront pas remplacées » (Rilke). La prolifération d'images happées par le vide dès leur apparition. Le désespoir du temps et le néant de la mort. L'Ange revient, donc, garant de l'invisible et fiction d'immortalité. Les récits visionnaires sont réactivés contre les péripéties, l'accumulation des ruines historiques.

Mais le monde Imaginal, dont l'Ange est le messager, est un Orient lointain. Non pas le prolongement de ce qui nous entoure ou la grâce qui l'illuminerait de présence, mais son envers : ce qui viendrait d'ailleurs passerait à travers les interstices.

II

La réification, les sciences, la technique ont exilé l'imagination, devenue — le fantastique — un genre parmi beaucoup d'autres. A l'extérieur de cette marge, qui lui est concédée, l'imagination n'est plus créatrice : la faculté de former des images et des mondes (Corbin) ; c'est tout au plus une liberté négative, pouvoir d'absence, de néantisation (Sartre). L'image stable, achevée, coupe les « ailes » à l'imagination (Bachelard). La photographie fige définitivement la perception de ce qui a été. Le cinéma est du

« réalisme ontologique », mais son immanence est illusoire : c'est l'absence, le rien, la mort, devant lesquels l'image fait écran. Le cinéma n'existe pas, c'est un effet de persistance rétinienne entre deux espacements. Le cinéma, c'est ce qui se produit « d'une image à l'autre ». L'intervalle, qui permet au corbillard d'apparaître soudainement, et involontairement, sur l'écran de Méliès, donna réalité aux trucages, et aussi aux spectres, aux revenants.

III

A quelles conditions le voir sans phrase peut-il devenir vision ? Ceux qui se mouvaient au milieu du sensible avec la vertu alchimique qui appartient au sommeil : Murnau, le premier Eisenstein, Buñuel d'*Un chien andalou* (la plus grande charge poétique de l'histoire du cinéma dans le plus petit espace de temps), évitaient les artifices de laboratoire : le cadre, la lumière, le montage leur suffisaient. Ils n'intervenaient pas dans l'image — ou très rarement — lui laissant l'aura de sa participation magique à la nature, et l'irisation de la photogénie. Mais ils utilisaient toutes les possibilités du cinéma pour aller au-delà des images de la perception. Ils jouaient des intervalles : l'image du thème se formant dans l'esprit du spectateur, au lieu d'une représentation plénière et impossible sur l'écran.

Le regard angélique, celui de Duras, allie la nostalgie de l'imaginaire à l'interdiction des images et métamorphose, entre le mot et l'image, l'écran en un lieu improbable. Dans notre monde, l'Ange serait un revenant. Il suppose simplement la suppression de la reproduction et un écran qui soit une surface de projection.

IV

Comme si c'était une ouverture sur l'autre côté, le premier plan de *L'Ange* est aussi une découpeure en forme

de corps humain, un trou de serrure, un cache, l'obturateur qui laisse passer l'image. Mais « passer » dans quelle direction ? Images, apparaissant et disparaissant, d'un escalier en spirale : charpente, colimaçon, vis, l'intérieur d'un coquillage. Formes rondes sans commencement ni fin, temps spécialisé, récurrent, cyclique, où les gradins sont comme des rayons qui partent d'un centre lumineux : source ou échappée, dont la lumière se réfléchit, s'irise, se brise contre les lignes. Centre vers lequel on s'avance, ou qui s'avance vers la caméra : image et source lumineuse dans leur identité. Non pas l'œil, mais lentille et espace superposés, comme à la fin du *Procès* sur l'écran d'épingles d'Alexieff. Des silhouettes d'ombres, mouvantes ou fixes, apparaissent, disparaissent, corps déformés, Nosferatu, monstre à grosse tête : le Minotaure au bas de l'échelle, au loin, vers lequel s'avance la caméra, serait l'autre centre du labyrinthe, dans cette séquence d'ouverture, cette descente, ou montée, dans l'invisible.

V

Mais s'en tenir uniquement à de tels effets, c'est s'orienter dans le grenier fantastique, où tout pourrait advenir sans conséquence pour le monde empirique, dont le cinéma est la reproduction. L'essence intérieure, l'abstraction, le « non-réalisme » devraient être atteints par les moyens propres à chaque art, par ce qu'il est seul qualifié pour dire (Kandinsky). Tout le cinéma vise l'effet de réalité, montre, décrit, imite, re-présente, reproduit : l'artifice qui se dénonce lui-même ne suffirait pas pour défaire cette impression, ni la théâtralisation, qui n'est jamais que la théâtralisation filmée. Il faudrait produire du vide, de l'intervalle, à l'intérieur même de l'effet cinéma : enregistrement et reproduction du mouvement. De l'opacité là où il y avait transparence.

Au fond d'un couloir, dans l'embrasure éclairée d'une porte, une poupée, figurine féminine, suspendue à une

corde ; un homme, sabre au poing, entre dans le cadre, disparaît, puis se fige en position de combat contre le pantin. Le cinéma transforme la discontinuité en continuité, en action. Ici, c'est la discontinuité qui se trouve restituée. Et l'absence de correspondance entre le dehors et le dedans : la poupée est suspendue dans un angle, entre deux murs sombres, sans ouverture. Corps animé contre corps inanimé. Mais toute figure apparaissant sur un écran est, mannequin articulé, effet d'analyse et synthèse de mouvement : chronophotographie, Marey, Muybridge. Photogrammes, mouvements saccadés ou fluides, ballets et statisme, gestes, postures corporelles, surimpression de mouvements différents, marche arrière : l'immobilité du mouvement capté et la violence du mouvement enregistré dans son équilibre pétrifié. Il est impossible de distinguer un événement, qui supposerait un temps, un avant et un après : la cloche, qu'on entendra souvent dans le film, comme l'annonce d'un réveil, marque, sur le premier photogramme de la séquence, la suspension du temps. Rien n'y fait : le vertige des mouvements de la caméra à la main, le montage et les changements d'angle rapides, l'attente, l'abattement, la patience obstinée et la convulsion répétitive d'une charge éternellement recommencée ne libéreront pas de la répétition obsédante inhérente à la reproduction technique.

S'agirait-il de l'absurdité de l'action, comme effet de mouvement, ou d'une lutte aussi absurde contre l'imaginaire, le pré-cinématographique devenu enfantin ? Ou bien de la figure alchimique du « guerrier » en posture de séparation avec la part « féminin » ? Cette « lutte avec la poupée » dit la distance qui nous sépare du monde où les Anges étaient présents. On ne peut ni tuer, ni soumettre une poupée, créée par l'homme à sa ressemblance. C'est donc l'homme qui va ressembler à la poupée, devenir marionnette, désarticulée, sans dedans, pour accéder au monde poétique de l'Image.

VI

Que la langue originaire ait été ou non métaphorique, le poétique — et tout l'art — dans sa modernité est suspension de la fonction utilitaire, instrumentale de la communication. Ce qu'une œuvre d'art a d'essentiel n'est pas énoncé : il n'y a pas, ici, de sens préalable à l'image. L'expérience originaire ne se détache de ce qui est pour devenir attente, la levée d'un nouvel horizon, qu'en se faisant d'abord expérience de l'opacité du matériau. Le cinéma se donne pour un monde de présence antérieur au langage, mais il s'agit de la contingence, d'un éphémère passé. Notre prédilection serait, avec la reproduction technique, de tout retenir, pour toujours, tandis que tout tombe, se brise et se répand. C'est l'univers où l'on assiste, dans un fauteuil, sans mouvement, à des événements irréversibles : la mort vingt-quatre images par seconde.

L'imaginaire devrait attirer le temps sur un terrain où il pourrait le vaincre. Les archétypes sont antérieurs au temps, à toute image ou à tout attribut, bien qu'ils ne se manifestent qu'en Image polarisée justement par un sens non représenté, non représentable (G. Durand). L'Image a un caractère synthétique, atemporel, plein de sens non énonçable, mais les images du cinéma sont analytiques, singulières, temporelles, informatives. Comment transformer la contingence en essence, les images en Image et le mouvement en éternité ?

L'extase de l'écrémeuse, chez Eisenstein, était un effet de la machine, du montage, du progrès dans l'Histoire, non pas d'éternité. L'extase était le mouvement même : la sortie de soi, non pas la présence, impossible au cinéma. Dans la peinture ancienne, le tout restait présent dans la partie, l'éternité dans l'instant : il y avait de l'espace, non du temps. Au cinéma, la simultanéité est succession. On se trouve avec *L'Ange* aux antipodes de *la Laitière* de Vermeer : l'instant-éternité, le singulier substantiel, la matière dans sa permanence, la lumière sont remplacés par

l'obscurité, les pantins et la substance vitale qui se répand, se perd : le présent obsessionnel d'une catastrophe. L'éternité cinématographique, c'est la mécanique inépuisable et sempiternelle de la répétition : le nouveau toujours identique et le rapport à la mort qui s'y cache, compulsion de répétition. Le mouvement peut se transformer en geste rituel, mais c'est un rite à l'envers, l'enfer du mauvais infini. Ici, une servante porte une cruche de lait et la pose sur une table, garnie d'une nature morte de fruit, devant son maître sans main ; la cruche tombe, se brise et le lait se répand. Servante et maîtres sont des masques. La servante est toujours en train de sortir de la cuisine, de traverser l'écran noir de bas en haut, de passer devant un mur, de retraverser l'écran dans l'autre sens, en parcourant un rai de lumière ; le maître est toujours en train de regarder ; la cruche est toujours sur la table et toujours en train de tomber, de se briser, et le lait toujours en train de se répandre. Nouvelle figure de tarot ou d'alchimie : la coupe, le lait, le féminin, la réunion, contre le glaive, le masculin, la ségrégation et le combat, de la séquence précédente ? Mais tout autant inversée ? La lutte avec la poupée figeait un mouvement. Ici, au contraire, c'est un objet fixe, la cruche, qui accomplit un mouvement en tombant devant le regard hébété de l'homme sans main. L'événement, qui existe cette fois et pourrait se raconter, disparaît de nouveau, non plus dans les analyses et les synthèses de mouvement — absentes, sauf dans la multiplication des cruches en train de tomber — mais par le désordre répétitif du montage, qui cherche, avec des effets d'image stroboscopique, de découpages au banc-titre, de zooms recommencés, à créer un sentiment de présence cinématographique d'angoisse et de chute : l'empirie est devenue rêve irréel, mais en même temps un mauvais infini dans son caractère quantitatif et sériel.

VII

L'infini négatif, la répétition sérielle, seraient-ils l'an-

nonce de quelque chose d'autre, la suspension, l'intervalle, le discontinu, un passage étroit ? Il y a un retour au labyrinthe-escalier du départ, qui a eu d'ailleurs une fonction récurrente, entre les séquences, comme intermède, lieu de passages, d'espaces et de couleurs, d'apparitions, de spectacles et de spectateurs hallucinés. Ce qui interrompt la musique répétitive, teneur interne et à la fois forme et accompagnement du film, est-ce un bruit d'ailes ou le mouvement de l'obturateur ? Le montage clignotant porte sur les effets de seuil perceptif : pure énergie psychique, battement, houle, remous, cataclysme de mouvement, de formes abstraites, de faisceaux lumineux, d'images figuratives, de chocs visuels, d'éloignement, de rapprochement, de grossissement et de rapetissement, de marques — lacération ou brûlure — sur la pellicule. C'est une destruction de la conscience séparée du spectateur, une décharge de processus primaire qui ne se fixe pas. Il n'y a plus de mouvement figé en photogramme, mais du mouvement saccadé, clignotant, des photogrammes qui ne parviennent plus à s'inscrire et à former des images. Des photogrammes d'une figure féminine assise avec un enfant dans les bras — maternité, pitié ? — traversent indéfiniment l'écran, ensuite des photogrammes d'une figure couchée qui se redresse s'approchant du spectateur. Mais la figure, un homme, reste toujours au loin en train de s'approcher ; l'homme tend éternellement la main comme pour prendre, dans sa paume, une étoile qui ne cesse de s'exalter et de disparaître. La caméra s'avance, vertigineuse, s'élanche vers la fenêtre, l'ouverture, la source éblouissante de lumière. Mais peut-être ces premières étapes ne suffisent-elles pas, sans la purification et sans l'œuvre, comme l'exige la pensée traditionnelle, sans une descente et de l'âme et de la lumière.

Le début du film correspondrait à la phase initiale de la transmutation : la nuit noire de l'âme ; il y aurait ici le commencement de la deuxième phase : l'illumination, la naissance spirituelle conduisant à l'œuvre, comme prélude

à la troisième phase : l'apparition de l'ange, le rouge de l'aurore divine.

VIII

C'est du cinéma abstrait. Non seulement la fiction, la représentation de la réalité, mais aussi la reproduction technique et les images sont mises à mal. Une musique de cordes et de bruits — la musique est le soupir des anges (Jean-Paul) — maintient l'aura et la distance incantatoire, devenues obsessionnelles. Le langage est un système de signes et la manipulation de la parole aurait porté immédiatement sur le sens. Ici, la parole est absente. Il s'agit de la suspension de l'effet de réalité, qui n'est d'ailleurs, en général, qu'un effet du sens, de la fable, de la mise en ordre causale et temporelle des événements, essentiels à la mimésis. Dans *L'Ange*, une sorte de réaction seconde de la reproduction technique sur elle-même transforme le régime des images en rêve pétrifié, trace, ruine, énigme. Ainsi ces têtes angoissées et angoissantes qui nous regardent, comme écrasées sur des vitres, de l'autre côté de l'image. Est-ce l'Imaginal ou le fantasmatique de chacun, ou bien est-ce par là que chacun peut avoir accès à l'autre, un autre miroir d'où lui reviennent ses craintes, ses désirs ?

La cloche, dans chaque séquence, sonne la présence d'un autre temps, d'une suspension hors du temps : les nombreuses années qu'il a fallu pour l'élaboration du film. Le déroulement et la simultanéité, le paradoxe de ce film créent une constellation de figures — allégories, enjeux, impasses, chemins — sans commencement ni fin, où tout serait en même temps présent et serait en même temps des degrés, des étapes d'un trajet dans l'infini. Chaque séquence est traitée comme une entité séparée, homogène, au sein d'une multiplicité hétérogène de l'ensemble : le discontinu est en œuvre jusque dans la construction de ce film hermétique.

IX

« Et même quand les lampes s'éteindraient, quand même on me dirait : fini, c'est tout. Si même il ne m'arrivait plus rien que le vide de la scène et son courant d'air gris, je resterais pourtant. Quelque chose il y a toujours à voir. »
« Quand je prétends attendre devant la scène aux marionnettes — ou plutôt non ! devenir tout entier regard et si intensément, qu'à la fin et pour le combler, là-bas un Ange vienne comme acteur, qui remette debout les pantins ». « Ange et Poupée : voilà enfin qui est spectacle » (Rilke, *Elégies...*, Seuil).

L'Ange garde l'accès du Paradis et ne nous fait découvrir que l'infini négatif. Mais c'est aussi un passeur, une fiction qui permet d'opérer la rupture dans la série répétitive du monde. Il dessille le regard du mortel. L'Ange est un metteur en scène qui dévoile, montre et, comme les jeux d'instruments optiques, il désigne et donne à voir : les hommes sont les machines des anges (Jean-Paul). L'Ange révèle, la marionnette est un système de signe libéré de la signification. L'Ange et la marionnette échappent à l'intériorité, à la pesanteur du monde ; ils sont dehors : les doubles terrestres et transcendants de l'homme (Kleist).

On va voir dans *L'Ange* le parcours de l'un vers l'autre, les métamorphoses de l'automate et l'apparition de l'Ange. Dans la deuxième partie du film, après la suspension de l'effet du réel, la succession des séquences semble obéir à quelque logique, impossible pourtant à énoncer avec certitude. C'est, habillé ou dans sa baignoire, l'homme lui-même qui est devenu automate, non plus par l'effet d'analyse externe du mouvement, mais par l'introduction de l'intervalle — image par image — dans ses gestes. Il a atteint la grâce spécifique des marionnettes (Kleist) : les mouvements rythmiques, les lignes droites ou courbes, la légèreté riieuse, la souplesse, l'harmonie avec la musique.

X

Avec l'automate disparaît, en plan d'ensemble fixe, la différence entre homme et chose. Dans la maison penchée, où la cloche réveille le bibliothécaire, les objets viennent à sa rencontre, tandis qu'en s'habillant, il glisse peu à peu vers la porte. La série n'est pas seulement dans la multiplication de l'acte, mais aussi dans la répétition de l'identique : comme les livres, le bibliothécaire est aussi en plusieurs exemplaires. Les voilà qui s'affairent, dans la bibliothèque, avec les livres. On passe de l'un à l'autre et c'est toujours le même bibliothécaire : le même, l'identique sont les problèmes de la pensée. La recherche, croyait-on, est méditation, c'est donc le côté mécanique, répétitif, qui se trouve accéléré, accentué : les va-et-vient entre les rayons, les bureaux, les échelles, les fichiers ; la course à deux, à trois, à qui accumulera le plus de livres ; les groupes qui se font et se défont, sous le regard de l'oiseau, la figure de l'Ange : le visage de l'Oeuvre.

La recherche, dit-on, est infinie : pourtant dans ce monde à l'envers, c'est le seul acte qui ait une fin. Les bibliothécaires s'éloignent dans la profondeur et disparaissent. Ils dévalent, au loin, une ligne en diagonale, dans une lumière de crépuscule. Qu'ont-ils trouvé pour quitter la bibliothèque, pour courir ? La vérité ? Ou un rêve de chercheur, de bibliothécaire ? Un plancher apparaît et une femme nue qui marche. L'écran devient une surface plane de matière colorée, comme s'il était possible de se déplacer sur un tableau. Là où il y avait une profondeur spatiale, il n'existait pas de fiction, ici la fiction est sans profondeur.

Une femme, un groupe d'hommes, de guerriers, mais de quelle époque ? Car les bibliothécaires se sont métamorphosés en courant, et avec des lances, une poutre, ils s'attaquent à ce qui est devenu une chambre, ouverte vers nous, abritant la femme. Mais, dans le lointain, sur une surface : lieu, figures et actions singuliers se trouvent projetés en-dehors du temps, de l'espace et de la singularité. L'élément analytique n'est plus le mouvement, mais le

cinéma de fiction, le montage dans sa plus simple définition, d'un plan à un autre. Cependant, on évite le champ contre champ, l'espace intérieur, l'illusion de la fiction : le regard reste externe. L'alternance de fixité et de mouvement, de proximité et de lointain, le découpage dans le photogramme se produisent en surface. C'est l'extension, le retardement qui transforment l'empirique en quelque chose d'autre. Lorsque la rencontre a lieu en noir et blanc, les assaillants, un groupe en costumes contemporains, se déplacent dans l'absence de profondeur, l'infini de l'écran noir, d'où tombent les éclats et la poussière d'un mur détruit à la hache. Miraculeusement un voile, tissu rayé, pénètre dans le champ et se fixe autour de la femme : une draperie déployée en ailes d'ange. Entre ces plans de la femme et les hommes minuscules, effrayés, des points éclairés disparaissant dans le noir, s'interpose l'écran-fenêtre de l'établi de l'Artiste. Savoir, désir, sublimation, Art ?

XI

Car l'Atelier est strié de rayures comme le voile de la femme, qui continue à se draper. Une femme, la même ? est assise devant l'écran de l'établi. Seul, en dehors de cet espace, l'apprenti voyeur s'agite. Dans l'Atelier, il n'y a que concentration et silence. Glaive, lance, poutre, hache sont devenus cet obélisque — étalon de mesure — que l'Artiste déplace d'un geste lent. Si d'autres séquences se réfèrent à la peinture, l'Atelier reprend les premières gravures sur la perspective. Ici, aucune analyse. Le mouvement est réduit à un geste qui ne détruit pas le caractère emblématique de cette Image. La musique s'est tue : seule, la cloche sonne, qui indiquait, depuis le commencement, la présence de l'éternité, de l'Oeuvre.

XII

Ainsi se termine la deuxième phase de la transmutation et commence la troisième. Perspective, peinture, cinéma, ce sont des questions d'optique, de lumière : des faisceaux de rayons optiques dessinés sur un plan, métamorphosés en espace. Une porte est ouverte sur les particules de lumière, une forme fuyante, image au laser, apparaît et s'évanouit. Peut-on produire un Ange dans l'Atelier ? Mais la Grande Oeuvre, la voie de la lumière et l'élixir d'immortalité, ne se réalisait-elle pas aussi dans des laboratoires avec des foyers, des forges, des cornues ? Rires d'enfants devant la gratuité d'une performance technique qui finit tout de même par créer une forme semblable aux grosses têtes rondes de Klee. Véritables forges de lumière, machinerie, soufflerie, jeux de lentilles et de faisceaux lumineux. Et dehors, une dernière figure humaine, peu distincte, dont l'image se déplace. Vont-ils, l'homme et son ombre, être projetés, par ces dispositifs compliqués, dans un autre lieu ? Machinerie de lumière à explorer l'éternité, le paradis et le royaume des morts pour que, enfin, dans la lumière rougeoyante, apparaisse la Terre ?

XIII

L'autre lieu est le monde des songes et des artifices techniques. Ceux-ci, en rupture avec les utilisations communes, ont toujours été les moyens de la transmutation du connu, du regard ordinaire. Il s'agit ici, à la lettre, de passer du regard à ce qui regarde et d'introduire de nouvelles fréquences dans les longueurs d'onde de l'univers. Le monde déconstruit, suspendu, est un passage, et la marionnette, l'ombre portée de l'Ange, le messenger du monde imaginal, qui libère des contingences. Particules lumineuses, balayages, laser : les nouvelles techniques de l'image dessinent des spectres sans contour ou substance.

L'Ange manœuvre les poupées, mais l'oiseau est aussi un oiseau de proie qui conduit au monde des morts. Non plus les escaliers en spirale du début, mais des gradins à l'infini. Ce que les faisceaux de lumière éclairent d'en haut, sont-ce des morts, des démons, des magmas de matière ? Sur cette échelle, l'Ange apparaît, aux ailes de lumière. Mais le monde de l'Ange est le dehors, comme une bourrasque qui se fige. Entre figuration et abstraction, le régime nocturne de l'Image, et des ailes qui y conduisent, est le sans fond, des arrières-plans infernaux à la Bosch, aux rougeoiments d'incendie, la terre, où se produit comme un mouvement d'exode. Au loin l'arbre de vie, desséché dans la tourmente. Mais l'aube pointe, *Morgenröte* (Bœme) : ruissellement de lumière sur des arbres vivants, debout entre les rocs, que l'Ange adore dans le ravissement. Des annonciateurs, près loin, sont eux-mêmes des particules de lumière en mouvement. L'éternité n'est pas répétitive comme le monde des masses informes que les faisceaux lumineux voudraient faire disparaître mais l'écran blanc de la fin, est-ce l'écran du cinéma, et sa lumière, simplement celle du projecteur ? Serait-ce une vitrification lumineuse infranchissable ?

XIV

Le cinéma expérimental, c'est l'expérience du matériau cinématographique. Tel ou tel élément, de constituant et de possibilité technique, est isolé, à l'exclusion du reste, abstrait et poussé à la limite, exploré pour lui-même dans sa particularité, son sens. A travers l'expérience technique, l'attention est portée à l'opacité du matériau, et par-delà à une mise en question de « l'être ». Le cinéma expérimental part du matériau et atteint la forme pure, en se brisant souvent contre l'écueil qui attend ce genre d'entreprise : la gratuité et le mauvais infini, que *L'Ange* a transformé, au contraire, en répétition obsédante et en un moyen expressif. *L'Ange* ne se réduit pas aux jeux perceptifs, mais voudrait accéder au monde de l'Image avec les images

produites et reproduites par la technique. Matériau et technique deviennent des obstacles, le chemin de l'œuvre, qui ne se réalise que par leur connaissance, leur maîtrise et leur transmutation, inséparable d'une transmutation de la vision interne, qu'il faudrait se garder d'interpréter trop rapidement. Ainsi le discours sur ce film — et sur les films en général — ne peut avoir d'autre finalité que d'engendrer cette vision. Devant celle-ci comme en présence des œuvres, l'exégèse s'efface pour laisser apparaître les œuvres dans leur évidence première. Avec leurs inépuisables énigmes, que le discours avait pour but de rendre présentes : en les renouvelant.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
I. REPRODUCTION GENERALISEE, MEDIA, MODERNITE	
1. LA TÉLÉVISION	17
<i>Le représentable : l'avènement du monde comme obscénité</i>	
2. LE CINÉMA ET LA MODERNITÉ	36
3. FACE AU MIROIR	52
<i>Orson Welles</i>	
II. SYNTHÈSE DES ARTS ET PERTE DE L'AURA	
4. LA REPRÉSENTATION CARNAVALISÉE : OPÉRA ET REPRODUCTION TECHNIQUE	69
<i>Fellini : Et vogue le navire, Ginger et Fred</i>	
5. THÉÂTRE DE LA PASSION	83
<i>Manoel de Oliveira</i>	
6. L'IRREPRÉSENTABLE ET SES SIGNES	109
<i>D. Huillet et J.M. Straub : « Moïse et Aaron » d'Arnold Schönberg</i>	
7. LO STILE RAPPRESENTATIVO	125
<i>Godard : Prénom Carmen</i>	
8. CINÉ-OPÉRA	134
<i>Godard : Détective</i>	
III. HOLLYWOOD ET L'AMÉRIQUE	
9. REFLETS DE REFLETS : HOLLYWOOD REVIVAL	151
<i>Coppola : Coup de cœur, Rusty James, Cot- ton Club</i>	
10. L'ÉTAT DES CHOSES	157

- Wenders : Hammett, L'Etat des choses, Tokyo Ga*
11. GLACE SANS TAIN 179
Wenders : Paris, Texas
12. LE HORS-CHAMP, LA COUPÛRE 185
D. Huillet et J.M. Straub : Amerika, rapports de classes
13. LE PRÉSENT CINÉMATOGRAPHIQUE 195
Jarmusch : Stranger than Paradise

IV. FICTIONS ET REPRODUCTIONS TECHNIQUES

14. ENTRE MIROIRS ET TABLEAUX 203
Raoul Ruiz : L'hypothèse du tableau volé
15. FANTASMAGORIES : FICTIONS EN DIRECT 211
Jacques Rivette
16. HISTORICITÉ ET MAGIE CINÉMATOGRAPHIQUE : LE RETOUR DU NOIR ET BLANC 233
Garrel : Liberté, la nuit ; Elle a passé tant d'heures sous les sunlights
Carax : Boy meets girl
17. LE FLUX ET LE CADRE 256
Chantal Akerman

V. IMAGE ET TRAVERSEE

18. LA VOIX ET LE MIROIR 269
Marguerite Duras
19. « JUSTE UNE IMAGE » ? RÉDEMPTION ET SIMULACRE 285
Godard : Je vous salue Marie
20. RÉALITÉ, SEUIL, VISION 298
Tarkovski : Andreï Rouklev, Stalker, Nostalghia
21. DE DERRIÈRE LE MIROIR 318
Bokanowski : L'Ange

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE MARCEL BON
À VESOUL
LE 20 AVRIL 1986
DÉPÔT LÉGAL N° 3005

ISBN 2-7291-0-210-4

ESSAIS
AUX ÉDITIONS DE LA DIFFÉRENCE

Jean-Marie Le Sidaner
Portraitures

Arnould de Liedekerke
La Belle Époque de l'Opium

Teresa Rita Lopes
*Fernando Pessoa,
le Théâtre de l'Être*

Marcel Paquet
*L'Enjeu de la philosophie
Saturne et Jupiter
Magritte ou l'éclipse de l'être
Paul Delvaux, l'essence de la peinture*

John Cowper Powis
Une Philosophie de la solitude

Júlio Pomar
Discours sur la cécité du peintre

Enzo Siciliano
Pasolini, une vie

Boris Souvarine
*L'Observateur des deux mondes
La Critique sociale*

Emmanuel Swedenborg
*Traité des représentations et
des correspondances*

Michel Waldberg
Un Zeste de zen

Wei Wu Wei
La Voie négative

La télévision et Akerman - Bokanowski - Carax
Coppola - Duras - Fellini - Garrel - Godard
Jarmusch - Oliveira - Rivette - Ruiz - Straub
Tarkovsky - Welles - Wenders...

Ce livre n'est pas une encyclopédie du cinéma contemporain ni un système théorique construit à son propos.

Il s'agit de « modèles critiques » : l'analyse de quelques œuvres marquantes se propose d'interroger « l'état des choses » et la pensée qui ont pris forme en elles et qu'elles mettent à jour.

Cet essai tente de découvrir la configuration actuelle d'un cinéma contemporain nostalgique de son propre passé et de « l'illusion perdue ». Un cinéma qui ne peut retrouver la croyance ancienne, ni l'écran-miroir du rêve que la réflexivité moderne avait pulvérisés. Une constellation d'œuvres menacées par « l'hyper-réalité » du contemporain : « l'absence du monde » produite par la toute puissance des media et de la télévision.

Youssef Ishaghpour a publié Visconti, le sens et l'image (Editions de la Différence) et D'une image à l'autre, la nouvelle modernité au cinéma (Petite bibliothèque Médiations, Denoël). Il prépare Orson Welles, une caméra visible.



ESSAIS

ÉDITIONS DE LA DIFFÉRENCE