



Youssef Ishaghpour

Opéra et théâtre
dans le cinéma
d'aujourd'hui



 La Différence

DANS LA MÊME COLLECTION

Raymond Bellour, *Mademoiselle Guillotine — Cagliostro, Dumas, Œdipe et la Révolution française.*

Pierre Restany, *Les Objets-plus.*

Alain Masson, *L'Image et la parole — L'Avènement du cinéma parlant.*

Pierre Restany, *Yves Klein — Le Feu au cœur du vide.*

Michel Thévoz, *Art brut, psychose et médiumnité.*

Pierre Boutang, *William Blake manichéen et visionnaire.*

Raymond Bellour, *L'Entre-image, — Photo. Cinéma. Vidéo.*

Paul Martin-Dubost, *Le Théâtre dansé du Kerala.*

Catherine Grenier et divers, *Vies d'artistes.*

Youssef Ishaghpour, *Elias Canetti — Métamorphose et identité.*

Juliette Grange, *Balzac — L'Argent, la prose, les anges.*

Pierre Restany, *60-90 — Trente ans de Nouveau Réalisme.*

Régis Durand, *Le Regard pensif — Lieux et objets de la photographie.*

Youssef Ishaghpour, *Paul Nizan — L'Intellectuel et le politique entre les deux guerres.*

Edouard Valdman, *Le Roman de l'École de Nice.*

Régis Durand, *La Part de l'ombre — Essais sur l'expérience photographique.*

Jean-Luc Marion, *Prolégomènes à la charité.*

Pierre Boutang, *Karin Pozzi et la quête de l'immortalité.*

Jeanine Worms, *Entretiens avec Roger Caillois.*

Jean-Luc Marion, *La Croisée du visible.*

Jean-Clarence Lambert, *Langue étrangère.*

José Gil, *La Corse entre la liberté et la terreur.*

Liliana Albertazzi et divers, *Dénonciation.*

Catherine Perret, *Walter Benjamin sans destin.*

Remo Guidieri, *Chronique du neutre et de l'aurole — Sur le musée et ses fétiches.*

Françoise Armengaud, *Bestiaire Cobra.*

Jérôme Alexandre et divers, *Les Iconodules.*

Alain Bonfand, *L'Ombre de la nuit.*

C'est de l'art, textes et images d'après le film de Pierre Coulibeuf.

Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor.*

Gérard de Cortanze, *Españas y Américas.*

Susan Condé, *Fractalis — La Complexité fractale dans l'art.*

Marie-Ange Brayer et divers, *Genius Loci — Judith Barry, Pascal Convert, Rainer Pfnür.*

Justin Thorens et divers, *1492 — Le choc de deux mondes.*

Jean Revol, *Faut-il décourager les arts ?*

Alain Bosquet, *Où sont les belles guillotines ?*

Gaëtane Lamarche-Vadel, *De la duplicité.*

Antonio Saura, *Mémoire du temps.*

Youssef Ishaghpour, *Aux origines de l'art moderne — Le Manet de Bataille.*

Opéra et théâtre
dans le cinéma d'aujourd'hui



DU MÊME AUTEUR

AUX ÉDITIONS DE LA DIFFÉRENCE

Visconti, le sens et l'image, 1984.

Cinéma contemporain : de ce côté du miroir, 1986.

Aux origines de l'art moderne, le Manet de Bataille, 1989 ; rééd. 1995.

Elias Canetti — Métamorphose et identité, 1990.

Paul Nizan — L'Intellectuel et le politique entre les deux guerres, 1990.

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Lucien Goldmann, Lukács et Heidegger, Denoël, 1973.

D'une image à l'autre, Denoël, 1982.

Le Tombeau de Sadegh Hedayat, Fourbis, 1991.

Seurat, la pureté de l'élément spectral, L'Échoppe, 1992.

Formes de l'impermanence, le style de Yasujiro Ozu, Yellow Now, 1994.

Youssef Ishaghpour

**Opéra et théâtre
dans le cinéma
d'aujourd'hui**

La Différence

A Maurice de Gandillac

LE CINÉMA ENTRE
L'OPÉRA ET LA TÉLÉVISION

Ce livre aurait dû s'appeler *Le cinéma entre l'opéra et la télévision.*

Par l'alliance du mythe et de la machinerie, de l'affect et de l'effet, avec l'enchantement de l'art, l'opéra s'était opposé au désenchantement du monde : le cours des choses depuis le dix-septième siècle. Divertissement de la royauté absolue, ensuite dépense ostentatoire de la grande bourgeoisie qui allait disparaître peu à peu avec la Première Guerre mondiale, la création de nouvelles œuvres à l'opéra devenait de plus en plus problématique, tandis que le cours des choses, le développement techno-industriel continuait, produisant les masses des grandes villes. C'est dans la conjonction des deux : de la production industrielle – et de la reproduction technique son effet – et des masses que naît le rêve du monde sans rêve des foules solitaires des grandes villes, remplaçant l'opéra par le cinéma, une nouvelle alliance de la technique, de la magie de l'image, de l'affect et de la fiction : la projection de merveilles, la promesse utopique, comme l'avait été le levé du rideau à l'opéra.

Mais le cours du monde a continué en développant ce qui avait été la condition de possibilité du cinéma : la reproduction technique. En se généralisant avec la télévision ceci s'est tourné contre le cinéma. L'effet du désenchantement, engendré par la télévision, a détruit la magie de l'image. C'est dans cette nouvelle configuration qu'un cinéma réflexif s'est développé de plus en plus, « de ce côté du miroir »¹, entraînant également une différenciation « théâtrale » entre réalité et fiction.

Un film a montré ce passage, cette fonction d'entre eux du cinéma entre l'évanouissement de l'opéra et le désenchantement de la télévision : *E la nave va* de Fellini.

¹ Voir *Cinéma contemporain, de ce côté du miroir*.

I

Au début* de *Et vogue le navire*, en noir et blanc et muet, la Belle Epoque vient défiler devant un petit bonhomme et son cinématographe. Elle accueillera, d'abord, en silence, un corbillard. Puis elle va s'en aller en bateau, en chantant « la force du destin ». C'est un beau monde qui se dirige vers sa perte : aux dernières images de *E la nave va*, l'énorme machinerie d'un studio de cinéma simulera une fin du monde par un grand naufrage. Une fin à laquelle survivra un reporter qui a tout d'un animateur de télévision. Mais entre le début et la fin auront eu lieu d'étranges funérailles. Du roitelet aux maîtres de chant, tous gens de spectacle, s'étaient réunis pour rendre hommage à une diva dont les cendres sont livrées au vent au large de son île natale. La grande cantatrice est morte. Seules lui survivent sa voix enregistrée comme ses images, l'une dif-

* Avec des remerciements à Jacques Aumont et Dominique Païni, ce texte reprend une conférence de mars 1993, au Collège d'histoire de l'art cinématographique, à la Cinémathèque française.

fusée sur le pont par un phonographe, les autres projetées dans une cabine du bateau qui coule rempli d'eau.

Et vogue le navire est dû au récent engouement pour l'opéra, à la multiplication aussi des films-opéra, déshonneur de l'un et de l'autre art. Au lieu de s'engager lui aussi dans une impasse, Federico Fellini a traité de la rencontre mortifère de l'opéra et du cinéma, dans une situation historique : en 1914, au moment de la naissance de l'art cinématographique, et de la fin de l'opéra. Dans ses films suivants, *Ginger e Fred* et *Intervista*, ce sera le cinéma même qui fera naufrage. Il y sera question d'un monde livré à une nouvelle espèce : « le drogué de la télé ». La généralisation de l'information-communication et de la reproduction technique aura rendu le cinéma obsolète, comme celui-ci l'avait fait avec l'opéra. Mais là où le cinéma avait prétendu perpétuer un héritage, les nouvelles techniques l'ont dilapidé¹. Dans un monde sans désir et sans utopie, parce que le meilleur des mondes réalisés, comme le proclament les mass médias, le cinéma lui-même est devenu un dernier mythe, le dernier enchantement et quelque chose de ringard et de grotesque, objet de nostalgie et de risée. Les funérailles dans *Et vogue le navire* sont donc aussi allégoriques. Un programme qui réunirait *E la nave va*, *Ginger e Fred* et *Intervista* montrerait le devenir de la reproduction technique et de l'industrie culturelle dans le siècle :

1. Sur *Et vogue le navire* et *Ginger et Fred*, voir *Cinéma contemporain, de ce côté du miroir*, La Différence, p. 69-82. Sur *l'information-communication et la télévision*, ibid., p. 17-35 et *D'une image à l'autre*, Denoël, 1982, p. 66-75.

la relation du cinéma au grand art qu'il a détruit, c'est-à-dire à l'opéra, et la destruction du cinéma lui-même par la télévision.

II

Avant toutes relations internes possibles entre le cinéma et l'opéra s'imposent leurs similitudes externes¹. Contrairement aux autres pratiques artistiques, l'opéra a, comme le cinéma, une date de naissance historique. Ils dépendent, l'un et l'autre, des autres arts. Tous deux ont besoin de beaucoup d'argent et de beaucoup de monde. Ils utilisent une grande machinerie, des techniques modernes, mais pour la création d'une apparence d'enchantement et de magie. L'opéra est, comme le cinéma, le séjour enchanté, le pays des métamorphoses. Ils sont, l'un et l'autre, l'univers de vedettes, de *divas*, d'« étoiles » ; et des industries culturelles, même s'ils cherchent parfois, et réussissent très rarement, à être autre chose. On a dit qu'au dix-huitième siècle, Naples exportait des opéras, comme, plus tard, Hollywood des films. Au dix-neuvième siècle, il y avait cinquante créations d'opéra par an et des salles de théâtre lyrique dans toutes les petites villes de province. Même la maladie cinéphilique a ses précédents à

1. Theodor Adorno avait constaté certaines de ces similitudes, « Bürgerliche Oper », *Gesammelte Schriften*, volume XIII, Suhrkamp, Frankfurt, 1976.

l'opéra, on y allait quasiment tous les soirs, pour entendre vingt fois la même chose, ce qui n'est pas du tout la pratique courante au théâtre.

Selon Adorno, c'est l'évolution même de l'opéra qui aurait préparé la naissance du cinéma, qui le tuera ; non pas, évidemment, l'opéra en tant qu'institution florissante où l'on exhume de plus en plus d'œuvres oubliées du passé, mais la possibilité de la création d'opéra au-delà de Berg. Il y a eu d'abord la disparition de la subjectivité et de son pathos, sans commune mesure avec nous autres « individus » de la société de masse ; et aussi la mort de la grande bourgeoisie qui avait dans l'opéra à la fois son lieu de parade et sa forme d'art¹. Mais dans l'évolution même de cette forme d'art, non seulement le vérisme, mais déjà les décors et les effets spéciaux de Wagner exigeaient le cinéma. Les leitmotive de Wagner ont préparé la musique de film². Et sans cette musique, beaucoup de films perdraient leurs effets. Tandis que très souvent les scénarios de films ressemblent aux livrets d'opéra selon Bernard Shaw : c'est toujours l'histoire d'un ténor et d'une soprano qui veulent coucher ensemble, avec, au milieu, un baryton qui les en empêche. Dans l'entourage même de Wagner, quelqu'un avait écrit qu'il suffirait de projeter des images dans l'obscurité pendant que se joue la musique, pour que tout le monde entre en extase. Ce sera « l'effet cinéma », du moins tant qu'il pourra être autre chose que de la reproduction de « la réalité »,

1. Theodor Adorno, « Opéra », *Contrechamp*, n° 4, Lausanne, 1985.

2. Theodor Adorno, *Essai sur Wagner*, Gallimard, Paris, 1966.

tant que sa dimension magique n'aura pas été remise en question par l'information-communication et la reproduction technique généralisées. Lorsque dès la façade, le décor était prêt pour engendrer l'enchantement. Qu'on regarde les salles des cinémas anciens : velours, tapis, colonnes, dorures, lustres, grandes entrées, escaliers d'apparat, l'orchestre dans la fosse, tout était repris à l'opéra. Voilà quelques relations externes entre deux arts tardifs et nés à partir des autres arts : l'opéra et le cinéma. Pour entrer plus avant dans ces relations, il faut s'interroger sur ce que sont opéra et théâtre.

OPÉRA, PEINTURE,
ROMAN, THÉÂTRE

Autour de l'an 1600, il y a le premier opéra, le premier oratorio, mais aussi *Hamlet* et *Don Quichotte*, et presque la fin de la grande peinture italienne.

I

L'opéra naît véritablement là même où cette grande peinture se termine : à Venise. Mais déjà le traitement des couleurs du vieux Titien qui traversent les figures est musical. La complexité, la profondeur de ses dernières œuvres — cette proximité de l'horreur et de la beauté dans l'ordre du mythe, de l'horreur et de la rédemption dans l'ordre religieux — n'ont d'équivalent que les richesses harmoniques d'un grand orchestre, sa dernière *Pieta* chante comme le ferait un quatuor d'oratorio ou d'opéra. Après lui, Tintoret fait de la grande mise en scène ; Véronèse déploie la somptuosité des décors, des costumes et des couleurs et tout cela sera essentiel à l'opéra. De

la présentation d'une histoire, de l'image de l'histoire, on est ainsi passé, avec Titien à l'expression-commentaire, à tout le non-dit devenu résonance musicale, avec Tintoret au pathos de sa mise en scène, avec Véronèse tout simplement à l'apparat. Ceux qui viendront après consomment la séparation entre paganisme et christianisme, mythe et histoire, récit et action dont l'unité avait fait la grandeur de la Renaissance. Pour Caravage, le christianisme est actuel : il s'agit de la présence du péché, de la pauvreté, de la souffrance, du sacrifice et du salut, une réalité brute et brutale, ténébreuse comme la matière que seule la lumière du Christ peut rédimer. Il a ramené le surmonde sur la terre, parmi les gens du peuple, dans une proximité actuelle qu'on pourrait dire « dramatique », si elle n'était pas dans son essence religieuse. Plus tard, « le libertin », « le philosophique », « le contemplatif » Poussin, malgré ses nombreuses tentatives, ne saura plus peindre l'actualité d'une action, mais des récits et des mythes en tant que passé, comme des figures nées d'une lointaine musique du paysage. Seul Rubens retrouvera l'unité ancienne, mais comme le feront le baroque et l'opéra, son unité est une fête somptueuse de richesse et de dépense ostentatoire, un effet d'apparence et d'apparat.

On avait appelé la peinture italienne, une peinture d'histoire, entendue au sens du mythe et de la grande histoire. On avait dit aussi qu'elle portait les phénomènes dans le monde de l'Idée. C'étaient des images irréelles d'une réalité devenue Idée. Au moment où se brise et disparaît le cosmos de la

Renaissance, il faudra l'aura de la musique et toute la machinerie de l'opéra pour recréer cela, mais en tant qu'Idéal. Ce ne sera plus « l'image de la réalité », mais « la réalité d'une image », dont l'idéalité fictive et le caractère d'apparence sont proclamés. Ce n'est pas un hasard si les deux premiers opéras, celui de Peri et celui de Monteverdi, et plus tard la réforme de Gluck, ou la parodie d'Offenbach, ont pour sujet l'histoire d'Orphée. Il s'agit des rapports entre la musique et le visible, de ce que la musique ramène à la vie et rend visible, sans pouvoir le retenir.

II

La brisure du cosmos ancien est tragique avec *Hamlet* ; sa disparition est effective dans *Don Quichotte*, où le monde ancien n'existe plus que dans les livres ou dans l'imagination du héros, qui prend « le désenchantement du monde » pour l'effet de la sorcellerie. C'est tout cet enchantement, ayant quitté le monde, qui va se réfugier sur la scène de l'opéra. C'est-à-dire tout ce qu'on appelait « roman » avant *Don Quichotte* : le monde merveilleux et plein de sens, ce mélange épique de mythe, de conte, de légende et d'histoire, dont le roman de chevalerie n'avait été que l'un des genres. Tout ce par rapport à quoi et contre quoi est né le roman moderne proprement dit, dans la distance, l'ironie et la critique, avec *Don Quichotte*.

Hamlet et la tragédie shakespearienne en général, en tant que lieu de rencontre catastrophique entre l'ancien et le nouveau, peuvent avoir quelque rapport avec la tragédie antique¹. Mais le roman : lieu ironique des différences entre une aspiration inté-

1. L'opéra en Italie, la tragédie en Angleterre, le roman en Espagne sont des cristallisations différentes de ce moment de passage entre l'ancien et le nouveau, la Renaissance et les Temps modernes.

Le patriciat italien, dont la puissance était fondée sur la banque et le commerce, au lieu de se transformer en capitalisme « industriel », se métamorphose, même à Venise, en patriciat agraire. Ainsi est-il sorti de l'Histoire pour perpétuer celle-ci en tant qu'imaginaire et idéale sur la scène de l'opéra. C'est l'un des descendants de ce patriciat, le prince de Salina, qui dans *Le Guépard* prend conscience de sa mort, précisément devant un tableau, lorsque l'Histoire recommence en Italie. Il n'y aura véritablement de roman en Italie qu'avec la modernité, lorsque l'opéra se termine avec Puccini, car même les œuvres de Manzoni et de Verga relèvent de l'épique et du « romanesque » et non de la prose du désenchantement.

L'Angleterre avait été moins touchée par la Renaissance que d'autres pays du continent. Elle sera d'autant plus bouleversée qu'elle recevra tardivement et directement les effets de la crise « maniériste » : elle y répondra par la crise religieuse et bientôt politique, par l'aventure individualiste, par l'esprit d'entreprise d'une bourgeoisie qui se métamorphose rapidement. C'est la brutalité, l'intensité et la vitesse du choc entre l'ancien cosmos chrétien et le nouveau monde individualiste, et l'acceptation de toutes ses conséquences qui engendrent le tragique : c'est là, dans Shakespeare, que vient à la parole ce qui restait implicite et comme à l'horizon du dernier Michel-Ange, du vieux Titien et de Tintoret, et qui ne s'est jamais exprimé en Italie.

L'Espagne avait conquis le monde avec l'idéal de « la chevalerie chrétienne », dont les traces subsistent encore au cinéma, à travers Claudel, dans *Le Soulier de satin* d'Oliveira. Cet idéal mystico-épique, soutenu par la Contre-Réforme, avait été efficace pour la conquête, mais il a empêché ceux qui avaient l'empire du monde de se transformer. L'or des Amériques ruinerait l'Espagne. Il crée une société féroce de conquistadors qui veulent se partager le butin. « La chevalerie chrétienne » n'est plus qu'une chimère face à une réalité implacable et prosaïque. L'idéal de la chevalerie chrétienne deviendra la brûlure d'un feu mystique chez Greco, la réalité brutale engendrera « le roman » picaresque, et la prose du monde aura son plus grand poète, le peintre des peintres Velasquez : mais, par avance, *Don Quichotte* aura été la scène de leur rencontre.

rieure de l'âme et une réalité désenchantée ; et l'opéra : univers autre, du mythe, de l'histoire et de l'enchantement, sont bel et bien deux formes d'art nouvelles. A la question du roman dans le monde désenchanté : « comment la vie peut-elle devenir essentielle ? », l'opéra répond, dit Adorno, lorsque les êtres humains se mettent à chanter : leurs voix approchent de la vie un reflet du sens¹. Le roman comme réalité, l'opéra, comme mythe et utopie, sont liés, et en tant que grande forme, ils disparaissent, avec la bourgeoisie, entre la Première et la Deuxième Guerre mondiale.

Cette relation entre opéra et roman avait d'ailleurs été réfléchi par Wagner dans sa polémique contre l'époque moderne². Il y règne, pensait-il, l'entendement qui sépare. Et le roman répond aux nécessités de la vie moderne, à son incapacité de création poétique : c'est la prose, la réflexion, l'analyse, la compréhension des détails, l'explication générale, psychologique ou sociale et historique. A l'inverse, l'opéra sera le domaine de la totalité, de la proximité de l'homme et de la nature, du mythe et du sentiment, dont le langage est le son, la musique. Le retour de l'entendement à la sensibilité devient le programme de « la musique de l'avenir » et le but de Wagner qui voudra sauver l'Allemagne par l'art, après l'échec de la révolution de 1848. Au cinéma, se retrouve le même retour de

1. Adorno, « Bürgerliche Oper », *op. cit.* Cette question, Adorno la reprend de *La Théorie du roman* de Lukács, et de ses distinctions entre épopée, tragédie et roman.

2. Richard Wagner, *Oeuvres en prose*, Delagrave, Paris, 1913-1914, IV, p. 264-265, V, p. 28 et 56-76.

la réflexion à l'émotion, à la fiction et au grand style dans le prolongement de l'échec de 1968.

Cette dualité entre la vie réelle bourgeoise soumise aux normes de calcul et de médiation et l'enchantement de l'art, était présente dans la vie de Wagner lui-même. Dans *Ludwig* de Visconti, Ludwig, en véritable Don Quichotte, croit que le monde est un opéra : il se prend pour les personnages de Wagner et ne distingue pas l'art de la vie. Il peut le faire un moment parce qu'il est roi, mais sans y survivre. Tandis que Wagner vit bourgeoisement et crée l'enchantement de l'art. Ce lien et cette différence entre l'opéra et le roman sont d'ailleurs constitutifs de toute l'œuvre de Visconti. C'est le rapport entre la réalité de l'art, l'opéra et l'art de la réalité, le roman, entre la violence de la passion et la conscience et la description historique¹. Cette double tendance a même présidé au dix-neuvième siècle à la naissance du cinéma, qui en a réalisé les deux rêves : le réalisme, en une sorte de positivité scientifique de l'appareil, et la synthèse des arts.

III

L'opéra n'est pas un art parmi d'autres. Possible ou non, il vise une synthèse des arts. Il se veut même la réalisation du concept de l'art : la création d'une image totale du monde rempli de sens ; du monde devenu musique, et de la musique devenue monde.

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

C'est la figure visible de l'harmonie préétablie pour Leibniz : la préfiguration du royaume des cieux.

L'opéra c'est la réalité de l'art, l'art hors de soi : « Il présente sur l'art un point de vue particulier privilégié [...], l'opéra est une idéologie de l'art sur l'art. » A travers « la réconciliation des formes, l'art se fait fête à lui-même : mais la fête n'est ni spontanée ni si originaire ; elle est seconde et artificielle¹ ». Le monde de l'opéra, grâce à l'aura recrée par la musique, dit Adorno, s'identifie avec l'absolu et le monde de l'idée : c'est l'*ersatz* du style contre le style².

A une époque dominée par les oppositions, l'opéra se présente comme l'unité paradoxale du mythe et de la machinerie, de la rationalité mécanique et de l'irréalité, il veut réaliser l'élément magique de l'art à l'intérieur du monde désenchanté et avec les moyens de ce monde. Il répond à ce désenchantement par la magie et le grand style³.

C'est la réunion, du moins de leurs formes latérales et mineures, et une synthèse, plus idéologique et fantasmée que réelle, de tous les arts : leur intégration organique et continue qui chante, sinon comme la musique des sphères, mais dans une composition où les éléments se répondent, grâce à la musique dans une réalisation de l'utopie de l'art. Pour Mallarmé, l'opéra devient la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur. Ouverture seulement et non

1. Macherey et Regnault, « L'opéra ou l'art hors de soi », *Les Temps modernes*, Paris, août 1965, n° 231, p. 292 et 300.

2. Adorno, « Bürgerliche Oper », *op. cit.*, p. 25.

3. *Ibid.*, p. 27.

le mystère lui-même. Car l'opéra renonce à la prétention d'accès à la vérité immédiate, en sanctionnant, par l'ostentation, l'apparence comme la sphère du merveilleux et de l'étrangeté, substitut des rites culturels¹. Cette étrangeté est marquée par le fait que les mortels y sont déguisés et s'y mettent à chanter comme s'ils étaient des oiseaux ou des dieux : l'opéra a longtemps été le royaume des castrats qui, comme les anges, sont un troisième genre. Ainsi ce qui est dépourvu de sens, évident par l'inéptie des livrets, se transfigure en dorure de l'existence et promesse de la vérité².

« Essentiellement, tout opéra tend vers le mythe [...] et, non moins essentiellement, tout opéra tend vers l'hallucination, puisque, plus qu'aucune autre forme d'art, il a pour mission de briser les cadres de la convention dite réaliste et finit par nous présenter le spectacle même de l'irréalité la plus totale par rapport aux normes de la vie courante. Il faut ajouter aussi que c'est de la force et de l'intensité de l'hallucination que dépendent l'unification et la constitution, en un tout parfait, des éléments épars et incompatibles à première vue — action, texte, décor, musique³. »

L'opéra c'est l'art le plus improbable, qui exige la richesse, l'ostentation, le luxe, la machinerie, le costume et le déguisement ; car rien n'y est soumis aux normes de l'expérience empirique qui, par contre, gouvernent le roman. Il y faut, selon Rousseau,

1. *Ibid.*, p. 27-28.

2. *Ibid.*, p. 35.

3. René Leibowitz, *Histoire de l'opéra*, Buchet-Chastel, Paris, 1957, p. 391.

l'illusion et le charme, rien de froid et de raisonné, mais l'énergie de tous les sentiments, la violence de toutes les passions, la magie et le merveilleux¹. L'opéra doit tenir les oreilles et les yeux dans une espèce de perpétuel enchantement, pour que le public consente aux passions, à la jouissance, à l'imaginaire, dans l'extase, l'enthousiasme et l'ivresse².

L'opéra crée le merveilleux à l'usage des grandes personnes ; le mythe et le conte dans un monde qui en est dépourvu. Il tient sa puissance de l'effet : « pas d'émotion sans impression, pas d'impression sans effet », où doivent converger tous les moyens mis en œuvre pour s'unifier et avoir un « effet émotionnel » précisément ! Dans son essence l'opéra dépend de l'unité inséparable de l'effet et de l'affect³. C'est pourquoi on le dénonce à tort comme un univers de plaisirs, de tape-à-l'œil et de faux semblants. Adorno récusait toute tentative qui prétendrait amender le côté enfantin de l'opéra sous prétexte de le spiritualiser. Brecht avait écrit des opéras contre l'opéra et inventé toute une esthétique de la distanciation dirigée contre Wagner. Il se méfiait de la musique capable de créer et de faire exister un monde totalement irréel. Pourtant il considérait l'ivresse de l'opéra indispensable, et irremplaçable. Car c'est à l'opéra seulement, croyait-il, que l'homme peut encore rester humain : partout ailleurs ses facultés intellec-

1. Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes*, Furnes et Cie, Paris, 1851, III, p. 758-759.

2. *Encyclopédie*, fac-similé, Frommann Verlag, Stuttgart, 1966, XI, p. 494.

3. Gilles de Van, *Verdi*, Fayard, Paris, 1992, p. 21.

tuelles sont depuis longtemps réduites à n'être plus que les instruments de la suspision anxieuse, de l'escroquerie et du calcul égoïste¹.

IV

La tragédie antique viendrait, semble-t-il, d'un rituel de sacrifice religieux ; elle s'inscrirait contre lui et en porterait les traces. Mais l'opéra se développera après le schisme dans l'Eglise, en même temps que l'oratorio. Là où celui-ci conserve une fonction religieuse chrétienne, l'opéra, qui va remplacer au centre des villes la cathédrale, a tout d'une religiosité païenne, d'un monde de mal radical, ou pour le moins dominé par un profond manichéisme, de mythe et de fatalité, que seule la musique rectifie et rédime.

Le chant de l'opéra c'est la voix de la nature dans l'homme, le chant de la passion non dominée, non médiatisée. Tandis que le monde du roman dépend des médiations qui y déterminent tout et conduisent les passions au renoncement, le chant de l'opéra devient la voix de la passion, l'abandon des hommes à la nature et à ce qu'il y a de fatal en elle. Mais, comme dit encore Adorno, la musique, qui ne domine pas la nature, pénètre cependant dans la nature aveugle et

1. Bertolt Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, L'Arche, Paris, 1963, p. 46.

sans issue et la transforme¹. Orphée réalise la véritable idée de l'opéra : la consolation musicale devant laquelle s'ouvrent les portes des enfers².

Il y a une irréalité foncière de l'opéra qui se manifeste à l'état premier ; qui est le monde de l'affect, le pathos de la passion, irraisonnée, injuste, imprévisible et sans appel ; un monde devant lequel l'auditeur-spectateur reste pantois, sous un choc émotif et un fatalisme de l'impression. Les actions y sont traitées pour arriver aux passions et la syntaxe des intrigues y obéit essentiellement aux effets de la dynamique affective. Y règnent la loi du cœur et de sa félicité, et les passions excessives qui entraînent les hommes à leur destruction et qui sont fatales³. « Fatalité, fatalité », chante la belle Hélène d'Offenbach dans la parodie. Mais fatalité et destin sont des termes courants à l'opéra. Debussy disait que le livret idéal est celui où les hommes, « privés de toute volonté », ne discutent pas mais subissent la vie et le sort⁴. Or dans la tragédie, ajoute Leibowitz, les hommes discutent et essaient de contrecarrer le sort⁵. C'est là la différence essentielle entre la tragédie, et le théâtre en général, et l'opéra ; une différence qui détermine le fait que dans l'un on chante

1. Adorno, « Bürgerliche Oper », *op. cit.*, p. 35. La musique, le plus enchanteur de tous les arts, est capable de transcender son propre charme. D'après Adorno, Wagner, qui est dans l'opposition à l'égard du moderne, se sert de la musique non pas pour rédimmer le mythe, mais au contraire pour le recréer (voir son *Essai sur Wagner*). C'est un peu cette fonction que la musique du cinéma a héritée souvent de Wagner.

2. Adorno, *Essai sur Wagner*, *op. cit.*, p. 170.

3. De Van, *op. cit.*, p. 407.

4. Debussy cité in René Leibowitz, *Les Fantômes de l'opéra*, Gallimard, Paris, 1972, p. 295.

5. *Ibid.*, p. 299.

et dans l'autre pas, et que l'opéra avant d'être du théâtre c'est de la musique en action qui, selon Leiris, prend le théâtre littéralement pour un théâtre d'opération¹.

V

Voici, en conclusion, ce qui est spécifique à l'opéra, avant de considérer sa différence avec le théâtre. L'opéra exige des situations fortes, des conflits simplifiés, des personnages qui sont des figures de mythe ou de conte, des universaux (Orphée, Don Giovanni, Carmen, Tannhäuser, Wozzeck, Lulu, la Traviata, Boris Godounov) ou alors des situations extrêmes et paradigmatiques (*le Couronnement de Poppée*, *Pelléas et Mélisande*, *Tristan et Isolde*, et même *Erwartung*). Tout doit faire image dans la plénitude d'elle-même et non pour autre chose, tout exige force et monumentalité, ce qui exclut la complexité, la psychologie, les considérations philosophiques, religieuses, sociologiques et historiques. Tout est transfiguré, porté au niveau du mythe rédimé par la musique. Pour y parvenir, il est possible de contrevenir aux lois de la nécessité et de la vraisemblance qui sont du domaine du drame ou du roman, non de celui du mythe et du conte. Tout opéra doit avoir un caractère de fête et de prodige, d'enchantement,

1. *Ibid.*, p. 21.

obtenu grâce à la richesse, à la magie de tous les moyens artistiques, à leur harmonie, car tout opéra doit réaliser, grâce au grand style, le chant du monde, l'image d'un monde sauvé et plein de sens. C'est pourquoi d'ailleurs sur quatre siècles, il n'y a que quarante ou cinquante opéras qui réellement survivent. Car en mettant en jeu totalement la part de l'apparence et du mensonge inhérent à l'art, l'opéra se transforme rapidement en machinerie, en effet et en tape-à-l'œil. Les grands opéras dépassent le divertissement culinaire par la vérité de leur propos et de leur matériau musical. Là comme ailleurs, il n'y a de l'art que lorsque l'existence des hommes et de l'univers est en jeu et ceci au niveau du matériau et des formes. Ainsi des milliards et toutes les technologies du monde ne suffisent pas pour atteindre la magie de l'art. Il ne s'agit pas « d'en mettre plein la vue et les oreilles ». L'opéra est la tentative de recréer le sens, le mythe et le conte dans un monde désenchanté. Il a été la réponse à ce désenchantement.

VI

On avait cru, en inventant l'opéra, qu'on retrouvait la tragédie grecque. Mais ils s'opposent. La tragédie est le lieu de la naissance de l'homme dans son opposition à l'omniprésence du mythe. Là il s'agissait, dans le renversement de

l'omnipotence mythique, d'un surgissement du sens même, de l'émancipation de la subjectivité par rapport au tout de la nature¹. Le « destin » de la tragédie est différent de la « fatalité » de l'opéra, de ce quelque chose qu'on subit, même si on se plaint d'avoir à le subir. Le destin, disait Hegel, c'est la conscience de soi comme d'un ennemi. Le héros tragique récusé le sort, il est acte et décision, il est parole et silence et monologue de l'être solitaire. Pour Aristote, l'effet tragique dépendait entièrement de l'audition du texte, le spectacle n'était qu'un ajout secondaire. « Le tragique, dit Benjamin, repose sur une légalité propre au discours que les hommes échangent en parlant². » Le verbe et le tragique jaillissent ensemble simultanément, chaque fois au même lieu et sont irrévocables³. Le chœur tragique, qu'on a cru si proche de l'opéra, impose une limite à l'affect⁴. Car ce qui est tragique, c'est la parole, le verbe dans la pureté de sa signification⁵; et non pas la résonance de son timbre, et les sentiments qu'il libère, si essentiels à l'opéra, où la musique devient l'affirmation de l'émotion, de ce qui reste inexprimable pour la parole.

La parole et le silence théâtral introduisent directement les personnages dans la dimension du symbolique. La question au théâtre est celle d'une possible liberté, d'une responsabilité, d'une

1. Adorno, « Bürgerliche Oper », *op. cit.*, p. 34.

2. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, Paris, 1985, p. 359.

3. *Ibid.*, p. 260.

4. *Ibid.*, p. 129.

5. *Ibid.*, p. 125 et 260.

justice, d'une vérité, d'une essence, d'un langage vrai, c'est pourquoi cela exige la vraisemblance et la nécessité qui ne sont pas obligatoires à l'opéra, comme dans le mythe et le conte. « On sentit qu'il ne fallait à l'opéra rien de froid et de raisonné, rien que le spectateur pût écouter assez tranquillement pour réfléchir sur l'absurdité de ce qu'il entendait : et c'est en cela surtout que consiste la différence essentielle du drame lyrique et de la simple tragédie¹. » L'opéra crée un monde imaginaire, le chant de l'opéra exprime l'affect dans ce qu'il a de plus inexprimable, la fatalité avec laquelle on ne discute pas, tout en étant, en même temps, l'exaltation musicale d'une salvation utopique. Le monde du théâtre est celui de la parole et de la signification, l'univers de l'opéra est celui du sentiment et de l'image. Ainsi la vérité de l'opéra se transmet par l'artifice, l'emphase, la simplification des traits individuels et par leur idéalisation, la démesure des personnages, le grossissement des effets et la force émotive des situations².

C'est pourquoi, en passant du théâtre à l'opéra, une histoire change de sens et de nature. *Macbeth* de Verdi est écrit par Walter Scott non par Shakespeare, son *Otello* est du pur romantisme, son *Don Carlos* est un monde de passion et de complot, non cette affirmation de la liberté et de la citoyenneté du monde qu'il était pour Schiller. C'est pourquoi *Fidelio* de Beethoven est de la belle musique et un

1. Rousseau, *op. cit.*, p. 758.

2. De Van, *op. cit.*, p. 13 et 77.

opéra raté. Les idéaux de la liberté passent dans l'*Hymne à la joie*, non à l'opéra. La liberté que chante Don Giovanni est de la même nature que celle de Carmen, elle n'a rien à voir avec la dimension éthique. L'*ethos* est le domaine du théâtre, le *pathos* celui de l'opéra.

VII

Le théâtre, dans son essence, et sa différence avec l'opéra, ce n'est ni la machinerie, ni le décor, ni les costumes, mais la mise en présence de l'acteur et du public. Peter Brook a donné la plus belle définition du théâtre comme l'espace vide où advient cette mise en présence¹. A l'opéra, le chanteur, ses mouvements, son être, comme l'espace et le temps existent dans la partition. Cela distingue essentiellement l'opéra et le théâtre et leurs rapports différents au drame. Car là où il y a tension, il ne se produit pas nécessairement un drame. La tragédie, la forme limite du drame, exige la décision et la responsabilité, qui ont besoin de l'actualité et du présent. Il n'y a pas d'instance narrative au théâtre, le chœur est témoin, il ne raconte pas. Par contre, il va de soi que toute forme de narration implique une instance narrative. A l'opéra l'existence des chanteurs dans la musique change leur situation par rapport à la présence dramatique de l'ac-

1. Peter Brook, *L'Espace vide*, Seuil, Paris, 1977, *Points de suspension*, Seuil, Paris, 1992.

teur, devant les spectateurs, dans l'espace vide de l'action théâtrale. A l'opéra, c'est la musique qui constitue l'instance narrative. La parole, dit Appia, signifie le drame au théâtre ; à l'opéra, la musique exprime le pathos intérieur des personnages et fait découvrir à l'auditeur leur réalité affective¹. Mais ceci n'est que l'un des moments de l'œuvre. Car chacune des voix, à l'opéra, n'est qu'un élément de la partition, d'un tout, et celui-ci l'intègre et la dépasse dans une organisation temporelle préalable qui, sur la scène, devient forme de l'espace.

Au théâtre, la parole de l'acteur crée un cosmos. A l'opéra, le chanteur existe dans un cosmos musical, qui constitue l'action, les personnages et le drame², comme l'espace et le temps ; et cette musique raconte, commente, amplifie le chant. Ainsi, à l'opéra, le chanteur est l'élément d'un tout qui est la partition et l'englobe. Ce tout devient une dimension épique de mythe et d'histoire excluant le drame au sens d'événement actuel. Il n'y a donc pas de « drame » à l'opéra, surtout pas chez Wagner, qui a écrit beaucoup sur « le drame musical ». Dans ses notes de mise en scène pour la *Tétralogie*, Chéreau remarque que tout doit devenir Image. Parce que, à l'opéra, l'Image est le lien entre l'affect musical et le monde du conte et du mythe qu'il évoque et rend visible.

1. Adolphe Appia, *Oeuvres complètes*, L'Age d'homme, Lausanne, 1983, I, p. 264.

2. Leibowitz, *Histoire de l'opéra*, *op. cit.*, p. 337.

VIII

Image est aussi, pour Peter Brook, ce qui différencie l'être-en-acte de l'acteur, en présence du spectateur dans l'espace vide du théâtre, et le cinéma. Sans doute, la parole, l'affect et l'image sont-ils, à des degrés divers, communs au cinéma, au théâtre et à l'opéra. Mais dans chaque art, l'un des termes domine et détermine les deux autres : la parole au théâtre, l'affect à l'opéra, l'image au cinéma. C'est la puissance de l'image du cinéma qui lui confère, à la fois, sa force affective et sa magie, sa dimension mythique. C'est cette puissance qui a fasciné toute une génération de metteurs en scène de théâtre et d'opéra dont l'enfance et la jeunesse ont été nourries par le cinéma. Avec l'importance des metteurs en scène, et la contamination de toutes les formes, il faudrait parler de l'influence du cinéma dans le théâtre et l'opéra contemporains, tout aussi importante que l'effet du théâtre et de l'opéra dans le cinéma d'aujourd'hui. Mais il ne sera question ici désormais que du cinéma. Cependant, à l'opéra, on chante toujours, mais non au cinéma, du moins en dehors des films musicaux. Et le théâtre est fondé sur la co-présence, dans le même espace, des acteurs et des spectateurs. Ce qui n'est jamais le cas au cinéma. Ainsi ne peut-on parler de tendance théâtrale ou opératique du cinéma que par métaphore seulement.

BRÈVE INCURSION
EN HISTOIRE DU CINÉMA

I

« Un opéra [...] c'est le divin de l'épopée mis en spectacle. Comme les acteurs sont des dieux ou des héros demi-dieux, ils doivent s'annoncer aux mortels par des opérations, par un langage, par une inflexion des voix qui surpassent les lois du vraisemblable ordinaire [...] Dans nos pays éclairés sur les ressorts qui meuvent les divinités de l'opéra, les sens mêmes sont si flattés par le chant et les récits, par l'harmonie qui les accompagne, par les chœurs, par la symphonie, par le spectacle entier, que l'âme qui se laisse facilement séduire à leur plaisir, veut bien être enchantée par une fiction, dont l'illusion est, pour ainsi dire, palpable¹.»

Presque tout de ce texte de l'*Encyclopédie* pourrait être répété à propos du « grand » cinéma, sauf l'essentiel : « l'illusion palpable ». Car si l'illusion est inhérente à ce cinéma, celui-ci implique précisément que l'illusion ne soit pas « palpable », c'est

1. *Encyclopédie, op. cit.*, p. 494.

pourquoi le cinéma se doit d'obéir aux « lois du vraisemblable ordinaire ».

L'opéra, selon son concept, crée le monde de l'irréel, le cinéma reproduit l'image de la réalité, voilà, semble-t-il, une différence essentielle. Mais sans entrer dans le labyrinthe des questions sur la réalité et l'illusion, qui sous-tendent « le cinéma d'Orson Welles », il faut se rappeler que « la réalité », telle que nous l'appelons, comme son « image » sont les produits d'une longue histoire. Il importe également, et surtout, de ne pas oublier simplement « l'image », lorsqu'il s'agit de « l'image de la réalité ». Grâce à ce caractère d'image, le cinéma a été investi d'emblée par l'imaginaire. Hallucination, image de miroir, logique du fantôme conviennent plus à la réalité des images cinématographiques, que « l'image de la réalité » qui se rend visible seulement lorsqu'elle devient, mise à l'index, objet d'un « discours » à l'indicatif, désignant, par différence, une « histoire ». Même dans une « esthétique de la finitude » où se rejoignent la post-modernité, l'absence d'Histoire, la perte de l'aura et l'effet mortifère de la reproduction technique¹, l'image du cinéma reste hantée par l'inquiétante étrangeté.

Elle était cette étrangeté inquiétante à ses débuts. D'où sa puissance de fascination dans ce monde des spectres que fut le cinéma muet. L'expérience la plus proche devenait autre, filmée sur pellicule, projetée, à distance temporelle, sur un grand écran. Aussi étrange que l'entrée de l'autre côté du miroir. A ce titre la présence « actuelle » du spectacle, qu'on peut

1. Sur cette « esthétique de la finitude », voir plus loin.

interrompre, au théâtre et à l'opéra, a plus de « réalité » que l'image filmée, devenue pour toujours spectrale, inatteignable, intemporelle, « irréelle ».

L'image photographique, à la disposition de celui qui la regarde, reste pour toujours une trace, comme « l'image de ce qui a été » (Barthes). Le mouvement cinématographique est une illusion psychique, effet de la persistance rétinienne. Ainsi dans le premier livre de théorie du cinéma, *Photoplay*, avant même les expériences de Koulechov et les théories du montage, Hugo Münsterberger avait qualifié le cinéma de phénomène psychique ayant pour condition la reproduction mécanique de la réalité¹. C'est cela, peut-être, qu'on avait appelé, en le ramenant à un effet de lumière, « la photogénie ». Cette intrication du psychique et de la reproduction technique sera développée et réfléchie, de manière très différente, par Eisenstein, Artaud, Epstein². Mais en tant que « monisme » — dimension mythique, héritée aussi par la philosophie, comme identité de l'être et de la pensée — il a été au fondement de la puissance du cinéma, du moins tant qu'elle n'avait pas été saisie par la reproduction technique généralisée et par l'information, ou mise en question par le discours. Ce monisme ne fonctionnait certainement pas de la même manière dans le cinéma américain et chez Eisenstein. Mais il était à la base de l'identité et l'imédiateté narrative du cinéma américain, et à l'horizon de la synthèse dialectique d'Eisenstein. La puissance de l'image était telle, au cinéma, qu'elle s'enra-

1. Voir « Les théories du cinéma », in *Encyclopaedia Universalis*.

2. *Id.*

cinait directement dans le monde du mythe et de l'épique, comme l'image de peinture avant la crise maniériste et le baroque : l'artifice, l'affect et le style étaient inhérents à sa « réalité », et le cinéma n'avait pas besoin de recourir à l'artifice, à la seconde puissance, à l'affect et au grand style pour recréer « sa » réalité.

II

Tant qu'il n'existait pas de parole au cinéma, il y avait la pantomime, et non point le théâtre. Mais que l'acteur soit en gros plan, un fragment devenu le tout, ou, dès le plan rapproché, un fragment dans un tout plus grand de l'espace, il est avant tout image. Il ne projette pas, comme l'acteur de théâtre, un univers par sa présence, pour le faire être par sa parole.

Le cinéma a cette particularité de créer l'illusion d'un être-en-acte au présent, mais à l'intérieur de l'image et au sein d'un univers. Aussi, au cinéma, il n'existe pas de présence de l'acteur, mais toujours une instance narrative ou discursive. Cela ne veut pas dire que cette instance est posée comme telle. Lorsqu'elle se pose et devient réflexive, avec Welles, là se produit l'un des grands changements dans l'histoire du cinéma. C'est à partir de là aussi que commence véritablement l'affirmation claire d'une dimension prosaïque et romanesque du cinéma. Auparavant, dans le cinéma classique, la transparen-

ce de la représentation, sans que cela soit reconnu ou volontaire, occulte l'instance narrative qui est toujours le film lui-même. Cela n'empêche pas, par rapport aux acteurs et à leur histoire, le film de fonctionner comme un discours, à la manière de la description et de la réflexion romanesque, ou bien comme l'orchestre à l'opéra. Il crée, commente, amplifie, englobe et déborde l'histoire et l'existence des acteurs : dans une dimension prosaïque de particularisation psychologique et explicative, ou dans le sens contraire d'une généralisation mythique et émotionnelle.

Là où le cinéma classique a fonctionné parfaitement en tant que machine simple et efficace à créer de la fiction et de l'émotion, cela était plus proche de l'opéra que du théâtre et du drame. Ce n'est pas pour rien qu'il existe une continuité secrète, entre l'opéra et le cinéma qui l'a remplacé. On peut prendre les exemples au hasard, dès l'époque des « primitifs » ou de l'apogée du muet et dans des écoles très différentes : *Forfaiture* de Cecil B. De Mille, *Rail* de Lupu Pick, *Dura Lex* de Koulechov, *Queen Kelly* de Stroheim, *L'Aurore* de Murnau, *Eldorado* de L'Herbier, *La Roue* d'Abel Gance, *Metropolis* de Lang¹ ; ou bien quelques titres dans le parlant : *La Bête humaine* de Renoir, *Morocco* de Sternberg, *L'Atalante* de Vigo, ou *Scarface* de Hawks... Tandis que dès les mêmes époques, existent non seulement des films romanesques, comme *Les Rapaces* de Stroheim,

1. Les séances de projection avec orchestre, qui se multiplient de plus en plus, sont la reconnaissance explicite de cette dimension « opératique » de beaucoup de films muets.

mais aussi d'autres qui se situent dans une distance par rapport à l'image, sa puissance de mythe et d'affect, et aux antipodes de l'opéra, pour ne citer que deux grandes œuvres : *M. le Maudit* de Lang, qui est un discours-récit et *La Règle du jeu* de Renoir, où affleure une relation entre le théâtre et la vie, qui place ce film aux origines d'un cinéma différent.

III

L'invention du parlant a été, au départ, très mal accueillie par beaucoup de cinéastes : ils y voyaient directement une menace contre la puissance magique et mythique de l'image. Une trop grande proximité avec « la réalité ». Grâce aux contraintes techniques, et par suite économiques, que le parlant impliquait, cette menace fut effective. Et le parlant soumis aussi le cinéma aux acteurs et aux pièces de théâtre.

Par le plus grand des hasards qui, à la réflexion, n'a cependant rien de hasardeux — la chose étant rare au cinéma et ailleurs, elle en devient plus significative et remarquable — le premier film véritablement sonore et parlant de l'histoire du cinéma, *Le Chanteur de jazz*, est axé sur le chant de Kol Nidré, le rituel central de la religion juive. Or celle-ci a pour fondement, et pour particularité, « l'interdit des images ». En confondant image et idolâtrie, cette interdiction entraîne la rupture

des liens magico-mimétiques et mythiques avec la nature par une loi difficilement réalisable à l'échelle humaine. D'ailleurs, *Le Chanteur de jazz* raconte l'histoire d'une pseudo-réconciliation entre le rituel consacré aux Écritures et le spectacle d'un plaisir et d'une sensibilité plus immédiate, dont ce film lui-même relève, comme les autres productions hollywoodiennes.

La fonction de la parole — cette « défense d'entrer », dont Welles marquera la première image de son premier film, avant de désigner, dans l'image, la place vide de la parole, à la fin de son film suivant aura sur l'image du cinéma un effet de destruction redoutable et infini : l'image ne sera plus « mythique », mais « seulement une image ».

Le cinéma des années trente semble avoir préparé cela, tout en voulant y parer, et faire barrage, en même temps, à la possible réduction de l'image à la simple reproduction de la réalité. Ce qui n'aura fait que renforcer, par une sorte de redondance, le caractère d'image de l'image. C'est chez Sternberg qu'on voit le mieux le passage du mythe à la fantasmagorie. Ses images sont dépourvues de « fond », elles sont des images de rien, sauf d'être le lieu de la captation imaginaire, en se situant à la surface même du miroir. Elles sont l'idéalisation des images de reproduction mécanique du mouvement, dans ce qu'elles ont d'artificiel, non seulement d'être des irréalités, des simulacres immatériels, factices et mouvantes d'ombres et de lumières produites par l'électricité

(dont Sternberg est l'un des plus grands maîtres), mais aussi d'avoir la capacité, par leur artificialité même, de transfigurer tout en fétiche : le pouvoir que possède « l'imagerie » du moderne, les photographies de mode, les affiches, les vitrines et... le cinéma. Le froid du miroir, la distance et le factice, poussés à leur limite brûlante et à l'auto-parodie, font la force des films hollywoodiens de Sternberg. A travers les histoires de son héroïne, qui malgré les apparences se révèle toujours avoir une âme, la fantasmagorie de la marchandise — le cinéma : technique, industrie et commerce — se hausse au niveau du grand art : ce qui restait encore de la beauté, à la fois comme voile et comme promesse du bonheur.

C'est tout cela que Welles pulvérise, en faisant éclater en mille morceaux le palais des mirages, la galerie des miroirs, à la fin de *La Dame de Shanghai* : une allégorie à la fois d'Hollywood, du cinéma et de la position de « l'artiste ». Il le fait grâce à la parole, dans sa distance à l'image, en se réclamant d'une éthique, dont la loi n'est pas sans rapport avec celle qui avait interdit les images. Mais cette dialectique de la raison et du mythe, Welles l'avait déjà commencée dans *Citizen Kane*, tout entier centré sur les pouvoirs de l'image. Il le continuera dans ses autres films, ne serait-ce que par la relation contradictoire qu'il y établit avec la puissance mythique et aliénante de sa propre image¹.

1. Sur *Citizen Kane*, voir « *Citizen Kane* et les antinomies de la pensée bourgeoise », in *Revue de l'Institut de Sociologie*, numéro d'hommage à Lucien Goldmann, n° 3-4, Bruxelles, 1973, p. 179-220. Sur Orson Welles en général, voir *Cinéma contemporain, de ce côté du miroir*, p. 52-66.

Citizen Kane réagissait à la dimension informative du cinéma, qui s'imposait avec la guerre, par une réaffirmation massive de la fonction créatrice de l'imaginaire et du génie. Mais l'innocence du mythe et du récit, comme l'enfance de Kane, y sont à jamais perdues, l'unité retrouvée de l'être et de la pensée, au niveau de la création esthétique, reste marquée pour toujours du négatif, de la réflexion et des antinomies de la pensée critique. En reconnaissant que « notre dépendance à l'image est énorme », dans un monde où l'image proliférait et dans un art fondé sur l'image, Welles a ouvert une brèche d'où sortira une grande partie du cinéma moderne.

IV

Ceux qui regardent encore avec nostalgie vers l'innocence mythique du cinéma américain tiennent, avec justesse, Orson Welles pour le destructeur du cinéma. Mais ils ignorent quelque chose d'infiniment plus déterminant, autrement destructeur et irréversible : la Deuxième Guerre mondiale, dont la mise en question du cinéma n'a été que l'un des effets parmi d'autres¹. On tend à oublier cela, parce que le cinéma s'est retrouvé rapidement une autre « innocence », comme dans les ruines du mon-

1. Voir Gilles Deleuze, *Image mouvement* et *Image temps*, Minuit, Paris, 1983 et 1985. Je me permets de renvoyer également à *D'une image à l'autre* et à *Cinéma contemporain*.

de antique — et avec *Voyage en Italie* effectivement face à ces ruines — par la grâce de la révélation et de la foi.

Au-delà de l'époque des primitifs, « le monisme » du cinéma était fondé, comme celui de la peinture de la Renaissance, sur l'unité entre la figure et le lieu. Auparavant on promenait caméra, acteur et fiction dans un monde qui leur préexistait : il n'y avait pas d'opposition, mais non plus de relation d'identité entre eux. Cette identité a été créée très rapidement par le système du studio qui a produit un tout intégré dans un univers où ne se distinguent plus la fiction de la réalité, le sens des sens.

En Italie, la guerre avait endommagé les studios, mais avec la Résistance, l'Histoire était dans la rue. Ainsi l'unité entre la figure et le lieu, le sens et la réalité peut se maintenir dans *Paisa* et *Rome Ville ouverte* de Rossellini. Les choses changent lorsque Rossellini emmène en Italie une actrice suédoise célèbre à Hollywood. Par son apparence, sa manière d'être, sa langue, Ingrid Bergmann ne peut simplement être intégrée aux images des rues et des paysages italiens comme n'importe quel non professionnel autochtone. A moins de retourner dans l'univers fictif du studio, l'unité entre la figure et le lieu se trouve rompue. Mais cette séparation, cette extériorité du regard devient le thème même des films. *Stromboli Terra di Dio* et *Voyage en Italie* sont presque des documentaires sur des étrangers en Italie. Mais la dualité, chez Rossellini, à la différence des films de Welles, n'est pas irréconciliable. Cette réconciliation, la rencontre entre le regard et

la réalité, la révélation, qui est — pour certains — le cinéma même, devient l'événement vers lequel tend tout le film. Il s'agit d'un point de vue chrétien, où le dualisme entre le monde et l'esprit se dépasse dans la révélation qui lie la création et la rédemption. Ce lien se réalise dans l'incarnation, fondement de la réhabilitation des images dans le christianisme. Même si la révélation, telle qu'elle se produit dans les films de Rossellini, est un événement purement individuel, comme elle l'est pour le chrétien, elle devient la perspective fondamentale, la séparation est seulement un moment passager. Rossellini peut improviser tout sur le tournage, mais avec la certitude d'arriver à cet instant qui recrée l'unité au moment ultime, et c'est cela qui détermine tout depuis le départ. Par rapport aux antinomies de la réflexion, aux oppositions de la subjectivité et du monde, et à la négativité, qui sont spécifiques du « moderne », la révélation de ce lien, au-delà la séparation, marque déjà l'entrée dans « la post-modernité¹ ».

A partir du moment où intervient cette extériorité du regard et cette séparation, dans le hiatus même réapparaît au cinéma, ce qui avait existé chez les primitifs, quelque chose comme une « réalité ». Car il n'y a de réalité au cinéma que là où quelque chose est donné dans sa différence et son extériorité par rapport à une fiction et dans la relation de l'une à l'autre, sinon un film documentaire, en tant que tel,

1. Sur Rossellini, voir Alain Bergala, *Voyage en Italie*, Yellow Now, Crisnée, 1992, et Fabrice Revault d'Allonnes, *Pour le cinéma « moderne »*, Yellow Now, Crisnée, 1994.

n'est pas moins une fiction porteuse de sens et d'intention, qu'une fiction n'est, avant tout, un document cinématographique de ce qui avait été devant la caméra. Cette séparation entre figure et lieu s'impose chez Rossellini complètement dès 1950, avec *Les Fioretti de saint François*, où le film devient un documentaire sur des « acteurs », une histoire et du sens dans un paysage et un monde actuels, empreint, par là même, d'une dimension de « faire semblant » théâtral dont les traces ne disparaîtront plus du cinéma.

Welles avait réagi aux pouvoirs doubles, et contradictoires, d'information-communication de l'image, et de sa fonction aliénante comme leurre, artifice et apparence. Rossellini avait utilisé les possibilités de reproduction de la réalité, avec le matériel léger dans le tournage à l'extérieur, mais les effets de sa pratique n'étaient devenus totalement manifestes qu'au-delà de l'élan de la Résistance, lorsque s'était rompue l'identité de l'Histoire et du lieu de l'Histoire dans leur actualité immédiate. Quelques années plus tard, lorsque commence la domination de la télévision — la généralisation de la reproduction technique, de l'information-communication et la prolifération de leurres — tout un cinéma va continuer les chemins ouverts par Welles et Rossellini, mais dans un univers différent, où il devient de plus en plus évident qu'il y a des lieux de l'Histoire et d'Histoire celle qui n'a pas lieu.

LE CINÉMA SAISI PAR LA TÉLÉVISION :
ESTHÉTIQUE DE LA FINITUDE ET
FANTAISIES DE BANDE DESSINÉE

I

Les transformations du cinéma, pas plus que celles dans d'autres arts, ne sont purement internes. Les œuvres d'art sont paradoxales : historiques et atemporelles à la fois. Historiques, parce qu'elles s'y enracinent, y ont leur condition de possibilité. Mais parce qu'elles métamorphosent ces conditions en forme, sens, idée ou monde, elles transcendent la contingence de leur historicité en quelque chose de nécessaire et le dépassent en même temps pour devenir ainsi des œuvres, indépendantes de leur lieu et de leur temps, accessibles ailleurs et en d'autres temps, comme des possibles utopiques de l'existence humaine¹.

Dans les univers clos, où n'existe pas d'Histoire, où les différences s'inscrivent à l'intérieur d'une identité, les œuvres souscrivent aux mêmes normes, non pas tant esthétiques que religieuses, « idéologiques » et politiques, comme ce fut aussi le cas dans le cinéma hollywoodien avant

1. George Lukács, *La Philosophie de l'art*, Klincksieck, Paris, 1981.

« la révolution copernicienne » de Welles. Depuis que les univers clos ont été détruits, c'est-à-dire depuis qu'existe une Histoire, depuis les Temps modernes, surtout avec la Révolution française et l'institution des musées, depuis que « la nouveauté » est devenue une norme, et devant les diversités historiques, géographiques et formelles évidentes, apparaissent, en même temps, un concept d'art et l'exigence d'une poétique historique : la nécessité de comprendre ce qui relie toutes les œuvres, mais aussi de comprendre les différences qui les opposent de manière radicale.

Sans doute ceci ne concerne pas seulement l'art, mais aussi d'autres domaines comme la religion et, d'une manière différente, la philosophie. Il est évident que sans être un sectateur fanatique, comme c'est le cas en général chez tous les croyants, personne ne peut prétendre — dans un monde qui a perdu ses clôtures géographiques et historiques — réduire à son dieu, plus ou moins défini, la Dété ou comme on voudra la désigner. A celle-ci, il n'existe d'accès, tout au plus, que négatif, « le positif nous étant donné ». Il en est également ainsi de l'art, qu'on ne peut saisir simplement comme présent dans la diversité des œuvres, mais seulement en tant que négation, comme l'a reconnu Adorno, qui constatait, en même temps, que chaque œuvre est l'ennemi mortel de toutes les autres¹.

Mais quelle est la spécificité de l'art, par rapport à la religion ou la philosophie, où est en jeu également la question du sens ? Peut-être consiste-t-elle

1. Theodor Adorno, *La Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris, 1974.

dans « les sens » précisément, la sensibilité étant la signification originaire, et retrouvée au XVIII^e siècle, du mot « esthétique ». On dépasse le domaine de l'art dès que n'existe plus aucune relation phénoménale, donnée aux sens, entre les sens et le sens, ou l'idée et le sensible, la forme et la matière, le monde et la terre — peu importe ici la terminologie.

Le rapport du sens et des sens est immédiatement impliqué dans toute existence ordinaire. Dans l'art, il s'agit de la distance, de la suspension qui la laisse apparaître en tant que telle ; non pas comme un but immédiat, une finalité, mais comme une finalité sans fin. Dans la philosophie cette relation n'existe pas comme telle, donnée dans le monde phénoménal ; mais, visée par le concept, elle devient objet d'interrogation et de discours.

Dans la mesure où certaines religions instaurent également une relation entre le sens et les sens, leurs « œuvres », qui parviennent à réaliser cette relation, sont aussi du domaine de l'art. Mais dans l'horizon de l'art seulement, qui est une apparition historique récente fondée sur le retrait du religieux. Lorsque ces « œuvres » perdent leur essence intrinsèque et religieuse d'être des objets de culte, c'est-à-dire des manifestations de croyances exclusives, affirmatives et dogmatiques contre toutes autres. Ainsi peuvent-elles entrer dans le domaine de la réalisation irréaliste de « l'Idée » comme apparence — ou de l'existence comme « monde » — le domaine des utopies possibles de l'existence humaine, qui est celui spécifique des œuvres d'art. L'objet de culte se métamorphose en œuvre, lorsqu'elle passe de la croyance,

c'est-à-dire du « quoi », au « comment » de son apparence, qui n'a plus l'évidence de la foi, mais devient opacité et énigme. Quand perdant sa finalité et son contexte — l'univers du sens où il était intégré — l'objet devient œuvre, fin en soi, et à elle seule cet univers. Ainsi les religions ont pu nous laisser des œuvres d'art et, dans les temps modernes, l'art devenir, comme « monnaie de l'absolu », une religion, avant d'aller, peut-être, vers sa fin, en accompagnant la métaphysique dans sa chute.

Cette historicité et atemporalité impliquent que, dans la relation aux œuvres, on ne peut méconnaître cette historicité, ni simplement réduire les œuvres à une explication historique qui, ignorant leur vérité d'œuvre, les détruirait en les dégradant au niveau de document. Cela veut dire que tout n'est pas possible n'importe où et n'importe quand. En absence de normes préalables, les œuvres modernes et contemporaines créent leurs propres normes. Ce qui ne les réduit pas au n'importe quoi et au relativisme. Il y a de l'art seulement quand dans l'authenticité des matériaux, des techniques et des formes, l'existence du sens, du monde et des hommes est en jeu.

II

Tout ceci pour dire qu'on ne peut parler du cinéma d'aujourd'hui sans se demander d'abord, de manière rapide et schématique du moins, ce qu'au-

jourd'hui — qui commence avant lui et le déborde — a de spécifique.

Premièrement, sur le plan économique. Depuis la guerre, le nouveau capitalisme fonctionne à l'aide de système de crédit et de l'injection permanente de masses monétaires pour soutenir la circulation. Il s'agit dans un cas d'argent virtuel et dans l'autre de la fausse monnaie, marquée par la disparition de l'étalon or. L'or n'était pas seulement un signe, mais une matière et une marchandise réelle, ce qui n'est plus le cas avec le flottement des monnaies. Ceci est la base économique de ce qu'on a appelé l'inflation des signes.

Deuxièmement, sur le plan économique encore. Le nouveau capitalisme ne fonctionne plus pour la production mais pour la vente, d'où d'ailleurs la nécessité du crédit et de l'injection monétaire. Anciennement la devise était : il ne faut pas vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué, maintenant la devise est : il ne faut pas tuer l'ours avant d'avoir vendu sa peau. La vente exige l'existence de besoins. Tout est donc axé sur la production de besoins par la manipulation de l'imaginaire. Donc, de la même manière que la transformation de la monnaie en signe, le produit est transformé en image-information. C'est la base économique de l'information-marchandise et de la société du spectacle.

Troisièmement, le plus puissant moyen de circulation de l'image-information-marchandise est la télévision. Or la télévision a cette particularité d'être un présent permanent. Ce présent perpé-

tuel, qui à peine aperçu disparaît, détruit le passé, mais il détruit aussi l'avenir. N'existe que ce qui occupe l'écran, ce qui est montré et nommé : ceci est une pipe, dans une identité fallacieuse du nom et de la chose. C'est une réalité à la puissance seconde, une hyperréalité. La fin du passé, la fin de l'histoire, la fin de l'utopie en sont les effets. On est au paradis où le temps n'existe plus. D'ailleurs l'utopie est réalisée, car tout est censé être à la disposition de tous, du moins en image. C'est l'avènement du monde comme obscénité, le degré zéro de la pornographie où il n'y a plus de désir. Et ob-scène parce qu'il n'y a plus de scène, de lieu autre du sens¹. C'est cette hyperréalité du monde en tant qu'image-information-marchandise qui est — parmi d'autres causes — la base de la fin de l'histoire, de la pensée, de l'art et de la culture en général, dont la mort annoncée du cinéma n'est qu'un cas particulier. Encore une fois, au cinéma, seul Orson Welles a été à la mesure de ce monde dans *F for Fake*, sur lequel il y aura à revenir plus loin.

Quatrièmement, à cette circulation généralisée de l'image-information-marchandise, à cette société du spectacle et cette obscénité en ondes hertziennes, qui est partout chez soi, aucun mur ne résiste, et heureusement les murs de Berlin et le rideau de fer se sont écroulés. La circulation mondiale de l'image-information-marchandise est vitale pour le nouveau capitalisme qui ne dépend plus essentiellement de

1. Sur l'effet télévision, voir *L'Obscène, Traverses*, n° 29, Paris, octobre 1983, p. 20 à 33 et *Cinéma contemporain*, p. 17 à 35.

l'exploitation du travail. Mais pour cela il faut encore que le capitalisme soit capable de transformer l'univers entier en capitalisme avancé et capable aussi de satisfaire les besoins qu'il prétend satisfaire, sinon le système va entrer et entre déjà en crise. Le vœu le plus secret des nouveaux « aristocrates », maîtres des nouvelles techniques, serait la disparition d'une grande partie de la population mondiale et la transformation du reste en bonne à tout faire et en personnel de service. A partager le monde et les sociétés développées entre une minorité de riches et une majorité de pauvres et d'exclus, à qui on ne veut, ni ne peut, donner que des images, il pourrait y avoir un retour de l'Histoire sous des formes de cauchemar.

Cinquièmement, l'événement essentiel, par rapport à l'objet de cet essai, a été moins l'écroulement de la nouvelle forme de despotisme oriental appelé communisme, que 1968, la révolte contre la société du spectacle. Lorsqu'on regrette maintenant le cinéma ancien, qu'une bonne partie des films d'aujourd'hui, y compris la tendance opératique, regardent avec nostalgie et voudraient restaurer, on oublie que la destruction et la déconstruction du cinéma ancien ont été portées par le même mouvement qui a abouti à l'explosion ratée de 68. Cet événement a été la fin de l'utopie commencée au lendemain de l'échec de 1848 au centre du dix-neuvième siècle. Et c'est après 1968 que l'engouement pour l'opéra s'est généralisé.

Qu'il s'agisse, au cinéma aussi, d'un tournant historique, on peut en voir la marque dans beaucoup

de films récents. Mais on ne retiendra ici, et plus loin, que trois exemples. *Les Ailes du désir*, d'abord. Tous ces anges d'un certain âge, frileux, habillés de longs manteaux, hantant essentiellement les bibliothèques, sont tout simplement les anciens étudiants de l'université libre de Berlin, les anciens de la SDS et de 68, les lecteurs de Walter Benjamin qui était, en Allemagne, l'Ange de 68. Tout le film, d'ailleurs, depuis sa conception, son titre allemand, jusqu'aux citations directes et certaines structures formelles, est en même temps un hommage à Benjamin et une tentative pour s'en débarrasser — car tel est l'enjeu de la liquidation d'aujourd'hui — dans un mouvement de négation de ce qui était une attitude de refus, pour une sorte d'adhésion et de réconciliation avec la réalité, qui se termine par le retour à la terre d'un des anges, et la restauration du *happy-end* amoureux, filmé avec beaucoup de sentiments et de couleurs. Ce film de Wenders exprime, explicitement, le mouvement de retour implicite à tout le cinéma et à la vie des années 80¹. Le deuxième exemple est *J'entends plus la guitare* de Garrel, dont la fin consiste en une réflexion rétrospective sur l'échec de toute une génération, et cette fin ressemble de très près, à s'y méprendre, à la fin de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, déterminée entièrement par l'échec de 1848. On verra le même renversement devenir, dans *Nouvelle Vague* de Godard, l'objet d'une transfiguration par « le grand style ».

1. « Histoire continue, le cinéma aussi », *L'Autre Journal*, n° 28, Paris, octobre 1992.

III

Par rapport au cinéma, la télévision a eu la même fonction que la photographie à l'égard de la peinture, et la grande presse par rapport à la littérature. Effet mortifère de perte de sens, de désenchantement, de refroidissement, de banalisation, de réduction au quelconque éphémère, à l'information-communication : de perte de l'aura tout simplement. Cela commence quelque part dans les années cinquante, et depuis la fin des années cinquante jusqu'à maintenant, tout ce qui s'est créé, dans une sorte de nouvelle modernité cinématographique, s'est réalisé par rapport à cet effet de perte de l'aura ou contre lui, comme cela s'était passé également dans la peinture et la littérature modernes. La tendance théâtrale du nouveau cinéma réfléchit cette perte, la tendance opératique veut la récuser par la magie de l'art.

Parmi les effets de la télévision sur le cinéma, il faut rappeler aussi l'invention et la généralisation du matériel léger, permettant le tournage rapide en dehors des studios. Ce qui avait été difficile avec l'invention du parlant et l'homogénéisation des films qu'elle avait entraînée. On a dit du cinéma de studio qu'il était fondé, ainsi que la peinture italienne de la Renaissance, sur une sorte d'intégration de la figure et du lieu, comme condition d'un fonctionnement immédiat de la fiction. L'extérieur était même au préalable mis en boîte et projeté sur le plateau, ainsi le monde phénoménal était intégré à une sorte d'empyrée fictif avec ses divinités et ses

idoles, qu'on n'appelait pas pour rien étoiles et stars. L'empyrée s'est évanoui avec la perte de l'aura, et avec eux l'unité ou la synthèse du monde phénoménal et des idées. Grâce aux nouveaux matériaux, la modicité des budgets et la rapidité des tournages, et une plus grande disponibilité et manipulabilité des appareils et du filmé, c'est cet effet d'intégration entre la figure et le lieu qui a disparu. Tout à coup s'est imposé avec force ce fait étrange qu'on promène acteurs, fiction et caméra dans un monde qui leur préexiste et qu'on se trouve donc en permanence à la lisière du semblant et du document.

Ceci est à la base d'une théâtralité qui s'introduit dans le cinéma de ces années-là et qui continue ; mais aussi d'un débat permanent sur la différence ou l'indifférence entre document et fiction. S'il y a une tendance opératique dans le cinéma contemporain, elle consiste, dans des tentatives diverses, en une recreation de l'aura, avec et par-delà cette théâtralité, et le hiatus et la désintégration qu'elle implique ; des tentatives donc de sauvetage du phénomène dans l'empyrée du sens par la magie de l'art et le grand style.

Mais ces tendances sont des effets indirects de la télévision et de l'absence de monde dont elle est la cause et le symptôme. La télévision a eu aussi des effets directs sur le cinéma dont l'existence se partage aujourd'hui entre la bande dessinée audiovisuelle et le journal intime.

IV

Les « actualités » dans *Citizen Kane*, qui dans sa constitution même n'est pas loin du projet des cubistes, du moins selon l'interprétation « kantienne » de Kahnweiler, fonctionnent un peu comme les journaux dans leur collage. C'est par rapport à ces « actualités » que quelque chose est posé comme une fiction, et, en les intégrant, comme une œuvre ; mais l'existence de ce « dehors » de la fiction dans l'œuvre a pour effet de réaffirmer son caractère fictif d'œuvre esthétique. L'information et la communication ne sont donc pas seulement, dans l'histoire du magnat de presse, des éléments de contenu, elles sont autrement décisives. Elles suspendent l'immédiateté innocente de la narration et le pouvoir mythique du cinéma pour en faire quelque chose de posé et un objet de réflexion. En même temps, cette menace de la destruction de l'œuvre par l'information et la réflexion se trouve dépassée grâce à l'affirmation de l'absolu de la liberté, et de l'imagination créatrice, dans l'œuvre. En y débarquant sur une soucoupe volante, Welles a détruit le mythe d'Hollywood, mais pour le remplacer par le mythe de l'auteur et du génie dans sa propre personne.

Aujourd'hui c'est cette conception de l'art qui est devenue problématique, comme l'étaient devenues auparavant les conceptions hédoniste ou normative de l'art, et son innocence d'autrefois. Dans le dernier film terminé par Welles, *F for Fake*, cette fonc-

tion absolue de l'art s'incarne, à l'intérieur même du film, en la personne d'Orson Welles, qui se dénonce pourtant comme un charlatan dans le monde de faussaires qui est le nôtre. Cette parodie, en partie autobiographique, où Welles se joue de Picasso et de lui-même avec beaucoup d'ironie, est encore très sous-estimée, bien que ce film soit aussi important et essentiel que *Citizen Kane*¹.

Sa manière de réaliser *F for Fake* correspond à la façon dont il intervenait dans les programmes à la télévision américaine : au cours de « *talk-shows* », il récitait des poèmes, racontait des histoires, effectuait des tours de prestidigitation. C'est d'ailleurs l'image que l'Américain moyen garde de lui : un bonimenteur, un bon acteur, « une marchandise », en tant que marque de réclame pour un vin de Californie, mais un cinéaste, sûrement pas. Dans *F for Fake*, il se sert de cette image de lui-même pour réfléchir la situation de l'artiste face à l'univers de simulacre et à l'absence du monde dominé par la télévision, les médias et par l'information-marchandise en général, y compris par leur effet sur « l'image » de l'artiste et de l'art.

Non seulement vrai et faux, œuvre et copie se font indistinctes, dans la circulation d'informations-marchandises et bientôt des images de synthèse, mais ce nouveau monde a rendu aussi obsolète le Génie et l'œuvre, cette relation en miroir où s'accomplissait la subjectivité (pensée, identique à la

1. « Histoire continue, le cinéma aussi », *op. cit.* Je reviendrai très longuement sur *F for Fake* et sur l'ensemble de l'œuvre de Welles dans *Orson Welles cinéaste : une caméra visible*.

réalité de l'art moderne, que Welles a héritée de l'idéalisme et du romantisme allemand par l'intermédiaire du romantisme anglais — Coleridge précisément cité au début de *Citizen Kane*). Dans cette nouvelle situation, dominée par l'universalité de la communication-marchandise, l'artiste, disait Adorno, se découvre lui-même être un « *fake* », un faux. C'est la position que Welles réclame pour lui-même dans *F for Fake*, en fin de parcours et déterminée par un contexte totalement métamorphosé eu égard à son premier film. Il y parle à la première personne, en regardant le public comme l'exige la télévision, entre l'autobiographie, la confession publique et la familiarité, qui sont les modes de fonctionnement de la télévision, où, à la différence de l'œuvre d'art, il n'existe pas de « Rosebud », où tout doit perdre son secret et nous devenir proche, être notre prochain.

Sans doute Welles est-il trop lié à l'Histoire. C'est même lui qui l'a introduite dans le cinéma américain — à la fois comme histoire de l'Amérique objet de ses deux premiers films, et en tant qu'histoire du cinéma dans la construction de *Citizen Kane* : Welles est le premier grand cinéaste à sortir du musée du cinéma, à se situer par rapport à une histoire du cinéma, comme après lui la Nouvelle Vague et les générations suivantes, tandis que tous ceux qui l'avaient précédé étaient des inventeurs. Welles est trop lié donc à l'Histoire, à l'œuvre, à la création pour aller au-delà de leur liquidation face à la domination de l'audiovisuel. Il est trop mythique lui-même, trop « Orson Welles » pour pouvoir devenir

un singulier quelconque¹, et comme semble l'exiger notre temps, tout simplement notre prochain. Ceux qui viendront après seront vraiment nos prochains, des singularités quelconques, comme Nanni Moretti et Abbas Kiarostami. Ils constatent les ruines, tiennent « le journal intime » de nos existences mortelles et concluent simplement que « la vie continue ». Il s'agit même de cela et de rien d'autre, d'une adhésion profonde à ce qui est. Non plus l'absolu de l'Art, mais une esthétique de la finitude.

V

A l'enfer de la modernité, l'art moderne avait opposé son utopie. Pour la post-modernité, ou le post-historique, l'utopie s'est réalisée : l'Histoire n'a jamais été qu'un cauchemar qui a laissé des ruines. Ce qui nous échoit désormais, c'est l'actualité d'une expérience que mesure l'existence immédiate d'un homme. C'est à cette révélation que correspond « le cinématographique ».

Beaucoup de mystiques avaient pensé que le jour de la rédemption toute singularité serait révélée et relevée, sans renvoyer à une transcendance. C'est peut-être de là que venait l'enthousiasme de Benjamin pour le cinéma. Ce que dira aussi Bazin en parlant du monde révélé par l'objectif. Un mon-

1. A propos du « singulier quelconque. », voir Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient*, Seuil, Paris, 1990.

de libéré de « la subjectivité », comme fondement ou maîtrise, et aussi de « la signification », et rendu enfin visible.

Bazin avait parlé de « réalisme ontologique » contre le montage et « les manipulations » d'Eisenstein et sa prétention de régenter le sens de l'Histoire. Avec Rossellini, il y avait eu, extérieure à l'Histoire, l'avènement soudain, le miracle d'une révélation. Mais aujourd'hui cela même, ontologie ou Dieu, est trop lourd, trop miraculeux, insuffisamment quelconque, quotidien, fini. C'est la révélation de l'Être ou Dieu à une singularité. Ce n'est pas la révélation des singularités quelconques, ne dépassant pas l'horizon de l'immédiat et du prochain. Dans *Caro diario* de Moretti, lorsque — sur le Stromboli, précisément — l'intellectuel critique, fraîchement converti à la télévision, s'inquiète de connaître les suites d'une série américaine, ce sont les souvenirs de Dieu, de Rossellini, mais aussi des intellectuels critiques et des lecteurs de livres qui sont ironiquement livrés au vent. L'esthétique de la finitude n'a plus rien à voir avec la profondeur, l'intensité, l'abîme, la hauteur, le lointain, l'idée, le tout, le désir, l'impossible, l'inaccessible... C'est l'existence ordinaire qui est pour elle épiphanie ; et encore avec les connotations théologiques de ce mot, ce serait dépasser l'existence — dans sa vulnérabilité et son innocence enfantine — qui se révèle à elle-même et devient visible grâce à la distance introduite par le filmage et la projection cinématographique.

Ces actes sont nécessaires. C'est que d'être trop près, nous laisse et laisse toute chose dans le proche et l'obscur, dit Bloch : « Le visible ne se constitue que par le mouvement qui nous fait sortir de notre en soi opaque pour nous placer devant lui. Grâce à cet éloignement par rapport à nous-mêmes les choses se laissent enfin considérer sous l'angle de la perception : alors seulement elles sont vécues. [...] la distance qui nous éloigne de nous-mêmes et qui est assurément nécessaire à la vision des choses représente un éloignement vers le haut ; toute chose qui cesse d'être immédiate se situe dans une telle élévation-ostentation¹. » C'est pourquoi « les expériences vécues » d'un Moretti ou d'un Kiarostami sont des « deuxièmes fois », des reconstitutions. Ainsi seulement, dans la distance, la vie est vécue et se rend visible, sans dépasser en rien l'immédiateté et la finitude, sans que cela devienne ce pas au-delà de l'immédiat qui était pour Bloch le commencement de l'utopie et du principe espérance, car l'une et l'autre doivent désormais se taire devant la révélation de la finitude.

Mais dans celle-ci, grâce à la reproduction qui la rend possible, grâce à l'image et à la distance, entre le monde et son double, entre la vie et son vécu, dans cette différence, quelque chose peut se réintroduire toujours, malgré tout, comme un semblant et un faux, en tant que garde-fou à « la vérité » et comme mensonge nécessaire à l'art. Sans quoi ne pourrait-on plus parler d'esthétique à propos de cet art de la finitude. Car la finitude est mar-

1. Ernst Bloch, *Experimentum Mundi*, Payot, Paris, 1981, p. 12.

quée par son autre, et l'image de reproduction manque de présence. Il y a monde et la caméra, et pour le montrer, chez Kiarostami, il faut une seconde caméra, elle-même filmée par une autre et ainsi de suite. Mais en se redoublant, la reproduction devient de la représentation et se transforme en auto-réflexion d'un cinéma se prenant pour son propre objet. Fiction et document, présence et être-en-acte deviennent indistincts, comme le jeu de la vie, même si, pour le rendre manifeste, il faut l'habileté du metteur en scène. Fictif et réel, un désir de cinéma, d'« histoire », d'amour relève l'existence au-dessus de sa facticité. Car la nature qui détruit continue de fleurir : le vent souffle toujours dans les oliviers, et la beauté admirable des paysages, leur musique, est leur transcendance que révèle le cinéma.

VI

Si la réalité de l'image cinématographique, comme reproduction de l'existant, a pour corollaire, depuis toujours, son irréalité foncière, avec la domination de l'audiovisuel, présence et vérité se convertissent en absence de monde et règne du faux. La réduction à la finitude, à ici maintenant familier et ordinaire, comme effet de télévision est une dernière tentative de montrer ce qui du monde et des hommes survit. « Cela passe à la Télévision, donc cela existe. » C'est pourquoi tou-

te chose tend à être doublée par un circuit vidéo. Mais exister possède ses formes temporelles. Or, il n'y a pas de Temps à la télévision, même pas de présent. Ainsi l'existence s'en trouve pulvérisée. Le flux indistinct de clips publicitaires et de reportages en direct, le zapping qui saute d'un niveau de réalité à un autre et l'image de synthèse sans original détruisent totalement la prétention de ce qui reste de la « reproduction » d'être la trace et l'empreinte de la réalité. Peut-être, avec les nouvelles sciences, sommes-nous sur le point d'entrer dans un tout autre monde, où enfin on entendrait les anges chanter. Pour le moment, les anges du « grand cinéma », c'est-à-dire des films à gros budgets, sont des anges de clips, de dessins animés et de bandes dessinées. Car, dans cette absence de monde, voilà le modèle du cinéma d'aujourd'hui : un imaginaire de fantaisie, sans consistance, conséquence ni vérité, fonctionnant à vide, avec beaucoup de gadgets et de coups de pistolet. Ses images voudraient être des mythes : elles prolifèrent seulement.

Si la réduction à la finitude tend à créer une présence où l'acte et le sens prennent une certaine dimension théâtrale, la fantaisie portée par la haute technicité, avec ses images, ses couleurs, ses décors, sa machinerie et sa musique réutilisent en le dilapidant et le recyclant l'héritage du cinéma ancien et de l'opéra. Avec une différence capitale cependant. L'opéra et le cinéma ancien n'étaient pas seulement des exutoires de fantasmes, mais des univers d'affect, ce qui n'est plus le cas avec les fantaisies froides — « surgelées » serait plus exact — de la bande dessinée réalisée avec les moyens du cinéma.

THÉÂTRE ET OPÉRA
DANS LE CINÉMA D'AUJOURD'HUI

Dans cette description du cinéma d'aujourd'hui, il aurait fallu, pour le moins, ajouter, à côté du théâtre et de l'opéra, une dimension romanesque tout aussi importante, pour ne citer, parmi d'autres, que deux grands films : *Le Pas suspendu de la cigogne* d'Angelopoulos¹ et *Val Abraham* d'Oliveira. Mais il s'agit ici, non pas d'un panorama général ou du ridicule d'une « réponse définitive », mais d'un propos partiel et partial, de la position rapide d'un problème, à partir de quelques films.

I

On s'étonnera, sans doute, des exemples retenus ici, qui, a priori, n'ont rien d'opératique ou de théâtral. Il a été question longuement d'opéra et de théâtre auparavant pour écarter toute idée de ressemblance. Théâtre et opéra sont entendus

1. Voir « Le Pas suspendu de la cigogne : la musique du paysage », in *Les Temps modernes*, Paris, mars 1992, n° 548, p. 162-174.

ici comme effet de cinéma, et non pas en tant que théâtre et opéra filmés ou réalisés par le cinéma. Welles dans *Macbeth*, Olivier dans *Hamlet* avaient essayé, avec des résultats inégaux, de créer par le cinéma l'équivalent du théâtre sans que, malgré le carton-pâte, cela soit directement théâtral. C'était encore l'époque où régnait sur tout le cinéma l'impératif de vraisemblance : une image donnée pour la réalité. Depuis, le cinéma a perdu son immédiateté et sa naïveté, rien n'empêche donc d'afficher le caractère d'artifice de l'image. Ainsi peut-on réaliser du théâtre au moyen du cinéma comme vient de le faire, avec magistère et brio, Alain Resnais dans *Smoking, No Smoking*, où le théâtral rejoint les jeux binaires vidéo, et leurs pseudo-possibilités de choix, où tous les choix et les décisions se valent et rien n'a plus d'importance. Le théâtral par le cinéma, Oliveira l'avait réalisé aussi dans *Le Soulier de satin*. Claudel y était pour beaucoup. Il exigeait explicitement l'artifice, la neutralité et l'imagerie. Il connaissait le théâtre de l'Extrême-Orient, et il aimait aussi beaucoup le Grand Guignol : son *Tête d'or*, un chef-d'œuvre, est sorti de là. *Le Soulier de satin* affirme en permanence l'artifice : décor, costume, maquillage, lumière, couleur, frontalité, tout tend et réalise en permanence la scène de théâtre en forme d'imagerie. Là n'est pas le théâtral comme « effet » du cinéma. On exclura aussi la solution facile des plans d'ensemble très longs ou un découpage pour montrer le jeu des acteurs, avec un dialogue théâtral, l'écran transformé en scène,

ayant des entrées et des sorties, comme si on avait multiplié autour de l'écran des côtés cour et des côtés jardin.

Le théâtral comme effet du cinéma résulte d'une brèche en lui, d'une sorte de redondance de la réalisation cinématographique elle-même, d'un passage constant entre le cinématographique, c'est-à-dire le flux d'un mouvement d'action qui se donne pour le présent de la vie, à une théâtralité qui provient de la suspension du flux et de l'apparition de l'intensité d'un être-en-acte s'affirmant avec tension, s'adressant même parfois au spectateur, ce qui par contre-coup redonne à la totalité du film un caractère de parabole et d'artifice.

Ce problème se situe entre deux extrêmes : d'un côté un cinéma qui se veut comme la reproduction-révélation du monde, de l'autre un cinéma qui crée un mode d'artifice. A cet extrême, l'antinomie entre Lumière et Méliès existe. A cela se ramène même, par exemple et en définitive, la différence radicale entre un Straub et un Syberberg. Si le cinéma ancien a été, en quelque sorte, la synthèse de ces deux extrêmes, et la spécificité d'une bonne partie du cinéma moderne, le brouillage de leur relation et de leur opposition, il y a théâtralisation dans le cinéma contemporain, chaque fois que l'un des termes est posé à l'intérieur de l'autre, conjointement avec l'extériorité de la figure et du lieu. Ce lieu peut être le monde, comme chez les Straub ou chez Rivette, et le théâtral se définit comme une puissance

seconde ; ce lieu peut être l'artifice, comme dans certains films d'Oliveira, et c'est par une sorte d'artifice second, de théâtralisation à la seconde puissance, marquée dans « l'actualité » du jeu de l'acteur, que quelque chose advient non pas de la réalité du monde, mais de celle d'une âme ou d'un cœur¹.

II

Lorsqu'il y avait l'intégration immédiate entre figure et lieu, entre fiction et monde, la fiction était le sens du monde qui venait s'y révéler. Quand on promène acteurs et fiction et caméra dans le monde qui leur préexiste, cela crée une marginalisation de la fiction par rapport au monde. Le degré zéro d'une telle déhiscence, presque imperceptible et sans étrangeté aucune, se produit dans les films de Rohmer, où conte et proverbe disent l'artifice, tandis qu'avec beaucoup de tact, d'impalpable légèreté et d'ironie poétique, les films deviennent des portraits de personnages et d'acteurs, des documents de la vie et des lieux du monde, du présent. Mais pour cela Rohmer doit se tenir, avec ses personnages, ses fictions et ses lieux, dans les limites prescrites. Le moindre faux pas, comme pour ses jeunes filles, ferait se briser la fragilité cristalline de ses films, en

1. Ayant consacré de longs essais, sauf pour quelques films récents, aux auteurs et aux œuvres en question ici, je me permets encore une fois de renvoyer à *D'une image à l'autre* et *Cinéma contemporain*.

danger comme de la porcelaine placée en déséquilibre. Car chez lui, il s'agit d'une distance minimum qui fait être un soi, non d'une extériorité qui rendrait le soi et le monde problématiques. Alors l'existence dans les marges prendrait l'allure de jeu et de complot, et ce n'est pas un hasard, elle tournerait autour du théâtre, comme dans presque tout le cinéma de Rivette. Cette théâtralité du jeu, chez Rivette, a pu atteindre la marginalité d'une existence limite suicidaire, ou devenir consciente de soi dans ce théâtre à la seconde puissance qui s'appelle la comédie. Ainsi, à côté du refus de tout compromis et de la lucidité extrême, il existe une dimension comique tout aussi rare et très forte chez Rivette.

Jacques Rivette a parlé de passage par Rossellini, qui est l'entrée obligée du cinéma moderne. Mais dans Rossellini, il n'existe certainement pas une telle relation réflexive entre le théâtre et la vie. Si Rossellini a quitté l'empyrée du studio pour la terre des hommes, c'était pour être encore plus proche des choses, il a maintenu une relation d'immédiateté entre le cinéma et ce qu'il filme, entre la fiction et le monde. C'est qu'à l'époque de *Rome Ville ouverte* l'Histoire était dans la rue, elle était presque la vie de chacun, tandis que nous sommes dans un monde où « il y a des lieux de l'Histoire, et d'Histoire celle qui n'a pas lieu » : dans une sorte de complète extériorité, qui donne au sens l'aspect d'un jeu de théâtre et cela n'est pas seulement spécifique à Rivette.

En dehors des moments où « le théâtral » est posé comme tel, comme le foyer autour duquel tourne la vie, cette théâtralité et cette réflexivité,

chez Rivette, ont toujours été implicites, formant une sorte de jeu de miroir interne, à la manière de Renoir, sans que le miroir se brise ou qu'il soit tourné vers le spectateur. Mais ailleurs, la mise en crise de la représentation a eu des effets de théâtralité et de réflexion autrement explicites, déterminant une sorte de détournement général de l'esthétique du film. Avec un passage plus net de l'histoire au discours et au théâtre, dans une sorte de distanciation ou de déconstruction généralisée. Avec la suspension de l'action, et l'intervention des acteurs en tant que tels. C'est une chose courante dans les films de Godard, mais pas seulement chez lui : la mise à l'index de la fiction et par conséquent d'une certaine théâtralité étant devenue pratique commune, du fait de la destruction du miroir-écran et de la naïveté du cinéma ancien.

III

Ces effets étaient plus importants dans les années 60 et jusqu'au milieu des années 70, autour du moment explosif de 68. On a beaucoup parlé de distanciation brechtienne à l'époque. Mais à tort¹. Le théâtre implique la co-présence de l'acteur et du spectateur. C'est la base de la théorie de Brecht sur la distanciation. Sans cela, celle-ci ne fonctionne pas et Brecht disait qu'elle n'existe pas dans le face-à-

1. Voir « D'une nouvelle esthétique théâtrale et le cinéma », in *D'une image à l'autre*.

face de l'acteur et de la caméra. De plus, toute distanciation n'est pas forcément brechtienne, elle est même constitutive de tous les théâtres du monde, sauf un court moment dans l'histoire théâtrale de l'Occident. Et Brecht savait cela parfaitement. C'est pourquoi il parlait d'historicisation en se référant à sa conception du matérialisme historique, que personne ne partage au cinéma. « Le matérialisme historique » des Straub a une dimension théologique, proche de celle de Walter Benjamin, qui gênait fortement Bertolt Brecht. Il peut y avoir donc théâtralisation, discours et distanciation au cinéma avec un effet totalement contraire à Brecht, même si on s'en inspire. Ce qui a été le cas dans les films de Syberberg, aussi bien avec son *Karl May*, avec son *Ludwig* que dans son *Hitler*, qui est un chef-d'œuvre et une œuvre très contestable. Tous ses films, y compris son film-opéra *Parsifal*, recréent, malgré la distance d'une théâtralité, l'atmosphère d'une sentimentalité nostalgique, équivoque et douteuse, que Brecht avait voulu dissiper avec sa distanciation.

IV

On peut dire donc qu'il y a eu théâtralisation chaque fois que le cinéma d'action a dû céder devant une mise en scène des acteurs et la position d'un problème. Toute cette époque de déconstruction, de réflexivité, de théâtralisation s'est produite sur fond de questions politiques et esthétiques qui

avaient été posées avec rigueur et clarté dans l'une des œuvres majeures du siècle, *Moïse et Aaron* de Schönberg, dont les Straub ont fait un film. Bien qu'on y chante, il ne s'agit pas d'un film « opératique », mais d'un supplément d'effet de théâtre créé par le cinéma.

Adorno a expliqué longuement pourquoi *Moïse et Aaron* n'est pas un opéra, mais quelque chose d'intermédiaire entre un oratorio et un drame sacré¹. Après les développements antérieurs sur l'opéra, peu de remarques suffiront pour indiquer la différence. *Moïse et Aaron* n'est pas un univers d'affect, de passion et de mythe, mais le lieu d'exposition d'un problème et d'une contradiction qui reste ouverte. Schönberg n'a pas terminé cette œuvre et aucune mise en scène d'opéra n'a jamais été une réussite. Le problème de *Moïse et Aaron* ne concerne plus, comme dans les *Orphée*, la relation entre la musique et le visible, qui est le problème même de l'opéra, mais la relation entre la pensée et l'image, la musique étant située, dans ce cas, du côté de l'image. C'est peut-être une question plus directement cinématographique, et le problème même du cinéma des Straub. La différence schönbergienne de la pensée et de l'image se double chez eux des relations entre la partition de Schönberg — prise en tant que pensée — et le cinéma : non pas sa réalisation en image mais sa mise en situation, en tant que telle et comme théâtre, dans un paysage.

1. Theodor Adorno, « Un fragment sacré », in *Quasi una fantasia*, Gallimard, Paris, 1982, p. 245-267.

En écartant la dimension théologique de l'interdit de la représentation, qui concerne la religion et l'histoire des Juifs, restent ses dimensions philosophico-politique et esthétique. Si toute image est une idole qui trahit la pensée, toute action contredit l'absolu et devient impossible. Pourtant la liberté, c'est-à-dire l'absolu de la pensée, le peuple ne peut y accéder sans l'image, l'affect et l'action. Ainsi en voulant se réaliser, la liberté et la pensée se renversent en leur contraire. Voilà pour la question philosophique et politique, et son impasse, qui a été celle des révolutions du vingtième siècle.

Toute une tradition esthétique de l'Occident — la Grèce et la Renaissance — est fondée sur l'unité de l'Idée et du phénomène, de la pensée et de l'image, des sens et du sens. Cette identité-unité est une esthétique où sont liés l'immanence, l'image avec les maîtres. On peut affirmer qu'une grande partie des subversions esthétiques de l'art moderne porte contre cette unité. L'esthétique du cinéma classique était elle-même une forme dégradée de l'esthétique gréco-renaissante ; la destruction de cette esthétique, la mise en crise de la représentation, de l'évidence immédiate et de la réalité pleine de sens de l'image du cinéma, participent donc des mêmes perspectives historico-esthétiques et politiques que celles de l'art moderne. Mais comme le montre *Moïse et Aaron*, la question n'est pas simple pour qu'on puisse y trancher. C'est Moïse, l'abstraction de la liberté et de la pensée pure, qui se retrouve dans la position du Maître, et c'est le peuple qui chante son amour des affects et des images. Voilà

l'autre paradoxe qui est celui de l'art moderne dans son rapport au public. Le problème de la pensée pure et celui de la liberté du peuple sont identiques, il s'agit de la même vérité, mais pratiquement ils se retrouvent aux antipodes, en opposition, et en impasse.

Moïse a besoin d'Aaron pour qu'il parle au peuple, et Aaron qui aime le peuple sait que celui-ci a besoin d'affect, de miracle et d'image. Lorsque Moïse se retire sur la montagne pour recevoir la Loi, Aaron finit par céder devant le peuple et forger une idole. Ainsi avec l'image reviennent les joies païennes du mythe et du sacrifice. A son retour, Moïse leur répond par la violence, car la pureté de la pensée ne peut rien tolérer et devra toujours cheminer dans le désert. Ainsi entre mythe et violence, image et pensée pure, la question reste ouverte. Elle exige la scène de l'exposition théâtrale, et la différence entre Idée et monde, qui devient dans le film celle de l'œuvre et du paysage, des figures et du lieu et non la synthèse et l'ivresse de l'opéra et de l'image.

Schönberg fait deux distinctions musicales, entre Moïse qui parle et Aaron qui chante, et entre la fête païenne et le reste. Mais l'invention des Straub se situe au niveau de cette seconde différence. Pour la fête païenne, ils font des « images », du « cinéma », ils « réalisent » : multiplication des plans, angles, tailles et lumières expressifs, montage narratif et rythmique, tandis que le reste est d'un retenu ascétique. En dehors de cette fête païenne, leur *Moïse et Aaron* partici-

pe de la même esthétique théâtrale qu'ils mettront en œuvre dans leur *Antigone* et d'une autre manière dans *La Mort d'Empédocle*. Dans chacun de ces cas, on peut dire qu'il s'agit d'un refus de « réaliser ». Si le cinéma ordinaire vise un effet de réalité comme condition d'un labyrinthe d'espace-temps imaginaire où le spectateur est pris par son désir de voir, de savoir et de jouir, la « distanciation », la mise en scène théâtrale des Straub consiste à en empêcher le fonctionnement et même à en frustrer le désir par la suspension de tout mouvement ou sa réduction au minimum. Il s'agit de la mise en situation, par le moyen du cinéma, d'un texte et des acteurs, d'une théâtralité, dans un paysage — par une totale extériorité des figures et du lieu, du sens et du monde, ce qui n'exclut pas le surgissement des tensions autrement fulgurantes entre les deux termes, au contraire. Les Straub tiennent compte au moins de cinq paramètres : le texte ou la partition, les comédiens et leurs voix, le paysage, le cinéma comme image et son de reproduction et les spectateurs. Au sens de Benjamin, il s'agit d'une véritable valeur d'exposition. Chaque terme est posé et poussé à sa propre limite en tant que tel. Un peu comme Cézanne qui voulait savoir si le tableau tient devant le paysage. Et la dialectique du paysage dans les films des Straub reçoit sa force des œuvres qu'ils y mettent en scène. Porté ainsi à sa limite, par le « ne pas faire » et la retenue, chaque terme atteint sa vérité et son point d'incandescence.

V

La dualité de l'acte et de la présence peut tendre vers l'unité d'une rencontre, qui fait de chacun des termes, sans qu'il y disparaisse ou lui devienne identique, le sens de l'autre, comme dans *L'Annonce faite à Marie*. Alain Cuny connaissait trop bien le théâtre pour en faire au cinéma : le théâtral est donc dans le texte de Claudel et dans l'être-en-acte des acteurs, il est dans cette disposition qui pose des figures de fiction dans la réalité d'un paysage, et une époque ancienne dans l'actualité, et cet ancien temps lui-même comme répétition et différence d'un événement originel et de tout autre portée. Sans aucune volonté de dépasser le hiatus, mais prenant sa force de cela même, des dualités, et surtout du discontinu qui devient tout un style cinématographique.

Acte et présence, comme histoire et nature sont séparés et liés pourtant, ainsi que dans le gothique, où se situe l'époque de la fiction. La nature, le monde de la création est rédimée — on parle ici de résurrection, par l'incarnation, cette lumière extérieure du monde qui l'éclaire. Ainsi l'image comme la bande sonore deviennent les moyens de révélation des beautés du monde : du chant de l'oiseau, du souffle du vent ; du passage de la lumière ; des feuilles, des gerbes, des fruits, du sable, de la neige, de la glace, des vagues, des pierres, de l'épervier, du serpent. Il ne s'agit pas d'un ordre magico-mimétique de la nature et du mythe, dont histoire et figure seraient l'émanation, mais de l'image et du son comme lieu d'épi-

phanie. Lieux d'une présence réelle, révélée, dans sa différence, par la grâce de l'Histoire. Avec la Vierge, c'est la création, le monde, qui est redimée, avec l'incarnation, ce sont les images. Il n'y a pas ici d'interdit de l'image, qui chez les Straub va bien au-delà du seul *Moïse et Aaron* — car même dans leurs *Empédocle*, uniquement le sacrifice tragique du héros rend possible la réconciliation avec la Nature qui reste toujours loin, comme un sacré à distance. Tandis que dans *L'Annonce faite à Marie*, le sacré ne se différencie pas de la vie même, ni l'image, du mouvement et de la présence lumineuse. Sans doute, il faut pour cela, la souffrance et la séparation, et que l'amour se fasse douleur, mais la lèpre et la mort même sont un chemin guidé par la certitude. C'est pourquoi l'œuvre de Cuny a l'éclat magique et enchanté d'une nuit de Noël, d'un premier film et d'une comptine enfantine.

L'extrême pointe du moderne, et archaïque à la fois, *L'Annonce faite à Marie* est d'une certaine manière le plus beau film du XV^e siècle, comme *Val Abraham* d'Oliveira l'est du XIX^e. Ce sont des créations d'ultime jeunesse de deux vieillards. Mais « hélas pour nous », pour paraphraser Godard et son jeu de mot complexe sur « départ-dieu ». Aujourd'hui il est plus facile de construire un temple que d'y faire descendre un dieu. Dans l'art moderne, c'est la forme même qui était la mystique négative d'une époque sans dieu, comme dans les meilleurs moments du cinéma de Duras, fait d'effacement, de « dénudation » des

images et des mots. A vouloir en faire, malgré la dénégation, une réalité positive, dans un monde devenu hyperréaliste par la prolifération des images, cela ne peut aboutir qu'au discours, à la « jacasserie sur dieu », selon le mot d'un maître ancien. *Hélas, pour moi* cherche, de manière contradictoire, à dépasser le niveau du discours par une intégration musicale de tous les moyens. Ce qui aurait pu devenir, peut-être une parabole, dans une esthétique dualiste et « théâtrale », ne réussit pas à se métamorphoser en un oratorio ou une cantate ; sa musicalité, comme œuvre intégrée et totale, est sans effet : elle ne chante pas.

VI

Pour un film opératique, il s'agit de « chanter », de recréer, comme cela était aussi le cas dans l'opéra lui-même, la dimension mythico-épique par le grand style. De recréer un cinéma où les éléments sont intégrés dans et pour la fiction, l'émotion, l'action, le mouvement, comme avec le cinéma ancien où c'était le film lui-même qui avait la fonction de la partition, de la musique par rapport aux personnages et à leur histoire, le scénario et le livret. Mais tandis que ce cinéma ancien, dans les circonstances de sa naissance, était opératique et magique naïvement, pour les films opératiques d'aujourd'hui, il faut retrouver cette dimension en déployant très consciencieuse-

ment tous les moyens. C'est dans le cinéma d'aujourd'hui que le film opératique crée l'*ersatz* du style contre le style brisé.

Après la destruction du miroir-écran et de l'empyrée du cinéma ancien, mais aussi après la disparition de l'utopie qui avait porté la « déconstruction », la distanciation et sa dimension théâtrale, et en l'absence d'histoire, de sens, d'émotion et de style, il y a des tentatives de les recréer, non plus en tant que l'image de la réalité, comme l'était le cinéma ancien, mais comme la réalité d'une image, ainsi qu'à l'opéra, en utilisant tous les moyens. Le résultat est très souvent un maniérisme de pacotille. Et les films qui pourraient répondre à cette exigence opératique sont très rares. Surtout si l'on écarte ici aussi, comme dans le cas du « théâtral », ce qui se réfère de manière immédiate à l'opéra, non seulement les film-opéras mais aussi les films qui — rompant avec les conventions dites de réalités — visent directement l'excès, l'irréalité en tout, la passion, l'imaginaire, la couleur, le déguisement : l'artifice, l'effet et l'affect.

VII

L'opéra était le monde du mal rédimé par la musique. Mais le mal s'est banalisé au cours de ce siècle, l'excessif ne brave plus aucun interdit et dans les films, sauf emprunts, il n'y a véritable-

ment pas de musique. Ainsi les fêtes baroques d'un Greenaway ne sont plus que funèbres ; sa synthèse des arts, un capharnaüm de bric-à-brac ; ses décors, une architecture de mausolée. Brutalité, bestialité, nudité, nourriture, cruauté, sexualité, mort : une série de provocations accumulées frise le kitsch, là où la même décadence produisait, par l'intensité de la retenue et de la rigueur formelle, le génie d'un Francis Bacon. A la différence des opéras parodiques de Brecht, qui reconnaissait la nécessité de « chauffer » malgré tout, ceux de Greenaway sont des excitations mentales et mécaniques sans émotion : s'il s'agit ici d'« opéra », il est saisi par le froid de la mort, sans phrase, de la photographie.

A un autre extrême, Fassbinder ne croyait pas, non plus, à la vérité de la reproduction technique. « Le cinéma, disait-il, c'est le mensonge vingt-cinq fois par seconde. » Mais ce mensonge va chez lui du document le plus immédiat au comble de l'artifice, du feuilleton rapide aux productions monumentales. Dans son œuvre prolifique et polymorphe, on retrouve tous les genres — télévision, théâtre, roman, nouvelle, opéra — et se conjuguent des influences multiples, des formes et des styles extrêmement hétérogènes. Il y a chez lui très souvent une dimension théâtrale : réalisée par les moyens du cinéma ou comme effet de la cinématographie. Mais il atteint le pur artifice, avec une claire visée opératique, lorsqu'il cherche à refaire, volontairement, comme si cela était encore possible, le cinéma d'avant-guerre :

l'Hollywood ancien et surtout Sternberg. L'exemple limite est sans doute *Querelle*. Mais du fétichisme de Sternberg, on est passé à la mise en acte de la perversion, à l'excès en tout genre, de désir, de violence, de meurtre et de mort. Il ne s'agit plus d'effets de l'image, celle-ci ayant perdu sa fonction de fétiche, mais d'affects convertis en atmosphère, par les plans rapprochés, les décors, les couleurs, la lumière : l'artifice, la redondance portés à une valence seconde, l'opératique réalisé avec les moyens du cinéma et non pas comme effet de celui-ci.

VIII

Même cet effet purement cinématographique, pour atteindre au grand style, se double de redondance et de référence et se situe en relation à la tradition du cinéma. Du début des années 90, on retiendra ici deux exemples divergents : *Nouvelle Vague* de Godard et *Les Amants du Pont-Neuf* de Carax. Malgré leur apparence réaliste, ils renvoient, tous deux, à un niveau de paradigme, qui n'est pas celui d'un imaginaire de fantaisie, ni celui de la vérité d'une expérience. Si des films, maintenant anciens, comme *Hiroshima mon amour* ou *Muriel* de Resnais, malgré leurs structures hautement musicales et lyriques sont du côté de la vérité romanesque, *Les Amants du Pont-Neuf* ou *Nouvelle Vague* relèvent plutôt d'un

mensonge, plus proche de l'opéra, qui a aussi sa vérité spécifique.

Ces deux films peuvent être reliés aux deux tendances finales de l'opéra. *Les Amants du Pont-Neuf* à la tradition italienne, populaire et populiste, du vérisme, attachée essentiellement à la production du pathos et à des figures bien dessinées, d'une pièce et fortes, ne reculant devant aucune simplification, ni devant aucun effet et feu d'artifice. *Nouvelle Vague*, à la retenue spécifiquement debussyste, et à une sorte de « constructivisme » post-expressionniste, où l'on ne chante quasiment plus et où tout se passe dans la partition et l'orchestre.

IX

Les Amants du Pont-Neuf vise le mélodrame et la monumentalité, sans rien de psychologique, mais avec le pathos de la passion et son caractère entier poussé à l'extrême, ne reculant devant rien, et ses trois figures fortement marquées et de rigueur, le ténor, la soprano et le baryton, et la mort au bout pour tous, sauf le sauvetage in extremis des deux amants, où l'on ne sait pas si la péniche qui les sauve est le bateau des morts, ou, ce qui serait la même chose, l'Atalante de Vigo, qui recueille ces rescapés dans une sorte d'éternité cinématographique. Ce sauvetage étant nécessaire, à défaut de musique, pour rédimier la fatali-

té mythique d'un monde sans issue. En aucun cas il ne s'agit d'un simple *happy-end*. Sans doute y a-t-il un hommage à Vigo, mais aussi la conscience que l'hommage ne peut y prétendre qu'en prenant l'allure d'un feu d'artifice grandiose, au sens figuré, au niveau d'une dépense, d'un véritable *potlatch*, des moyens cinématographiques, et au sens propre avec ce feu d'artifice qui commémore le bicentenaire de la Révolution, au centre du film, comme les personnages sont au centre de Paris, en tant que réalité de la nouvelle pauvreté — de l'exclusion — par rapport à une révolution qui avait proclamé le droit de tous au bonheur. Avec son *Pont-Neuf*, Carax a voulu atteindre le niveau du mythe qui était celui du grand cinéma d'autrefois, mais dont il n'est plus possible que de donner une image à coups d'effets, de machinerie, de grands moyens, de magie et de feu d'artifice.

Il a tenté aussi, probablement, de réaliser un *Notre-Dame de Paris* du vingtième siècle. Son Alex sautillant dans les échafaudages a quelque ressemblance avec Quasimodo. C'est dans leur rapport mutuel à Hugo que le rapprochement fait par Serge Daney entre Abel Gance et Carax devient compréhensible. Mais avec Hugo ou Vigo, il y avait l'innocence et le bonheur de la fiction, qui ne sont plus possibles ici. Il faut toute la mémoire du cinéma et tous ses moyens, pour créer, de ce côté du miroir, une fiction et son pathos, avec le risque permanent que la richesse et la profusion des moyens ne déversent à chaque moment dans le simulacre hyperréaliste. Car il est

devenu tout aussi difficile de faire un opéra cinématographique qu'un opéra tout court, à moins de prendre en compte, dans l'œuvre même et au sein de la magie de l'art et du grand style, ce qui contredit l'opéra, c'est-à-dire l'existence d'un monde désenchanté et du style brisé, comme le fait Godard dans ses derniers films.

X

Nouvelle Vague est de 1990 et un aboutissement du cinéma de Godard, inauguré avec *Sauve qui peut (la vie)*. Depuis *Prénom Carmen*, la référence à l'opéra est obligatoire, mais *Je vous salue Marie* et surtout *Détective* visent également une sorte de grand style. Le choix du titre, *Nouvelle Vague*, est un rappel et donc un recommencement. C'est, peut-être, le chef-d'œuvre de cette période de Godard, l'un des grands films de ces dernières années, et aussi de l'histoire du cinéma.

Nouvelle Vague réalise les exigences des manifestes d'Eisenstein contre le synchronisme de l'image et du son et contre le synchronisme en général. Exigences qu'Eisenstein n'a jamais pu concrétiser, parce que les idées d'Eisenstein de l'époque venaient encore de la période révolutionnaire de l'Union soviétique et de sa propre œuvre, cristallisée dans l'idée du montage qui implique profondément : discontinuité, fragment, réseau, relation et construction et n'a plus

rien à faire avec les catégories esthétiques traditionnelles de substance, d'identité et d'organicité. Lorsque la révolution bolchevique a été ramenée, par la force des choses, à une nouvelle forme de despotisme oriental, Eisenstein (dont l'œuvre est, par les métamorphoses de son esthétique, la meilleure histoire de l'Union soviétique) a retrouvé dans *Ivan le Terrible* la caractéristique éternelle de l'Orient : le mélange inextricable du despotisme et de la mystique. Mais ce n'est pas l'essentiel ici. On peut dire qu'*Ivan le Terrible* est la première tentative, au niveau de l'histoire du cinéma, d'une restauration de la forme organique par la magie de l'art et du grand style. *Ivan le Terrible* c'est, avec volonté et conscience, l'un des seuls véritables opéras cinématographiques par l'usage concerté des moyens et de leur diversité, par leur intégration dans une sorte d'œuvre d'art total, par l'intensité expressive et l'extase de l'art sorti de soi. Prokofiev et le souvenir de *Boris Godounov* y ont été pour quelque chose. Mais si avec le cinéma, Eisenstein atteint ici l'intensité et la richesse des plus grands opéras du dix-neuvième siècle, cela n'a plus rien à voir avec le premier Eisenstein et l'art moderne du montage dont le refus du synchronisme et les disjonctions en tout genre ne sont que l'une des conséquences.

Avec sa conception du pathétique, la musicalité de ses montages et sa volonté de mettre le spectateur hors de soi, Eisenstein avait toujours été plus proche de l'opéra que de la tragédie, comme il le croyait. Mais le montage de fragments avait

été possible seulement avec les masses, l'idée et l'événement historique. A l'époque, personne n'aurait pu réaliser un tel montage, à base d'une absolue discontinuité, en centrant le film sur une histoire d'amour, avec des personnages singuliers. Pour cela, il fallait tout simplement que le monde, les hommes, comme le cinéma classique, où l'on racontait des histoires d'amour, soient pulvérisés, déconstruits, distanciés, y compris par les précédents films de Godard.

Nouvelle Vague est un opéra comme les successeurs de l'école de Vienne pourraient en concevoir. C'est une œuvre fondée sur la discontinuité et le fragment, conditions de possibilité de montage. Pour cela, il fallait que non seulement les catégories d'organicité et de substance soient pulvérisées, mais que la notion d'identité elle-même soit atteinte. Que l'être de chacun devienne une suite d'images et de sons traversés par de multiples réseaux d'information. Et l'un des problèmes de *Nouvelle Vague* est le non-identique dans l'identité, autrement dit « Je est un autre ». Ceux qui pleurnichent et bavardent sur la perte de substance dans l'art moderne, devraient regarder autour d'eux l'enfer de la modernité, et ce n'est pas parce qu'on a collé un « post » devant modernité que cela y change quelque chose. Le monde et tout être s'est atomisé en images, informations, virtualités, réseaux, relations, comme le disent les voix dans *Nouvelle Vague* et c'est à cela que le film doit rendre forme et sens.

Au centre de *Nouvelle Vague*, son motif principal, il y a une histoire, une passion avec plusieurs niveaux d'interprétation possibles. De manière tout extérieure, cet homme qui, selon ses propres dires, « fait pitié » au début du film mais qui à la fin revient — au sens d'un revenant — et s'impose comme un *raider* de la Bourse, c'est bel et bien la métamorphose historique qui s'est passée entre « les paumés », si l'on peut dire, du post-soixante-huit et les gagnants et les battants des années quatre-vingt. A un niveau plus interne, il s'agit de la passion, et de la violence et du meurtre qui y sont en abîme. C'est là la dimension mythique. Dans la passion, se produit toujours un passage par la mort et chacun y devient autre. Avec l'avantage ici pour l'homme. La femme commet un véritable meurtre sur lui ; l'homme en revanche se contente de lui faire peur pour l'expiation et la purification ; alors la femme qui l'avait ramassé au bord de la route devient digne de lacer les chaussures de son maître et seigneur. Il est vrai que, comme dans les contes, la princesse lui a offert toute une fortune, et que le « héros », qui la domine, est sa propre création.

On a parlé à dessein ici de « la femme » et de « l'homme », car il ne s'agit ni d'individu, ni de psychologie, ni, à ce niveau de signification, de sociologie ou d'histoire, comme il n'y en a pas dans les mythes et dans les contes et comme il n'y en avait pas dans les films de Murnau. Mais la différence entre ces films anciens et *Nouvelle Vague* est de la même nature que la différence qui existe entre une « ballade » chantée par un ménestrel et un opéra de

Wagner ou Debussy. Dans l'innocence du conte, de la fable et de la ballade, il suffit de prononcer les noms pour que tout de suite les choses existent ; dans un monde désenchanté, il faut toute la complexité et l'enchantement de la musique, non pas pour faire exister les choses, mais pour en faire apparaître une image évanescence et bien fragile.

En dehors des deux niveaux d'interprétation — la métamorphose inhérente à la passion ou celle, plus extérieure, du moment historique — qui peuvent avoir une certaine vérité allégorique, sans avoir besoin de la vraisemblance, on pourrait ajouter une troisième interprétation qui, elle, relevant du miracle, n'a que faire de ce genre de considération, il s'agit de la résurrection. Peu importe si l'on — Godard compris — y croit ou non. Cette dimension de conte est nécessaire, essentielle même, pour que, à défaut de musique — qui est l'un des éléments constitutifs du film et non comme à l'opéra l'origine, le développement et la finalité de l'œuvre — l'aspect mythique d'une fatalité sans recours soit rédimé, pour que le film lui-même en tant que musique et partition fonctionne.

Le montage, la construction par le montage de *Nouvelle Vague*, en tant que musique et partition, qui présuppose l'atomisation et la fragmentation de tout, se sert de ce tout fragmenté pour recréer une musique qui prend corps, pour ainsi dire, comme à l'opéra, dans cette histoire de la passion. Tout, non seulement les images et les paroles des deux principaux protagonistes, détachés de leur synchronisme, mais les images et les voix, souvent multiples et

superposées, de tous les autres, mais aussi les bruits, les musiques, et surtout le paysage, les arbres, l'herbe, l'eau, les nuages jusqu'aux décors et les lumières, pour ne rien dire des espaces purement cinématographiques, fonctionne comme l'orchestre. Tous les éléments, et à chaque moment, amplifient ou relie la multiplicité des niveaux de signification en jeu, entre pensée et émotion, entre pressentiment, commentaire et résonance. L'idéal étant d'arriver à une sorte de plain-chant, une musique du monde qui ne dépendrait plus de personne.

Jean-Luc Godard, surtout pendant la période intermédiaire de son œuvre, c'était l'artiste moderne qui fait et défait, pose et détruit tout avec humour pour la gloire de lui-même. Mais ici l'artiste a fait taire son moi supérieur. Il s'est effacé et a disparu dans la texture de son œuvre, comme le bon Dieu dans le monde. Il sait avoir atteint une grandeur qui se situe au-delà de toute affirmation et revendication et qui par conséquent peut se passer parfaitement de signature et n'a plus besoin de nom de personne. Il s'agit bien, non pas d'un oubli ou d'un rejet, mais d'un dépassement de la réflexivité et de l'entendement, et du passage à la forme sensible d'une composition totalisante. Et c'est cette musicalité devenue chant du monde, mais simplement en tant qu'image, qui est la dimension opératique de ce film.

Devant un chef-d'œuvre comme *Nouvelle Vague*, il est bon de réfléchir que si l'on parle, et pour cause, de la mort annoncée du cinéma, il ne faudrait pas oublier, fût-ce grâce à la magie de l'art et à son

mensonge, la possibilité toujours présente d'une résurrection.

TABLE

Le cinéma entre l'opéra et la télévision	9
Opéra, peinture, roman, théâtre	17
Brève incursion en histoire du cinéma.....	37
Le cinéma saisi par la télévision : esthétique de la finitude et fantaisies de bande dessinée	51
Théâtre et opéra dans le cinéma d'aujourd'hui	71

CET OUVRAGE, LE TRENTE-NEUVIÈME
DE LA COLLECTION « MOBILE MATIÈRE »
A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE
EUROPE MEDIA DUPLICATION S.A.
F 53110 LASSAY-LES-CHÂTEAUX
EN FÉVRIER 1995
N° 3694

ISBN : 2-7291-1060-7

Cet essai interroge le présent du cinéma et revient sur son passé.

Il situe l'histoire du cinéma entre deux pôles : l'opéra que le cinéma a remplacé et la télévision qui menace son existence aujourd'hui. Il envisage l'opéra, la télévision et le cinéma en eux-mêmes et dans les rapports qui les lient.

Ainsi apparaissent les possibilités actuelles et diverses d'un cinéma saisi par la télévision : une « esthétique de la finitude », post-moderne, et des fantaisies de bande dessinée ; une distance « théâtrale », entre la présence et l'être-en-acte cinématographique, et la volonté de recréer leur unité par le grand style, proche de « l'opéra ».

Youssef Ishaghpour a publié sur le cinéma : aux Editions de la Différence, Visconti, le sens et l'image et Cinéma contemporain, de ce côté du miroir ; aux Editions Denoël, D'une image à l'autre, la nouvelle modernité du cinéma ; aux Editions Yellow Now, Formes de l'impermanence, le style de Yasujiro Ozu.

EN COUVERTURE
Nouvelle vague
de Jean-Luc Godard

2.95/69 FF.



9 782729 110604