

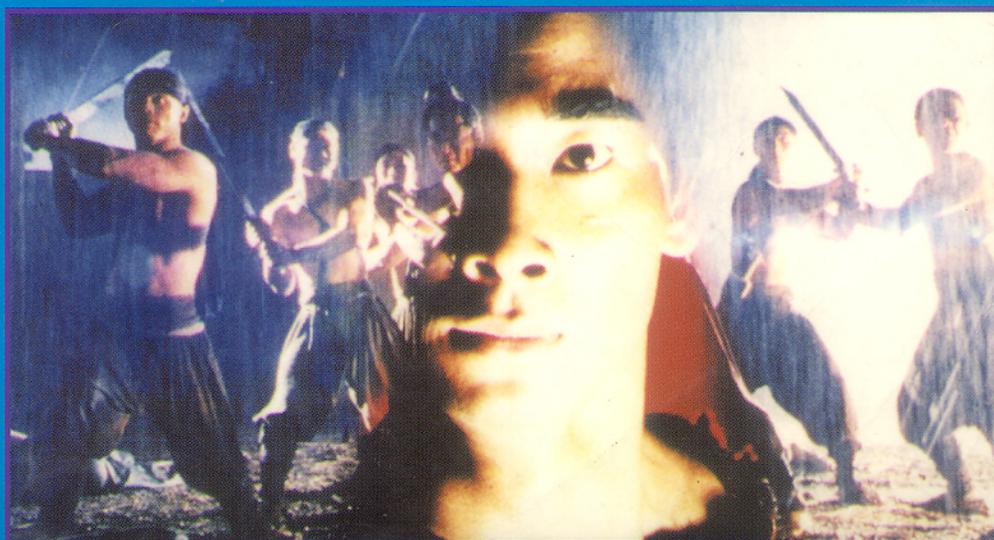
CINÉMA

ARTS ET

NICOLE BRENEZ

DE LA FIGURE EN GÉNÉRAL ET DU CORPS EN PARTICULIER

L'invention figurative au cinéma



De Boeck
Université

ILLUSTRATION DE COUVERTURE :

The Blade de Tsui Hark, Hong-Kong, 1995

© De Boeck & Larcier s.a., 1998
Département De Boeck Université
Paris, Bruxelles

D. 1998/0074/199

Toute reproduction d'un extrait quelconque de ce livre, par quelque procédé que ce soit, et notamment par photocopie ou microfilm, est strictement interdite.

Imprimé en Belgique

ISBN 2-8041-2999-3

CINÉMA

ARTS

NICOLE BRENEZ

**DE LA FIGURE
EN GÉNÉRAL
ET DU CORPS
EN PARTICULIER**

L'invention figurative au cinéma

BIBLIOTHÈQUE
DE LA
MAISON DE FRANCE

791.434

BRE



De Boeck
Université

CINÉMA

ARTS

Une collection dirigée par **Philippe Dubois**

Jacques AUMONT, *De l'esthétique au présent*

Frank BEAU, Philippe DUBOIS, Gérard LEBLANC (sous la direction de), *Cinéma et dernières technologies*

Nicole BRENEZ, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*

Marie (Bernadette Lafont) :

— C'est fou ce que vous croyez encore en l'homme.

Alexandre (Jean-Pierre Léaud) :

— Qu'est-ce que ça veut dire ?

Jean Eustache,

La Maman et la Putain, 1973.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent d'abord à tous ceux qui m'ont incitée à écrire ces textes et dont les demandes représentèrent autant de judicieuses consignes : Bernard Bénoliel, Dominique Blüher, Christa Blümlinger, Marc Cerisuelo, Michel Ciment, Soïzick David, Jacqueline Delage, Jacques Deniel, Danielle Dumas, Claire Dupré-Latour, Jürgen Felix, Anne Golliot-Lété, Marie-Françoise Grange, Noël Herpe, Bernd Kiefer, Patrick Leboutte, Jean-Marc Manach, Marie-Claude Taranger, Margrit Tröhler.

Je remercie avec émotion ceux qui, chacun à leur manière, m'ont encouragée et aidée à améliorer ce livre, au premier rang desquels figurent René Gardies, au principe de son initiative, et Philippe Dubois, qui l'a mené à son terme : Yann Beauvais, Diamantine Bohler, Nathalie Bourgeois, Laurent Champoussin, Jean-Pierre Criqui, Stéphane Dabrowski, Olivier Desmaris, Teresa Faucon, Tag Gallagher, Jean Gili, Pierre Gras, Boris Henry, Rodolphe Lussiana, Miles McKane, Françoise Maunier, Philippe-Alain Michaud, Raphaël Millet, David Pellecuer, Alain Philippon, Laurent Préyale, Al Razutis, William D. Routt, Philippe Thomas et bien sûr mes parents, Michelle et Pierre-Jacques Brenez.

Pour leur soutien éclairé, sans faille et si précieux, merci à mes très chers « movie mutations brothers », Alexander Horwath, Kent Jones, Adrian Martin et tout particulièrement Jonathan Rosenbaum.

INTRODUCTION

à Tag Gallagher
Chestnut Hill, Mass.

Paris, ce 17 juillet 1998

Cher Tag,

tu voudrais mieux comprendre en quoi consiste l'analyse figurative du cinéma et me mets au défi de te l'expliquer en quelques mots parce que, comme tu l'écris de façon comminatoire dans ton message intitulé *Moving Medici*, «si tu ne peux pas la définir brièvement en deux ou trois mots (et pas deux ou trois mots au sens figuré), tu ferais mieux de réfléchir à une autre approche». Bien que je ne voie pas pourquoi un désir analytique devrait être résumé (donc, pour une part, liquidé) en une formule, je vais quand même m'y efforcer parce que toi et moi aimons débattre et parce que nous sommes d'accord sur l'essentiel : ce qui compte, c'est l'attention portée aux films. Voici un abrégé possible mais tu vas voir, à première lecture, il ne va pas nécessairement t'éclairer ni te satisfaire beaucoup : «envisager le cinéma sous un angle figural». Que le spécialiste de John Ford n'enfourche pas ses grands chevaux, que le biographe de Rossellini ne se couvre pas la face en murmurant *O Dio, grande Dio*, je vais développer un peu ¹.

D'abord, l'analyse figurative n'est pas une méthode doctrinaire et n'a pas vocation à le devenir : elle ne vise qu'une chose, la prise en compte de dimensions et de problèmes paradoxalement négligés dans les films et, à cette fin, s'appuie sur la mise en œuvre de quelques principes pratiques qui en aucun cas ne forment préceptes. Il s'agit d'une ouverture analytique à partir des films eux-

¹ Tag Gallagher est l'auteur de *John Ford : the Man and his Films*, University of California Press, 1986 et *The Adventures of Roberto Rossellini*, DaCapo, 1998. [N. d. E.]

mêmes et non d'une réglementation terminologique. (À la rigueur, la seule formule irrévocable serait la mise en garde de Gilles Deleuze : « Expérimentez, n'interprétez jamais ² ».) Voici, à titre d'introduction, quatre de ces principes.

1) *Considérer, au moins provisoirement, que le film prime sur son contexte.*
(Analyse figurale).

Il ne s'agit que d'une parenthèse dans la circulation infinie que toute image entretient avec ce dont elle est l'image — mais sans elle, on ne saura jamais ce dont l'image nous entretenait. En matière d'analyse des représentations, et en dépit d'approches disciplinaires et d'options idéologiques très diverses, il existe aujourd'hui une puissante *doxa* méthodologique, une adhésion commune à certaines procédures issues d'une histoire des idées. Cette histoire prend son élan au XVIII^e siècle avec le *Discours préliminaire* de d'Alembert à *L'Encyclopédie*, texte qui consacra, selon le titre de Blandine Barret-Kriegel, *la défaite de l'érudition* ³ et ainsi la victoire de la raison conceptuelle sur l'autorité savante, de la méthode à vocation universelle sur la prise en charge du détail, de l'esprit de système sur l'examen technique. Les fondements pratiques de cette constellation méthodologique reposent sur un principe établi au XVII^e siècle par Mabillon dans le *De Re Diplomatica libri* (1681) : celui de la probation, c'est-à-dire l'établissement scientifique de la source (l'archive, le diplôme, puis le fait) au moyen de constats physiques et formels. Sans retracer leur genèse complexe, intéressante aussi par ce qu'elle abandonne et oublie de ressources spéculatives, je te rappelle les formules méthodologiques majeures communément admises dans les sciences humaines et plus particulièrement en histoire de l'art et des représentations. L'établissement historique des faits; la caractérisation sémiologique (l'œuvre est-elle trace, empreinte, analogon...); le recours à la contextualité la plus large (étude des déterminants économiques, politiques, culturels, etc.); l'enquête intertextuelle (inscription modalisée de l'œuvre dans une histoire des formes); l'établissement des rapports (référentiels mais aussi fonctionnels) de l'œuvre au champ historique d'où elle provient; l'ouverture à l'interdisciplinarité : de telles procédures contribuent à constituer l'appareillage technique de l'analyse méthodique. L'historicisation des paramètres de la représentation, des catégories analytiques et des descripteurs (histoires du regard, de la pensée visuelle, de l'interprétation ou de la méthode elle-même); l'incomplétude déclarée de l'analyse au double regard du devenir de la discipline dont elle relève et du recours toujours possible à toute autre discipline; le questionnement du rôle de l'observateur; la réflexion sur le mode d'écriture employé (nature de l'*ekphrasis*) en constituent l'appareillage réflexif critique.

Ces principes organisent l'appréhension de l'œuvre comme celle d'un monument (*Denkmal*), pour reprendre le terme de Hans Tietze dans un livre

² Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 60.

³ Blandine Barret-Kriegel, *La défaite de l'érudition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

exemplaire⁴. Établie, identifiée, déterminée par ses bords historiques, spatiaux et subjectifs, inscrite dans les tendances du style et du goût, envisagée réciproquement comme source d'autres histoires, y compris celle de sa réception, l'œuvre devient, en quelque sorte, visitée, transparente, traversée par ce qui l'a autorisée et par ce qu'elle suscite, démultipliée en même temps qu'absentée dans des procédures qui la prennent pour objet. Indispensable et souvent fertile, ce travail d'investigation, dont il faut dire qu'aujourd'hui il occupe presque exclusivement la scène herméneutique, ne semble pourtant pas suffisant. Comment l'œuvre peut-elle retrouver son épaisseur, sa fécondité, sa fragilité, sa densité propre ou son opacité éventuelle, en un mot, ses vertus problématiques ? Comment prendre en considération ce qui, en elle, refuse les logiques de l'appartenance, de l'identité, de la confirmation ? Pour l'analyste, cela suppose d'admettre une question difficile, une question qui ne va pas de soi précisément parce qu'elle vise son autre : en quoi l'œuvre fait-elle sujet ? La conclusion des *Questions de méthode en histoire de l'art* d'Otto Pächt posait ce problème : « Grâce aux arts plastiques, il a été possible de donner une expression concrète à des choses, à des contenus, à des expériences qui n'auraient pas trouvé à se faire entendre dans d'autres domaines de la culture, ou qui auraient dû prendre une autre forme pour pouvoir être saisis. L'art doit donc être considéré et apprécié comme une affirmation *sui generis* (...) et il faut accorder à la sphère des arts plastiques la plus complète autonomie⁵. » Sans pour autant rien oublier ni négliger des discours déterministes, c'est ici que l'analyse esthétique, *dans ce qui la singularise*, commence : elle ne ramène pas l'œuvre à ses déterminants ni ne rabat le travail artistique sur l'idée d'efficace historique, qui hante secrètement les procédures d'enquête qu'on peut dire « objectivantes ». Il s'agit, tout autrement, de considérer les images comme acte critique et ainsi, de chercher à en déployer les puissances propres. Est-ce là les soustraire à un contexte, à une histoire, au monde tel qu'avant elles nous croyons qu'il est ? Nullement. Au cœur de ce type de questionnement travaille l'affirmation d'Adorno : « Les formes de l'art enregistrent l'histoire de l'humanité avec plus d'exactitude que les documents⁶. » C'est bien pourquoi il importe de les analyser vraiment, pour elles-mêmes et surtout, du point de vue des questions qu'elles posent, *du point de vue des questions qu'elles créent*.

À propos de la peinture, Hubert Damisch a tracé avec clarté les voies d'une telle méthode : l'image « doit être pensée dans le rapport — rapport de *connaissance* et non d'expression, d'*analogie* et non de redoublement, de *travail* et non de substitution — qu'elle entretient avec le réel⁷ ». Dans le cas d'un film, l'exercice s'avère particulièrement difficile puisque le cinéma, art de la reproduction par excellence, favorise la réduction mimétique selon laquelle on rapporte immédiatement l'image à sa provenance — comme si les phénomènes

⁴ Hanz Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig, Verlag von E.A. Seeman, 1913. (Sa table des matières a été traduite in « Le génie documentaire », *Admiranda, Cahiers d'Analyse du Film et de l'Image*, n° 10, 1995, pp. 146-148).

⁵ Otto Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art*, 1977, tr. Jean Lacoste, Paris, Macula, 1994, p. 163.

⁶ *Philosophie de la nouvelle musique*, 1958, tr. Hans Hildebrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1979, p. 53.

⁷ Hubert Damisch, *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, p. 310. (Souligné par H. D.)

pouvaient un instant équivaloir à leur enregistrement. (Instant que, sous le nom d'aura, Walter Benjamin accordait à la photographie.) À l'inverse, en ne rabattant pas tout de suite le cinéma sur le réel, on s'autorise à questionner et déployer les propriétés de la ressemblance (une entreprise qui occupe une œuvre filmique et littéraire essentielle, celle de Jean Epstein), à penser les diverses dimensions d'abstraction — plastique, logistique, conceptuelle — qui informent la représentation figurative, à envisager la façon dont un film se projette dans le monde au moins autant que le monde passe en lui. C'est à ce titre que la méthode considère la figurativité d'un point de vue figural : elle prend acte du génie du cinéma qui, en tant que celui-ci délègue les choses de leurs découpages normés, est investi d'une puissance figurale spontanée, ainsi que l'écrivait par exemple Siegfried Kracauer en 1927 : «Le désordre des déchets reflétés dans la photographie ne peut être plus nettement explicité que par la suppression de toute relation habituelle entre les éléments naturels. Mener celle-ci à bien est une des possibilités du cinéma⁸». De sorte que la visée la plus difficile et souvent considérée comme la plus haute sera, précisément, d'accéder à une exactitude nécessairement critique, selon laquelle le cinéma ne reflétera pas les choses selon nos accommodements usuels au visible et au réel. «Pas seulement des rapports neufs, mais une manière neuve de ré-articuler et d'ajuster⁹.»

**2) Considérer que les composants d'un film ne forment pas des entités
mais des éléments.
(Économie figurative)**

Une telle proposition, cher Tag, repose sur un présupposé qui n'a rien de particulièrement audacieux et se vérifie en chaque analyse : le cinéma représente une investigation d'ensemble sur le lien, le rapport, la relation. Au cinéma, tout se trouve pris dans une circulation.

- La morphologie de l'image, qui consiste en un transport entre matérialité et immatérialité, c'est-à-dire un circuit entre plastique concrète du photogramme, travail de la projection et translation générale des différents types de défilement (celui de la pellicule, celui des motifs, celui des séquences, celui de la réception). Au cinéma, l'image n'est pas un objet mais une architecture.
- Les qualités formelles du plan, qu'un film peut présenter comme transparent au réel, mental, simulacre, filet, filtre, écran, mur... et plus généralement, univoque ou volumétrique.
- Le traitement des motifs, qu'un film peut travailler sous l'angle du continu (constance de la chose à elle-même jusque dans la déformation); sous ceux de la dispersion, de l'intermittence ou de la répétition (discontinuités, injections d'hétérogène, logiques de défiguration); sous

⁸ Siegfried Kracauer, «La Photographie», octobre 1927, in *Le Voyage et la Danse. Figures de ville et vues de films*, Philippe Despois éd., tr. Sabine Cornille, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 57. Plutôt que de retracer l'histoire des notions de «figuratif» et «figural» (tu as lu *Figura* de Erich Auerbach, il suffit de le prolonger avec *Discours, Figure* de Jean-François Lyotard et surtout *Francis Bacon. Logique de la sensation* de Gilles Deleuze), je t'en donne une définition pratique qui relève les propos de Kracauer ou de Jean Epstein : «Le figuratif implique le découpage usuel qu'une société fait de son monde naturel. Le figural impliquerait, lui, une articulation — saisie ou produite — du monde visible, ou d'un univers visible construit dont les unités ne sont pas encore «apprêtées» aux figures du monde naturel.» Jean-Marie Floch, «Images, signes, figures», in *Revue d'Esthétique* n° 7, 1984.

⁹ Robert Bresson, *Notes sur le Cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 108.

celui de la complexité (par exemple, le motif intègre son propre dénue-
ment critique, comme chez les Straub, ou «deux mille ans de
représentation», comme disait Pasolini à propos de son *Évangile selon
saint Matthieu*, ou l'inaccessible qui œuvre au principe de sa littéralité
comme, exemplairement, le *Eat* d'Andy Warhol où l'on est obligé de
délirer les images qui hantent le plan élémentaire de Robert Indiana
mâchonnant ses champignons psychédéliques).

Du point de vue de la figuration, qu'est-ce que cela signifie ? Simplement
ceci : des éléments tels que la silhouette, le personnage, l'effigie, le corps, le rap-
port entre figure et fond, se mettent eux aussi à circuler. Si, dans le réel, l'équiva-
lence entre corps, individu et personne fait l'objet d'un maillage identitaire de
plus en plus serré, rien n'oblige à la reconduire au cinéma. Au cinéma, la sil-
houette ne donne pas le corps, il peut y avoir personnage sans personne ou
corps sans support (*Cat People* en accomplit la démonstration); une figure
n'existe que de se distribuer sur plusieurs personnages (*Viva Villa!*); un person-
nage ne relève pas du même régime figuratif que les autres (pour prendre un
exemple fréquent, un personnage est l'hypostase du lien entre deux individus);
les formes de leur traitement varient à l'extrême au sein d'un film, où peuvent
coexister l'esquisse, l'étude, l'achèvement, l'épuisement (c'est souvent le cas
dans la dernière période de Godard et, à la manière du Tintoret plaçant ses figu-
res secondaires au premier plan, sans que cela recoupe désormais les partitions
narratives classiques entre protagoniste, deutéragoniste et figurant)... Le cinéma
peut reconduire mais aussi réouvrir l'ensemble des notions et partitions par les-
quelles nous appréhendons les phénomènes de présence, d'identité, de diffé-
rence. La figurativité consiste en ce mouvement de translation intérieur au film
entre des éléments plastiques et des catégories de l'expérience commune : par-
fois, mais bien moins souvent qu'on le croit, ce mouvement s'avère simple (une
effigie/un personnage/un effet de sujet); parfois il est infiniment complexe,
jusqu'à faire retour sur notre expérience elle-même et mettre en cause, par
exemple, nos réflexes en matière de singularité, de présence ou de souveraineté.
Donc, un film s'organise nécessairement — et ceci ne signifie pas délibé-
rément — en une économie figurative qui régit l'ensemble de ces relations (la
morphologie de l'image, ses propriétés formelles, le traitement des motifs) et
que l'analyse a pour tâche de dégager. Tu vois qu'une telle démarche déhié-
rarchise les rapports entre figure et fable (celle-ci ne constituant qu'une compo-
sante et plus une fin), considère les figures du point de vue de leur élaboration
interne et évite d'en présupposer la cohérence. D'où le troisième principe.

3) *Considérer les éléments d'un film comme autant de questions.*

(Logique figurative)

L'analyse figurale n'hésite pas à reposer des questions primitives. Par exem-
ple, sur le corps : comment un film prélève, suppose, élabore, donne ou sous-

trait-il le corps ? De quelle texture le corps filmique est-il fait (chair, ombre, projet, affect, doxa) ? Sur quelle ossature tient-il (squelette, semblance, devenir, plastiques de l'informe) ? À quel régime de visible est-il soumis (apparition, épiphanie, extinction, hantise, lacune) ? Quels sont ses modes de manifestation plastique (clarté des contours, opacité, tactilité, transparence, intermittences, techniques mixtes) ? Par quels événements est-il défait (l'autre, l'histoire, la déformation des contours) ? Quel genre de communauté son geste laisse-t-il entrevoir (peuple, collection, alignement du même) ? En quoi consiste véritablement son histoire (une aventure, une description, une panoplie) ? Quelle créature au fond est-il (un sujet, un organisme, un cas, un idéologème, une hypothèse) ? Il s'agit de chercher, en somme, comment un film invente une logique figurative.

Je te donne à grands traits un exemple américain et deux français, dans le champ du cinéma de fiction. L'œuvre de John Carpenter, à la manière de celles de Hitchcock, Fritz Lang, Val Lewton, Godard ou De Palma, relève d'un projet figuratif d'ordre systématique qui, dans son cas, concerne la représentation de l'Antagoniste. Dans un premier temps, l'adversité est traitée sur le mode de l'informe, infra ou ultra-figuratif : ombres anonymes dans *Assault on Precinct 13* (1976)¹⁰, brouillard dans *Fog* (1979), plasticité générale de l'adversaire qui, dans *The Thing* (1982), épouse la forme de tout ce qu'il dévore¹¹. À partir de cette extension plastique qui s'inscrit encore dans une logique de l'effigie locale, deuxième temps, l'antagoniste se propage et devient une doublure du monde : imminence du futur dans *Prince of Darkness* (1987), aliénation capitaliste dans *They Live* (1988), invisibilité sociale dans *Memoirs of an Invisible Man* (1992) et synthèse figurative dans *In the Mouth of Madness* (1994), récapitulatif des formes de l'étrangeté qui s'achève à peu près sur cette phrase explicitant la source de l'angoisse : « une espèce frémit aux signes de sa disparition », comme si toutes les ébauches fantastiques répertoriées par Carpenter manifestaient autant d'apprêts à un deuil anthropologique. Puis, rejoignant la formidable trilogie des *Body Snatchers*, l'autre devient le même avec les petits enfants du *Village of the Damned* (1995). Alors, après cette solution ultime par homonymie, l'adversité se déplace et trouve une quatrième forme : l'antagoniste n'est plus une entité, locale ou universelle, il devient un lien entre les phénomènes — en l'occurrence, la terreur qui règne entre homme et femme, c'est le Vampire dans le dernier film à ce jour de John Carpenter (*Vampires*, 1998).

Voyons, symétriquement, chez Jean-Luc Godard et Eric Rohmer, comment évolue le principe figuratif qui préside à la représentation d'un même motif. Godard et Rohmer trouvent tous deux leurs corps d'élection dans la classe des jeunes filles. Cependant — et bien qu'ils aient pu s'accorder, à l'origine, sur le même répertoire¹² — la signification de la jeune fille diffère dans

¹⁰ Sur le problème de l'anonymat dans ce film, cf Olivier Bohler, « Morituri te salutant. Autour d'une séquence censurée de *Assault on Precinct 13* », in « *Fury. Le cinéma d'action contemporain* », *Admiranda/Restricted* n° 11-12, pp. 111-114.

¹¹ Cf Sébastien Clerget, « Le sur-monstre », in « L'invention figurative », *Admiranda* n° 6, 1991, pp. 92-96.

¹² Dans la série des *Charlotte*, et notamment *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1957).

les deux œuvres. Chez Godard, sa présence offre d'abord matière à interrogation éthologique : peut-on traverser les apparences, peut-on caresser une âme (*Vivre sa vie*), comment décrire et qualifier un geste, comment rendre compte de ce mystère du quotidien qu'emblématise la jeune fille ? De Jean Seberg/Patricia Franchini (*À bout de souffle*) à Anna Karina/Marianne Renoir (*Pierrot le fou*), c'est la même figure qui réactualise l'irréductible scission entre apparence et essence caractérisant la femme fatale et égare le même Jean-Paul Belmondo pourtant parfaitement averti, et mieux qu'elles-mêmes, de la duplicité féminine. Dans les *Contes moraux* d'Eric Rohmer, l'irréductibilité concerne la liberté de la jeune fille (de Haydée la Collectionneuse à Chloé de *l'Amour l'après-midi*). Mais, depuis la série des *Comédies et Proverbes* et le retour à la jeune ou très jeune fille, celle-ci se voit investie d'un problème qui auparavant concernait les hommes, époux et fiancés (depuis *la Boulangère de Monceau*). Jean Douchet, je crois, a montré comment, reprenant le schéma de *l'Aurore* de Murnau, Rohmer contait inlassablement le détour par lequel un jeune homme devait en passer avant d'être foudroyé par l'évidence : son amour pour la promise. Dans les *Comédies et Proverbes*, et tout particulièrement depuis *le Rayon vert*, la jeune fille représente un modèle grâce auquel Rohmer observe l'émergence d'un sentiment de certitude (en général à la faveur des questions «qui puis-je aimer ?» et «qui m'aime ?»). À la dialectique (masculine) du raisonnement et de l'évidence s'est substituée celle (féminine) de l'hésitation et de la décision — quitte à s'en remettre aux «signes», par exemple l'apparition d'un rayon vert, pour accéder à la certitude. Seuls certains personnages secondaires sont doués d'emblée de cette intuition absolue par laquelle Rohmer s'affilie au Romantisme allemand, telle la petite fille dans l'autobus pluvieux du *Conte d'Hiver* qui, sans la moindre hésitation, reconnaît son père qu'elle n'a pourtant jamais vu¹³. Ainsi le sujet rohmérien concerne toujours un comportement de la conscience (la réticence masculine des *Contes moraux*, l'hésitation féminine des *Comédies* puis des *Contes des quatre saisons*), mais les *Comédies* et les *Contes des quatre saisons* constituent l'extension expérimentale du moment de l'intuition absolue par laquelle se terminaient les *Contes moraux*.

On voit alors que les enjeux qui motivent la représentation de la jeune fille chez Godard et chez Rohmer, s'ils sont très différents, évoluent cependant de la même façon. En effet, après un traitement extensif de la jeune fille, l'œuvre de Rohmer comme celle de Godard se concentre sur l'un des aspects de la description initiale. Chez Rohmer, on passe de la liberté inconditionnelle à l'observation de ce qui détermine, librement ou non, un choix. Chez Godard, la jeune fille, sujet d'interrogation éthologique (l'essence), objet de célébration plastique (l'apparence), et à ce titre souvent confrontée à la peinture, se présente désormais comme un pur motif iconographique. Elle vient de la

¹³ «L'univers, on ne peut ni l'expliquer ni le comprendre, seulement l'intuitionner et le révéler.» Schlegel, *Idées*, fr. 150, in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 222.

peinture (Marie dans *Je vous salue Marie*, les jeunes filles de *Détective*), elle provient de la musique (Carmen), elle y va, elle s'y rend (*Passion*), elle a abandonné toute prétention à l'épiphanie et à la parousie (même pris dans les rôles de l'allégorie, Anna Karina, Jean-Pierre Léaud devaient livrer quelque chose de leur incomparable singularité, ou Mademoiselle 19 ans de sa désolante universalité), elle devient un dispositif, un protocole pour la mise en place de questions esthétiques : d'où viennent les images ? Que peuvent-elles ? À quelles conditions entretiennent-elles encore un rapport au sensible ? La jeune fille ne sera plus un effet de l'art, une possible impression de présence, mais un phénomène plastique : le corps par où les problèmes modernes posés par l'existence de l'art classique font irruption dans le cinéma. Ainsi, dans les deux cas, l'œuvre évolue selon une structure convergente, qui consacre sa dynamique à la recherche de son propre foyer : la représentation de la décision comme chiffre de l'esprit chez Rohmer ; les puissances de l'image chez Godard.

Il faut envisager ensuite la logique figurative, non pas seulement comme traitement d'un motif, d'un thème ou d'une forme singulière, mais aussi en termes de groupement de figures, au sens tour à tour plastique (le contour corporel, l'effigie) et rhétorique (enchaînements et déchaînements, syntaxe et parataxe des liens eux-mêmes). On peut commencer par l'aspect le plus simple, l'étude d'un répertoire ou d'une population filmique. La représentation d'une collection d'individus renvoie elle-même à une ou plusieurs unités compositionnelles : scénographie des ensembles (groupe, foule, horde...), type de corps mobilisés par la description (emplois, masques, maquettes...), liens homogènes ou hétérogènes des figures entre elles et des figures avec ce à quoi elles renvoient et avec ce qu'elles projettent. Dans le cadre dominant des écritures du sujet, l'homogénéité ou l'hétérogénéité de la population filmique s'envisage alors selon quatre axes. Le premier serait la constance et l'inconstance du principe figuratif qui anime l'agrégation des individus. Réciproquement, jusqu'à quel point une singularité s'avère-t-elle significative, l'individu accède-t-il à l'entité ou se limite-t-il à apparaître comme la partie d'un tout ? Est-il membre, cellule, électron ou *unicum* ? Quel est, en somme, le statut de l'individuation dans une économie figurative ? Ensuite, quels sont les rapports entre la population filmique comme ensemble et le peuplement hors-champ, la population induite (le *off*, le hors-champ) ? Les figures filmiques apparaissent-elles comme des échantillons, des spécimens, des prototypes, des contre-champs, des contre-modèles ? Puis, quels sont les rapports de ce Tout avec l'entour sociologique, le *out* ? Exemplarité, reflet, contre-proposition, aucun rapport ? Enfin, quelles sont les règles générales d'organisation entre ces différentes sphères ? Rareté ou profusion (des individus, des Types ; des règles elles-mêmes), stabilité, mobilité (des éléments entre eux et avec leurs

ensembles) ? En somme, considérer le fonctionnement d'une population filmique exige de penser le rapport des figures à elles-mêmes (individuation plus ou moins approfondie); leur rapport à l'ensemble (indépendance plus ou moins affirmée); leur rapport à l'autre (distinction plus ou moins fertile); leur rapport au réel (différence plus ou moins critique). Mais il faut aussi envisager ces élaborations à la lumière de styles figuratifs qui ne font pas de l'individuation le moteur de leur écriture. Le passage, chez John Woo, de *Hard Boiled* à *Face Off* constituerait un modèle riche d'enseignements. Tu vois, cher Tag, que les questions ne manquent pas et c'est bien là l'essentiel. Je t'épargne pour l'instant celles qui concernent la syntaxe figurative, mais on y revient quand tu veux.

4) *Voir comment le cinéma problématise ce dont il traite.*
(*Pourquoi le corps*).

«Il n'y a pas de limites», écrivait Hegel, «à l'accidentalité des figures¹⁴». Il décrivait ainsi les formes du beau naturel, mais il en va de même pour la figurativité au cinéma : en quelque sens qu'on la prenne (état plastique, syntaxe, valeurs symboliques), elle constitue un champ sans autres limites que celles du cinéma même. Alors, par où commencer ? On peut commencer par inventorier les acceptions du terme de «figure», comme tu l'as fait spontanément dans ton message intitulé *Figgy* en allant vérifier la polysémie du terme dans un dictionnaire — ce qui m'a émue, parce qu'à l'orée de mes recherches j'avais procédé de même en partant du mot latin, *Figura*, sans savoir à l'époque que Erich Auerbach avait depuis longtemps et magistralement accompli cette tâche¹⁵. On peut mettre ces acceptions au travail sur un corpus et observer si et comment le cinéma les enrichit, les déplace ou s'y résume. On peut aussi dégager les instruments analytiques à partir des films eux-mêmes (sans doute la meilleure solution, parce qu'elle prouve à mesure la richesse spéculative du cinéma). On peut élire un motif ou une forme comme objet herméneutique : aujourd'hui, en France, les recherches dans ce champ se multiplient et s'approfondissent, par exemple, l'an prochain, des chantiers vont s'ouvrir ou se poursuivre sur l'abstraction, la défiguration, le cadavre, le corps burlesque contemporain, la surimpression comme paradigme de l'image cinématographique... toutes entreprises qui promettent de renouveler nos outils et nos interrogations.

L'un des problèmes majeurs qui s'attache à la considération de la figure humaine concerne évidemment le corps, que l'analyse figurative privilégie de fait — et non de droit — pour au moins trois raisons. D'abord, c'est un motif que le cinéma ne finira jamais de travailler, il a été, en partie, inventé pour en observer le mouvement. De façon un peu mythologique, je vois d'ailleurs dans la dispute inaugurale entre Etienne-Jules Marey et son assistant Georges

¹⁴ G. W. F. Hegel, *L'Esthétique* (1835), tr. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, vol. 1, p. 207.

¹⁵ Erich Auerbach, *Figura*, 1944, tr. Marc André Bernier, Paris, Belin, 1993.

Demeny la scène primitive du traitement du corps au cinéma. Ne sachant pas si, aux États-Unis, l'œuvre de Georges Demeny est bien connue, je te rappelle les circonstances du différend : Marey et Demeny ont organisé ensemble la *Station physiologique*, le premier grand plateau de cinéma; ils ont réalisé des centaines de chronophotographies et publié un livre en 1892, *Étude de physiologie artistique*¹⁶. Puis ils se sont séparés, sur trois questions semble-t-il : celle de la reconnaissance du travail tant filmique que littéraire de Demeny, signé par Marey sans aucune mention de son assistant; celle de l'usage des images, puisque Demeny, à la suite du succès rencontré par son phonoscope à l'Exposition internationale de Photographie en 1892, envisageait un devenir commercial pour son entreprise; et celle du traitement de la figure humaine elle-même. Marey travaillait sur le mouvement et les moyens de dégager celui-ci des apparences : il a inventé les formes figurales du traitement du corps enregistré, l'abstraction, la géométrisation, la schématisation, le quadrillage, la sériation, au moyen de dispositifs expérimentaux dont la fertilité formelle et iconographique, au-delà du cas des Futuristes et de Marcel Duchamp, reste très largement à découvrir. (Comment, par exemple, ne pas penser à Henri Michaux en voyant son *Graphique par pression du stylet sur papier noirci, mesure de la réponse musculaire après un empoisonnement au curare* ?). Mais que fait Georges Demeny lorsque, après avoir réalisé tant d'images sous la direction de Marey, il se met à travailler pour son propre compte et installe chez lui en 1892 le « deuxième studio cinématographique français¹⁷ » ? Il filme des gens dans sa rue, parmi lesquels une jeune femme s'éloignant de dos ne peut manquer d'évoquer la passante de Baudelaire, les premiers pas d'un bébé, un homme qui fume, des boxeurs, il filme une jeune fille au miroir, des danseuses, une femme qui envoie des baisers à la caméra. Il transforme l'ordinaire et l'insignifiant de la vie en événement visuel, un homme a chaud et s'éponge, un enfant éclate de rire, les volutes d'une pipe... Il travaille sur la présence, la communication (son fameux « Je vous aime »), l'émotion et l'illusion (très vite d'ailleurs, il filme des prestidigitateurs¹⁸). En somme, tandis que Marey crée des spectres sublimes et peuple le monde de sa propre abstraction, Demeny explore les puissances de l'invocation, de la comparution et de la séduction, il introduit dans le cinéma le hasard, le hors-champ, le gros plan et le regard-caméra. Leurs œuvres respectives, inscrites dans le même projet passionné de description systématique des phénomènes physiologiques (Demeny souhaitait répertorier les émotions humaines et voir les images de son phonoscope prendre la relève des gravures dans *l'Expression des passions* de Charles Le Brun¹⁹), ouvrent et programment l'ensemble des problèmes et solutions figuratives enroulées dans l'existence même du dispositif cinématographique. Parfois, à considérer leurs œuvres commune et respective, il vient

¹⁶ Cf Laurent Mannoni, Marc de Ferrière le Vayer et Paul Demeny, *Georges Demeny, pionnier du cinéma*, Douai, éditions Pageine, 1997.

¹⁷ Laurent Mannoni, *Georges Demeny, pionnier du cinéma*, op. cit., p. 58.

¹⁸ On peut voir certains de ses films dans un documentaire de André Devon, *Georges Demeny et les origines « sportives » du cinéma*, GREC, 1995.

¹⁹ Laurent Mannoni, *Georges Demeny, pionnier du cinéma*, op. cit., p. 75.

presque à l'idée que le cinéma, en perdant la mémoire de certaines formes et de certains idéaux, est au fond resté en retrait de leur inventivité.

La deuxième raison, cher Tag, me dépasse tout à fait et concerne l'état contemporain de la question du corps : on voit bien qu'aujourd'hui celui-ci fait l'objet d'initiatives scientifiques et industrielles dont il est impossible de décider à quel point elles constituent des progrès ou des attentats. Découpé tranche par tranche en images numériques (c'est l'état actuel du glorieux emblème de l'humanisme, l'écorché), clonable, breveté jusque dans ses constituants génétiques, le corps semble entièrement déployé sur lui-même, extériorisé et reproductible à volonté : les attributs classiques de l'image moderne soudain passent en lui, elle aura servi de laboratoire à son devenir. Comme il a pu se voir ramené par la guerre au statut de « chair à canon » ou par l'économie à celui de « force de travail », le corps devient matière première industrielle, en un mouvement de confiscation qui injecte de l'inhumain au plus profond des caractéristiques de l'espèce. Simultanément, dans beaucoup de films depuis *L'Éclipse* d'Antonioni, l'humanité rêve sa disparition et, dans certains d'entre eux, son remplacement général par un double mieux adapté aux perfectionnements biologiques. À prendre pour repère une formule de Freud qui date du début du siècle, « celui qui est malade dans son corps n'est possible sur la scène que comme accessoire, non comme héros ²⁰ », il apparaît avec toujours plus de clarté, aujourd'hui que les personnages sont en masse structurés par une pathologie quelconque — à commencer par l'athlète, dont la signification s'est complètement inversée depuis son interprétation classique comme *bella figura* ²¹ —, que l'histoire de la représentation du corps trouve dans la conquête visuelle de la maladie l'une de ses voies royales. En somme, nous sommes pris dans une contradiction violente : dans la dimension de la singularité, le corps vécu ne recouvre plus le corps connu et semble infini, parce qu'ouvert par l'inconscient qui le feuillette d'images mentales ; dans la dimension de l'espèce, le corps anthropologique à l'inverse paraît soudain fini au point de se voir objectivé jusque dans ses gènes comme chose industrielle, réduction intolérable mise au point dans les camps d'extermination à la césure du siècle sous le nom, précisément, de *Figur* (qui, nous apprend *Shoah*, le film de Claude Lanzmann, remplaçait les termes interdits de « cadavre », « mort » ou « Juif »). « L'homme, pendant des millénaires, est resté ce qu'il était pour Aristote : un animal vivant et de plus capable d'existence politique ; l'homme moderne est un animal dans la politique duquel sa vie d'être vivant est en question ²². » La définition de Michel Foucault revêt une actualité chaque jour plus brûlante, on ne saurait échapper à l'emprise de cette sourde violence.

Au cinéma, le corps peut s'affirmer incompatible avec un modèle organique, sans la moindre affinité avec un module sociologique, sans aucun rap-

²⁰ Sigmund Freud, « Personnages psychopathiques à la scène », 1905 ou 1906, in *Résultats, idées, problèmes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 125.

²¹ « Le corps n'a toujours pas retrouvé sa noblesse. Il reste un cadavre, même lorsqu'il est vigoureusement entraîné et éduqué. » T. W. Adorno et M. Horkheimer, *La dialectique de la raison*, 1944, tr. Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1983, p. 253.

²² Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1976, p. 188.

port avec la recevabilité des apparences qui le fréquentent assidûment (par référence au réel ou, plus fréquemment, à une tradition iconographique) et pourtant, relever de la plus troublante exactitude. As-tu lu le Livre VII de l'*Histoire naturelle*, celui que Pline consacre à l'homme ? Il est, littéralement, prodigieux. Pour traiter de l'anatomie, Pline, qui n'observe pas mais compile, recense les formes tératologiques : en Inde, dans les montagnes Nulus, les hommes ont des pieds à huit doigts chacun tournés vers l'arrière; un peu plus loin, au moins 120 000 hommes possèdent des têtes de chiens; ailleurs, les femmes d'une tribu ne peuvent engendrer qu'un seul enfant au cours de leur vie et celui-ci vire au gris immédiatement après sa naissance; les hommes de la tribu de Monocoli n'ont qu'une jambe, avancent par bonds à une vitesse surprenante et sont appelés les Pieds-Ombrelles car, lorsque le temps devient trop chaud, ils se couchent sur le dos et se protègent du soleil avec l'ombre de leur pied; plus à l'Ouest, il y a des hommes sans cou, qui portent leurs yeux sur leurs épaules...²³ Le cinéma aussi fait office de théâtre anatomique, ethnographie des fantasmes corporels ou archive de l'incertitude somatique. Les monstres ordinaires y cristallisent les redécoupages symboliques que le cinéma imprime au corps. Par exemple, depuis plus d'une décennie, de *Aliens* à *Men In Black*, prolifère dans le cinéma de science-fiction une figure archaïque, celle du Petit corps dans le Grand corps : un automate s'ouvre et se déplie en hurlant, il laisse jaillir la forme plus petite qui le gouverne et c'est l'irruption, sous forme de jouet, de ce « petit homme qui est dans l'homme et que nous supposons toujours²⁴ ». Mais les vrais monstres, qui relèvent d'une entreprise de défiguration et non plus de déformation, mettent en péril voire détruisent la circulation symbolique elle-même. Ainsi, la fin de *Soigne ta droite (une place sur la terre)* de Jean-Luc Godard, à force de travailler le principe de projection, menace la distinction entre l'image et le réel en inventant une nouvelle façon de déposer le film dans la salle : l'inachèvement du premier retentit dans la seconde et contamine le monde d'un effet de suspension vibrant. Aux antipodes des dispositifs complexes de Jean-Luc Godard, nous vivons de fait sous l'empire des formules ordinaires de défiguration par usage négligent de la ressemblance : comme l'écrivait Antonin Artaud, le cinéma « nous assassine de reflets », le cinéma a introduit l'agressivité de la négligence dans le champ des formes, il faudra bien en affronter la pénible évidence un jour.

Au cinéma, certaines formes figuratives peuvent s'avérer démentes ou inertes mais aucune ni insensée ni indifférente, et ici nous avons rendez-vous avec la troisième raison. Dans la mesure où manquent les outils analytiques nécessaires à son observation, le corps représente un extraordinaire levier méthodologique. Je voudrais juste développer un exemple, sur le cas d'un cinéaste que nous admirons tous deux et grâce auquel nous avons commencé

²³ Pline, *Histoire naturelle*, Livre VII, Cambridge, London, Harvard University Press, 1989, 1, 21-24, p. 521.

²⁴ Paul Valéry, cité par Maurice Merleau-Ponty, « L'homme et l'adversité », 1951, in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 305. Valéry donne l'exemple des gravures dans la Dioptrique de Descartes, « qui expliquent le phénomène de la vision par un petit homme posté derrière un gros œil, et occupé à regarder l'image qui se forme sur la rétine ». *Fragments d'un Descartes*, 1925, in *Œuvres*, Jean Hytier ed., Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, vol. 1, p. 796.

cette correspondance puisque, si un jour j'ai osé t'écrire pour te demander ce que tu entendais par «l'absence de toute idée abstraite» à propos de Howard Hawks, c'est parce que nous avons eu la même intuition à propos de la filiation entre Roberto Rossellini et Abel Ferrara : bref, je me doutais bien que, si Hawks allait nous diviser, Ferrara nous réunirait. L'un des sujets qui mobilise son œuvre engage les formes de la Personne, la question de l'individu s'y trouve indexée sur une exigence d'infini qui, rappelle-toi le Bad Lieutenant, le Driller Killer ou Frank White le roi de New York, se manifeste en termes de démesure : ontologie de la fureur, travail de l'anonymat, ivresse permanente des figures. Mais la démesure n'est pas seulement interne : l'une des formes classiques du débordement humain consiste à faire s'équivaloir le même et l'autre, à abolir les frontières qui garantissent l'étanchéité des créatures, et elle s'avère partout chez Ferrara. Dans *The Addiction* où Kathy, à la fin du film, baigne indistinctement dans son sang et dans celui de ses victimes, puisqu'elle s'est laissée traverser et détruire par le mal collectif; dans *Snake Eyes*, film de la porosité intime entre actrice et personnage, emblématisée par le «mauvais jeu» de l'acteur qui viole «pour de bon» sa partenaire; et surtout dans *Body Snatchers*, film de la substitution radicale du même au même, fable de l'*Alter Ego*, l'Alter étant conçu comme la vérité du Moi.

Dans *Body Snatchers*, la fable tourne autour d'une supplantation, celle de la Belle-Mère à la Mère, à partir de laquelle les motifs se mettent à se déplacer et se remplace, en un circuit maléfique de la substitution induite. Exemplairement, le cri «Ce n'est pas ma mère!» est hurlé par le fils légitime, le petit Andy, alors qu'il est pensé par la belle-fille adolescente, Marti. Au centre du film, un ensemble séquentiel intensifie les figures de remplacement : par développement et multiplication, elles s'incarnent en des corps aux statuts de plus en plus étranges et fantastiques. Marti, un walkman sur les oreilles, somnole dans son bain; dans la chambre conjugale, Carol, sa belle-mère, frictionne et masse Steve, son père, elle le rassure et l'endort. Le *snatching*, qui requiert le sommeil de ses victimes, peut commencer : Marti dans la baignoire, le père sur son lit, sont envahis de ligaments spongieux qui les aspirent, les vident et vont remplir un autre corps de substitution qui grandit et se dessine au fur et à mesure. Mais Marti soudain s'éveille, son double inachevé tombe du faux-plafond dans l'eau de la baignoire, elle se débat, se délivre des tentacules et s'enfuit tandis que le sosie, horrible jeune fille aux yeux vides, flotte dans les débris de la maison. Marti se précipite dans la chambre de ses parents, supplie son père de se réveiller, arrache l'entrelacs blanchâtre qui le vampirise. Tandis que le père se relève, son double hérissé et gluant surgit en glissant de dessous le lit, attrape la cheville de Marti qui s'en débarrasse en hurlant de terreur tandis qu'il regagne l'obscurité en laissant de sombres traînées visqueuses. La belle-mère impassible attend son époux dans le hall pour le convaincre de ne





plus résister, des jours meilleurs s'annoncent si, comme elle, comme eux tous, il renonce à l'individualité et à l'émotion. Et elle lui récite l'envoûtante litanie que *Body Snatchers* a emprunté à une scène d'amour de *The Rise and Fall of Legs Diamond* de Bud Boetticher : « *Where do you gonna go ? Where do you gonna hide ? Where do you gonna run ? Nowhere. Because there is - no one - like you - left* ». Le père s'effondre en pleurant sur l'épaule de sa femme; Marti, partie chercher son demi-frère Andy, l'interpelle et l'arrache aux bras menaçants de la séductrice. Tous trois s'enfuient, tandis que la belle-mère se transforme en Méduse hurlante et, bouche grande ouverte, l'index pointé sur eux, les désigne à la vindicte universelle.

À quoi bon cette prolifération de créatures spongieuses ? Pourquoi ces chimères qui sortent en rampant de dessous les lits ou qui tombent des plafonds ? On peut les subordonner aux exigences normales du genre, celui-ci bien sûr réclame son dû en termes de monstres et de fantômes. On peut estimer aussi qu'aucune apparition n'est indifférente et poser que, plus la bizarrerie s'avère, plus la clarté grandit. Ici, par exemple, dans cette logique du sosie, on assiste soudain à un événement figural : quelque chose, précisément, ne ressemble pas. Pourquoi une fantaisie se dérègle-t-elle ? Pourquoi en passer par le péril de l'incohérence ? Faut-il renvoyer le phénomène à la dispersion amorphe du rêve ou, au contraire, à un redoublement de vigilance au fond même du songe ? Surtout, pourquoi cet envahissement de la fable par différents statuts physiques ? Pourquoi les reflets se pressent-ils soudain à l'état de brouillons, d'esquisses et de ratures anatomiques, menaçant de toutes parts (en haut, en bas, du dehors, du dedans) une intégrité du corps qu'ils renvoient à son indicible fragilité ? Pourquoi ces corps qui tombent horriblement sur d'autres corps pour les faire hurler ?

Comme le garantit le son subjectif du walkman, l'ensemble séquentiel relève du point de vue de Marti et développe un scénario fantasmagique : reconstituer une famille incestueuse. Marti procède en trois étapes : d'abord, interrompre la scène primitive, ce qu'elle fait deux fois, d'abord dans la chambre conjugale puis dans le hall, lorsqu'elle oblige Steve à repousser Carol. Ensuite, discréditer la mère, qu'elle traite en Marâtre et, littéralement, en *Alien*. Les formules maternelles typiques s'inversent en menaces funèbres : signaler à Marti, « ton bain va déborder » ou dire au petit garçon, « va au lit », équivaut à les envoyer à la mort, dans ce scénario, « dors bien » signifie « meurs ». On voit bien alors que la disqualification ne s'adresse pas à une belle-mère singulière mais à une figure maternelle abstraite : la supplantation supposée initiale de la belle-mère à la mère devient hypothétique et de toutes façons anecdotique, elle aussi relève d'un scénario du fantasme qui lance tout ce dont il traite dans un circuit sans fin. Enfin, prendre sa place : Marti devient la mère de son frère, elle pense à lui, le réveille, le prend dans ses bras,

l'habille, le porte, le sauve; elle a gagné, elle est le seul élément féminin d'une famille saine, tandis que la marâtre infecte le monde et les consciences de son intolérable présence. Mais, pour qu'un tel fantasme accède à la satisfaction, il a fallu l'invention de procédures de translation, prélèvement et répétition enchevêtrées en un circuit somatique intense : ce sont les voies de la défiguration, au nombre de six.

Le principe du snatching

Invention économique de l'altération absolue par substitution du Même au Même. Il permet la prolifération de toutes les formes de métamorphoses, puisque celles-ci n'affecteront jamais vraiment leur source : l'absence de pathos qui, dans la fiction, caractérise l'espèce des Body Snatchers, prouve au moins autant la familière étrangeté des créatures que l'intégrité inaltérable de ceux que le fantasme cherche à dévorer, comme si, au moment de les détruire, le rêveur avant tout prenait soin de les préserver, de les sceller en eux-mêmes au moyen d'une statue hiératique dont seul l'accidentel sera abstrait.

La création d'échos somatiques

Entre la fille et le père, s'établit un système d'échos visuels et sonores qui les relie et les accole puissamment. Ce sont deux nus, la fille dans son bain, le père sur son lit. Ils se trouvent dans un milieu aqueux, la fille dans l'eau mousseuse, le père oint par l'huile de massage assimilée à un philtre maléfique, dans les deux cas préparés par la mère aux cheveux de sorcière. Leur assoupissement simultané les plonge dans une situation onirique assistée par deux hypnoses sonores, la musique du walkman pour Marti, le bercement des «Je t'aime» de la mère pour Steve, déclarations aimantes et caresses remises en scène comme autant d'invitations à la mort. Enfin, ils se trouvent dans deux espaces contigus : le *snatcher* de Marti vient d'en haut, il tombe du plafond, celui du père vient d'en bas, il surgit du plancher sous le lit, comme envers et avers de la même figure bifide. En somme, le film travaille à rejoindre le père et la fille.

L'invention de corps paradoxaux

La séquence en produit trois. D'abord, deux corps reconnaissables. Le sosie que Marti abandonne derrière elle avec épouvante équivaut à un cadavre inachevé; celui du père, à un vieillard qui n'est pas encore né, selon une inversion biologique dont l'imaginaire remonte à la description par Hésiode de l'Âge de fer, ère ultime de l'envahissement du monde par le négatif où les hommes naissent dans leur forme sénile et vivront en régressant leur vie. Ici s'avère donc une passionnante bizarrerie : au contraire des autres *snatchers* qui procèdent par mimétisme exact, le double du père ne lui ressemble pas,





c'est un vieillard, une figure d'ancêtre, dont l'aspect ridé et poisseux évoque bien plus putréfaction et liquéfaction que l'épanouissement d'un corps²⁵. Son double souligne par complémentarité l'extrême jeunesse du père, facilement apparié à sa fille en raison de son caractère adolescent (imputé par les militaires du camp où il s'installe avec sa famille à son gauchisme d'écologiste attardé). Selon ce choix figuratif initial, le père peut passer pour le fiancé de sa fille; mais ici, plus violemment encore, il devient son fils : il faut le bercer, l'aider à s'endormir, il ne se réveille pas seul, il ne s'occupe pas d'Andy, il pleure dans les bras d'une femme, son comportement irresponsable l'infantilise tandis que Marti s'affirme en chef de famille. Mais la figure la plus étrange de toutes est le corps intermédiaire entre père et fille : les plans dorés de gestation sourde et d'embryon opèrent le raccord entre le bas et le haut, la fille et le père, on ne sait à quel *snatching* ils appartiennent, ils produisent un corps de transition, un corps en trop, un corps qui déplace bien plus qu'il ne remplace. Une telle figure représente à la fois le nœud du problème : qu'est-ce qu'un corps, qu'y a-t-il entre les corps ?; le monstre de l'inceste; le corps de l'indistinction entre les corps; et déjà l'enfant, le produit de l'inceste. Une pure figure d'interdit et au-delà même, un complexe psychique dont *Body Snatchers* développe une description frontale, circonstanciée et critique.

Investigation sur la symbolique de l'organicité

Don Siegel comme Philip Kaufman, dans les versions antérieures de ce film dont Abel Ferrara dit fort justement qu'il faudrait le refaire chaque année, *The Invasion of the Body Snatchers* (1956 pour la première et 1978 pour la deuxième), avaient privilégié l'ellipse et l'énigme : ce corps soudain réapparu était-il le même ou un autre ? Fallait-il faire confiance aux sens ou à l'intuition ? Abel Ferrara au contraire déploie la métamorphose et le mystère : il traite visuellement le détail physique de la mutation et plonge au plus secret du corps, expose ses replis, ses strates et sa substance, en des images qui renouent avec la remarquable invention iconographique sur la migration cosmique des végétaux extraterrestres par laquelle s'ouvrait le film de Philip Kaufman. En recourant au même créateur d'effets spéciaux, Tom Burman, le film de Ferrara se présente explicitement comme une greffe, il absorbe l'héritage légué par ses prédécesseurs (la fable paranoïaque) mais il en réinvestit le noyau jusqu'alors laissé obscur, c'est-à-dire l'épreuve même d'avoir un corps, qui intègre l'expérience d'appréhender celui d'un autre.

Cinq traits au moins caractérisent le traitement de l'organicité dans *Body Snatchers*, à commencer par l'angoisse primitive qui s'attache aux orifices. Les orifices visibles : le nez, la bouche, les oreilles, les yeux, ce que l'on bouche lors d'un embaumement pour que la corruption ne rentre pas et qui sont les

²⁵ S'il ressemble fidèlement à quelqu'un, c'est au metteur en scène lui-même, Abel Ferrara.

ouvertures par où s'infiltrent en bruissant les radicales fantastiques. Les orifices invisibles : la caresse huilée rend tout le corps poreux, l'ouvre en chacun de ses points, le massage devient pétrissage, sculpture qui offre le corps à l'informe. Bien sûr il s'agit de l'endormir mais surtout, de le défigurer et ici, le plan qui bascule pour accuser le caractère informe du dos modelé par la mère et qui évoque inévitablement le préambule de *Hiroshima, mon amour*, indique que le film se place délibérément du côté du fantasme. En un agrandissement monstrueux, les pores paternels sont repris par les trous du plafond qui laissent filtrer la reptation des tentacules vers la fille : un imaginaire de la pénétration comme viol baigne tout l'espace.

Ensuite, la substance organique elle-même fait l'objet d'un traitement profondément archaïque. Le corps ici ne consiste pas en une charpente de chair et d'os, mais en un mélange de plantes aquatiques, de bulbes et de filaments qui confond trois substances originelles : le plasma, le placenta et le plancton. Du plasma, les plans de gestation dans *Body Snatchers* retiennent les vertus plastiques de liquide opalescent et visqueux, la qualité germinative, la structure organique complexe et bien sûr le fait qu'il soit dépositaire des caractères héréditaires. Du placenta, ils retiennent la masse charnue et spongieuse et surtout, ce phénomène essentiel qu'il représente un organe d'origine mi-fœtale, mi-maternelle, c'est-à-dire le seul organe intermédiaire : il appartient à deux corps en même temps et assure leur transition. Du plancton, ils retiennent la capacité de se déplacer, la transparence, la coexistence du végétal et de l'animal ainsi que la possession éventuelle d'organes venimeux, qui introduit la mort dans cet ensemble de matières vitales et fertiles. Ainsi, les plans de gestation prennent en charge indistinctement la phylogénèse (la formation de l'espèce) et l'ontogénèse (celle de l'individu), confusion opérée grâce au modèle biologique végétal de la germination. L'image de l'embryon renvoie alors simultanément à l'espèce humaine en général et à l'archéologie de la vie, un complexe d'abstraction, de végétalité et d'animalité qui obscurément informerait l'humain. Réinscrite dans le circuit du fantasme singulier, cette imagerie biologique revêt aussi une signification psychique : un rêve d'inceste dévore l'humanité depuis l'origine. À ce titre, l'embryon de *Body Snatchers* forme un diptyque figuratif avec celui de *2001* : le fœtus astral de Kubrick a trait au futur, au recommencement, au devenir ; la créature inchoative de Ferrara aux origines de la vie, à l'archaïque et à la malédiction.

Mais cette imagerie archaïque baigne dans un chromatisme ultra-moderne : les teintes fluorescentes ne sont pas seulement celles d'une phosphorescence naturelle, d'ailleurs toujours signe d'un événement dans la dimension du visible²⁶, mais aussi celles des néons, des irradiations et des fissions atomiques. Les couleurs modernes jaunes et vertes redistribuent les motifs selon trois effets au moins : elles disent l'actualité de l'archaïsme affectif dans



²⁶ «L'objet de la vue, c'est le visible. Or le visible est, en premier lieu, la couleur et, en second lieu une espèce d'objet qu'il est possible de décrire par le discours mais qui, en fait, n'a pas de nom.» Cette «espèce d'objet», ce sont les corps phosphorescents, corps paradoxaux puisqu'ils deviennent visibles dans l'obscurité. Aristote, *De l'Âme*, II, 7, 418a et 419a, tr. Jean Tricot, Paris, Vrin, 1982, pp. 105-109.

l'économie psychique; le caractère aveuglant du fantasme; et qu'il faut désormais revoir l'humanité à la lumière empoisonnée d'Hiroshima, de Minamata et de Tchernobyl.

Il n'y a là ni contradiction ni même tension, au contraire : l'équivalence de l'archaïque et du moderne s'affirme notamment grâce à l'écho visuel établi entre les fils noirs du walkman et les filaments laiteux du *snatching* qui vibrent de concert autour du visage de Marti. L'analogie permet à la fois d'insister sur le caractère subjectif et onirique du phénomène; et de résoudre la co-présence de tels éléments symboliques : il s'agit d'assister à la résurgence de l'archaïque dans l'évidence de l'actuel.



Le dernier élément majeur auquel la séquence recourt pour traiter de l'organicité est moderne lui aussi : ce sont les voiles de plastique sous lesquels croissent les *snatchers*, à la fois couches de gélatine dorée et bâches hermétiques pour recouvrir les cadavres. Dans ce nappage transparent, plissé, qui étouffe et protège en même temps, le corps se trouve emballé, déjà congelé, industrialisé, protégé de la contagion microbienne; mais ici, ce qui est emballé et conservé, c'est la contamination elle-même, la propagation du complexe, la prolifération mauvaise. L'invention d'une telle substance permet d'affronter la nature indécidable de la protection, simultanément nécessaire et asphyxiante : difficulté qui relève à la fois d'un tourment adolescent (comment supporter ses parents) et d'un problème industriel très actuel — la conservation métamorphose et détruit la vie autant qu'elle préserve de la corruption. Dans le monde industriel, de quel côté se trouve la toxicité ? Du côté des microbes ou des conservateurs ? *Body Snatchers* traite frontalement de cette question nouvelle et désormais ordinaire.

La circulation anatomique

L'oreille, le torse, le dos, la bouche font ici l'objet de plans inoubliables. Mais la circulation privilégie deux organes à haut pouvoir symbolique, l'œil et la main. Le circuit de l'œil s'avère riche en paradoxes. Il commence sur les yeux fermés de Marti assoupie : les images viennent de qui ne regarde rien. Il continue sur les yeux en gestation de l'embryon : au fond des images mentales, un regard se forme, les images nous regardent toujours. Ce regard sans sujet renvoie à la séquence antécédente, un champ-contrechamp multiple en travelling avant entre une mère blanche, Carol, et une mère noire inconnue (elle porte un petit enfant dans ses bras pour que son identité ne fasse pas de doute), qui s'achevait sur un très gros plan des yeux de Carol : au fond de la vie, subsiste et remue l'horreur d'avoir une mère, bonne ou mauvaise, forcément mauvaise parce qu'elle représente la dette impayable de la mise au monde. Comme *Carrie*, *Body Snatchers* affronte l'angoisse de la filiation mais, si le film de Brian de Palma avait choisi le motif du sang pour en traiter, celui de Ferrara recourt à

un motif plus problématique encore, le placenta, qui donne une assise physiologique éminemment concrète à cette horreur d'avoir un corps en commun. Le troisième regard, ce sont les yeux vides de Carol, figure de l'absence à soi-même. La mère et la fille introduisent donc chacune à un mode d'hallucination antithétique : Marti laisse proliférer le transfert qui défigure; Carol fait proliférer l'exactitude du même, son discours final de Pythie annonce le règne de la ressemblance universelle, uniforme et sans reste. La figure de Marti représente ainsi l'image comme complexe, c'est-à-dire comme prolifération sensible de l'altération; celle de Carol, l'image comme calque, envahissement de l'image comme même et de la même image partout (narrativisée sous forme du quadrillage militaire du monde par les *Body Snatchers*). Enfin, le film n'a pas besoin d'insister sur les yeux écarquillés de Marti assistant à la mauvaise étreinte de ses parents. Dans ce circuit, disparaît évidemment la possibilité d'un regard usuel, un regard qui accommoderait convenablement sur l'extérieur pour en admettre la différence.

Le circuit de la main n'est pas moins fertile. Il s'engage sur les caresses de Carol. Puis, le premier membre identifiable dans le corps en gestation est une main aux doigts effilés, qui fait signe vers une dimension cette fois mythologique dans la création de la vie. La main du double cadavérique de Steve qui s'empare de la cheville de Marti, seul rapport tactile entre le père et la fille et seul résidu de terreur dans ce film d'angoisse, actualise l'inceste au titre d'une intolérable saisie. La séquence s'achève sur l'index pointé de Carol, associé à son hurlement de damnation. Mais plus généralement, les organes de préhension s'anamorphosent et se prolongent en ce lacis gluant du *snatching* qui évite l'être : ils manifestent la phobie du contact qui s'exacerbe lors de l'adolescence, quand il devient tellement difficile de supporter d'avoir un corps et de tolérer celui des autres. L'insistance sur la main, comme membre et comme support du geste, permet d'ouvrir la question de l'emprise : emprise menaçante de l'extérieur sur l'intérieur; emprise réciproque du fantasme sur le réel.

Plastique de la perméabilité

Body Snatchers représente ainsi une investigation vertigineuse sur la perméabilité des phénomènes. Le principe du *snatching* permet une extériorisation des réseaux organiques humains, à double titre : il résume les différents réseaux corporels, viscères, système nerveux, musculature, etc.; et il métaphorise le mouvement des substances, que ce soit comme circulation (sanguine, nerveuse ...) ou comme transformation (corruption, gestation ...) L'intérieur du corps ne se donne plus dans l'apparence de l'écorché mais du rhizome. Pourquoi ?

Parce que ce qui s'extériorise subordonne l'imagerie corporelle à une logique du fantasme et que le corps humain n'est plus donné comme une chose





objectivable mais comme la matière première du songe. Ici, de fait, on ne trouvera pas trace de chair mais seulement de la somatisation, c'est-à-dire la restitution du travail de l'imaginaire sur le corps : désir de pénétration, désir d'inceste, désir de maternité. Voir à nu le fonctionnement du fantasme expose donc à voir un monstre : ce sont les translations abusives, les raccordements indus (par exemple, du haut et du bas), les figures impossibles (cadavre inachevé, vieillard mort-né avec lequel on atteint peut-être le comble de la fantaisie, Marti fait avorter son père). Le dernier mot de *Body Snatchers* est celui de la mère : « *there is no one like you left* », « il ne subsiste personne comme toi ». Il résume le problème de la singularité : « ce corps est le mien, je suis ce corps, il n'y en aura pas d'autre », la singularité de la Personne est irrémédiable, elle s'éprouve comme isolement tragique, que le film scénarise en paranoïa ; mais « je suis n'importe quel autre », elle est aussi impossible, parce que, comme le décrit *Body Snatchers*, l'individu reste hanté par un rêve de fusion, représenté ici par le fantasme d'inceste et plus généralement, par un cauchemar de raccordement tel que le corps se branche sur tout et sur n'importe quoi, bien malgré lui, jusqu'au délire, jusqu'à l'épuisement.

Ainsi, le recours au double exhume l'inavouable en redistribuant les signes corporels et assure l'indistinction du réel et du rêve (la somatisation). Dans cette économie figurative, la dimension politique du film, c'est-à-dire le traitement critique de l'exigence de mutation physiologique et mentale qu'exige de l'homme la civilisation industrielle et militaire, se remarque au fond de l'intimité fantasmatique. Mais surtout, c'est le travail des images envisagées comme prototypes de relations possibles qui, dans *Body Snatchers* articule avec rigueur l'hypothèse d'une archive somatique et une réflexion d'ordre anthropologique sur ce qui menace l'espèce. Cher Tag, crois-tu qu'une autre discipline puisse traiter le corps de façon aussi profonde en même temps qu'accessible ou mieux, aimable ? Bien sûr, tous les films ne se révèlent pas aussi audacieux et inventifs, même s'ils s'avèrent souvent beaucoup plus riches qu'on ne le croit ; mais au cinéma, il se trouve que la moindre apparition d'une silhouette devient passionnante. Eh bien, c'est là l'essentiel de ce que j'espérais pouvoir te dire, considère le reste comme un bien long prélude. Une ultime remarque cependant : l'analyse figurale trouvera des instruments essentiels lorsqu'elle abordera le continent méconnu du cinéma scientifique.

En te souhaitant bon courage pour la fin de ton texte sur McCarey,

ton amie,
Nicole.

PREMIÈRE PARTIE

ÉCONOMIES FIGURATIVES

Les corps sans modèle

Pourquoi faut-il tuer les morts ?

Clapitalism

L'ange noir

Rossellini invente le geste

Déclasser

Esquisse/Esquive/Synthèse excessive

Mania

Accès au fantôme

Symptôme, exhibition, angoisse

L'impossible au sérieux

1

Les corps sans modèle

Mais d'abord

«Les hommes existant nécessairement en communauté ne sont pas pensables comme de simples corps et, quels que soient les objets culturels qui leur correspondent de façon structurelle, ils ne s'épuisent pas, en tout cas, dans leur être corporel ¹.»

Au royaume de l'effigie

En méthode, il faudrait au cinéma déchausser les lunettes du Dr Coppelius qui transforment par magie la poupée Olympia en femme vivante et désirable, et distinguer radicalement l'effigie actuelle, cette silhouette qui danse dans les images, du corps réel. Tout nous porte à croire, parce qu'il y a analogie, parce que l'image garde la trace de l'individu qu'est l'acteur ou le figurant, que le corps subsiste. Parce qu'il a été, il reste. Et ainsi s'engloutit

¹ Edmund Husserl, *L'Origine de la géométrie*, 1954, tr. Jacques Derrida, Paris, PUF, 1990, p. 210.

Mais d'abord
Au royaume de l'effigie
Archétypes (rappel)
Prototypes (hypotheses)
Une histoire intéressante

l'essentiel du travail figuratif accompli par le cinéma, la recherche infinie et plus ou moins panique de la ressemblance au moyen de la semblance, cette entreprise autorisée, précisément, par l'absence du corps réel. En rabattant le corps organique sur les aperçus corporels proposés par le cinéma, on refuse à celui-ci l'ensemble de ses puissances figurales, ses capacités d'abstraction, sa propension à l'allégorie, ses inventions figuratives, ses diverses aberrations et son pouvoir de prévision. De ce que le corps ne soit pas là, il n'y a pas à conclure à une perte de substance ni à une défection : le film en multiplie les épreuves, et c'est bien parce qu'il faut faire revenir quelque chose du corps que le cinéma est vivant.

These corpses are young and active
Kung Fu Zombie ².

Le film conserve deux dimensions du corps effectif. D'abord, son mouvement, son tracé, ses passages — *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (Guy Debord, 1959), c'est le titre incontestable, le titre de tous les titres de films. Ensuite le fait que, concret ou déréalisé, dans les deux cas le corps est une élaboration symbolique. Mais pas la même : *a contrario*, lorsqu'une figure épouse fidèlement l'idéologie du corps dont elle est contemporaine, tel aujourd'hui Arnold Schwarzenegger qui en endosse jusqu'à la démence figurative tous les aspects, elle consent à l'obscène. Avec une remarquable systématisme, les films de Schwarzenegger travaillent sur le double, double intérieur (le squelette des Terminator) ou projection du même (reflet dans *Last Action Hero*, jumeau dans *Twins*, hologramme dans *The Running Man*, fictions schizophrènes de *Total Recall* ou *Eraser* ³ ...), et on s'aperçoit aujourd'hui que son œuvre filmique nous a raconté pendant quinze ans ce qui se préparait en secret dans les laboratoires scientifiques : la possibilité du clonage humain. L'obscénité idéologique consiste à prendre en charge les angoisses humaines face au corps pour les simplifier et leur donner l'image la plus vite disponible, la plus immédiate, n'importe laquelle. Mais parfois, l'obscénité rend la figure touchante et même belle lorsque celle-ci traite la contradiction et l'aporie pour elles-mêmes, comme dans *Terminator* et *Predator*, où le devenir fonctionnel de l'anatomie se confronte à sa propre inanité (le robot de *Terminator* n'avait pas besoin de muscles, le soldat de *Predator* aurait besoin d'un peu de cet Autre qu'il a entièrement détruit dans la jungle), et qu'une telle défaillance livre enfin les monstres à une mélancolie très humaine. Alors seulement la lourde silhouette de l'athlète trouve une épaisseur et l'effigie énorme devient importante.

² Les citations anglaises sont extraites du livre de Stefan Hammond et Mike Wilkins, *Sex & Zen and a Bullet in the Head. The Essential Guide to Hong Kong's Mind-Bending Movies*, Londres, Titan Books, 1996.

³ *The Terminator* de James Cameron (1984), *Last Action Hero* de John McTier-nan (1993), *Twins* d'Ivan Reitman (1988), *The Running Man* de Paul Michael Glaser (1987), *Total Recall* de Paul Verhoeven (1990), *Eraser* de Charles Russel (1996).

Archétypes (rappel)

Quatre modèles figuratifs classiques informent notre appréhension du corps et lestent l'effigie cinématographique de leur poids artistique et culturel : le modèle organique, le modèle logique, le mécanique et le Fétiche.

Beware! Your bones are going to be disconnected.

Savior of the Soul.

Que le premier des schèmes qui permette de penser le corps soit le modèle organique semble une évidence, voire une redondance. Pourtant, il suffit de lire, même en toute méconnaissance médicale, *les Parties des Animaux* d'Aristote, les *Voyages* d'Ambroise Paré ou *Naissance de la Clinique* de Michel Foucault pour saisir à quel point l'organicité même du corps est un chantier infini qui s'élabore de façon tant objective que symbolique. (Aussi, dans cette histoire scientifique du corps, le cinéma ne se réduit pas à un instrument passif, il n'est pas seulement « la demoiselle de l'enregistrement » : « l'histoire des études cinématographiques sur le mouvement est une dimension cruciale dans l'histoire du corps humain ⁴ »). Outre la recherche figurative permanente sur le mouvement, l'anatomie, la chair, le cadavre, l'écorché, le squelette, deux particularisations traditionnelles du modèle organique travaillent le cinéma. D'abord, le modèle animal, qui contribue à naturaliser le comportement ou les émotions, sur un mode physiognomonique comme dans la représentation des Mouchards de *La Grève* (Eisenstein, 1924) ou le générique de *The Women* (George Cukor, 1939), ou bien sur un mode figural, comme dans *The Addiction* (Abel Ferrara, 1995), où l'orgie finale fait revenir l'animal dans le monstre humain non pour le qualifier mais le disqualifier, le ramener à la crudité de son manque et à la pure violence de l'avidité. Ensuite, le modèle végétal qui, au moins depuis les *Métamorphoses* d'Ovide, renvoie à une circulation plus vaste encore que la comparaison animalière. Le végétal, c'est l'autre de l'homme, l'autre créature vivante mais qui ne lui ressemble pas — celle par laquelle il faut passer pour atteindre à l'altérité sans pour autant attenter au contour corporel (les cosses de haricots dans les trois *Body Snatchers*, *human beings/human beans*).

African vampires don't go for Chinese women

Armour of God II : Operation Condor.

Le modèle logique ou idéal ne s'indexe pas sur la nature ou une naturalité mais est issu, soit de la seule créativité d'un artiste (revendication de l'humanisme classique), soit d'une nécessité extérieure (la forme idéale selon Platon), soit des règles de construction léguées par la tradition ⁵. Au cinéma, c'est le modèle le plus puissant pour élaborer les créatures, qui ne sont pas

⁴ Lisa Cartwright, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 1995, p. 3.

⁵ Erwin Panofsky, *Idea*, 1924, tr. Henri Joly, Paris, Gallimard, 1983.

d'abord des individus (il faut l'attention de Jean Rouch, il faut la mélancolie de Jonas Mekas, il faut la modestie de Jean Eustache dans *Odette Robert* pour accéder à des effets de présence et de singularité vivante), mais des Cas. Des cas sociaux (comme dans tout le cinéma hollywoodien, cinéma de l'Individualisme sans individus), des emblèmes, des exemples, des types, des échantillons, des abrégés... Sauf par exemple chez Jean Vigo, Godard, Barnet ou Stan Brakhage, le cinéma vise rarement la vie, il prétend plus souvent à l'intelligence des phénomènes qui soudent ou fracturent les communautés humaines. En ce sens le cinéma, fondamentalement, est un art abstrait. Pourtant, aussi manifeste soit-elle, une telle propriété lui est fréquemment déniée, à la manière de Barthes qui ne retenait du cinéma que la pesanteur analogique. De sorte que l'on peut lire : « on aurait du mal à trouver [dans l'œuvre de Howard Hawks] une seule idée abstraite ⁶ », alors même que chez Hawks certains systèmes figuratifs sont entièrement conceptuels, beaucoup plus que chez les Straub ou le dernier Godard. Ainsi *Viva Villa!* qui reproduit avec une parfaite rigueur la notion hegelienne de Grand Homme ou *Sergeant York* qui allégorise celle de l'individu américain tel que Tocqueville l'avait décrit dans *De la Démocratie en Amérique*.

Le cinéma est logiciste et l'œuvre la plus logiciste qui soit logiquement s'intitule *Film* (Samuel Beckett, 1965).

I have piles. You won't be comfortable.

Ghostly Vixen.

Le troisième grand schème figuratif est le modèle mécanique, qui devient machinique à la fin du XIX^e siècle et donne naissance à la « littérature du métal », au Constructivisme, au Futurisme, à l'imaginaire du robot et, pour des résultats très différents, aux cinématographies d'Eisenstein et de Dziga Vertov. « Nous allons, par la poésie de la machine, du citoyen traînard à l'homme électrique parfait. » « *L'homme nouveau*, affranchi de la gaucherie et de la maladresse, qui aura les mouvements précis et légers de la machine, sera le noble sujet des films ⁷. » On voit bien que l'héritage figuratif d'une telle conception du corps n'a pas été légué à Terminator ou d'autres robots de moindre envergure, qui sont de vieilles machines du XIX^e siècle, des machines pataudes dont la seule dynamique est de marcher de moins en moins bien et le seul devenir de ne plus marcher du tout. L'homme électrique parfait, ce serait plutôt Katharine Hepburn dont la diction interdit de penser qu'elle a pensé ce qu'elle dit, diction si rapide qu'elle autonomise la parole et transforme le corps en automate très spirituel. C'est Jet Lee, dont les vrilles latérales et les passes magiques balayent les limites du mouvement humain. Toutes les figures qui remettent en jeu la relation du corps à lui-même dans un souci de perfection qui atteste parfois de beaucoup d'humilité, tel Keanu Reeves

⁶ Tag Gallagher, « Hollywood, inventaire critique (2) », *Trafic*, n° 15, été 1995, p. 90. (Tag Gallagher a précisé ensuite que par « abstrait » il entendait « transcendant ».)

⁷ Dziga Vertov, « Nous », 1922, in *Articles, Journaux, Projets*, tr. Sylviane Mossé et Andrée Robel, Paris, UGE, 1972, p. 17. (Souligné par D. V.).

dans *Speed* (Jan De Bont, 1994), qui n'a besoin ni de réfléchir ni d'éprouver, qui est pure action et même pure opérativité dans l'acte et, pour cela, ne ressemble à rien plus qu'à un câble électrique.

Le quatrième modèle est le fétiche, c'est-à-dire tout ce qui incorpore de l'altérité dans le corps, que cet Autre soit de l'absence, un excès ou un défaut de présence, de l'ailleurs, de l'autrement, du manque... Il en existe trois manifestations privilégiées. L'*eidolon*, qui est une catégorie de l'image et du Double en général. Jean-Pierre Vernant en a exemplairement sérié les occurrences dans la culture grecque, par exemple celle du *kolossos* («le *kolossos* a pour vocation d'évoquer l'absent, de se substituer à lui en donnant corps à sa non-présence) ou celle du *phasma* («produit par un dieu à la semblance d'une personne vivante⁸»). De façon anhistorique, il faudrait y adjoindre le dieu, l'ange, le vampire, tout ce qui manifeste un au-delà dans la forme de l'humain. Avec la Figurine, apparaît un en-deçà dans la forme humaine et l'on assiste alors au spectacle du corps privé de certaines de ces facultés, délesté, allégé peut-être et peut-être plus clair. Ainsi, la marionnette, la Poupée, le Portrait, ce qui relève de la maquette, de l'épure et de l'esquisse, figurines qui ouvrent à un vertige de ressemblance et dont *Les Contes d'Hoffmann* (1951) de Powell et Pressburger explorent avec bonheur les vertus métaphoriques. Mais la Figurine peut être le corps lui-même, réduit à son contour plastique, comme chez Busby Berkeley par exemple. Un dernier avatar de la Figurine résulte de la géométrisation du corps, soldats en pions d'échec dans *Alexandre Nevski* ou foules géométriques chez Fritz Lang. Enfin, le troisième et le plus crucial des fétiches est le Repère, c'est l'homme-étalon, l'homme mesure de toutes choses de Protagoras, qui établit l'échelle des phénomènes et les coordonnées de l'espace. Et lorsque le Repère vacille, comme Godard s'y emploie à l'ouverture de *Nouvelle Vague* (1990) en assimilant la silhouette d'Alain Delon à une borne indifférente, immédiatement la figure humaine bascule dans l'informe, elle n'est plus qu'un accident, une petite chose perdue dans la Nature délivrée de son état de paysage.

Prototypes (hypothèses)

Tous ces corps, l'Emblème, John Doe le vraisemblable, le Monstre animal, la Machine, l'étude anatomique, le repère, et tant d'autres, appartiennent au cinéma qui les partage avec l'ensemble des autres disciplines et les travaille à sa façon. Mais on voudrait faire l'hypothèse que le cinéma est susceptible aussi de produire des corps sans modèles, soit à titre d'événement figural au sein d'une économie figurative, soit en élaborant des économies autonomes.



Speed

⁸ Jean-Pierre Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris, Collège de France/Julliard, 1990, pp. 33-34.

Voici quatre logiques originales : le circuit plastique; le corps critique; le contre-modèle pathologique; le Fantôme.

How can you use my intestines as a gift ?

The Beheaded 1000

Il ne faut pas confondre le circuit plastique avec les expériences de Koulechov, «la géographie créatrice», «la femme idéale» ou «le ballet cinématique» : le principe de constituer un phénomène en ajoutant des parties prélevées sur des corps distincts est attesté depuis Zeuxis au moins, qui choisit et monta ensemble les parties les plus belles de cinq jeunes filles d'Agrigente pour peindre un portrait digne du temple de Junon. Dans le circuit plastique, le corps n'est pas déjà donné et il ne le sera peut-être jamais, le corps résulte d'une syntaxe ou d'une parataxe visuelle et sonore qui n'hésite pas à le laisser à l'état d'esquisse perpétuelle, à le construire comme une contradiction impraticable voire à le refouler hors-champ. Il existe au moins deux sortes de circuits. D'abord, la synthèse dispersive, dont l'occurrence la plus belle reste la créature inassignable de *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942), synthèse introuvable de phénomènes de ressemblance et dont la manifestation locale la plus probante se dessine dans les fondus au noir. Avec la chimère de Jacques Tourneur, fuyant d'ombres en ombres et de métaphores en analogies, on discerne le mieux ce dont est capable une économie figurative : elle produit de la créature là où il n'y a même plus de corps et elle affecte chaque corps effectif d'une dynamique diffuse. Le cinéma est riche de tels monstres purement déduits des propriétés du montage, que l'on pense à celui de *Suspiria* (Dario Argento, 1976), absolument hétéroclite, ou à celui de *Predator* (John McTier-nan, 1987), empilement d'altérités — le Predator est un extra-terrestre, l'invisible de la nature, un fauve, un monstre marin et végétal, un robot, une onde électrique, une femme, un Noir, un miroir... de sorte que le circuit se clôt sur une synonymie. Dans tous les cas, il s'agit d'une formalisation de l'apparaître éprouvé comme angoissante étrangeté, de sorte que les créatures les plus monstrueuses de toutes restent sans doute les figures de Vittoria et Pietro dans *L'éclipse* (Michelangelo Antonioni, 1962), dont la disparition renvoie chaque chose à sa précarité et propage sur l'ensemble du paysage urbain ordinaire une tonalité apocalyptique.

L'autre grand type de circuit plastique considère les corps sur un mode non plus dispersif mais intensif. Il s'agit d'approfondir une même image, de la faire varier, d'en exhumer le scandale et donc la vérité. Les films d'Abel Ferrara, par exemple, sont presque tous ainsi structurés : nous assistons à un spectacle quotidien et ce geste ou cette activité banale reviendra, en fin de film, dans sa forme insoutenable et catastrophique. Le Bad Lieutenant conduit ses deux fils à l'école dans une banlieue calme; plus tard il les conduira

sous l'aspect de deux violeurs dans un New York totalement détruit (*Bad Lieutenant*, 1992). Dans la voiture qui la conduit à sa nouvelle résidence, Marti repousse son petit frère qui l'agace; plus tard elle le précipitera d'un hélicoptère en plein vol juste avant de faire exploser tout ce qui lui est familier (*Body Snatchers*, 1994). Il en va de même dans *Driller Killer*, *China Girl*, *Ms. 45*, conçus selon cette structure anamorphique. Les grands films de Brian De Palma, Martin Scorsese, Takeshi Kitano, John Woo et bien sûr David Lynch s'emploient à altérer une image, produisant des effets d'approfondissement, comme s'il fallait passer par une anamorphose, par une doublure du monde, par un Anti-Monde pour accéder enfin à celui-ci. Autrement dit, les fabulations contemporaines occupent le terrain de la figurabilité, les films s'occupent à translater une réalité de référence en cauchemar ou à affirmer sa nature d'anamnèse — il faut ce voyage pour que l'image seconde puisse manifester la vérité et la souffrance dissimulées dans la première. Une telle investigation sur le geste humain trouve un aboutissement dans *Lost Highway* (David Lynch, 1997) : ce film sur la folie ne montre plus aucune image du réel, nous sommes d'emblée dans la doublure et il faut déduire l'image inaugurale, celle qui est translatée tout au long du scénario, à partir de ses versions catastrophiques. On imagine alors un supplicé qui meurt sur une chaise électrique et dont les soubresauts font jaillir autant de souvenirs, de fantômes et de sensations, trois régimes d'images que le film distingue avec doigté. Le souvenir est celui, confus, du meurtre — principe brillant : les plans qui approchent le plus du réel sont aussi les plus plasticisés, ils sont le plus des images, filmés en vidéo, fragmentaires, flous, aux limites de l'identifiable. Le régime du fantasme se dédouble : d'abord le scénario de mort (description de la vie en couple, monotone, monochrome, cérémonielle, presque hiératique, à la manière de fresques dans un tombeau égyptien — héroïne brune); puis, le fantasme d'un scénario de mort (régime du cliché narratif, plastique populaire, jeunesse, vitalité burlesque — héroïne blonde). Enfin, le régime de la sensation électrique unifie le parcours des séquences stroboscopées et correspond aux scènes les plus importantes de la vie du narrateur, celle de la musique, celle de l'abandon, le trauma «Tu ne m'auras jamais» de l'étreinte au désert, celle de l'ultime supplice. En dépit de sa complexité (mais il ne s'agit jamais que d'utiliser le matériau naturel du cinéma : la projection d'images), le second circuit plastique, cette syntaxe du figurable, est devenu le mode majeur d'organisation filmique dans le cinéma américain contemporain.

Et si, à l'inverse, on s'en tient à l'effectivité des corps ? Il y a vraiment un corps, mais a-t-il une vérité, et comment la dire ? Ce sont les corps critiques, devant lesquels la parole renonce, les corps révélateurs propres au cinéma documentaire et à la dimension documentaire de l'ensemble du cinéma. Soit, au hasard, ces fragments ethnographiques : l'expédition Haddon, 1898-1899,



Lost Highway

l'expédition Spencer en Australie, 1901, l'expédition Krämer dans les Mers du Sud, 1908, l'expédition Pöch, 1908 — avec son rouleau phonographique. Lorsque les ethnologues enregistrent les cérémonies, les masques, le travail, les danses, les jeux, il y a là matière à savoir, les apparences et les mouvements s'inscrivent dans des scénographies qui additionnent les qualités et facilitent le discours. Mais lorsque Krämer ou Pöch filment simplement des hommes jouant dans les vagues, des corps qui ne font rien, qui ne sont plus ni ritualisés ni occupés, des corps libres, livrés à leur plénitude, que dire encore du corps ? Comment parler de la communauté humaine comme familiarité ? Lorsqu'on a fini de constater l'étrangeté de tous à tous et de chacun à soi-même, on entre à nouveau dans la question de la communauté humaine, de l'appartenance à une espèce. C'est une entrée assez terrible, par des images de bonheur, Jean Rouch en 1955 les remettra en jeu lors d'une séquence de plage anthologique dans *Moi, un Noir* où l'on peut entendre le rêve à voix haute d'Oumarou Ganda, «être un homme heureux, comme tous les hommes». Le principe du corps sans modèle ne s'impose jamais plus qu'ici, au moment où je reconnais absolument un semblable, pas un individu, mais ce corps qui impose son extrême familiarité, là où précisément il n'y a pas d'autre. L'Autre représente l'ensemble de ces possibles au fond très rassurants qui bordent la créature informe ; mais, dans l'expérience de la fusion, de l'appartenance partagée à la communauté, tout modèle s'abolit, l'homme est renvoyé à ses caractéristiques d'espèce, donc à son corps, non au titre d'un état de nature mais comme une question dynamique, celle de «la communauté qui vient». Le cinéma reconduit sans cesse cette dialectique initiale entre la plasticité ordinaire des apparences et l'évidence indescriptible du corps. C'est la formule de Jean Epstein : «la vue chancelle sur les ressemblances».

La nécessité de la fiction s'acquiert ici. La fiction affronte autrement une telle butée et permet de trouver les images qui pourront dire et moduler le caractère inexorable du sentiment anthropologique. Par exemple, c'est l'invention de David Lynch dans *Lost Highway*, littéralement sublime puisque, en hésitant à peine devant la démence de l'hypothèse, il s'agit de franchir un seuil : le protagoniste s'enfonce dans l'obscurité tapie au cœur de sa maison, il y disparaît, noir, il revient, où était-il passé, a-t-il changé, est-ce le même ou un autre ? Cela n'a plus d'importance, l'histoire peut reprendre avec un nouveau personnage, les deux créatures partagent la même maladie, elles communiquent par le même inconscient, Merleau-Ponty écrit quelque part «Il n'y a pas un grand animal dont nos corps soient les organes», Lynch filme le grand animal, la membrane qui relie les hommes, en dépit de tout, il filme l'appartenance à l'espèce. Moment exceptionnel du cinéma, qui pourtant ne dit que cela, en nous invitant chaque jour à rêver ensemble un rêve indifférencié dans l'hospitalité de sa nuit.

Le troisième prototype est celui du contre-modèle pathologique. Proust décrit les vertus euristiques de la maladie dans l'appréhension du corps. «C'est dans la maladie que nous nous rendons compte que nous ne vivons pas seuls, mais enchaînés à un être d'un règne différent, dont des abîmes nous séparent, qui ne nous connaît pas et duquel il nous est impossible de nous faire comprendre : notre corps. Quelque brigand que nous rencontrions sur une route, peut-être pourrions-nous arriver à le rendre sensible à son intérêt personnel sinon à notre malheur. Mais demander pitié à notre corps, c'est discourir devant une pieuvre, pour qui nos paroles ne peuvent pas avoir plus de sens que le bruit de l'eau, et avec laquelle nous serions épouvantés d'être condamnés à vivre...⁹» Dans la maladie, se découvre le corps comme terrifiante et impraticable étrangeté. Les trajectoires de Nanni Moretti dans son *Journal Intime* (1994) décrivent dans quelle dynamique d'angoisse nous précipite le mal, comment alors plus rien n'est familier, comment par exemple l'Italie ne cesse de se dérober où qu'on la cherche — sauf peut-être auprès du mausolée de Pasolini sur la plage d'Ostie, mais c'est qu'il est encore plus ruiné, encore plus détérioré, pathétique.



Body Snatchers

Le cinéma dispose de beaucoup de solutions pour faire émerger la pieuvre et ainsi, élaborer des contre-modèles pathologiques, qui détachent le corps de ses apparences pour en figurer, plus profondément, l'expérience — l'épreuve. Le cinéma peut travailler le corps comme pur arrachement, dévoration complète du Moi ou de la créature. Le film de cette angoisse, c'est bien sûr le *Body Snatchers* d'Abel Ferrara, où le Moi est englouti par un rêve de corps représenté sous forme de tentacules, de liens gluants, d'envahissements immondes. *Body Snatchers* organise la coexistence problématique de trois types de corps. D'abord, fragile et beau, celui des proies humaines, Marti, son père, sa belle-mère, son fiancé. Ensuite, celui des clones, traité simultanément de trois façons qui raccordent très mal et créent de ce fait une figuration tératologique. Le corps cloné apparaît tantôt en mauvaise figure (éclats sournois des regards, hurlements de possédé), tantôt en effigie anonyme (les soldats, silhouettes ordonnées, simples contours corporels, ombres sans référent), tantôt en genèse biologique (invention d'une anatomie fantastique à consonance végétale et aquatique, faite de liens indus, de circulations abusives, de prolifé-

⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, «Pléiade», t. II, 1954, p. 298.



Body Snatchers



¹⁰ « Dans la chute en ligne droite qui emporte les atomes à travers le vide, en vertu de leur poids propre, ceux-ci, à un moment indéterminé, en un endroit indéterminé, s'écartent tant soit peu de la verticale, juste assez pour que l'on puisse dire que leur mouvement se trouve modifié. Sans cette déclinaison, tous, comme des gouttes de pluie, tomberaient de haut en bas à travers les profondeurs du vide ; entre eux nulle collision n'aurait pu naître, nul choc se produire, et jamais la nature n'eût rien créé. » *De Natura Rerum*, livre II, 217-224, tr. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 50. C'est exactement ce que décrivent les premiers plans lumineux de *Body Snatchers*, de sorte que, au rebours des versions strictement politiques de Don Siegel et Philip Kaufman, les monstres viennent de la galaxie pour représenter un état archéologique de la matière.

rations affreuses : littéralement, la pieuvre de Proust). Enfin, quelques plans de coupe montrent des créatures dont nous ne pouvons décider la nature : encore humaines, déjà muées, victimes isolées ou méchant reflet ? Ce sont les plans les plus importants du film : portraits indiscutables, figures indécidables, ils traitent frontalement du caractère létal de l'humanité ordinaire. *Body Snatchers* est un roman familial rêvé par une jeune fille qui voudrait se débarrasser de sa belle-mère et de son demi-frère. *Body Snatchers* est un film sur la mutation toxique infligée au monde par le capitalisme depuis Hiroshima mais où, à la différence de *Godzilla VS the Smog Monster* (film de Yoshimitu Banno, Japon, 1972) ou *The Pollution Monsters* («The ecologhoul of doom!», Skywald Publishing Co, vers 1970) qui décrivaient la même chose, le monstre se trouve autant dans le champ que dans la syntaxe figurative. *Body Snatchers* est une illustration expérimentale de la genèse physique de la matière selon Épicure : une pluie d'atomes cosmiques baigne les images, ruisselle partout dans les fonds et brille autour des figures ¹⁰. Au moment de la métamorphose des corps, la matière originelle décrite par Lucrèce sourd dans le monde à la faveur d'événements de lumière, ce poudroiement archaïque affirme que tout va recommencer depuis le début mais en pire encore, intégralement absorbé dans l'altération, l'humain n'est plus qu'un songe de disparition.

Un autre contre-modèle pathologique travaille à l'inverse sur l'en-soi du corps, sur son autonomie, il veut réduire le corps à sa matière brute, il en cherche la clôture, en vise la finitude. Le film de cette angoisse-ci serait le *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman (1975), qui consigne avec exactitude une vie absolument dévorée par le quotidien, Jeanne Dielman entièrement absorbée dans ses gestes, faire le lit, faire les courses, faire la cuisine, faire l'amour, ranger l'argent et le donner à son fils — en tout cela immobile, pétri-

fiée en chacun de ses actes auquel elle s'identifie sans reste. Le Moi alors n'est plus que cette succession d'agissements cycliques, qui permet à Jeanne de faire l'économie de l'intériorité. Mais que, par accident, un client la fasse jouir, elle sort d'elle-même, alors la révolte éclate, l'esprit absenté revient et c'est une folie, il faut châtier le coupable, Jeanne se sépare à coups de ciseau du bourreau qui l'a rappelée à l'existence du corps. Jeanne : être un corps; Akerman : non, avoir un corps. (Pourtant, sur le fantasme de finitude incarnée par Jeanne Dielman, épuisée dans son apparence, bouclée par le visible, on peut rêver longtemps : que font Jeanne et son fils lorsqu'ils partent se promener le soir, la nuit tombée ? Que fait Jeanne lorsque soudain, en cette occasion extraordinaire, nous ne la voyons plus ? Et si c'était un vampire ?)

Same old rules, no eyes, no groin.

Bloody Mary Killer.

Le « Fantôme » est un quatrième prototype. Non que le cinéma ait inventé le spectre, mais il est peuplé de fantômes qui ne sont pas l'ombre de quelque chose d'autre, d'un disparu, d'une divinité, d'un ailleurs quelconque... des fantômes qui seraient à eux-mêmes leur propre fantôme. L'apparition de telles créatures défie la différence entre vie et mort, ils muent l'espace qui les environne en limbes perpétuelles et favorisent n'importe quelle extravagance narrative : Cosmo Vitelli dans *Killing of a Chinese Bookie* (John Cassavetes, 1978), les figurants dans *Heaven's Gate* (Michael Cimino, 1980), le Pale Rider de Clint Eastwood (1985) ou son William Munny dans *Unforgiven* (1992), le protagoniste de *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1996), ou même le Ace Rothstein de *Casino* (Martin Scorsese, 1996), volatilisé par le manque d'amour... Ils viennent comme des âmes en peine, incapables d'accéder tant à l'existence qu'à la disparition, en proie à un fatum profane auquel ils résistent de toute leur absence de poids. Le cinéma aujourd'hui produit en masse de telles figures, mais elles ne sont pas toutes négatives ou défectives, au contraire. Certaines d'entre elles sont les plus fortes figures d'affirmation que le cinéma ait jamais produites, parce qu'elles retournent « le désir de quitter ce monde pour l'autre en un désir de quitter un autre monde pour celui-ci ¹¹ ». Elles voudraient être leur corps, leur ici et maintenant, elles veulent le devenir. La première séquence de *Carlito's Way* (Brian De Palma, 1994) en donne la manifestation la plus euphorique à ce jour : Carlito Brigante décrit sa réformation, son devenir, ses résolutions, il remercie chacun des assistants, on l'applaudit comme un comédien, il se croit aux Oscars, on croit qu'il se moque du monde et pourtant, — c'est un événement considérable dans le cinéma de DePalma — on finit par comprendre, laborieusement, qu'il disait la vérité, qu'il était vraiment du côté de la vie. Ainsi le cinéma peut-il arracher la créature à la facticité et l'attacher à elle-même.



Dead Man

¹¹ Hölderlin, « Remarques sur Antigone », 1804, tr. D. Naville et F. Fédier, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 962.

Une histoire intéressante

What you need is a canned woman.

To Hell With the Devil.

Dans un film de James A. Williamson, *An Interesting Story* (1905), un homme se passionne pour un récit au point de ne plus rien voir d'autre que son livre. Indifférent au monde, il déclenche les pires accidents tout autour de lui, il boit son café dans son chapeau, il renverse des seaux, des tables, des voitures, il confond les hommes, les femmes et les objets, jusqu'à tomber lui-même sous un énorme rouleau-compresseur. Il en ressort tout aplati, mais deux cyclistes qui passent viennent à sa rescousse et le regonflent avec leur pompe à vélo. Il reprend son chemin. Il triomphe de toutes les destructions, c'est l'homme du cinéma.

2

Pourquoi faut-il tuer les morts ?

*Remarques sur
John Woo*



Une balle dans la tête

Économie figurative :
exemple, la dissociation du geste
et de l'acte

Montage figural :
exemple, le collage somatique

Logique figurative :
exemple, les faux organismes

L'inscription figurale :
exemple, les figurines (la marionnette,
le spectre)

Dans une lettre du 8 février 1922, à propos de l'épisode *Pénélope* dans *Ulysse*, James Joyce écrivait : « En conception et en technique, j'ai essayé de décrire la terre dans ce qu'elle a d'ante-humain et probablement de post-humain ¹. » Cette remarque synthétique permet de distinguer deux ordres de réflexions. D'abord l'idée, qui a informé le XX^e siècle, d'une fin de l'Homme, passer fugitif sur la terre non seulement comme individu mais comme espèce. Ceci amène à penser deux sortes d'inhumanités au moins, celle de l'absence de l'homme, qui détermine par exemple le traitement de la nature chez Godard aujourd'hui, donc une inhumanité d'ordre anthropologique; celle qui, au cœur de l'Homme, précipite cette absence : une inhumanité morale.

Mais un second ordre de réflexion sera ici directeur. Cette inhumanité, dit Joyce, s'élabore et se manifeste « *en conception et en technique* », c'est-à-dire dans la structure même du texte. Il ne s'agit donc plus d'un motif, d'une thématique ou d'une histoire, aussi décisifs soient-ils, mais d'un travail formel. Celui-ci engage à envisager quelques voies cinématographiques du dissemblable, et donc à proposer quatre notions et procédures sinon nécessaires, du moins utiles à l'analyse figurale du cinéma. Or, un corpus semble aujourd'hui majeur et reste délaissé par l'analyse : le film d'action contemporain, qui permet d'observer le traitement d'une situation critique, celle du meurtre, où toujours quelque chose de l'humain, du corps, de l'acte ou du geste se révèle dans l'effondrement même des figures. Ici, le travail de John Woo s'impose, puisque la mort est à la fois son motif préféré, son sujet principal et son problème permanent. Ces trois termes ne sont pas à confondre mais, chez John Woo, ils concordent euphoriquement.

Selon Erich Auerbach, le travail de figuration concerne l'ensemble des phénomènes ayant trait à la forme plastique : l'apparence, mais aussi la mouvance des choses et, sélectivement à l'intérieur de ce champ, le travail de la ressemblance dans la représentation. Ceci engage deux ordres de manifestations :

- ce qui relève du double : la copie, le semblant, la vision, l'image onirique, la maquette, l'épure, le plan...
- ce qui relève de l'entreprise analogique, donc de l'analogie comme dynamique : travail de similitude, de mise en proportion, de mise en concordance.

La figure, explique Auerbach, n'est pas principalement une entité, mais l'établissement d'un rapport : le mouvement d'une chose vers son autre. Par opposition, la dissemblance serait ce qui ne ressemble pas : l'inconséquent, l'inconvenant, le confus, le mixte, c'est-à-dire ce qui n'est pas de l'ordre d'une

¹ In *Selected Letters*, Richard Ellmann ed., New York, The Viking Press, 1976, p. 289.

régulation et se voit parfois spécifié en déraisonnable ². La figuration consiste donc en une translation, une mise en rapport ordonnée de formes plastiques, de créatures, de phénomènes, de significations dans un texte... La dissemblance, à l'inverse, se manifesterait dans trois opérations — que le texte de Auerbach invite à déduire :

- 1) celle qui consiste à ruiner des rapports. À ce titre la dissemblance brise, scande, casse, empêche la relation.
- 2) celle qui consiste à confondre au lieu de comparer : le lien n'est pas rompu mais il est noué trop fort, la relation est asphyxiée par excès de ressemblance.
- 3) celle qui discerne, limite, arrête les phénomènes, les ferme au lieu de les ouvrir.

Les poétiques de la répétition du même et de la sérialité procèdent de cette troisième opération. Ce rappel reste évidemment dérisoire au regard de la massivité, de l'importance et de la complexité historique du problème, mais nous allons observer comment ce paradigme travaille le cinéma.

Économie figurative : exemple, la dissociation du geste et de l'acte

La première notion utile à l'analyse est celle d'économie figurative. Le principe ici à l'œuvre consiste à ne rien présupposer des phénomènes ni de leurs liens, à considérer, même provisoirement, qu'il n'existe pas de monde anté- ou pro-filmique : méthode pour appréhender et libérer les potentialités figurales d'un art si puissamment analogique. Ainsi, au cinéma, le corps humain n'a pas besoin d'être une anatomie, il peut y avoir mouvement sans mobile, un rapport peut s'établir sans que les termes du rapport existent... Paul Valéry, à propos du sentiment d'organicité, formulait cette proposition : « la substance de notre corps n'est pas à notre échelle ³. » Le principe analytique ici en jeu cherche à quel point la représentation fonde et discerne les phénomènes dont elle traite selon des logiques autonomes.

Voici, développé sur deux exemples antithétiques, le cas d'une dissociation scandaleuse entre le geste et l'acte, produite à la faveur d'étranges crises de montage. Il s'agit de décrire différentiellement deux économies selon lesquelles, avec violence, un acte va se dispenser du geste nécessaire à son accomplissement.

² Cf. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.

³ Analecta LV, in *Tel Quel* (1943), *Œuvres*, Gallimard, « la Pléiade », Tome II, 1960, p. 724. Dans un contexte épistémologique, Georges Canguilhem cite cette phrase in *la Formation du concept de réflexe aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Vrin, 1977, p. 170.

Le premier exemple est emprunté au *Meurtre d'un bookmaker chinois* de John Cassavetes (1978). Cosmo, interprété par Ben Gazzara, a tué le bookmaker chinois, il est blessé et poursuivi par ses commanditaires, qui l'emmènent dans un obscur entrepôt pour l'abattre. Au cours de cette séquence, Cosmo va défaire trois adversaires. Le premier, Flo (Timothy Carey), est détruit affectivement par un système figuratif déterminé par la question du féminin telle que le film la construit. Le troisième adversaire est un homme de main sans nom, éliminé par la façon dont Cosmo le délaisse : celui-ci refuse la séquence de poursuite que le tueur lui offre, le tueur est détruit figurativement, renvoyé à l'inanité de ses postures, à l'inanité du film d'action dans lequel il joue et duquel Cosmo se retire. Le deuxième mafieux qui cherche à tuer Cosmo est Seymour Cassel, dont le personnage s'appelle Mort. C'est, à l'échelle du film entier, le moment qui ressemble le plus à une scène de genre, il dure deux minutes et pose une question aussi simple qu'étrange : comment Cosmo se débarrasse-t-il de Mort, Mort est-il mort ? Que s'est-il passé ? Visiblement quelque chose a été commis, mais dans l'absence relative d'un accomplissement. Nous sommes confrontés à une économie du transfert et de la confusion.

- 1) Au registre du transfert : la seule arme effective est celle du troisième tueur. Cosmo néglige de s'emparer de celle de Mort, dont il aurait pu avoir besoin s'il jouait dans un film d'action. Le troisième tueur la récupère mais seul Cosmo tue quelqu'un au cours de cette séquence (comme dans l'ensemble du film d'ailleurs). Ensuite, un transfert simple : le sang de Mort ne coule que dans le rouge de la voiture, filmée comme un événement rougeoyant. Puis un transfert rétroactif, que l'on ne peut distinguer à la première vision : la fumée impossible qui monte autour de Cosmo lorsqu'il réapparaît, alors qu'il n'y a aucune cigarette dans le champ, c'était déjà celle de la balle imaginaire qui va tuer Mort sans que personne l'ait tirée.
- 2) Au registre de la confusion : celle-ci brouille et féconde les liens établis entre l'action et la réaction. Le tueur ferme sa portière, Cosmo aussitôt claque la porte sur Mort, ce qui déporte le film du côté du geste au détriment de l'acte, en raison d'une importance excessive accordée au raccord sur mouvement accessoire et d'une élision hors-cadre du geste efficace (ou supposé tel). Ensuite, il se produit une confusion entre le son qui provoque la réaction et le son de la seconde porte (qui, aussi bien, est celui d'une balle), de sorte que Mort est atteint principalement d'un raccord sonore. Et troisièmement — synthèse de ces deux régimes antithétiques —, ce qui tue Mort, c'est, plus profondément, d'avoir formulé à Cosmo une proposition en forme de dénégation : « Je sais que tu pourrais me tuer, mais... »

alors que lui-même est armé et Cosmo sans arme, qu'il est l'agresseur et Cosmo l'agressé, qu'il est secondé et Cosmo seul, en pleine santé tandis que Cosmo est blessé, qu'il se trouve à l'abri dans une voiture alors que Cosmo reste à découvert... : le bourreau se commue de lui-même en victime, il s'agit quasiment d'une scène de suicide.

La séquence procède selon une poétique de la dissemblance, c'est-à-dire d'un excès de ressemblance jusqu'à l'inintelligible : raccords de mouvements, raccords de sons, transfert généralisé des phénomènes, selon lequel une porte est un revolver, un bourreau une victime, un raccord un meurtre, une voiture une plaie ouverte... Béla Balázs, très attentif à la représentation des objets, disait : « Il n'y a pas que les hommes qui puissent se ressembler ⁴. » Ici, la ressemblance efface les catégories ontologiques et logiques, hommes, objets, phénomènes, liens, toute chose renvoie non à son double ni à son autre mais à un *analogon* inattendu, de sorte à se décaler d'elle-même. Dans ce système, l'action et la réaction se voient confondues, c'est-à-dire à la fois enchaînées, superposées et translatées, en même temps que l'on ne sait à peu près rien ni de l'une ni de l'autre. À la faveur d'une telle circulation, une figure, asphyxiée par les enchaînements, disparaît : elle ne meurt pas, elle est escamotée par la mort. Mort épouse son nom, rejoint son concept : il se ressemble et, dans cette économie du décalage, cela devient un phénomène mortel.

Pour parvenir au même résultat, la dissociation critique du geste et de l'acte, une économie inverse régit les films de John Woo et plus précisément l'un d'entre eux, *Une balle dans la tête* (*A Bullet in the Head*, 1990). Avant d'observer le combat final, signalons deux caractéristiques d'ensemble de l'œuvre de John Woo. La première, de loin la moins intéressante, concerne la sérialité et affine John Woo au Style International contemporain. *Une balle dans la tête*, particulièrement clair et riche de ce point de vue, articule les procédures exogène et endogène du remploi et se présente comme un récapitulatif du cinéma. Il s'agit d'un film d'apprentissage et de désillusion pour trois amis réunis dans la séquence finale : Ben (Tony Leung), Frank (Jacky Cheung) et Paul (Waise Lee). C'est aussi un film policier qui cherche à passer de *Mean Streets* à *Scarface* (celui de De Palma); un film politique où les héros poursuivent des buts privés mais ne cessent de rencontrer l'histoire collective; un film épique (en contrechamp du *Deer Hunter* de Cimino); un mélodrame qui, comme *The Deer Hunter* d'ailleurs, commente sa place comme composante figurative sacrifiée du film (la jeune mariée dit à son époux, Ben : « la nuit de tes noces, tu as préféré partir tuer un homme »). C'est un film de guerre, celle du Viêt-Nam; et un film critique : au cœur de ce film de tous les genres travaille aussi une écriture de l'essai, dans la mesure où les héros ponctuellement

⁴ Béla Balázs, *L'Homme visible*, 1924, tr. fr. Marielle Carlier, manuscrit inédit.

alors que lui-même est armé et Cosmo sans arme, qu'il est l'agresseur et Cosmo l'agressé, qu'il est secondé et Cosmo seul, en pleine santé tandis que Cosmo est blessé, qu'il se trouve à l'abri dans une voiture alors que Cosmo reste à découvert... : le bourreau se commue de lui-même en victime, il s'agit quasiment d'une scène de suicide.

La séquence procède selon une poétique de la dissemblance, c'est-à-dire d'un excès de ressemblance jusqu'à l'inintelligible : raccords de mouvements, raccords de sons, transfert généralisé des phénomènes, selon lequel une porte est un revolver, un bourreau une victime, un raccord un meurtre, une voiture une plaie ouverte... Béla Balázs, très attentif à la représentation des objets, disait : «Il n'y a pas que les hommes qui puissent se ressembler⁴.» Ici, la ressemblance efface les catégories ontologiques et logiques, hommes, objets, phénomènes, liens, toute chose renvoie non à son double ni à son autre mais à un *analogon* inattendu, de sorte à se décaler d'elle-même. Dans ce système, l'action et la réaction se voient confondues, c'est-à-dire à la fois enchaînées, superposées et translatées, en même temps que l'on ne sait à peu près rien ni de l'une ni de l'autre. À la faveur d'une telle circulation, une figure, asphyxiée par les enchaînements, disparaît : elle ne meurt pas, elle est escamotée par la mort. Mort épouse son nom, rejoint son concept : il se ressemble et, dans cette économie du décalage, cela devient un phénomène mortel.

Pour parvenir au même résultat, la dissociation critique du geste et de l'acte, une économie inverse régit les films de John Woo et plus précisément l'un d'entre eux, *Une balle dans la tête* (*A Bullet in the Head*, 1990). Avant d'observer le combat final, signalons deux caractéristiques d'ensemble de l'œuvre de John Woo. La première, de loin la moins intéressante, concerne la sérialité et affine John Woo au Style International contemporain. *Une balle dans la tête*, particulièrement clair et riche de ce point de vue, articule les procédures exogène et endogène du remploi et se présente comme un récapitulatif du cinéma. Il s'agit d'un film d'apprentissage et de désillusion pour trois amis réunis dans la séquence finale : Ben (Tony Leung), Frank (Jacky Cheung) et Paul (Waise Lee). C'est aussi un film policier qui cherche à passer de *Mean Streets* à *Scarface* (celui de De Palma); un film politique où les héros poursuivent des buts privés mais ne cessent de rencontrer l'histoire collective; un film épique (en contrechamp du *Deer Hunter* de Cimino); un mélodrame qui, comme *The Deer Hunter* d'ailleurs, commente sa place comme composante figurative sacrifiée du film (la jeune mariée dit à son époux, Ben : «la nuit de tes noces, tu as préféré partir tuer un homme»). C'est un film de guerre, celle du Viêt-Nam; et un film critique : au cœur de ce film de tous les genres travaille aussi une écriture de l'essai, dans la mesure où les héros ponctuellement

⁴ Béla Balázs, *L'Homme visible*, 1924, tr. fr. Marielle Carlier, manuscrit inédit.

rencontrent des images anthologiques en cours d'élaboration, comme celle, matricielle, de l'exécution à bout portant, d'une balle dans la tête, d'un membre du Viêt-Cong à Saïgon. Sans parler de traits annexes qui parcourent en filigrane l'ensemble du film : juste avant la phase finale, il s'agissait d'un film de chevalerie, une scénographie de joute et de tournoi où les voitures des deux protagonistes remplaçaient les chevaux. Enfin, le tout est structuré, tenu ensemble par le canevas de *Hamlet* (le héros de *Hard Boiled* trouve sa première arme dans un volume de Shakespeare : usage abrasif de l'*opus* shakespearien, selon sa ligne de plus grande violence, de plus grande énergie), qui resurgit de loin en loin dans chacune des dimensions de la fiction.

L'autre dimension de ce travail de reprise est endogène. Aussitôt traitée, chaque scène et chaque situation visuelle fait dans le film l'objet d'un retraitement immédiat, d'une répétition, d'un duplicata. Toute scène apparaît comme traumatique et primitive, donc toute action comme une anamnèse. En cette fin du film, reviennent tour à tour : la scène de l'enfance, celle de la guerre du Viêt-Nam et celle des retrouvailles tragiques avec l'ami devenu fou dont Ben, le héros, essaye de retrouver le crâne qui auparavant était posé sur le siège de sa voiture.

La seconde caractéristique d'ensemble de l'œuvre, plus originale, transpose le travail formel de la sérialité au niveau des figures. On pourrait nommer cette caractéristique : la passion de la servitude. Les fictions de John Woo reposent, fondamentalement, sur des scénarios de vengeance. À l'origine, a toujours lieu le meurtre de l'ami, du frère ou du partenaire, qu'il va falloir venger selon des modalités très particulières qui relèvent de la procédure psychique bien plus que de la loi du talion et qui n'ont rien à voir avec une réparation. Il ne s'agit pas d'un réflexe scénarique mais d'une fondation ontologique comme, chez les Straub par exemple, il faut un lieu, un paysage pour que le film puisse trouver sa nécessité. Ici, il faut ne plus s'arrêter de tuer l'ami (Frank, le fou) qui lui-même avait été sauvagement battu, presque massacré, lors de sa première apparition, par la mauvaise mère. À contrepied d'une esthétique de la liberté, les personnages de John Woo adoptent en cours de film de plus en plus de contrats et de contraintes. Ils se retrouvent toujours en charge d'un autre corps mort (celui de l'ami) ou, plus banalement, d'un corps blessé — si possible celui d'une frêle chanteuse habillée en rouge (un personnage qui revient souvent dans les films de John Woo en une variation charmée sur l'Ophélie de *Hamlet*). D'autre part, ils sont profondément occupés par cette vengeance, donc par un anti-projet, un projet qui n'est pas de l'ordre du devenir, de sorte que ce qui vit en eux, ce qui les mobilise, c'est ce qui a été tué, dont eux-même ne font pas le



Une balle dans la tête

deuil et qui agit leurs actes. Pour boucler cet ensemble, ils ont d'ailleurs toujours déjà commis eux-mêmes le crime qu'il s'agit d'expier, c'est ici l'objet explicite de la séquence : l'inversion du crime et de la vengeance, leur superposition et leur annulation réciproque.

John Woo développe une conception terrible de l'amitié. Celle-ci pourrait sembler un ressort joyeux et euphorique de la fiction, mais au contraire : elle est, simultanément, une pure hospitalité à la mort et une hospitalisation du moi, hanté par l'absence. Pour résumer, un personnage selon John Woo peut se définir comme l'agir catastrophique d'un disparu.

Rappelons une célèbre formule de Lemmy Caution dans *Alphaville*, déjà utilisée par Godard dans *le Petit Soldat*. « Quel est le privilège des morts ? » demandait Alpha 5. À quoi Eddie Constantine répondait : « Ne plus mourir ». Ce privilège est refusé aux personnages chez John Woo. Ici, on n'en finit pas de les tuer en soi, pour soi, pour eux. « Se dessine l'idée étrangement poétique d'une Ethnographie des âmes en peine ⁵. » Il n'y a de fiction que du deuil impossible. De sorte que nous assistons en fin de film à un phénomène figuratif stupéfiant, l'événement qui seul peut arrêter la chaîne des répétitions, la chaîne du retour, du massacre du même : Ben n'a aucune balle à tirer sur Frank et Frank tombe quand même, après une étreinte tout à la fois affective et mortelle. Ce qui tue Frank, personnage du Mal, est le montage alterné. Nous voici confrontés à un sublime de l'omission structurelle. Parce qu'il manque l'opérativité d'un geste accompli maintes fois lors de situations précédentes, celui-ci enfin devient efficace, la disparition enfin devient possible, enfin authentifiée. La créature est abolie par l'absence de crime. La beauté conclusive de cette invention formelle ressaisit le film comme un ensemble

⁵ Paul Valéry, préface à Sir James Frazer, *la Crainte des Morts*, Paris, Emile Nourry éd., 1934, p. 9.

Une balle dans la tête



psychique. Lors de la séquence du Viêt-Nam convoquée ici (le moment où l'on voit Ben abattre le lieutenant qui par ailleurs l'avait obligé à abattre son ami), Ben se livrait à ce que les Américains appellent un *overkilling* : il tirait compulsivement sur le cadavre du lieutenant Viêt-Cong avec un chargeur vide. Ce chargeur vide, reconsidéré à la lumière noire de l'absence d'acte, amorçait déjà l'efficacité ultime de la balle fantôme. Or, comme cette similitude n'est pas traitée mais l'objet d'une déduction aussi inévitable qu'imaginaire, elle est elle-même une image fantôme : une extraordinaire rigueur de montage procède ainsi par surimpression de phénomènes absents. Ici, à l'inverse de Cassavetes, John Woo amplifie et formalise jusqu'à sa limite une poésie du même, un même de plus en plus exact, qui devient l'événement par excellence, la violence ultime, une pathologie en quête de sa néantisation, à la manière d'une image d'abord floue qui deviendrait de plus en plus nette jusqu'à l'éblouissement. Celle-ci trouve enfin son arrêt, elle bascule dans son autre comme par un trop plein vertigineux du film qui rejoint son point critique comme un cyclone tournerait autour de son œil.

Montage figurai : exemple, le collage somatique

La deuxième notion utile à l'analyse figurative est celle de montage figural. Soit l'élaboration par un film d'un corps, d'un univers, d'une relation. Au sein même de cette élaboration, simple ou complexe, harmonique ou dissonante, il peut se produire des moments de crise, des événements où le découpage contextuel des choses se redécoupe à nouveau selon une autre logique, éventuellement incompatible avec celle que le film semblait suivre. Voici trois exemples, dont deux appartiennent à John Woo, du plus ambigu au plus simple.

Le premier est une scène de poursuite extraite de la *Médée* de Pasolini (1970). Par amour pour Jason, Médée vient de voler la Toison d'or et s'enfuit avec son frère Apsyrt et les Argonautes. Prenons la séquence au moment où son père Aetès, roi de Colchide, part à la poursuite de Médée avec une petite troupe de soldats : la crise est une crise de continuité. Un double raccord de mouvement, des poursuivants aux poursuivis, rend hasardeuse voire impossible l'identification d'un plan de transition : le petit groupe de cavaliers qui descend la colline blanche pourrait être aussi bien, selon qu'on le regarde en amont ou en aval, les poursuivis que les poursuivants. Pourquoi suggérer cette fusion des deux groupes ? Pasolini introduit un surraccordement par continuité abusive juste avant le démembrement auquel va se livrer Médée. En dépit des apparences, Médée est seule parmi les Argonautes. Tous les autres sont ensemble, le roi, les soldats, Jason, les Argonautes, les chevaux même, tous immobiles, pétrifiés face à l'acte de Médée. En ce qui concerne les Argonautes la pétrification est attestée : c'est leur immobilité dans le champ. Quant aux Colchidiens, ils sont pétrifiés à force de rester hors champ, alors qu'ils semblaient talonner les voleurs. Ce surraccord de continuité, avant l'horrible démembrement, associe les ennemis, désolidarise Médée de ce qui lui est co-présent, et produit un mouvement de recul du film lui-même, qui se stabilise avant l'acte terrible. Alors que tous galopent, au moment même où toute figure fuit vers le fond, le film, lui, recule un peu.

Dans *Hard Boiled* de John Woo (*À toute épreuve*, 1992), nous assistons aux retrouvailles très conflictuelles de deux héros antithétiques, Tequila, un lieutenant expressif joué par Chow Yun-fat, et Tony (Tony Leung), l'une des figures parmi les plus belles et complexes du cinéma contemporain, personnage à l'inverse tout en retenue. Au cours d'un formidable combat final, Tony et Tequila ne cessent de se perdre et de se retrouver, pour lutter ensemble dans un hôpital dont la morgue sert d'arsenal à la mafia. L'emboîtement funèbre de l'hôpital, de la morgue et de l'arsenal autorise de violents retours d'entre les morts de la part des personnages. Mais le moment que nous allons observer n'est pas monumental : c'est, au contraire, un moment modeste, un moment d'humanité ordinaire chez John Woo, un plan où les deux protagonistes sont apparemment séparés, plan de duel entre Tony et l'homme de main principal du chef de la mafia, parfois désigné comme «le borgne». L'espace est clivé, les deux personnages se tirent dessus de façon régulière, presque mécanique. Dans l'économie de la variation qui structure le style de John Woo, ce plan apparaît comme quasi primitif.

Il se caractérise d'abord par le recours aux moyens de l'homogène : un bain rythmique, la course unidirectionnelle des deux protagonistes, le son ininterrompu des coups de feu, la gémellité des gestes et des attitudes en miroir — les deux duellistes se meuvent dans une complicité d'énergie — la

scansion régulière du décor (vitres transparentes, étoilées, brisées). D'autre part, une nappe temporelle enveloppe la séquence : tout est déjà détruit avant même que les personnages ne détruisent le reste. Des cadavres jonchent le sol, les personnages ne font que repasser sur leurs propres traces, disséminer encore le débris généralisé de cet univers en feu.

Mais on peut aussi considérer le plan en fonction de ses extrémités, donc de ses raccords. Lorsqu'on le prend par son entame, on assiste à une substitution exacte, à l'aide d'un raccord en différé, de Tony à Tequila. Tous deux, à quelques plans de distance (soit une seconde de film) sont collés à terre par les tirs effrénés de leur adversaire respectif, à la même place, celle de cible. Tequila tombe en avant-plan et Tony au fond, mais la similitude des positions confond les deux personnages. On les raccorde au delà du montage alterné, qui alterne de fait par syncopes du même au même. Symétriquement, à considérer le plan par sa fin, on assiste à un raccord de direction simple qui substitue, à l'Ange borgne fuyant vers la droite, Tequila arrivant par le fond. Autrement dit, la logique des raccords vise un collage corporel, ou montage somatique.

On comprend donc que les personnages ne se battent pas les uns *contre* les autres, mais les uns *avec* les autres. Chacun incarne une morale absolue, intransigeante, irréductible (« Tu n'as pas de morale », reproche à juste titre le cruel et fidèle Ange noir à Tony, le policier infiltré), pourtant ils raccordent, virevoltent, dansent ensemble, en quelque sorte enlacés par les raccords en deçà de leur position objective dans l'espace ou dans le temps : ils sont parfaitement interchangeable, ce qui cherche à détruire se construit réciproquement à mesure même de la destruction. L'une des inventions majeures de John Woo, caractéristique essentielle de son travail formel, consiste à monter les corps au même titre que les autres paramètres du plan, l'angle ou la lumière.

Une séquence antécédente de *Hard Boiled*, celle du massacre aux motos, bataille (très) rangée entre deux gangs, combat mobile tournoyant autour d'un pivot immobile — Tony — s'avère typique d'un projet figuratif fort. Elle est ordonnée par les figurants, silhouettes qui, chez John Woo, n'apparaissent que pour trépasser, c'est-à-dire recevoir des balles et décrire le mouvement qui en accusera réception : des figures-allumettes, elles ne sortent que pour être flambées. Une autre occurrence du collage corporel se manifeste ici. Si l'on isole les plans de victimes et les victimes dans les plans, on voit que le montage opère la répartition d'un seul mouvement sur plusieurs corps : c'est une séquence parabolique. Une vingtaine de plans se consacre aux victimes. D'abord, se construit une maquette à trois temps : deux plans pour les voir sauter en l'air sous l'effet de l'impact, un plan pour les voir retomber. Ensuite, le montage assure une décomposition non mécanique de cette maquette : une

Hard Boiled





The Killer

série au cours de laquelle les corps sont filmés pour leur envol, une série où les corps planent, une série où ils commencent à retomber, mais remontent aussitôt dans le champ (c'est le rôle des accessoires, cartons, bidons, voitures... que de permettre ce rebond gymnique ou rehaut plastique), enfin la figure de victime — puisque de fait il n'y en a qu'une dans la séquence — s'accomplit et s'achève lorsque les corps s'affaissent et finissent par rouler au sol. La *coda* consistera alors à faire descendre un mouvement de caméra sur une silhouette accrochée, pendant horriblement à l'envers, conclusion figurative logique pour parachever cette démonstration sur l'apesanteur du trépas. Car mourir, selon John Woo, essentiellement ce sera s'envoler.

Le travail du mouvement dans cette séquence exige au moins trois remarques.

En principe, le mouvement se définit comme un déplacement, un passage et une modification. «Le mouvement est altérité, ce qui se meut est toujours autre», écrit Giordano Bruno dans *Des Fureurs héroïques*⁶. Ici, cela devrait être d'autant plus probant qu'il s'agit du mouvement de l'altération absolue : le passage de la vie à la mort. À l'inverse, John Woo fait du mouvement un canevas de continuités : ce qui va récupérer le multiple.

Le mouvement comme trame figurative synthétique est si puissant qu'il se nourrit de discontinu et accueille tout le divers des sauts singuliers. C'est précisément parce que le collage bord à bord ne rendrait pas un saut intègre, parce qu'il y a à la fois trop et pas assez de gestes, qu'il y a vraiment mouvement. Le mouvement selon Woo ressemble à une série de profils, toujours incomplète, qui ne se fixe jamais en une somme, à un élan sans fin qui ne cesse d'incorporer du multiple. Le symptôme permanent de cette caractéristique figurative du mouvement, c'est qu'il s'accompagne toujours de débris, d'un éparpillement incessant de n'importe quoi, quelle que soit la séquence : du verre, du fer, de la fumée, des petits papiers, des plumes d'oiseaux, de la pluie, des étincelles, éclats de toute nature qui ne sont pas des accessoires figuratifs mais la manifestation plastique des puissances du divers qui œuvrent dans le mouvement tel que John Woo le conçoit.

⁶ Giordano Bruno, *Des Fureurs héroïques*, (1585), II, 4, tr. Paul-Henri Michel, Paris, Les Belles Lettres, 1954, p. 124.

La troisième remarque porte sur le montage somatique lui-même. Les figurants sont ici décollés par les plans et réassemblés comme des papillons sur le présentoir de ce mouvement mortel que leur différence va faire vibrer. À ce titre, c'est exactement l'inverse du montage opéré sur les protagonistes dans la séquence étudiée précédemment, où les héros se voyaient accolés par le raccord de plan à plan, donc violemment assignés à l'un, jusqu'à produire une figure *trifrons*, une figure triple de guerrier unique. Pourtant, des figurants aux protagonistes œuvrent deux principes communs. D'une part, ils sont tous montables. De même que le héros, diégétiquement, est le produit funeste d'une créature et de la disparition de son double, de même le combat est un montage ontologique. Deuxième principe commun : ils sont tous renvoyés à un anonymat constitutif collectif. De sorte que les personnages chez John Woo vivent et s'établissent d'une fracture : ils sont des sujets de la morale, les combats sont d'ailleurs entrecoupés de disputes, au sens de la *disputatio*, amicales ou non — elles peuvent être très violentes elles-mêmes — : « Qui tuer ? Pourquoi ai-je tué ? Comment ai-je pu me tromper de cible ? » ; des sujets de la morale, donc, mais pas des objets du droit, c'est-à-dire ni des personnes, ni des individus.

Sur ces trois exemples locaux, on entrevoit ce que peut représenter un montage d'ordre figural. Il instaure d'autres regroupements, d'autres significations, d'autres causations au sein d'une logique de l'identité, à laquelle pourtant nous aurions voulu croire. Non pas un désordre, mais la contestation intime du découpage univoque des phénomènes, à commencer par le corps, sans cesse réélabore symboliquement par le cinéma. En ce sens, le montage figural constitue peut-être la voie majeure de la dissemblance cinématographique.

Logique figurative : exemple, les faux organismes

La troisième notion instrumentale est celle de logique figurative. Si l'économie figurative concerne le tout du film, le travail de l'ensemble comme tout, la logique figurative interroge l'univocité, la pluralité, les états de figuration (ébauche, esquisse, plénitude, repentirs, torsions, surcharges, excès, dispersivité), les déterminations cohérentes ou incohérentes qui président à l'élaboration des figures, leurs coexistences naturelles ou impossibles. Dans un film, il existe toujours des régimes d'énergie figurale très différents : le problème est d'en saisir la convergence ou la divergence. Notons qu'ici les notions de figure et de personnage se découpent définitivement.

Pour éclairer d'emblée ce qui est en jeu, il suffit par exemple de repenser à l'analyse par Serge Daney de *North by Northwest* : « Le film va vers le Nord et

les photogrammes — cette chair inconnue du film — vont vers le Nord-Ouest⁷.»

Voici trois exemples, concernant toujours le traitement du meurtre.

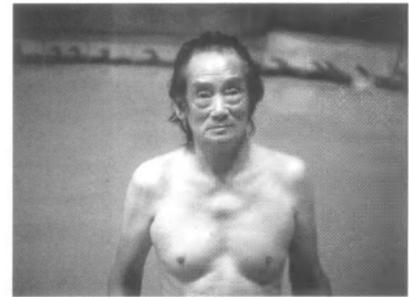
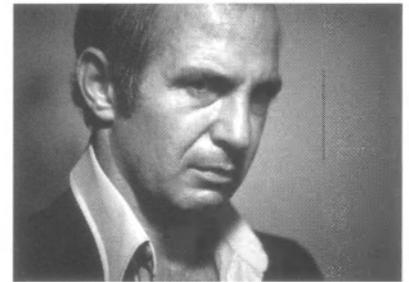
Le premier, scène de la capture de la brigade allemande par York dans le *Sergeant York* de Howard Hawks (1941), permet de rappeler que l'exploit surhumain et le massacre impavide ne sont pas l'apanage du cinéma contemporain.

Quelle est la nature de la gestuelle et de l'exploit de York ? Le film de Hawks ne raconte pas exactement une histoire, il construit une démonstration hautement conceptuelle. Comment un homme rejoint-il son acte ? Et comment le supporte-t-il ? Pour cela, l'élaboration est très abstraite, ce qui fait de *Sergeant York* le film américain par excellence. La genèse de York est traitée en violence chaotique : celle de la matière brute. York (Gary Cooper) est un personnage ivre d'alcool et d'agressivité, une brute qui exerce sa violence à l'aveugle, une espèce d'en-soi pur. Il fait partie d'un peuple, au plus profond des États-Unis, dans un petit village inaccessible, tribu rurale qui — selon la formule d'un figurant — « *a toujours été là* ». Le film établit un mythe fondateur, celui du cent-pour-cent américain : l'immigration ne s'est jamais produite, le génocide indien n'a jamais été commis, il y a toujours eu des fermiers blancs au fin fond du pays et ce village boueux est un ombilic du rêve américain. L'agressivité de York, matière brute du film, apparaît ainsi comme le produit de ce refoulement historique que le personnage va supporter, faire resurgir et légitimer. Puis York, à l'occasion d'un miracle, découvre la religion, la propriété et le travail. Il désire posséder sa terre et se sert de sa virtuosité de tireur pour gagner des prix dans un concours afin d'obtenir la somme nécessaire. (D'où le gloussement du dindon dans la séquence de la bataille de l'Argonne, qui travestit les Allemands en bétail.) La guerre éclate, il est enrôlé et, cette fois, découvre l'Histoire et l'État. Il traverse l'océan, va se battre contre les Allemands. Accomplir ce trajet, c'est réactualiser sous forme d'exploit euphorique l'obscur génocide que son histoire personnelle refoule. Le refoulement chez York prend le masque du pacifisme. L'aisance de York, son geste virtuose, son exploit militaire, sont le produit d'un système figuratif sans reste. York s'avère surentraîné : entraîné comme individu privé par sa pratique de tueur de dindons, entraîné comme citoyen par la logique de rédemption du film — un massacre en rédimera un autre —, entraîné aussi comme figure idéologique vers le dépassement immédiat de son acte, c'est-à-dire entraîné de l'histoire vers la morale. Il a tué, tout pacifiste qu'il était, mais pour sauver plus de vies qu'il n'en a sacrifiées, ce qui est une morale évidemment misérable, une morale quantitative, indigne, qui dit bien que le film se joue ailleurs que dans ces motivations explicites : c'est tout sauf un film sur un conflit moral entre le pacifisme et la nécessité désolante de faire la guerre.

⁷ Serge Daney, « Nord par Nord-Ouest », *Libération*, 25 juin 1982, p. 24.

Le surhumain ne concerne donc pas tant la bravoure alliée à la virtuosité que l'accomplissement d'un acte par d'autres forces et pour d'autres raisons que celles dont dispose le sujet même de cet acte. Dans le film de Hawks, qui ne formule évidemment pas l'hypothèse de l'inconscient — à la place on a l'inconscience, c'est-à-dire la matière opaque initiale, celle de l'homme ivre —, cette concurrence des causes est éprouvée en termes de convergence. On voit donc sur cet exemple comment une économie corporelle peut se trouver entièrement déterminée par un système figuratif. Ici, un geste n'est pas un déplacement physique mais un mouvement logique, la virtuosité de York ne relève pas d'une adresse physiologique, mais d'une aisance métaphysique.

La séquence de l'exécution du bookmaker dans *le Meurtre d'un bookmaker chinois* permet de mettre au point quelques uns des problèmes principaux du film d'action. Le meurtre fait-il événement ? Pourquoi l'arrivée de Cosmo est-elle traitée en entrée théâtrale ? Pourquoi cette syntaxe du faux raccord généralisé ? Est-ce, selon la solution de *Médée*, le film qui résiste à son déroulement, qui s'arc-boute contre la mort ? D'abord, comme celle de l'exploit de *Sergeant York*, c'est une séquence littéralement programmée à mort par ce qui précède dans le film, notamment parce qu'elle a été scénarisée dans ses moindres détails par la Mafia. L'ensemble séquentiel du trajet de Cosmo vers la demeure du bookmaker travaillait de façon burlesque sur les accroc, les détours, les pauses, les ralentissements, les déhiérarchisations, tous les accidents possibles que peut subir un scénario — panne de voiture, achat des hamburgers, une figurante tente de détourner le film d'action vers le mélodrame — y compris le recours à une autre fiction (scène cruciale, pour l'économie du film, de l'appel téléphonique au Crazy Horse West dans la cabine du parking désert). La scène de l'exécution trouve un autre mode critique, plus inattendu et peut-être plus profond, fondé sur un principe poétique qui est celui de la réduction conceptuelle. Le premier moyen en est l'inversion, avec trois renversements principaux. Le plus évident concerne le traitement du bookmaker : il s'agit de construire une figure de victime plutôt qu'un personnage ; on accumule les attributs inattendus, il est vieux, tendre, myope, nu, doux, lent et malade. Il advient comme le contraire intégral du caïd que la Mafia avait laissé attendre et qui sera décrit à nouveau dans la séquence de l'entrepôt : c'était le plus redoutable caïd de la côte Ouest, personne n'avait jamais réussi à l'abattre, etc. Cependant, l'inversion la plus inattendue concerne Cosmo, qui va accomplir ce meurtre sans faiblir, sans trembler : le film tremble à sa place, à la faveur d'un transfert de dialogue, puisque le bookmaker déclare : « *I'm sorry* » à la place du bourreau. La troisième inversion est une inversion générique. Au lieu d'un cheminement difficile et secret, on assiste à une marche lumineuse et attendue : filmé en amorce, un mouvement des



Meurtre d'un bookmaker chinois

gardes se métamorphose en geste d'invite à l'égard de Cosmo, étrange accueil relayé ensuite par la place de la caméra qui, en quelque sorte, happe Cosmo, l'emmène là où il doit aller. Au lieu d'un périple dangereux, on assiste à un spectacle mais que, précisément, personne ne voit : Cosmo disparaît dans la lumière, dans l'hypervisibilité. Cosmo travaille à une dé-monstration, il travaille à imprimer son propre traitement au scénario mafieux.

Si le sujet de la séquence reste bien le meurtre, son vrai problème concerne l'acte. Trois remarques pour argumenter cette proposition.

- 1) Conséquence de la scénarisation mafieuse et en deçà d'elle de tout le film — l'acte que doit accomplir Cosmo ne provient pas d'une subjectivité individuelle. Il ne s'agit pas de l'acte d'un sujet mais de celui d'un agent, d'un exécutant.
- 2) L'entrée invraisemblable, stupéfiante, qui emmène la séquence sur une autre scène que celle du récit, place l'accomplissement de Cosmo dans le régime de l'inconditionné. Il va accomplir son acte sans conditions. Sans condition d'espace : c'est le rôle des faux raccords multiples. Sans condition temporelle : se produisent des effets d'attente paradoxaux, de perte, de hiatus temporels discrets. Sans conditions non plus quant à un rapport au visible, ni au sonore : personne ne le voit ni ne l'entend. La séquence se nourrit de telles relations manquantes, qui se manifestent de façon onirique lorsque, au moment où la poursuite va s'engager, on rentre le chien au lieu de le lâcher sur Cosmo. (Deux plans traitent de cette bizarrerie, un plan où une jeune fille ramène le chien dans la maison et un plan où elle l'attache. Sur un autre mode, on pense aux chiens absents de *Vampyr*.)
- 3) L'action se déroule dans une économie de la privation, du manque et, de fait, de l'abstraction. La privation la plus grande, après celle de la volonté subjective, concerne l'effet de l'acte, c'est-à-dire l'absence de contrechamp sur le cadavre. La question du cadavre pourtant n'effraye pas particulièrement Cassavetes : que l'on songe à certains épisodes de *Johnny Staccato*, au début de *Gloria* ou, pire encore, au coma de Lynn Carlin dans *Faces*. Ensuite, l'action est privée d'affects, d'attributs et de prédicats, l'action se déroule sans courage, sans appétit, presque sans violence : seul un résidu de violence se libère avec le meurtre des gardes du corps. L'action se voit privée de dynamique, en raison tant des faux raccords que du jeu de Ben Gazzara : le geste est sans élan et presque sans mouvement. Autrement dit, de l'acte sont abstraits et l'énergie, l'*energeia*, l'activité dans l'acte, et la *dunamis*, la puissance, le devenir et la possibilité même de l'acte. La réduction de l'acte à son actualité s'avère radicale. Cosmo ne propose donc pas une autre version du scénario, il ne s'en écarte pas, mais il abstrait l'événement en le réduisant à son principe, à son essence. Sa morale s'avère très

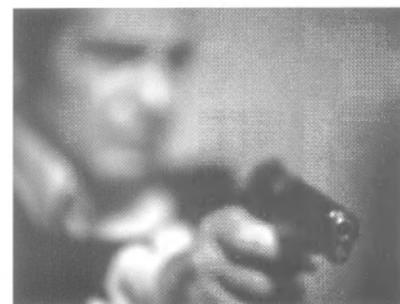
blanchotienne, si l'on se souvient de la formule de *l'Écriture du désastre* : « Danger que le désastre prenne sens au lieu de prendre corps. » Ici, il ne reste plus que le corps, c'est le rôle de l'identification de Cosmo à la bouche de son revolver, par échange dans le plan entre le flou et le net, que de l'attester. Ainsi, un peu d'acte à l'état pur.

Chez Hawks, la figure était intégralement déterminée par une systématique. Chez Cassavetes, on procède de détail en détail jusqu'au dénuement critique du phénomène traité, dénuement qui le mène au seuil de sa recevabilité : Cosmo a tué (en Corée), il tue (le bookmaker, les gardes), il tuera (Mort), pour autant, cela ne fait toujours pas de lui un tueur. Chez John Woo, un troisième mode de fonctionnement d'ensemble s'avère plus complexe encore.

À la fin de *The Killer* (1989), l'un des grands films d'amour fou que nous ait offert le cinéma contemporain, juste avant la représentation de l'agonie de John⁸ (Chow Yun-fat) et Jenny (Sally Yeh), reprise désespérée par John Woo de la fin du *Duel in the Sun* de King Vidor, les figures de crise se multiplient. Relevons-en trois. On reconnaît l'économie de la ressemblance propre à John Woo, les retraitements, la sérialité, la répétitivité, les effets de rime et de symétrie, mais ce fond d'enchaînements très étroitement tissés autorise des phénomènes dispersifs sous forme de plans déconnectés presque venus d'ailleurs. Un plan hors série au ralenti des deux héros, le tueur et le policier (Danny Lee), autrefois ennemis, nous les montre ensemble, debout, appariés dans l'adversité, heureux : ce plan hors série en faux raccord intégral représente évidemment la raison d'être de la sériation, sa matrice figurative, fort probablement empruntée à la fin de *Ride the High Country* (Sam Peckinpah, 1962), matrice posturale que le reste de la séquence s'emploie à faire varier. D'un point de vue formel, nous assistons donc à une autonomisation des procédures descriptives.



The Killer



Meurtre d'un bookmaker chinois

⁸ Que les distributeurs français ont rebaptisé Jeff pour accentuer la similitude avec le héros du *Samourai* de Melville.

La deuxième crise tient à ce que l'événement réel de la séquence ne concerne nullement le détail du combat mais, comme dans *Une balle dans la tête*, un manque, celui de ne pas dire son nom : il engage la complicité charmée des deux héros autour d'un vide — une occurrence majeure du problème de l'anonymat chez John Woo. Or, cet anonymat ne concerne pas tant le personnage et son nom que le corps et son statut. L'anonymat renvoie au problème de la guerre généralisée chez John Woo, dont la manifestation permanente est l'arme à feu. On doit la théorie occidentale de l'arme à feu à Hegel, qui écrit dans le *Système de la vie éthique* : « L'arme à feu est l'invention de la mort générale, indifférente, impersonnelle ⁹. » John Woo ne verse jamais dans la fétichisation des armes, à la manière de *Winchester 73* par exemple : une arme est moins faite pour abattre que pour signifier (rôle éminent de la menace, si typique de Woo), pour parler et surtout pour circuler, pour s'échanger, pour être offerte à l'autre, c'est même la seule chose que l'on puisse authentiquement donner.

Troisième figure de crise : la conséquence de la désindividuation du personnage, c'est que les blessures, elles aussi, s'attaquent au corps sur un mode résolument non-organique. Bien sûr, les combattants se nourrissent de balles et de blessures, plus ils sont touchés et plus ils sont forts mais, radicalement, ce dont on meurt ne peut être qu'une blessure symbolique : ici, les yeux crevés du *killer* n'ont aucun rapport avec la vraisemblance du combat, aucun rapport avec leur cause occasionnelle. Pour l'indiquer brièvement, cette plaie mortelle provient non pas d'un champ de bataille local mais d'un champ figuratif : la balle pourrait provenir du fusil avec lequel Joanne Dru tire sur Monty Clift et John Wayne alors qu'ils se battent dans la poussière de *Red River* (Howard Hawks, 1948) et qu'elle leur crie en les menaçant de son fusil pour les séparer : « *You two love each other; don't you realize that, you two crazy fools?* » Si la pauvre Jenny a les yeux brûlés, c'est qu'elle doit être aveuglée par l'amour fou qui règne entre John et Lee, entre le tueur et le policier. Cet amour est un événement trop fort, il ne saurait être regardé en face et l'éblouissement qu'il suscite en constitue la manifestation la plus irrécusable. Une fois l'amour accompli, dans l'appariement du combat, la communion de l'anonyme et le don ultime de l'arme, *l'échange est échangé* (formule finale de *Nouvelle Vague*), John peut recevoir le coup fatal et la masse informe, énorme, inadmissible de ses yeux crevés en quelque sorte dédouble la plaie, récupère celle de Jenny sur son visage à lui et, d'une certaine façon, la prive, elle, de sa propre mort. Bien loin que sa blessure rachète celle de Jenny, elle la lui vole. Jenny disparaît pathétiquement, elle gémit, elle rampe, âme en peine, petite *larva* qui errera sur la terre « inquiète et vagabonde ¹⁰ ». Ainsi chez John Woo, rien n'est un abri de la mort, tout est déjà mort et plus profondément, la seule chose qui mérite d'être préservée est la mort elle-même. John Woo a inventé

⁹ G. W. F. Hegel, *Système de la vie éthique*, 1893, tr. Jacques Taminiaux, Paris, Payot, 1976, paragraphe 468, p. 167.

¹⁰ Selon la description de Lessing, « Comment les Anciens représentaient la Mort », 1789, tr. Robert Klein, in *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990, p. 220.

une poétique de la Grande Mort, qui ne concerne pas le corps individuel puisqu'il n'y en a plus, mais le deuil collectif. En ce sens, les chefs-d'œuvre de John Woo élaborent une anthropologie poétique des rituels funéraires.

L'inscription figurale : exemple, les figurines (la marionnette, le spectre)

On pourrait nommer une quatrième notion instrumentale : l'inscription figurale. Un film en effet se consacre parfois à expliciter son système figuratif, selon des modalités très diverses, en des moments de littéralisation. Les *Fiorretti* de Rossellini fournissent un premier exemple, qui suggère aussi que Rossellini n'est pas absent de cette histoire du mal et de la mort. Lors de la séquence du supplice de Ginepro chez le tyran Niccolao, le *poverello* est successivement transformé par les soudards en marionnette, en balle, en corde à sauter et en cerf-volant : à cet instant, dans la métamorphose, se manifeste littéralement l'esprit d'enfance qui anime le franciscanisme. Le second exemple est la deuxième séquence de *Hard Boiled*, celle du massacre aux oiseaux, et il faudrait savoir ici se contenter de rappeler la belle définition de Paul Valéry : « L'homme est un animal hors de sa cage, il s'agite hors de soi. » D'abord, en effet, le massacre aura été inutile au regard d'une efficacité diégétique. Le bilan effectué à la fin de la séquence permet au cinéaste de renvoyer au registre de la faute, au néant, la virtuosité du négatif qui vient de se déployer. Mort du partenaire (indispensable embrayeur wooien); massacre des innocents (le serveur, le cuisinier...); mort funeste des truands (qui interrompt l'enquête en cours); mort accidentelle d'un policier infiltré (doubleur du partenaire, cadavre ignoré et de ce fait, cristallisation noire de la culpabilité) : cette quadruple erreur sera sans trêve perpétrée par la suite du film, avec les glissements, répétitions et effets de symétrie nécessaires à cette esthétique du même.

Mais surtout, s'exprime ici une poétique du mouvement non étalonnée par le mouvement humain. Tout est impulsion, toute chose, l'objet le plus modeste, la trace la plus discrète, est susceptible d'engendrer une ligne dynamique qui n'en finit plus de résonner : une enveloppe glissant sur une table et aussi bien, un son, une goutte d'eau, ou encore un battement d'ailes qui renaturalise la cinétique abstraite régnant ici. John Woo peut alors explorer les caractéristiques multiples du mouvement. D'abord, grâce à la mise en œuvre différentielle d'au moins trois types de ralenti : un ralenti de description, qui s'attache à des mouvements physiques ou affectifs concrets, déjà là, et observe la mise en place d'une situation, enrichit le déploiement d'un geste — de soubresaut funèbre, en particulier, dont Woo traque les propriétés d'envol — ou

totype, là où il y a crise, étrangeté, phénomène inidentifiable, dissemblance. Ainsi, au Spectre de John répond celui de Cosmo dans son entrepôt : pris en contre-plongée, présent alors qu'il devrait avoir fui, nimbé de lumière pâle, entouré d'une fumée impossible qui monte en volutes autour de lui, il appartient au peuple des mânes, que Mort va prier; il est le Génie de la mort qui refuse la mort. Il fallait l'élaboration de cette créature paradoxale pour assumer le rapport complexe du film au meurtre.

Le traitement contemporain du meurtre dans le cinéma d'action apparaît comme un lieu critique de l'invention figurative : les relations du corps à son geste, du geste à l'acte, de l'acte au sujet qu'il définit ne sont plus jamais garantis en avant du film. Inaugurée par *The Killing of a Chinese Bookie* et sa structuration cauchemardesque, une configuration domine aujourd'hui les grandes entreprises figuratives, elle préside à *Unforgiven*, *Carlito's Way*, *Body Snatchers* et bien sûr aux chefs-d'œuvre de John Woo : l'acte est désormais conçu sur le mode de la hantise et de la malédiction. En ce sens, de tels films accomplissent délibérément quelque chose de la définition, par Jean Epstein, du cinéma comme d'une « psychanalyse photo-électrique ¹¹ ».



Meurtre d'un bookmaker chinois

¹¹ Jean Epstein, «L'intelligence d'une machine», 1946, in *Écrits sur le cinéma*, tome 1, 1921-1953, Paris, Seghers, 1974, p. 303.

laisse vibrer les actions psychiques. Un ralenti d'actualisation, essentiellement affectif, qui instaure lui-même le mouvement, par exemple en affectant le plan d'un indice d'imminence : c'est le type même de ralenti qui paradoxalement provoque des effets d'accélération. Et un ralenti de suspens, ou de problématisation, qui décompose, en accentuant le discontinu et menant parfois au seuil de l'arrêt sur image, certains événements métamorphosés en exploits cinétiques jusqu'à l'énigme, qu'il s'agisse d'un saut humain, du passage de la vie à la mort ou d'une destruction matérielle. Ce dernier type de ralenti est le seul qui décélère effectivement le montage, mais il travaille sur le mode de la déflagration, comme s'il s'agissait de s'affranchir de ce qui reste encore d'espace ou de temps, narratif, physique ou émotionnel. (Notons que, au cours du célèbre semi-plan-séquence de l'ascenseur, John Woo fera, en une initiative brillante, intervenir ce régime de ralenti sur des temps faibles de l'action.) L'enquête est ici monumentale : au sein même du discontinu et des discontinuités entre vitesses et déplacements, il s'agit de produire ce qui, dans le mouvement, peut se révéler obscur, principal, métaphorique, contradictoire, parasite, elliptique... de dégager, en somme, n'importe quel mouvement en apparition. Le corps humain se trouve ainsi pris dans une circulation des vitesses et des dynamiques qui le déborde très largement, il devient un simple accessoire du mouvement.

Enfin, l'événement le plus stupéfiant de la séquence a trait à la soudaine réapparition du Tireur en Tueur, sculpté en blanc puis souillé de rouge. John, à cet instant, n'est pas le fantôme de lui-même ni de quelque chose ; il n'est pas un fantôme classique, terme à terme, la silhouette de l'absence d'un autre corps singulier, qui serait sa personne, la mort de son ami ou la forme de la vengeance ; bien plutôt, il revient en Spectre, c'est-à-dire comme la structure apparente d'une organisation visuelle. Le Spectre de John nous dit que la créature, au cinéma, consiste d'abord en un prototype corporel. Fondamentalement, les grands films sont de grandes constructions figuratives, c'est-à-dire des entreprises pour lesquelles il n'y a jamais d'hommes déjà donnés, mais d'abord des prototypes. Avec le spectre du héros, le fantôme blanc qui revient, apparaît ce prototype corporel, figuré comme tel, de façon littérale. Pour une éthique fondamentale de la représentation cinématographique, avant de pouvoir figurer une créature, il faut d'abord considérer que la figurativité n'est pas déjà donnée, voire qu'elle ne le sera jamais, peut-être même pas d'un plan à l'autre. L'informe, l'impossible ou l'incertain irriguent la représentation de l'homme, à ce titre il est nécessaire de postuler l'inhumain, le pré-humain peut-être — rien ne l'assure — dont on voit qu'il ne relève nullement d'un jugement moral mais d'un devoir formel.

La tâche de l'analyse filmique consiste alors à ressaisir ce qui, dans la figure, aussi classique et univoque semble-t-elle (tel le Sergent York), fait pro-

3

Clapitalism

— Jack Smith —

For Jonathan

Buzzards Over Baghdad; Flaming Creatures; Normal Love; No President; Rehearsal for the Destruction of Atlantis; Clamricals of Clapitalism; Stepladder to Farblonjet; Wait for Me at the Bottom of the Pool; 10 Million B. C.; Claptailism of Palmola Christmas Spectacle; Gas Station of the Cross Religious Spectacle; Hamlet of the Rented World; Sacred Landlordism of Lucky Paradise; Scotch Tape; Horror of the Rented World; Art Crust on Crab Lagoon; How Can Uncle Fishhook Have a Free Bicentennial Zombie Underground?; Brassieres of Atlantis; Brassieres of Uranus; Death of a Penguin... voici les titres de quelques uns des films et spectacles de Jack Smith, qui ressemblait à Errol Flynn et à l'occasion se faisait appeler Sharkbait Starflesh.

Jalons essentiels pour une histoire du gros plan extatique : celui de *The Big Swallow* (James A. Williamson, 1901), qui dévore l'image; ceux de *la Passion de Jeanne d'Arc* (Dreyer, 1928)

qui, selon André S. Labarthe, «cherchent le trou au milieu du visage»; le regard-caméra de Soizick dans *l'Or des mers* de Jean Epstein (1933), si pionnier et si poignant qu'il n'a pas été vu; ceux de *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1962), au son du tango ils relèvent la jouissance qui règne dans l'image de Béatrice Vitoldi expirant sur les escaliers d'Odessa; ceux de *Normal Love* (Jack Smith, 1964), au faite de la couleur. (Ensuite, c'est *Faces* et l'accession au profane).

Dans *The Queen of Sheeba Meets the Atom Man* (Ron Rice, 1963), Jack Smith exécute les mêmes gags que Douglas Fairbanks jouant le détective Coke Ennyday dans *The Mystery of the Leaping Fish* (John Emerson et Tod Browning, 1916) : mais les barils de cocaïne et les seringues géantes qui, dans la parodie burlesque de Douglas Fairbanks, ressemblaient à des dessins, retrouvent soudain leur troisième dimension — celle d'un authentique désir.

Jack Smith a métamorphosé New York en Bagdad, Maria Montez en déesse, le papier crépon des fêtes enfantines en pellicule, le cinéma en performance et l'imagerie en monument. Dans les débris de sa chambre et les déchets du capitalisme américain, il s'est fait metteur en scène du monde, pour que ce qu'il appelait *the rented world*, «le monde de location», considère son indignité. La Société du Spectacle a engendré deux très grands critiques : Theodor Adorno, au nom des exigences de la critique; et Jack Smith, au nom des vertus du spectacle.

4

« Approche inhabituelle des corps »¹ »

*Robert Bresson avec
Jean Eustache,
Philippe Garrel
et Monte Hellman*

Belà Tarr, Paul Schrader, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub, R. W. Fassbinder, Andréï Tarkovski... le style et les principes de Robert Bresson ont inspiré nombre de cinéastes aux préoccupations pourtant très différentes. Mais trois auteurs semblent particulièrement redevables à Bresson en même temps qu'inventifs face à la question de l'influence : Jean Eustache, Philippe Garrel, Monte Hellman. Quels aspects de l'œuvre de Bresson ont-ils plus particulièrement fait modèle ? Comment une œuvre aux fondements doctrinaires peut-elle à ce point féconder des styles pour lesquels le christianisme n'importe pas (ou alors, comme iconographie — Garrel) ? En quoi la reprise éclaire-t-elle son origine ?

Du remploi euphorique (Eustache) au prolongement formel (Garrel) et jusqu'à l'approfondissement radical (Hellman), l'exigence bressonienne, source vive pour le cinéma contemporain, opère sur le terrain même de la citation.

¹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 43.

Vivre avec Mouchette
(Bresson révisé par *Mes petites
amoureuses*)

L'amour de Mouche
(Bresson selon *Liberté, la nuit*)

Les hommes farouches
(*Two-Lane Blacktop*, Bresson en
Amérique)



Mouchette



Mes petites amoureuses

Vivre avec Mouchette (Bresson révisé par *Mes petites amoureuses*)

En France, le principal héritier de Robert Bresson est sans conteste Jean Eustache. *La Maman et la putain* (1973) représente une relève profane de Bresson à la mesure de son modèle. Travail de la fragmentation spatiale, noir et blanc affirmant la dimension d'abstraction de toute chose, tenue éthique des personnages, caractère ostensible du geste... de telles propriétés visuelles et narratives renvoient immédiatement à l'auteur de *Pickpocket*. Pourtant, c'est lorsque Jean Eustache apporte une solution inverse à celle de Bresson à propos du même problème qu'il se montre le plus bressonien. «Un film de Bresson», dit Eustache, «c'est plus long que la réalité²». Il rend ainsi compte des effets paradoxaux d'accélération et de stase qu'engendrent les décompositions analytiques propres au montage bressonien. Exemplairement, la description décomposée des gestes techniques du vol dans *Pickpocket* ne prend son sens qu'à être référée à son caractère imperceptible : le ralentissement objectif accuse l'instantanéité de l'acte, qui en devient événement. Or, pour produire le même effet, celui de la métamorphose d'un temps concret en temporalité symbolique, *la Maman et la putain* empruntera la solution opposée : le plan-séquence. L'enregistrement scrupuleux, en plan-séquence et en plan fixe, de la montée d'une émotion (par exemple, les larmes de Bernadette Lafont à

² In Alain Philippon, *Jean Eustache*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986, p. 118.

l'écoute d'une chanson d'amour) transforme le temps en durée et la matérialité du plan en événement formel. «Retouche du réel avec du réel³.»

Si *la Maman et la putain* constitue une réponse à l'esthétique bressonienne, *Mes petites amoureuses* (1974) lui donne une violente réplique : il s'agit d'un détournement quasi-situationniste. Le petit héros, Daniel (Martin Loeb), c'est le Pickpocket de Bresson à treize ans, Mouchette au masculin, Balthazar inquiet. Le film commence comme une fidèle imitation de Bresson : gravité visuelle, une expression par plan, raréfaction sonore, voix off, fondus au noir... une séquence de communion solennelle récupère non seulement la stylistique de Bresson mais aussi ses motifs religieux. Et soudain, la voix off du garçonnet en aube blanche s'avançant vers l'autel à la suite d'une petite fille s'élève : «Je sentais mon sexe se durcir. Je me suis serré contre elle.»

Mes petites amoureuses, film authentiquement rimbaldien, verse d'un coup le formalisme du sublime inventé par Robert Bresson au service d'une investigation sur la sexualité. Tous les problèmes de l'esprit deviennent des problèmes de corps, ce qui relevait de la morale devient comportement, le grand Autre redescend sur terre et se localise : il s'agit de la femme. *Mes petites amoureuses* transpose la métaphysique bressonienne en termes organiques. Pour autant, Eustache ne critique pas Bresson comme *Le bateau ivre* s'attaquait à Leconte de Lisle ou Maldoror à Victor Hugo. Au contraire, l'imitation subversive pérennise son modèle, montre comment un style à vocation allégorique peut être le meilleur moyen de décrire, avec la dureté que requiert l'exactitude, un ici et maintenant de l'expérience commune. Pour *Mes petites amoureuses*, il faut décrire conjointement, à partir d'une figure enfantine, deux données universelles : celle du désir mais aussi celle de la pauvreté et de ce qu'on appelait encore à l'époque la lutte des classes (traitement de la non-scolarisation de Daniel, scène où un écolier plus fortuné que lui refuse de le saluer dans la rue).

La violence de la transposition, ce transfert du céleste au terrestre, permet alors à l'imitation stylistique de se dépasser elle-même, de trouver des formes au-delà et de l'hommage et de la fidélité. On relèverait beaucoup d'inventions de détail. Par exemple, le personnage de José (Dionys Mascolo) est longuement présenté comme un ouvrier espagnol parlant mal le français. Mais lorsqu'il ouvre la bouche, pas la moindre trace d'accent étranger : comme chez Bresson, la justesse est radicalement dissociée de la «commune vérité empirique» (Nietzsche). Même chose pour le contre-emploi d'Ingrid Caven en provinciale française, très mal pris par les critiques à l'époque. Ou encore, au sein de ce film qui renvoie sans détours — comme chacun des films de Jean Eustache — à l'expérience autobiographique, l'interpolation soudaine d'un épisode volé à la vie d'un autre. La séquence de la grimpée dans les arbres met en scène le souvenir de la «première érection» rapporté par Michel Leiris

³ *Notes sur le cinématographe, op. cit.*, p. 53 et p. 90. (Robert Bresson publie cet aphorisme deux fois : signe de son importance, qui accroît encore son étrange fécondité).



Mouchette



Mes petites amoureuses

⁴ « Nous nous arrêtaèmes dans une clairière pour le goûter et, d'une manière absolument inopinée, ce lieu devint le théâtre de ma première érection. L'événement qui avait motivé mon émoi était la vue d'un groupe d'enfants — filles et garçons à peu près de mon âge — grim pant pieds nus à des arbres. J'étais bouleversé, par la pitié me semblait-il, sentiment qu'on m'avait enseigné à éprouver à l'égard des « petits pauvres ». Sur le moment je n'établis aucun rapport direct entre la modification qui affectait mon sexe et le spectacle qui m'était offert ; simplement je constatai une bizarre coïncidence. Beaucoup plus tard, j'ai cru me rappeler la sensation étrange que j'éprouvais alors imaginant ce que devait ressentir d'à la fois plaisant et douloureux aux enfants en question le contact de leurs pieds et de leurs orteils nus avec l'écorce rugueuse. » Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, 1946, Paris, Gallimard, 1990, p. 42.

⁵ *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 57. (Souligné par R. B.)

⁶ Dans *Satatango*, Belà Tarr a choisi une autre solution : il a remis en scène la mort de Mouchette en insistant sur son caractère délibéré et libérateur.

dans *L'Âge d'homme*, comme si l'intimité, d'avouer son caractère littéraire, second, emprunt, s'exposait de façon plus violente encore, parce qu'elle permet souterrainement de s'avouer la nature complexe du souvenir, toujours à la fois sensation, scène, reconstruction, mensonge, question, et de rabattre durement l'impersonnel sur le factice ⁴. Et encore, sur le terrain cette fois du montage : la redite sous deux angles différents d'une phrase de Daniel, « Dans un livre que j'ai lu... », déroge à tout réalisme et nous renvoie au moins autant à Godard qu'à un précepte de Bresson pris au pied de la lettre, « Tous ces effets que tu peux tirer de la *répétition* (d'une image, d'un son) ⁵ ».

Surtout, l'imitation trouve son plus bel au-delà lorsqu'à la fin du film Daniel rencontre une petite fille, Françoise, une petite fille belle et entreprenante avec laquelle il aurait pu vivre : elle est le sosie de Mouchette, elle est Mouchette revenue d'entre les morts, pacifiée et vivant désormais au village de Sainte-Marie où elle résiste au désir des garçons avec beaucoup de savoir-faire. L'imitation transforme son origine en hypothèse et s'affirme en contre-proposition, elle apaise un peu la blessure émotionnelle que des images à jamais insoutenables, celles de la mort de Mouchette, avaient provoquée ⁶. L'imitation alors n'est plus une redite mais une résurrection.

L'amour de Mouche (Bresson selon *Liberté, la nuit*)

En 1983, il se produit un étrange croisement formel. Robert Bresson réalise son dernier film, *L'Argent*, chef-d'œuvre d'une âpreté inouïe. Bresson y récapitule nombre de ses motifs et de ses figures : le procès et la prison (*Procès de Jeanne d'Arc, Un condamné à mort s'est échappé*), le vol et l'argent (*Pickpocket*), la tentation d'une « hypermorale ⁷ » (*Pickpocket, Le diable, probablement*), l'injustice irréparable et définitive qui règne dans la communauté humaine (*Au hasard Balthazar*) et surtout l'innocent finissant par s'identifier absolument au mal (*Mouchette*). Sans compter les lieux (le magasin sinistre repris de *Une femme douce*, la campagne profonde du *Journal d'un curé de campagne* et de *Mouchette*), les figures secondaires (l'épouse d'Yvon ombre portée de la Femme douce, le père victimisant sa fille comme une Mouchette domestiquée), les accessoires (les musettes d'Yvon empruntées à l'Arnold de *Balthazar*)...

L'ensemble de ces reprises ne prend sens que dans la perspective d'un formidable dépassement formel accompli par le film. Bien sûr, on y retrouve les cadrages anatomiques si propres à Bresson et qui économisent la représentation du visage; l'ostentation gestuelle (un geste et une expression seulement par plan, dont la lisibilité est garantie par l'angle); les montages qui déhiérarchisent le principal et le secondaire pour recaler la fiction dans quelque chose qui la dépasse. Mais, alors que dans les films antécédents de telles caractéristiques s'inscrivaient dans une dramaturgie de la clôture et dans un travail plastique dont le seul horizon semblait la perfection, l'accomplissement des formes, ici au contraire elles participent d'une esthétique de l'inachevé dont la suppression du mot « Fin » est le signe le plus manifeste. Plus de fondus au noir, plus d'effets d'engloutissement et de disparition des figures à la fin des séquences et même des plans, *L'Argent* n'obéit plus à cette plastique conclusive qui rendait chaque image de Bresson belle comme un dernier plan de film. Le film se déchire (la métamorphose d'Yvon en assassin) ou au contraire se répète (quatre séquences de procès), il s'illimite et se tord sur lui-même en des ellipses quasiment inintelligibles (la mort des hôteliers, le meurtre collectif final) qui font du film lui-même un monstre logique, aussi monstrueux que le personnage d'Yvon assassinant froidement une famille qui l'avait recueilli en dépit de son premier crime. La violence qu'Yvon exerce sur ses victimes, Bresson l'exerce sur le rapport entre cause et effet, entre enchaînement et consécution, entre champ et hors-champ (voir par exemple les trajets irrationnels d'un grand chien brun lors de la séquence du meurtre collectif). Le montage crée ainsi les conditions stylistiques d'un traitement du désastre, figuré sous forme d'infection et de propagation. Il y a là une initiative esthétique majeure

⁷ Nous empruntons ce terme à Georges Bataille. « Le mal — une forme aiguë du Mal — dont [la littérature] est l'expression, a pour nous, je crois, la valeur souveraine. Mais cette conception ne commande pas l'absence de morale, elle exige une « hypermorale ». » In *La littérature et le mal*, 1957, Paris, Gallimard, 1979, p. 171.

qui porte le film, à chaque raccord, au seuil de l'inconcevable. Que, du mal, tout soit décrit : ses causes, son origine factuelle, ses déterminations sociales (et notamment le fait que la justice soit toujours une justice de classe), sa diversité (Lucien et Yvon, l'un tout entier du côté de l'agir et l'autre du pâtir), son caractère inéluctable, sa part d'accidentalité, son action; et qu'il demeure absolument, radicalement incompréhensible. Voilà les deux propositions incompatibles que *L'Argent* maintient ensemble, grâce à son montage catastrophique.

La même année, *Liberté, la nuit* de Philippe Garrel présente un prolongement des formes d'ellipses bressoniennes antérieures à *L'Argent*. L'œuvre de Philippe Garrel doit beaucoup et à Robert Bresson et à la reprise de Bresson par Jean Eustache; plusieurs films de Garrel semblent de nouvelles exécutions de *Pickpocket*, devenu le phare à partir duquel le cinéma s'éclaire et devient possible. À propos des cinéastes de l'Après-Nouvelle Vague, Garrel déclare : « nous flottions dans la vie comme des personnages d'un film de Bresson ⁸ ». Pour autant, et parce que son sujet permanent est l'origine (l'origine des phénomènes, l'origine des affects, l'origine du cinéma), l'œuvre de Philippe Garrel n'est en rien celle d'un épigone. Lorsque *Liberté, la nuit* reprend une forme bressonienne cruciale, celle de l'ellipse, il ne la reproduit pas telle quelle, il la reprend depuis le début et la travaille jusqu'à ses limites. La forme dont il s'agit est très frappante et n'appartient qu'à Bresson : le fondu au noir trop prompt, qui englutit le personnage avant qu'il ait eu le temps de finir son mouvement ou même sa phrase. On peut envisager cette figure de bien des façons : la disparition importe plus que l'actualité; une dimension d'obscurité informe tout acte; l'inaperçu préserve cette « marge d'indéfini ⁹ » que Bresson revendique pour le cinématographe.

Liberté, la nuit est un film en trois mouvements sur le déchirement, autour d'une plaie historique, la guerre d'Algérie. Mouche (Emmanuelle Riva) et Jean (Maurice Garrel) sont deux membres du F. L. N. et, au début du film, ils se séparent après avoir vécu très longtemps ensemble. Jean traite la séparation comme un contrat, il veut une rupture nette et, pour lui, il suffit de la décréter pour que la coupure soit franche. « Maintenant, c'est fait », déclare-t-il à Mouche en lui tendant la main. Voilà que le plan change, l'angle reste le même mais le cadre s'est élargi et, à la place de Mouche, il n'y a plus que l'aplatissement d'un mur qui nous la dérobe. Mouche est passée hors-vue, elle est éliminée par l'espace, en même temps que rien ne la représente mieux que ce bloc d'opacité qui vaut pour un peu de malheur à l'état pur. On ne la voit donc pas serrer la main de Jean : le fondu au noir appartient à l'espace concret du décor. Mais surtout, la mise hors-vue de Mouche équivaut à son refus. Elle ne peut accepter ou supporter ce contrat dont Jean seul a fixé les termes, elle ne va plus cesser de revenir sur cette rupture et, chaque fois, Philippe Garrel invente

⁸ Philippe Garrel et Thomas Lescure, *Une caméra à la place du cœur*, Aix-en-Provence, Admiranda/Institut de l'Image, 1992, p. 143.

⁹ « Ne pas montrer tous les côtés des choses. Marge d'indéfini. » *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 107.

une nouvelle forme d'ellipse. Plans de situations inachevées, saynètes esquissées, image si brève qu'on ne l'identifie pas bien, passages au noir injectés à l'intérieur même des plans, cartons interrompant brusquement l'image, faux-raccords de position qui font de la co-présence des deux figures dans le champ une conquête difficile; ou, à l'inverse, plans-séquences interminables de *Mouche* que l'on voit coudre en pleurant : elle cherche à réparer, elle reprise.

On ne peut pas relever toutes les inventions de Garrel à l'échelle du film. Mais ce travail sur la séparation transpose dans le registre des affects la recherche de Robert Bresson en matière de formes séquentielles : à ce titre, la dimension plastique du cinéma (et en particulier le travail du noir et du blanc) se charge ici de nous donner une image directe de nos sentiments. Philippe Garrel plasticise la stylistique de Robert Bresson, il s'en sert comme d'un matériau que l'on peut travailler, en le faisant varier, en le poussant à ses limites, en ne reculant jamais devant ce qui pourrait passer d'abord pour une imperfection : mais, comme chez Bresson, il n'existe plus de matière que spirituelle.

Les hommes farouches (*Two-Lane Blacktop*, Bresson en Amérique)

La fin de *Liberté, la nuit* porte à son comble le principe d'équivalence entre la matière filmique et le traitement des affects. Sur le port, soudain deux tueurs de l'O. A. S. sont là. Le plan est filmé au ralenti, presque saccadé. Jean se détourne et fait quelques pas vers la mer. Les tueurs lui tirent dans le dos, à six reprises, les coups de feu résonnent comme si le son aussi avait été ralenti. Jean s'effondre, la mer bouge encore un peu, Jean est mort, tout s'arrête.

Que la forme concrète du film puisse épouser exactement la forme mystérieuse de l'existence humaine : c'est un idéal esthétique souvent attesté, et que deux des héritiers de Bresson ont illustré avec génie. Garrel, en cette fin de *Liberté, la nuit*; Monte Hellman, avec celle de *Two-Lane Blacktop* (1971). Ici encore, il s'agit de représenter la mort, mais de façon beaucoup plus énigmatique que chez Garrel. *Two-Lane Blacktop* raconte quelques jours dans la vie de deux garçons anonymes, que la description filmique ramène à la pure fonctionnalité de leurs actes : il y a le Pilote (James Taylor) et le Mécanicien (Dennis Wilson), qui vont de courses en courses dans leur étrange Chevrolet 1955. Une fille, un matin, sans rien demander à personne embarque dans leur voiture et reste avec eux. Ils rencontrent G. T. O. (Warren Oates), un conducteur plus âgé propriétaire d'une Pontiac 1970, avec qui ils engagent une course à l'échelle des États-Unis, de Santa-Fé à Whashington. Mais la course n'a pas



Two-Lane Blacktop



Two-Lane Blacktop

grand-chose d'une poursuite : les rivaux ne cessent d'échanger leurs voitures et leur destin, G. T. O. s'identifie de plus en plus aux jeunes gens, la Fille (Laurie Bird) passe de bras en bras. Puis, aussi brusquement qu'elle était montée dans la Chevrolet trafiquée, la Fille abandonne le trio pour un motard. La poursuite n'est effective qu'un court instant, lorsque le Pilote s'élançait à la recherche de la Fille, partie avec G. T. O. Le Mécanicien le prévient alors : «*she's gonna burn you*». Le Pilote se présente sur un circuit pour une course diurne identique celle du préambule nocturne du film. La voiture démarre, un ralenti enveloppe les phénomènes, soudain une tache orange vient frapper la tête du Pilote, c'est la pellicule qui brûle, l'image se consume entièrement. «Léonard recommande de bien penser à la fin, de penser avant tout à la fin. La fin, c'est que l'écran n'est qu'une surface. Soumets ton film à la réalité de l'écran¹⁰.» Bien sûr, la fin de *Two-Lane Blacktop* renvoie très directement à *Persona*. Mais l'idée de confondre en une seule initiative plastique une dramaturgie de la mort, le traitement de l'amour fou et la disparition matérielle de la pellicule relève du précepte formel de Bresson, «tout finit sur un rectangle de toile blanche». Pour Bresson, il s'agissait surtout d'établir un principe de composition, notamment pour réfléchir aux relations de la figure et du fond; mais Monte Hellman — comme Eustache pour le principe de répétition — accomplit le précepte en le prenant au pied de la lettre. «Tout finit» : pour représenter vraiment l'amour fou, que pas un mot ni un geste n'atteste dans le récit, il suffit d'établir une analogie. «Elle va te brûler». Lorsque la pellicule se consume, c'est le Pilote qui meurt d'amour.

Avec *Two-Lane Blacktop*, Monte Hellman (qui fut le distributeur aux États-Unis de *Un condamné à mort s'est échappé*¹¹) donne à voir, en quelque sorte, le noyau dur du bressonisme. *Two-Lane Blacktop* use d'une écriture de l'analogie qui, quels que soient par ailleurs ses enjeux (résolument laïcs comme chez Eustache et Garrel), renverra cependant toujours à la culture chrétienne du symbole. La clandestinité est l'état normal des personnages hellmaniens (bandits dans les westerns, entraîneurs de coqs dans le silencieux *Cockfighter*, pilotes de courses interdites ici) et elle actualise celle de Jeanne d'Arc ou du Lieutenant Fontaine. Le préambule sur la course clandestine évoque d'ailleurs par beaucoup de traits la description du braconnage qui ouvre *Mouchette*. Des ellipses majeures et mineures trouent le film, le temps soudain s'enroule sur lui-même en un nœud très étrange au moment du non-accident des voitures (le Pilote frôle l'accident parce qu'une collision a déjà eu lieu au sommet d'une colline, aussitôt après G. T. O. embarque une grand-mère et sa petite-fille dont les parents viennent de mourir dans un crash...). La temporalité est élaborée exactement comme celle de *Mouchette* dont la nuit, autour de la mort hypothétique du garde-chasse, devenait «cyclonique», faisant tourner en une ronde diabolique l'interprétation des hiatus visuels et sonores.

¹⁰ *Notes sur le cinématographe, op. cit.*, p. 121.

¹¹ Zone Frontière, «Entretien avec Monte Hellman», in «Fury. Le cinéma d'action contemporain», *Admiranda/Restricted* n° 11-12, 1996, p. 136.

Surtout, *Two-Lane Blacktop* radicalise le travail bressonien sur l'expressivité. Le Pilote et le Mécanicien d'une part, G. T. O. de l'autre, permettent à Hellman de traiter deux hypothèses sur la façon de conduire sa vie. Soit l'on vit en état de rencontre perpétuelle, dans l'accidentel, dans le monde de la diversité : c'est la figure de G. T. O., qui embarque des auto-stoppeurs tout au long du film et raconte à chacun le scénario dont il suppose qu'il conviendra le mieux à son interlocuteur. Mais, en réponse à la mythomanie de G. T. O., les apparences chaque fois se révèlent trompeuses : le cow-boy viril était un homosexuel, le hippie prend peur à l'écoute du discours « cool » de G. T. O., la faible grand-mère n'est plus que froide violence... Soit, comme le Pilote et le Mécanicien, on vit comme en un centre du monde, entièrement absorbé dans son acte, dans une efficacité qui ne supporte pas l'approximation et n'a plus rien à voir avec le monde des apparences (l'épave des garçons est un bolide). Ou, pour le dire autrement, on est soit l'homme du commun (G. T. O., le mystère de la diversité humaine et de la ressemblance), soit le commun en l'homme (les jeunes gens, la solitude qui permet d'exister, le mystère de l'univocité). Les garçons et G. T. O. peuvent tout échanger (voitures, papiers d'identité, positions, affections...) sauf leur rapport au monde et donc à l'expression : G. T. O. appartient au monde de l'expressivité, son bavardage délirant le maintient dans l'impureté des phénomènes; les jeunes gens n'ont besoin ni d'apparaître ni d'exprimer, ils refusent l'imitation et se tiennent du côté de l'être, c'est-à-dire, pour Bresson comme pour Hellman, dans ce royaume où la Passion est un état minimal pour les créatures. Parce qu'ils restent inexprimés, les sentiments relèvent vraiment de l'être, ils existent, ils subsistent plus encore que la créature qui en fait l'épreuve : le Pilote meurt d'amour pour une fille de rencontre dont il ne sait pas le nom. Les personnages de Monte Hellman sont des blocs d'affects à l'état brut. En ce sens, Monte Hellman, avec sa fiction de voitures, en quelque sorte objective l'image de la mécanique et de l'automate qui vient toujours sous la plume de Bresson lorsqu'il définit le jeu de ses acteurs, « modèles *automatiquement* inspirés ¹² ». Lorsque, juste avant la course ultime, le Mécanicien pour 50 dollars soulève enfin le capot de la mystérieuse Chevrolet, il dévoile un instant l'intérieur de ce qui n'était qu'intériorité et qui, donc, va immédiatement disparaître. «Départ dans l'affection et le bruit neufs».

Un dernier très bel hommage à Bresson — et Dreyer, contre lequel Bresson avait réalisé son film. Jeanne vient d'être livrée aux Anglais, on l'emmène à Rouen. Jacques Rivette introduit alors un intertitre. «Le 24 mai 1431, à Rouen, après 4 mois de procès ¹³ ». Il y a des images, en effet, qui n'ont pas besoin d'être refaites.



Two-Lane Blacktop

¹² *Ibid.*, p. 30. (Souligné par R. B.)

¹³ *Jeanne la Pucelle II : les Prisons*, 1993.

5

L'ange noir

*Plastiques du négatif
dans le cinéma
expérimental*

Amenez les prisonniers dans la chambre expérimentale!

Emperor Ming,

in Flash Gordon : The Purple Death, Chapter One (1940)

Lorsqu'apparaît un plan en négatif, un choc visuel se produit. L'inversion des valeurs optiques nous fait basculer dans un univers où le simple décalque technique ne se superpose pas exactement au positif mais laisse apparaître une autre version du monde, une version auratique, souvent funèbre et toujours magique. Voici quelques usages du négatif au cinéma.

1) L'erreur de laboratoire

Ainsi, les techniciens américains qui envoyèrent des copies négatives de *The Family Honor* de King Vidor ou *A Bedroom Blunder* de Mack Sennett en France insérèrent par erreur des plans en positif qui, une fois tirés, créent des effets d'accroc inattendu¹ ; mais ceux-ci enrichissent au lieu d'abîmer, témoignant des propriétés plastiques spontanées du négatif.

¹ Recherches effectuées par Claudine Kaufmann, responsable des restaurations à la Cinémathèque française.

2) L'envers

Le négatif se confond presque naturellement avec le non-être, certains cinéastes s'en servent pour introduire au monde de la mort ou de la disparition : de l'ange noir de Cocteau dans *le Sang d'un Poète* ou ses paysages dans *Orphée*, jusqu'aux inserts cauchemardesques des rues de New York dans *Killer's Kiss* (Stanley Kubrick). Dans les poèmes analytiques de Hans Richter (*Alles dreht sich, Alles bewegt sich*) et Charles Dekeuleire (*Combat de boxe*), il s'agit d'un envers formel : en négatif, le monde du spectateur, le mystère du contrechamp.

3) Le revers

Le structuralisme expérimental reprend la question du négatif depuis le début : le négatif constitue l'origine matérielle du film, il faut le réintégrer intégralement au répertoire visuel du cinéma, non plus sous forme d'effraction mais comme indispensable doublure. Ce sont les chefs-d'œuvre de Kurt Kren, Peter Kubelka, Malcolm Le Grice, David Rimmer, Keith Sonnier, où la prise en considération du négatif, associé à une recherche sur la durée du plan et la surimpression, permet de créer des mouvements optiques aussi matérialistes qu'envoûtants.

4) Le contraire

La fin d'*Irma Vep* reprenait certains traits typiques de la syntaxe visuelle du Lettrisme : la rayure, le montage à l'envers, le teintage... en un geste dépressif, un cinéaste impuissant dégradait les rushes d'un film qu'il laissait en plan. Olivier Assayas utilise les formes comme il l'entend mais on peut rappeler que, lorsque Isidore Isou ou Maurice Lemaître scratchent les films ou remontent des plans en négatif, que ce soit pour les analyser (*Erich von Stroheim*) ou pour les discuter (*Positif-Négatif, notre film*), il s'agit d'un surcroît d'énergie, d'une plastique orgueilleuse qui se contente souverainement d'érafler un film pour se l'approprier et le muer en sa propre version critique. Lorsque Lemaître invente un film sans image et l'intitule *Nada*, « Rien », ce n'est pas une absence : à la fois un aboutissement, une provocation, un film qui renvoie à tous les autres, une hallucination, une bonne farce, une performance, une invite à rêver, la possibilité de parler, un grand moment. Tout sauf une dépression.

5) La *Gloria*

Quelquefois, il y a cet embrasement, cet éclair, ce moment de victoire ou, comme dit la Maria de Hemingway, cette *gloria* qui efface tout.

Maurice Merleau-Ponty, « *Le héros, l'homme* » (1966).

À partir ou à côté de la réintégration structurelle, se développent des films où le négatif n'est plus une dimension initiale et permanente de l'image cinématographique, mais un événement plastique privilégié qui permet, par exemple, de traiter le sublime : une « apparition capitale », comme dirait le fantasmagore Robertson. C'est le traitement de l'extase dans *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* de Ronald Nameth ou celui de la tempête dans *Bridge at Electrical Storm* de Al Razutis.

6) La déploration

L'aura du négatif endeuille les images, elle est un moyen d'accès direct à la représentation du Mal et à sa déploration, moyen d'autant plus puissant qu'il économise le détour normatif du jugement. Ce sont les chefs-d'œuvre de Peter Emanuel Goldman, *Night Crawlers* puis *Pestilent City*, ou *France-Soir* de Guy Fihman.

7) L'impossible

Lorsqu'il renvoie à la radiographie, le négatif exhume le dedans des choses. Mais qu'y a-t-il en-deçà du squelette ? Chacun à leur manière, chacun en proie au vertige, Barbara Hammer dans *Sanctus* avec les radiographies du Dr. Watson et Lon Chaney dans *le Fantôme de l'Opéra* avec ses masques de carcasse cherchent un après du dedans, volatilisent l'idée d'une objectivité anatomique et plongent au plus profond des fantômes corporels. Comme si le *memento mori* pouvait ne pas être le dernier mot de la représentation.

Références (par ordre alphabétique)

- 4/61 mauern pos-neg. und weg*
de Kurt Kren, Autriche, 1961
- A Bedroom Blunder (La chambre numéro 23)*
de Eddie Cline et Mack Sennett, États-Unis, 1917
- Adebar*
de Peter Kubelka, Autriche, 1956-57
- Alles dreht sich, Alles bewegt sich*
de Hans Richter, Allemagne, 1929
- Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable*
de Ronald Nameth, États-Unis, 1967
- Berlin Horse*
de Malcolm Le Grice, Grande-Bretagne, 1970
- Bridge at Electrical Storm*
de Al Razutis, Canada, 1972-83

- Combat de boxe*
de Charles Dekeukeleire, Belgique, 1927
- Erich Von Stroheim*
de Maurice Lemaître, France, 1979
- The Family Honor (L'honneur du nom)*
de King Vidor, États-Unis, 1920
- France-Soir*
de Guy Fihman, France, 1973
- Killer's Kiss (Le baiser du tueur)*
de Stanley Kubrick, États-Unis, 1955
- Nada*
de Maurice Lemaître, France, 1978
- Night Crawlers*
de Peter Emanuel Goldman, États-Unis, 1965
- Orphée*
de Jean Cocteau, France, 1949
- Pestilent City*
de Peter Emanuel Goldman, États-Unis, 1965
- The Phantom of the Opera (Le Fantôme de l'Opéra)*
de Rupert Julian, États-Unis, 1925
- Piece Mandala / End War*
de Paul Sharits, États-Unis, 1966
- Positif-négatif, notre film*
de Maurice Lemaître, France, 1970
- Positive-negative*
de Keith Sonnier, États-Unis, 1970
- Sanctus*
de Barbara Hammer, États-Unis, 1990
- Le sang d'un poète*
Jean Cocteau, France, 1930
- Schwechater*
de Peter Kubelka, Autriche, 1957-58
- Variations on a Cellophane Wrapper*
de David Rimmer, Grande-Bretagne, 1970
- Yes No Maybe Maybe Not*
de Malcolm Le Grice, Grande-Bretagne, 1967

6

Une économie du geste

— Sur les Fioretti de
Roberto Rossellini —

Giotto est pour moi le sommet de mes désirs,
mais la route qui mène vers un équivalent, à notre époque
est trop importante pour une seule vie.
Cependant les étapes en sont intéressantes.

*Henri Matisse, 1946*¹.

Selon ses propres termes, Rossellini, en faisant du cinéma, aurait entrepris un travail de «prospection des hommes².» Cette recherche passe d'abord par une critique d'ordre figuratif, celle des stéréotypes que la culture a imposés à travers une sédimentation de conventions iconographiques. «Je crois que tous les moyens de diffusion de la culture sont devenus stériles par le fait qu'on a entièrement abandonné la recherche de l'homme tel qu'il est. On a commencé à donner des stéréotypes d'hommes, des ersatz de sentiments, de l'amour, du sexe, de la morale³.» À l'inverse, le cinéma de Rossellini prônera un réalisme de l'expé-

¹ Lettre à Bonnard du 7 mai 1946, in *Écrits et Propos sur l'art*, texte établi par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972, p. 49.

² «En faisant du cinéma, j'ai fait un exercice de prospection des hommes, des passions, des événements qui me touchaient.» «Dix ans de cinéma», in *Le cinéma révélé*, édité et préfacé par Alain Bergala, Paris, éd. de l'Etoile, 1984, p. 67.

³ *Id.*, p. 56.

rience intérieure, singulière et intime. C'est ce qui autorise Alain Bergala, dans un texte important, «Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne», à caractériser l'opération inaugurale du cinéma moderne inventée par le néoréalisme comme *ablation*⁴. Le cinéma de Rossellini se présente comme un cinéma du dépouillement en tant que son premier souci consiste à revenir à des circonstances simplifiées dans la production des images et à un état d'innocence visuelle qui en appelle à la question de la représentation des choses mêmes, c'est-à-dire des choses ramenées à la puissance de leur apparition. Ceci détermine les caractéristiques historiques du néoréalisme les plus souvent remarquées : suppression de la dimension décorative, conduisant à privilégier les tournages en extérieurs aux tournages en studio, la saisie du réel à sa reconstitution; suppression de la dimension scénaristique comme développement univoque, conduisant à produire des codes narratifs infra-dramaturgiques engageant de nouvelles occupations du temps filmique (cette écriture du latent dont parle Jean André Fieschi⁵).

Au regard de tels caractères, les *Onze Fioretti de Saint François d'Assise* (*Francesco Giullare di Dio*, 1950), reconstitution historique détachée de toute actualité, scénarisant des conduites prises dans un ensemble doctrinal, et s'inscrivant dans une histoire déjà ancienne de l'iconographie donc du reconnaissable, peuvent apparaître dans l'œuvre cinématographique de Rossellini comme une parenthèse inattendue qui ne ferait qu'anticiper sur son programme télévisuel de reconstitution des grands moments de l'histoire universelle. Saint François prend naturellement place aux côtés de Socrate, des Apôtres, de Marx...⁶ au titre d'une figure majeure dans la succession des grands systèmes ou propositions d'ordre spirituel ou scientifique, reconnus comme tels par l'histoire humaniste. Cependant, en abandonnant provisoirement le pan critique de la démarche rossellinienne pour considérer son versant affirmatif, on pourrait avancer au contraire que *Francesco*, non seulement respecte à la lettre le projet esthétique par lequel Rossellini définit le néoréalisme : «le néoréalisme consiste à suivre un être, avec amour, dans toutes ses découvertes, toutes ses impressions⁷» mais que surtout, de narrativiser les questions cruciales de la proximité, de la communauté, de l'affect et surtout de l'acte saisi dans sa dimension plastique de geste, il pourrait être envisagé comme un film herméneutique au sein de l'œuvre.

La renonciation de Francesco et de ses compagnons au monde, qui se traduit par un vœu de pauvreté et par l'introduction d'une temporalité et d'un comportement apparemment non-historiques dans le siècle, trouve une résonance évidente dans les principes du néoréalisme. L'abandon de la dimension décorative et ornementale du studio pour les tournages en extérieur explicite sa dimension spirituelle dans la représentation de ces lieux ouverts et naturels que les compagnons de Francesco ont choisi pour espace d'élection. Sur ces

⁴ «D'André Bazin à Jacques Rivette, tous les critiques des années cinquante ont été frappés par cet art de l'esquisse, du trait, de la littéralité des choses, par ce cinéma dépouillé de tout effet littéraire ou artistique. Rossellini filmait les choses au plus droit et au plus direct, refusant à son cinéma tout ce qui pouvait relever d'une rhétorique extérieure et toutes les figures ordinaires de la séduction par le remplissage, le décor, l'ornement.» *Id.*, p. 7.

⁵ «Passivité réceptive, passage d'une valeur à une autre imposée de l'extérieur aux héros, *Voyage en Italie*, géniale mise en scène d'une latence, confirme et enrichit ces notions...» in «Dov'è Rossellini?», *Cahiers du Cinéma* n° 131, mai 1962, p. 17.

⁶ Rossellini expose son programme d'«éducation intégrale» par la télévision dans *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave*, traduit par Paul Alexandre, Paris, Fayard, 1977.

⁷ *Le cinéma révéle*, op. cit., p. 27



Les Fioretti

lieux ouverts (qui trouvent leur principale image dans la représentation des prés, version douce des marais de *Paisà* puis des plaines de *Il Grido* d'Antonioni, qui verront leur version critique dans les terrains vagues d'*Accattone* et l'ensemble du travail de Pasolini sur le paysage des friches urbaines), toute construction prend une valeur expressive ou formelle. Expressive, lorsqu'elle manifeste une détermination morale ou narrative (l'humble cabane des *poverelli*, dont la construction motive la durée du film, et que l'on abandonne à son prochain aussitôt après l'avoir construite et consacrée); formelle, lorsqu'elle modifie la représentation de l'espace par une rupture dans l'échelle perspective (le couvent de Sainte-Marie-des-Anges). Ainsi, de même que dans les fresques de l'Église supérieure d'Assise, les bâtiments semblent posés dans l'espace, toujours envisagés d'un point de vue externe, normés par l'extériorité du cadre. Ils possèdent une fonction scénographique et jamais réaliste, qui transfigure le lieu sur lequel ils sont posés et ramène le sol à son état de terre, de terre traitée de façon à la fois absolument matérielle (François et ses compagnons se roulent dans la boue, galopent dans les flaques, courent dans la poussière, dévalent les talus, pleurent dans les prés, pataugent dans la neige) et résolument abstraite, comme sphère terrestre qui ouvre sur le céleste. La saynète finale se consacre à faire fusionner ces deux états du sol, le très matériel et le très spirituel. Dans un paysage lui-même synthétique qui ramasse les motifs naturels jusqu'ici traités par Rossellini (la poussière, les arbres, l'eau — ici sous forme de ruisseau), les *poverelli*, nouveaux derviches, tournoient sur



Saint François donne son manteau
au pauvre – détail

eux-mêmes pour tomber au sol, où ils demeurent couchés dans une certaine délectation en attendant que le dernier d'entre eux chute enfin : ils sont les petites aiguilles aimantées par la providence qui transforment la terre en boussole, en un espace quadrillé par la grâce où l'on ne saurait se perdre.

Si les bâtiments ne sont pas figurés du point de vue de leur virtualité à déployer un espace intérieur, mais comme des décors posés dans un espace extérieur généralisé, il ne faut pas y voir une contradiction avec le programme néoréaliste évoqué plus haut. Au contraire, ce qui permet le réalisme des figures est précisément le renvoi des constructions au registre de la scénographie : la condition du réalisme des figures, c'est qu'elles s'enlèvent sur l'espace auquel elles s'ordonnent. De même, dans les fresques d'Assise, les constructions en « maisons de poupée », les *fabbrica*, et les ruptures d'échelle par rapport à la représentation des corps, en permettant aux figures de s'enlever sur le fond de la fresque, autorisent un réalisme des figures au détriment d'un pseudo-réalisme de la représentation. Hegel développe dans *L'Esthétique* les déterminations historiques de cette éminence du corps, saisi dans la densité de sa pose. « Dans les tableaux byzantins, on ne trouve pas trace de naturel : ce fut Giotto qui orienta la peinture vers le présent et le réel et qui ne peignait les figures et n'exprimait les sentiments qu'après confrontation avec la vie qui s'agitait autour de lui. À cette orientation n'était pas étrangère la circonstance que, de son temps, les mœurs étaient devenues, d'une façon générale, plus libres, la vie plus gaie et, en outre, qu'on avait commencé à vouer un culte à un grand nombre de nouveaux saints qui étaient plus proches du peintre. C'étaient ces sujets que Giotto avait adoptés dans ses efforts d'orienter l'art vers la réalité présente, de sorte que le contenu lui-même impliquait la nécessité de faire ressortir les manifestations concrètes dans ce qu'elles avaient de naturel, de représenter des caractères, des actions, des sentiments, des attitudes et des mouvements précis et définis. (...) L'élément profane est introduit dans la peinture et y conquiert une place de plus en plus grande et, se conformant aux goûts de son temps, Giotto emploie le burlesque à côté du pathétique⁸. » Recherches de virtualités profanes du corps qui, dans l'œuvre de Giotto et sur ses traces celle de Rossellini, conduit à l'affirmation « du rôle de la figure humaine comme instrument de la pensée figurative⁹ ».

La représentation se concentre ainsi sur une économie de l'expressivité dont l'instrument majeur est la gestuelle des petits frères : brusques envolées à la manière de troupes d'oiseaux s'égayant, totos tournoyant jusqu'au vertige avant de tomber sur le sol, corps légèrement en apesanteur, comme à moitié libérés de leur inscription dans l'espace. Le détachement des figures dans le cadre de la représentation s'opère aussi grâce à la valeur expressive accordée au visage, tel celui de François chassé d'une étable par le bouvier avaré : ses yeux discrètement révoltés vers le ciel manifestent au sein de l'univers profane

⁸ *L'Esthétique*, tr. S. Jankélévitch, Paris, Champs Flammarion, 1979, vol. 3, pp. 302-303.

⁹ Hubert Damisch, *Théorie du /nuage/*. Pour une histoire de la peinture, Paris, Seuil, 1972, p. 131. H. Damisch se réfère ici aux analyses de P. Francastel dans *La Figure et le Lieu*.



La vision du char de feu



Saint François apparaissant au chapitre d'Arles

une brusque percée de la dimension sacrée de cette innocence à laquelle les petits pauvres se sont voués.

Lorsque trois *Poverelli* tour à tour déclinent trois gestes de surprise en variation les uns par rapport aux autres pour manifester leur inquiétude joyeuse à l'annonce de l'arrivée de Chiara, c'est toute la pantomime giottesque qu'ils font renaître en la reproduisant terme à terme, comprise selon ses exigences de clarté et de diversité¹⁰. Lorsque, chassés de l'étable, les frères courent sous la pluie dans la grisaille d'un cadre semi-opaque, leur bure mouillée souligne l'anatomie du corps en même temps que la raideur du plissé. Francesco s'assied, plonge son visage dans ses mains et s'immobilise : se révèle alors dans la figure les virtualités de la statuaire et d'un art du volume, du relief, par lequel Giotto avait libéré les corps de la surface. Mieux et plus que des motifs occasionnels, ce sont les valeurs figuratives promulguées par Giotto que réédite Rossellini : clarté, expressivité, diversité, relief.

De même que Rossellini imite Giotto, en reproduisant certains détails des fresques d'Assise et en renouant avec ses principes figuratifs, de même les frères imitent Francesco qui imite le Christ. L'organisation narrative comme l'organisation spatiale sont prises dans des chaînes mimétiques à partir desquelles — plutôt qu'à partir du naturalisme comme le voudrait Hegel —, on peut considérer les rapports entre le pathétique et le burlesque, qui informent l'enchaînement des « petites fleurs ». La chaîne imitative est normée par un rapport d'humilité. Ainsi Ginepro, qui cherche à imiter Francesco, imprime à

¹⁰ Sur les fondements rhétoriques de cette esthétique, cf Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition*, 1350-1450, Oxford, The Clarendon Press, 1971. Tag Gallagher nous apprend que la version américaine de Francesco était précédée d'un bref documentaire sur les fresques d'Assise, qui fort probablement n'avait pas été réalisé par Rossellini (Tag Gallagher, lettre à l'auteur, 16 mai 1998).



La Mort de frère Augustin

la figuration un changement de registre : il réinvestit le pathétique dans une dimension burlesque. Cherchant à imiter la générosité de Francesco, Ginepro l'amplifie jusqu'à l'absurde, donnant sa robe dès qu'il en possède une; Francesco lui interdit-il de la donner, il réussit à se la faire voler, à la faveur d'une gentille casuistique de la charité. Car les excès mêmes de l'identification au modèle dans la chaîne imitative, leur caractère insensé, trouvent leur justification dans l'innocence de Ginepro, c'est-à-dire sa naïveté mais aussi sa *gentillezza*. La gentillesse est ce qui, d'une imitation à l'autre, ne se déperd pas mais au contraire se renforce, jusqu'à se confondre avec la créature même : Ginepro, entièrement mû par un désir de don, incapable par exemple, non seulement de se défendre face au mal mais même de le comprendre (épisode du tyran Niccolaïo), est l'incarnation de ce principe saisi en lui à l'état pur, épuré même du désir de transcendance qui anime Francesco. La gentillesse, par laquelle l'imitation fait preuve de sa fécondité, confirme l'appartenance de chacun à une même communauté, elle traverse chacun de ces corps qui, attirés les uns par les autres, ne cessent de se saluer, de s'étreindre, de s'embrasser, s'interpellant et invoquant tous Francesco qui invoque Dieu.

La discontinuité narrative des *Fioretti*, l'organisation du film en saynètes, trouve alors son sens non pas tant dans le charme de la forme brève que dans la répétition quasiment sérielle des situations, c'est-à-dire des gestes. La répétitivité n'a ici rien de mécanique et la version burlesque d'une gestuelle précède parfois sa version pathétique. Le geste sublime de Francesco à l'égard du Lépreux, ouvrant vivement la main, tous doigts écartés, comme s'il cherchait non pas à retenir cette figure de souffrance mais à exprimer jusqu'au bout son besoin d'étreindre, ce geste éperdu qui relève d'une inventivité magique bien plus que religieuse, prolonge l'attirance au-delà du moment du baiser lui-même et fait vibrer la nécessité de la communion au cœur même de son impossible (le Lépreux s'éloigne, rien n'a changé, Francesco retombe en pleurs à l'endroit d'où il s'était relevé en entendant le Lépreux approcher). S'il fallait trouver à ce geste un équivalent dans la peinture de Giotto — alors qu'il nous semble en représenter plutôt la synthèse, à la manière d'une épure de toutes les mains qui se tendent pour différentes significations dans les Cycles —, nous le verrions volontiers dans le geste que Marie-Madeleine adresse au Christ dans la *Résurrection* de la chapelle Scrovegni à Padoue. La substitution du défiguré (chez Rossellini) au transfiguré (chez Giotto) attesterait alors que le sujet des *Fioretti* est l'ordre des figures.

Car ce geste sublime réitère un geste d'appel premier, qui avait été prononcé¹¹ sur le mode burlesque par Ginepro. Celui-ci sollicite le pardon du Porcher, gardien du Frère Cochon mutilé pour les besoins de la guérison d'un *poverello* : le Porcher plein de colère le repousse de son bâton, Ginepro tombe, se relève, recommence, prend son élan, se jette sur le dos du Porcher,

¹¹ «Prononcer : ce terme, en peinture, se dit des parties du corps très sensibles. Ainsi, prononcer une main, un bras, un pied ou tout autre partie dans un tableau, c'est la bien marquer, la bien spécifier, la faire connaître clairement» (Enc, XIII, 456 a), in Diderot, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 358.

l'enlace de ses jambes, s'y agrippe comme un enfant à sa mère et le conjure de lui parler. Son geste relève à la fois de Giotto et de Buster Keaton, il fallait cela pour qu'un être puisse en entendre un autre.

Passant du burlesque au pathétique, on ne saute pas du mineur au majeur. La distinction n'épouse pas les frontières du vulgaire et du noble, il s'agit plutôt d'un partage des sphères, entre le céleste et le terrestre, sans solution de continuité. Le geste de Ginepro s'offre, aussi convaincant, riche de signification et d'émotions que celui de Francesco. Ce qui change est moins la nature de l'interlocuteur (un simple Porcher; une figure onirique de Lépreux) que son attitude : le Porcher reviendra, toujours furieux mais comme enragé d'un amour trop violent, apporter aux Frères ce qui reste du compréhensif Frère Cochon. Le Lépreux reste muet et s'éloigne, il jette juste un dernier regard derrière lui, vers nous, dont le sens demeure indécidable, attestant simplement de ce que la rencontre a bien eu lieu. Francesco, alors, ne peut plus que renouer son dialogue mystique, non que Dieu réponde bien sûr, mais parce que dans les *Fioretti* il est comme le récepteur de tous ces échanges heureux ou malheureux, le récepteur ultime qui seul peut combler les hiatus et les manques entre les créatures impuissantes à les réduire ou les surmonter. C'est ainsi que les pleurs de Francesco s'élèvent jusqu'au ciel, et que Dieu dans les *Fioretti* apparaît comme une grande oreille.

Sur la terre, s'exercent les puissances du geste par excellence, le regard. Il faut ici comparer trois rencontres encore, celle du Francesco de Rossellini et celle du Christ de Pasolini avec le Lépreux, expériences de l'altérité absolue, et celle de Ginepro avec le tyran Niccolò.

Dans les *Fioretti* de Roberto Rossellini et dans *Il Vangelo secondo Matteo* de Pier Paolo Pasolini (1964), on assiste à deux traitements parallèles de la rencontre du Lépreux, dans le premier à titre d'imitation des Actes du Christ, dans le second à titre de citation de la lettre évangélique. La rencontre du Lépreux constitue un lieu commun, un topos (le Goetz de Jean-Paul Sartre dans *le Diable et le Bon Dieu* : «encore un qui va me faire le coup du baiser au lépreux!»), pris dans un réseau de significations morales — la lèpre renvoyant au péché et le contact avec le lépreux à la rédemption. De même que le passage du Lépreux vient menacer les fondements de l'humanité par le scandale que constitue l'arbitraire du mal dont il se voit frappé, de même la déformation de son visage et de ses traits vient ébranler, dans l'ordre du figuratif, la régularité du visage de l'homme. Les traitements pasolinien et rossellinien de la rencontre du lépreux s'opposent terme à terme mais, dans les deux cas, l'irruption du défiguré dans le champ de la représentation met à nu les principes figuratifs des deux œuvres.



Les Fioretti

La rencontre du Lépreux et de François dans les *Fioretti* prend l'aspect d'une rencontre mystique : elle se déroule la nuit tandis que François, en prières, pleure et doute. L'espace est traité en plan d'ensemble, selon une opposition générale de la terre et du ciel qui se particularise en opposition entre les fleurs et les nuages. Dans cette suspension des conditions temporelles (la nuit, cette nuit claire et artificielle obtenue en nuit américaine) et spatiales (la perte des repères, dont témoigne le trajet fragmenté de François), le Lépreux fait irruption dans le champ comme une apparition : il est annoncé par un son de clochette qui troue la trame du silence et répond aux pleurs de François. Le Lépreux reste indifférent, laissant à François tout le poids de l'émotion et le contre-coup de la souffrance. C'est François qui s'avance vers le Lépreux, cherche à l'atteindre de ce mouvement qui transforme le geste en aimantation des corps, la main ouverte comme une corolle et faisant fi de l'éloignement ; François rattrape le Lépreux, l'étreint et le regarde partir, impuissant. Puis à nouveau il se laisse glisser à terre, recommence à pleurer, et c'est le « Dio, O Dio », avec panoramique ascendant sur les cieux, qui sont les stylèmes selon lesquels Rossellini aborde le sublime. Les pleurs de François, devenus pleurs de joie — joie de l'épreuve évangélique —, font écho à ceux de Karin sur qui, à la fin de *Stromboli*, descendait la grâce.

Mais il y a réalisme narratif : François ne contrarie pas l'ordre de la nature, il n'y a pas de solution miraculeuse. Au contraire, il prend le Lépreux dans ses bras en surmontant l'épouvante éprouvée à voir ce visage sans traits, à l'instant du baiser, le chant d'un oiseau s'élève, qui contribue à définir l'événement : saint François n'efface pas la lèpre, il l'entérine dans l'ordre du monde, il lui donne sa place dans le paradigme cosmique qui est, selon l'idée élaborée tout au long des *Fioretti*, un paradigme affectif. À la fin de la séquence, François retrouve sa posture initiale. L'épreuve de la défiguration est surmontée par intégration de ce moment à l'ordre général des figures. Le monde, autour de François, est devenu universelle compassion.

Pour *Il Vangelo*, la rencontre du Lépreux se déroule de jour, en plein soleil, dans la sécheresse d'un désert, et elle advient du point de vue du Lépreux, qui va faire entrer le Christ dans son espace. Le visage du Lépreux est saisi dans sa déformation, alors que chez Rossellini il s'agissait d'un corps sans visage dont on ne saisissait que fugitivement l'aspect. Pour traiter de la guérison, Pasolini a recours à un simple champ-contrechamp qui réinvestit d'une puissance nouvelle la discontinuité ordinaire du cinéma et inscrit la déchirure de l'action miraculeuse dans l'ordre des phénomènes. À la demande du Lépreux répond l'affirmation immédiate du Christ, « je le veux, sois guéri » — contrechamp, le Lépreux apparaît guéri, rétabli dans l'économie du figuratif : la musique éclate, triomphale ; le plan se resserre encore sur les yeux du miraculé, plissés par la joie ; son émerveillement et son sourire font sourire le Christ.



Il Vangelo secondo Matteo

Dans les *Fioretti*, se constitue un espace commun entre l'ordre et le désordre des figures : la mise en scène d'une expérience intime de l'épouvante. Dans *Il Vangelo*, il y a juxtaposition de deux ordres spatiaux, l'humain et le divin, et triomphe public du paradigme christique de la figuration dans la représentation. Le climat réaliste de la séquence de *Il Vangelo* sous-tend une mise en scène de la transfiguration tandis que le climat onirique des *Fioretti* sous-tend une scène de compassion qui correspond, dans le partage de l'espace figuratif, à l'impossible de la réparation. Le programme figuratif, pour Rossellini, consistait à décrire le baiser d'un homme à un homme. Pour Pasolini, de traiter l'irruption du divin dans le monde. Pourtant, ce qui se manifeste dans les *Fioretti*, c'est un amour cosmique; et, dans *Il Vangelo*, l'amour pour l'homme, la joie, bouleversante, d'un visage retrouvé. Deux sublimes : celui de la douceur de la grâce, celui de la véhémence du miracle. Le sublime de l'intimité cosmique; le sublime de l'*énergéia*, de la violence triomphale qui se trouve au principe de l'affirmation du caractère sacré des apparences humaines.

Dans les deux cas, s'élève un hymne à l'intégrité corporelle qui trouverait son antithèse dans la description par Eisenstein d'une fresque d'Orozco : «Deux pas plus loin — trébuchez comme si vous vous trouviez à l'intérieur d'un manuel d'anatomie — saint François embrassant les lépreux¹².»

Si le Lépreux de Rossellini assume et condense en son visage toute l'injustice du mal — qu'il porte noblement, en un maintien très droit, à l'inverse du Lépreux de Pasolini dans *L'Évangile selon saint Matthieu* dont le pauvre corps avance difficilement et qui pour cela appartient vraiment à ce monde —, le Tyran représente le mal historique, politique et collectif. Sa gesticulation bouffonne et menaçante, ses mimiques outrées, sa moustache de marionnette furibonde racontent que la rencontre avec un regard innocent, celui de Ginepro impavide, provoque l'éveil de la conscience. Aussi burlesque que la première partie de la séquence, où l'esprit d'enfance de Ginepro se traduit concrètement par sa transformation en jouet, le dernier plan de cette «petite fleur» évite l'angélisme en montrant Ginepro, si parfaitement non-violent (Gandhi venait d'être assassiné, il est difficile de ne pas regarder cet épisode comme un hommage discret à son passage dans le monde), sur fond de camp en flammes, contemplant avec un léger effarement le résultat inattendu de son œuvre apostolique. Le regard de Ginepro, indexé sur la chaîne imitative qui le rattache à Francesco, fait accéder le Tyran au registre de la Grâce. Ainsi l'innocence, en ce qu'elle supprime la relation au monde pour lui substituer une relation imitative au sein d'une communauté, constitue le meilleur instrument d'intégration de l'autre à l'ordre divin.

Une petite figure parcourt les *Fioretti* en claudiquant, compagne privilégiée de Ginepro avec lequel elle prépare la soupe gigantesque qui doit nourrir les *poverelli* pendant neuf jours, un petit être fou d'amour pour Francesco : c'est

¹² S. M. Eisenstein, «Prometheus (Expérience)», ca. 1932, in *Cinématisme. Peinture et cinéma*, textes réunis par François Albera, tr. Anne Zouboff, Bruxelles, éditions Complexe, 1980, pp. 108-109.

L'Entrée à Jérusalem – détail



Giovanni, le vieillard, qui est le personnage de l'Imitation elle-même. Un principe de répétition l'anime, le fait bégayer et reprendre les mots de Francesco, une règle gestuelle l'entraîne à calquer ses gestes sur ceux de Francesco puis à les rééditer encore — surtout si c'est pour embrasser son idole. En Giovanni, le plus simple des êtres, l'imitation trouve son explication et sa fin. Il est le personnage du littéral, de l'immanence qui, au lieu de comprendre comme les autres *poverelli* que l'endroit où il tombe signifie une direction, s'arrête à l'immédiat, à la vision d'un oiseau posé sur une branche. À travers son adulation (il faudrait à strictement parler employer le terme de *dulie*, forme de vénération réservée aux saints¹³) s'impose l'idée que les simples créatures, qui n'aspirent pas à la transcendance, tendent cependant et tout entières vers le sacré. Giovanni incarne le mouvement d'adoration qui tend vers Francesco autant que celui-ci rayonne vers le monde. Rossellini expose plastiquement ce mouvement de rayonnement : un panoramique circulaire descend de Francesco, embrasse dans son orbe chacun des *poverelli* couché dans la poussière, insiste un peu sur Giovanni recueilli par les bras d'un compagnon, puis remonte vers Francesco scellant la dispersion de la communauté, lançant ses Frères dans le monde comme de petites grenades de bonté. L'effusion spontanée de l'immanent vers le sacré se manifeste ainsi par l'imitation, la répétition et la sérialité, qui élaborent un espace indivis où gestes, attitudes, exclamations, paroles, variantes les uns des autres, témoignent de la contagion céleste.

¹³ Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, 1972, tr. Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985, pp. 130-131.

Rossellini, en renouant avec la figurativité giottesque, clôt en cinéma la longue période baroque où le saint est conçu comme une figure surnaturelle, fantastique, définie par son rapport unique et douloureux au sacré¹⁴. Hegel caractérisait le saint comme le corps dont la sainteté se révèle à l'épreuve de l'imitation des épisodes les plus douloureux de la Passion. «La première manière dont l'esprit manifeste sa présence dans le sujet humain est celle où l'homme reproduit sur lui-même l'histoire de la Passion, se fait protagoniste de l'éternelle histoire de Dieu. Ceci signifie la disparition de la conciliation affirmative directe, l'homme ayant à conquérir celle-ci par la victoire sur sa finitude. Le sentiment de l'indignité humaine se trouve ainsi accru et intensifié, et la tâche unique et suprême qui incombe de ce fait à l'homme consiste à vaincre cette indignité, à se délivrer de ce sentiment humiliant. Le moyen permettant d'atteindre ce but consiste à supporter stoïquement les traitements les plus cruels, à s'imposer tous les renoncements, tous les sacrifices, toutes les privations, à s'infliger, par conséquent, des souffrances, des martyres, des tortures, afin d'assurer en soi le triomphe de l'esprit, de réaliser son union avec Dieu, de se créer un ciel fait de paix et de félicité¹⁵.» Rossellini, non seulement évite toute forme de surnaturel, oublie les stigmates, transforme la prédication aux oiseaux en aimable reproche, décrit les Frères comme des gourmands préférant un bon pied de cochon à la soupe aux orties, mais surtout, traite l'épisode du martyr, celui de Ginepro torturé par les soldats, de sorte à affirmer la résistance inentamable du corps innocent : le supplice transforme le petit Frère, non pas en corps pantelant, mais en incorruptible pantin. Rossellini, excluant la représentation de la douleur physique pour lui substituer celle du chagrin, renvoyant le corps à une intégrité métaphysique qu'il emprunte au meilleur du burlesque américain, renverse la tradition ecclésiale et définit le saint comme celui qui, irrésistiblement, ne peut qu'être imité. Le saint ne se confond plus avec le martyr, le transcendant échappe au surnaturel, la créature, pas plus individuée qu'anonyme, ne se manifeste qu'à partir de son autre : les *Fioretti* est le film, radical, du Semblable.

¹⁴ «L'art du XVIIe siècle n'avait retenu de la vie de Saint François que ce qu'elle avait de plus merveilleux : des extases, des visions, des messages du ciel. Toutes ces scènes surnaturelles emportaient l'imagination hors de ce monde.» Emile Mâle, *L'art religieux après le concile de Trente*, Paris, Librairie Armand Colin, 1932, p. 480. Emile Mâle analyse l'iconographie franciscaine pp. 172-200 et 478-482.

¹⁵ *L'Esthétique*, op. cit., vol 2, p. 292.

7

Déclasser

*Hommes, femmes,
animaux :
les espèces dans India.*



India

Multitude
Retour au même
Images abondantes
Les apories

C'est exactement comme les baleines lorsqu'en groupe,
elles se lancent contre le rivage d'une île et se tuent.

Je vous demande ce qui les pousse ?

Je sens en moi si fort cette baleine.

Roberto Rossellini.¹

Pour l'histoire naturelle, qui s'attache à décrire les diverses formes du vivant, la tâche élémentaire consiste à classer : distinguer les espèces, établir des partitions et des catégories, différencier correctement les variations et les variantes, dresser nomenclatures et taxinomies, de sorte à comprendre l'agencement, l'évolution et les rapports mutuels des végétaux, des animaux et des hommes. Lamarck, par exemple, ouvre sa *Philosophie zoologique* sur le même constat que Rossellini dans *India*, celui de la phénoménale profusion du vivant. « Que de genres, parmi les animaux et les végétaux, sont d'une étendue telle, par la quantité d'espèces qu'on y rapporte, que l'étude et la détermination de ces espèces y sont maintenant presque impraticables !² » Mais les projets qui résultent de la même observation s'avèrent aux antipodes l'un de l'autre : où Lamarck cherche la graduation, la « série rameuse » qui permettra de déceler et déployer l'organisation du vivant à la manière d'un immense éventail, Rossellini maintient la profusion, cultive le désordre et invente un certain nombre de formes du déclassement. Pourquoi ? Peut-être parce que dans *India* il s'agit, au fond, moins d'identifier des êtres que de décrire des sentiments, ce qui suppose de travailler en profondeur plus qu'en extension et de laisser place au trouble, à l'irrésolu et à la confusion.

Multitude

Pour éviter l'ordre, on peut d'abord affirmer le divers et en déclarer le caractère inépuisable. La première forme du déclassement adoptée par Rossellini est celle de l'énumération : énumération des espèces, des castes, des langues, des activités, des gestes, chaque phénomène décrit ouvre sur une synonymie sans fin. L'énumération, dans la tradition spéculative occidentale, c'est la mauvaise pensée, la preuve que l'on a pas réfléchi, que l'on ne sait pas encore définir ; la vraie réflexion, celle qui de l'homme fait un dieu, consiste à savoir réduire le multiple³. *India* s'arrache à l'emprise d'un modèle pourtant si puissant, refuse la définition, la synthèse et l'ordre, pour s'en remettre à la répétition, à l'indéfini et à l'amour des apparences.

Pire (au regard d'une entreprise classificatoire), la description dans *India* ne se contente pas du registre de la « ressemblance innombrable⁴ » mais profite du recensement pour introduire des intrus qui, au lieu de déranger la

¹ In Jean Herman, « Rossellini tourne *India 57* », *Cahiers du cinéma* n° 73, juillet 1957, p. 8.

² Lamarck, *Philosophie zoologique*, 1809, Paris, Garnier-Flammarion, 1994, p. 103. (Souligné par Lamarck).

³ « Socrate : Si je crois voir chez quelqu'un d'autre une aptitude à porter ses regards dans la direction d'une unité et qui soit l'unité naturelle d'une multiplicité, cet homme-là, j'en suis le poursuivant, sur la trace qu'il laisse derrière lui, comme sur celle d'un Dieu ! » Platon, *Phèdre*, 266b, tr. Léon Robin, Paris, les Belles Lettres, 1978, p. 73.

⁴ Les citations non-référencées renvoient au texte du film.



série, en changeant la nature. C'est, par exemple, dans la série des synonymes de «porter» où il s'agit de détailler les diverses occurrences d'une activité humaine, ce plan de vache qui ne décrit pas seulement une coexistence familière et typique de l'Inde, mais ouvre sur un mode burlesque la série des substitutions entre l'homme et l'animal. L'intrus n'est pas une erreur mais un révélateur.

L'énumération n'a pas d'autre fin qu'elle-même, elle ne délivre pas de leçon. «Les chèvres, les moutons, les troupeaux, les vaches, les hommes, les arbres, la fatigue, les honneurs, la vie intime, les loisirs collectifs, les grandes foules, les foules en mouvement, les machines, les métiers...» Au lieu de conclure, le film patine et dérape : le catalogue du multiple recommence, tel quel, du préambule à l'épilogue, le dénombrement chaotique de l'innombrable continue mais on n'est pas non plus entièrement du côté du divers puisque l'on retrouve aussi les mêmes plans de foule zoomés qu'au début. Si l'on a progressé, c'est seulement vers un peu plus de désordre, dans la mesure où le mélange est plus disparate encore et que même les catégories deviennent incohérentes (l'intrus «troupeau» n'assure plus la synthèse dont les «chèvres, moutons, vaches» sont dès lors dispensés). Alors, quel est ce documentaire qui se dérobe aux logiques les plus élémentaires de la connaissance et du savoir ?

Retour au même

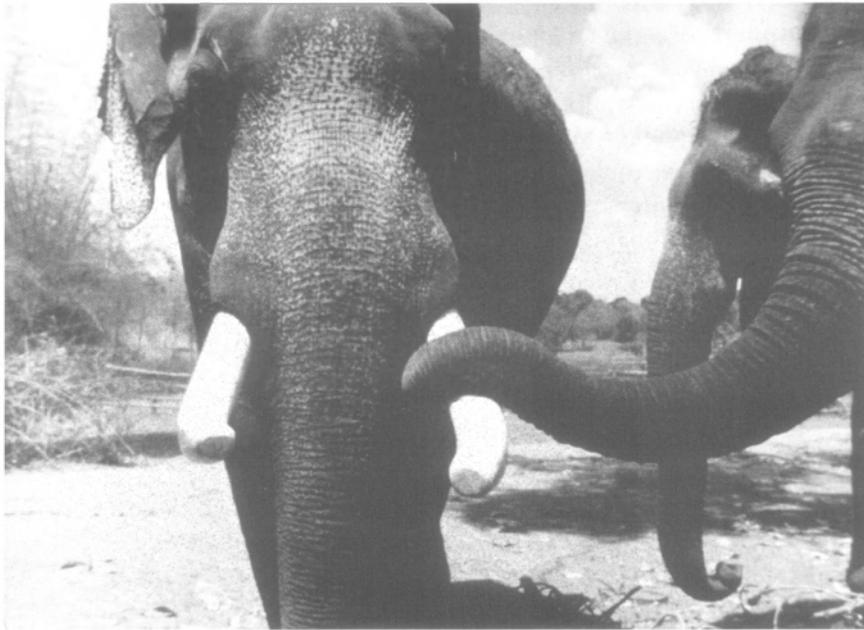
Classer le vivant suppose de discerner les analogies et les différences qui existent entre les espèces. La deuxième forme du déclasserment qui œuvre dans *India* consiste à nier la différence, privilégier la similitude (cet «ourlet extérieur du savoir», comme dit Michel Foucault ⁵) et rabattre le semblable sur l'identique. Dans *India*, l'épisode des éléphants est construit comme une longue accession au même, la comparaison efface une à une les différences et se mue en équivalence, jusqu'à la pure et simple substitution.

⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 82.



L'épisode commence par établir une réciprocité : pendant trois heures l'éléphant sert l'homme, l'homme ensuite servira l'éléphant. L'éléphant est «l'associé» de son cornac, le cornac subordonne son temps à celui de l'éléphant. Lorsque naissent le désir et l'amour, la symétrie se transforme en analogie : éléphant et cornac rencontrent, qui sa femelle, qui son épouse; et lorsque celles-ci attendent leur petit, toutes deux instinctivement fuient le géniteur et recherchent la protection d'une mère plus âgée. Mais l'analogie est passée par un état plus radical d'équivalence : de ne pas trouver son répondant dans l'histoire du cornac et de la marionnettiste, le panoramique qui décrit la solitude des éléphants amoureux prend en charge les sentiments humains, naturalise les flux de désir qui règnent au sein des espèces et donne une image monumentale à l'amour. (Un jour, on a demandé à des cinéastes quelle était pour eux la scène la plus érotique de l'histoire du cinéma, et l'un d'entre eux répondit : «la rencontre entre Claire et François dans les *Fioretti*. C'est qu'il n'avait pas vu encore, dans *India 58*, l'éléphante amoureuse poser sa trompe sur les défenses de son camarade.)

L'histoire des rapports symboliques entre les hommes et les animaux reste à faire : usages totémiques positifs (élever les hommes vers les animaux, leur emprunter leur force et leur puissance), usages négatifs (la caricature, les pensées de la bestialité), usages mélancoliques («la supériorité de l'homme sur la bête est nulle, car tout est vanité», *Ecclésiaste*, III, 19). Si, dans *India*, l'éléphant entre dans l'image par le même son de clochette que celui par lequel s'annonçait le Lépreux des *Fioretti de saint François d'Assise*, c'est qu'il en représente l'inverse et sans doute la réparation : dans la clairière de Francesco, le Lépreux amenait tout le mal du monde, l'horrible arbitraire de la maladie humaine; dans la clairière de *India*, les éléphants pudiques apparaissent comme les dépositaires tranquilles du beau et du bien.



Images abondantes

Pour classer, il faut disposer d'entités incontestables, de traits identitaires constants ou d'évolutions claires, à partir desquels une taxinomie puisse s'établir ⁶. Assigner les choses à elles-mêmes suppose de discerner l'essentiel et l'insignifiant, de hiérarchiser le principal et le secondaire, d'exclure l'impertinent. Dans *India*, le principe d'organisation consiste à l'inverse à trouver l'angle de plus grande difficulté des motifs et des images, à accroître leur potentiel de complexité, à chercher par où ils resteront indéfinissables : en somme, à traiter les phénomènes non pas comme des données mais comme des questions.

Les Éléphants qui s'aiment (documentaire et vérité mythique)

Sur un mode harmonieux et euphorique, le principe de l'abondance figurative travaille d'abord sur l'image finale des éléphants dans la clairière, qui associe trois strates de significations au moins. C'est le plan d'une présence naturelle en même temps qu'un plan métaphorique; une image simultanément de la cause («et c'est finalement comme ça que j'ai pu la revoir») et de l'effet (être ensemble); mais surtout, ce plan inscrit dans un projet documentaire, dans un ici et maintenant daté et chiffré (*India* 58), représente l'avène-

⁶ Darwin par exemple montre comment il faut croiser plusieurs constantes pour accéder à une classification correcte. «Tous les essais de classification basés sur un caractère unique, quelle qu'en puisse être l'importance, ont toujours échoué, aucune partie de l'organisation n'ayant une constance invariable.» Charles Darwin, *L'origine des espèces*, 1859, tr. Edmond Barbier, Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p. 475.

ment cinématographique d'une image profondément culturelle et archaïque. Dans l'histoire naturelle, la pudeur et la décence sont les traits qui caractérisent les éléphants depuis l'*Histoire des Animaux* d'Aristote. Pline, qui synthétise l'ensemble des traités grecs et latins sur les animaux, écrit par exemple ceci : « C'est par pudeur aussi que les éléphants ne s'accouplent que dans le secret ⁷ ». Dans le déroulement d'*India*, Rossellini retrouve l'organisation du livre VIII de l'*Histoire naturelle* de Pline, qui s'ouvre sur une description circonstanciée de l'éléphant, auquel se consacre la plus longue partie du traité. L'éléphant, c'est l'animal amoureux par excellence : « ils ne connaissent pas l'adultère », mais ils s'éprennent aussi des hommes et des femmes. « On cite un éléphant qui fut amoureux d'une marchande de couronnes », « un autre fut épris de Ménandre, jeune Syracusain qui servait dans l'armée de Ptolémée ⁸ ». Le raga qui souligne la beauté des plans de la clairière accentue la nature archaïque et quasiment intemporelle du plan documentaire et dans son mouvement, le panoramique emmène un amour que les différences entre espèces ne concernent plus, un amour sans limites.

Ainsi, lorsqu'il part en Inde, Rossellini part à la rencontre des mythes italiens les plus antiques, parmi lesquels le mythe de l'Inde elle-même. « Aucun Indien n'est parti en expédition hors de son pays, par crainte de commettre un acte injuste », « il leur est interdit de faire un rapport mensonger et aucun Indien ne fut jamais accusé de mensonge ⁹ ». Animé d'un violent souci de vérité et de critique, (« le cinéma ? quelle fonction peut-il avoir ? celle de mettre les hommes en face des choses, des réalités telles qu'elles sont ¹⁰ »), animé par une volonté presque désespérée de désillusion, Rossellini de fait s'enfonce dans le pays mythique de la justice et de la vérité.

Le Lac sacré, la Tigresse fraternelle et le Singe dénaturé (place au désordre)

India 58 décline aussi grâce à un excès d'ordre. La juxtaposition des quatre épisodes obéit en effet à quatre logiques de regroupement en décalage mutuel : une logique narrative ; une logique biographique ; une logique thématique ; une logique figurative. La coupure narrative est la plus simple. Après le récit de fusion (sentimentale et formelle) des éléphants élégiaques, les trois épisodes suivants raconteront trois histoires d'abandon : la famille de Nokul quitte le barrage d'Irakud ; la tigresse est priée de quitter son territoire ; le petit singe savant abandonné par son maître erre entre les hommes et les animaux. D'un épisode au suivant, la désertification des espaces progresse, le désespoir s'approfondit, le manque s'accroît.

À cette logique narrative qui oppose le premier épisode aux trois suivants vient se superposer une logique biographique, qui oppose les trois premiers

⁷ Pline, *Histoire naturelle*, Livre VIII, 13, tr. A. Ernout, Paris, les Belles Lettres, 1952, p. 27. A. Ernout renvoie à Aristote, V, 2, 4 : « les éléphants s'accouplent dans des lieux écartés, sur les bords des rivières et dans des endroits écartés » et ajoute : « Barthélémy Saint-Hilaire remarque que Buffon prête également à l'éléphant « des sentiments de pudeur et de décence » ».

⁸ Pline, *Histoire naturelle*, *ibid.*

⁹ Arrien, *L'Inde*, IX, 12 et XII, 5, tr. Pierre Chantraine, Paris, les Belles Lettres, 1968, respectivement p. 36 et p. 39.

¹⁰ Fereydoun Hoveyda et Jacques Rivette, « Entretien avec Roberto Rossellini », *Cahiers du cinéma* n° 94, avril 1959, p. 11.

au quatrième. En effet, les trois premiers épisodes décrivent la vie d'une famille syncrétique : rencontre euphorique d'un homme et d'une femme, conception d'un enfant (épisode des éléphants); maturité, toute en querelles et incompréhension, tandis que l'enfant grandit (épisode du barrage); vieillesse résignée, pacifiée, stérile (épisode de la tigresse). Par contraste, l'épisode du singe Dulip est alors celui de la disparition de l'homme, dont il ne subsiste plus que de mauvaises traces sur le corps du petit animal.

La troisième logique concerne l'investigation des rapports entre l'humain et l'animal, et elle oppose cette fois l'épisode du barrage aux trois autres. Ceux-ci décrivent en effet de façon distributive les trois relations possibles entre humains et animaux : l'épisode des éléphants relate une équivalence fusionnelle; l'épisode de la tigresse, un strict partage des territoires; l'épisode du singe, une mauvaise contamination de l'animal par l'homme. Dans l'épisode du barrage, la confrontation passe entre l'homme et la terre, entre le travail et le paysage, sans présence animale.

Enfin, la quatrième logique se fonde sur la circulation figurative et oppose l'épisode de la tigresse aux trois autres. Dans trois récits, il s'agit d'atteindre à un singulier état de complexité, afin de rendre compte de sentiments nuancés, de phénomènes subtils, de problèmes insolubles. L'épisode des éléphants procède par alliance, en fondant les contraires : l'homologie fabulée des hommes et des animaux remonte jusqu'à ses sources mythiques, le documentaire sur l'actuel se boucle sur une image archaïque voire intemporelle. L'épisode du barrage procède par dérivation, en observant le transfert des choses les unes dans les autres : l'eau du fleuve se déverse dans le bassin fabriqué, la petite piscine qui a disparu sous les eaux contamine l'ensemble du barrage de son caractère sacré (en quelque sorte, elle sanctifie la modernité), les larmes de l'épouse inquiète gagnent l'époux qui s'effondre sur son épaule. L'épisode du singe procède par feuilletage, en empilant sur le pauvre Dulip des déterminations qui s'abîment mutuellement : singe abandonné par l'homme, ayant fait l'apprentissage contre-nature de la mort, il retourne vers ses semblables qui ne veulent pas de lui, puis revient vers l'homme, qui le dénature définitivement et le transforme en pantin. Au rebours des marionnettes animales grâce auxquelles les hommes se donnaient le spectacle des nobles animaux (épisode des éléphants), le Dulip trapéziste ne donne plus à l'homme que le spectacle de l'imitation elle-même, en un dévoiement réciproque de l'acrobatie humaine et de cette voltige animale que le film en son début avait longuement décrit. La petite créature bâtarde touche à deux espèces en même temps mais n'appartient plus à aucune, dressant à la fin de *India* une bouleversante figure du dévoiement, de l'arrachement et de l'exil. À ces trois logiques de contamination s'oppose celle de la tigresse : cette fois, il ne s'agit plus d'allier les phénomènes, pour le meilleur (les éléphants), le pire (le singe) ou le problé-

matique (le barrage), il s'agit au contraire de distinguer, de répartir et d'éloigner. En obligeant la tigresse à fuir pour préserver tant l'animal que l'humain, Ashok montre que la partition peut constituer une belle forme de partage.

On voit donc que la juxtaposition des épisodes se structure de la même façon que les séries de mots et de plans dans les énumérations : quelle que soit la logique envisagée, chaque fois, un élément altère l'ensemble, entrave la complétude, fait pivoter et dévier le film à la manière d'un clinamen sans lequel il n'y aurait pas de place pour le devenir. À la faveur d'un tel travail de l'entrelacs et du désordre, Rossellini obtient deux résultats au moins. D'abord, il atténue jusqu'à les faire oublier les paradigmes convenus qui, dans le synopsis, articulaient les épisodes les uns aux autres¹¹. Par exemple, les deux derniers récits auraient dû former un diptyque clair : un homme aime une tigresse, elle le quitte; un singe aime un homme, qui l'abandonne. Mais au lieu de traiter le périple de Dulip comme une recherche du maître ainsi qu'il était prévu, Rossellini le traite comme une dérive au cours de laquelle le petit singe subit l'épreuve de l'altération et de la perte, au point que, dans les derniers plans, on ne sait même plus où se trouve Dulip : est-il le petit singe attaché sur son perchoir ou celui qui déjà se balance sur le trapèze ? C'est que, d'une certaine façon, Dulip se trouve partout, comme l'arrachement, comme la contradiction, comme le désarroi.

L'autre résultat, majeur, concerne le montage. Puisque son sujet est l'hybride, cette pierre de touche de l'histoire naturelle, produit de la rencontre de l'autre et de l'arrachement à soi-même, *India* abandonne sans regret les conventions du montage grammatical (les « bons » raccords, qui assurent la constance et l'identité des choses) pour inventer un autre type de montage, capable de manifester la complexité des phénomènes. En principe, de jour il fait jour : chez Rossellini, c'est aussi bien la nuit. En principe, un point de vue c'est un corps et pas un autre : chez Rossellini, le travelling subjectif renvoie aussi bien au regard d'un vieil homme qu'à celui d'un tigre. En principe, quand on annonce une image, telle que « l'éléphant est le bulldozer de l'Inde », on l'envoie : chez Rossellini, dix plans d'oiseaux et de singes. Comment nommer ce montage, qui a pour effet de fondre sur un même motif, dans le même plan, des attributs qui ailleurs seraient incompatibles, comme par exemple l'actuel et le mythique (les éléphants), le moderne et le sacré (le lac), l'humain et l'animal (le singe) ? Comment qualifier ce montage qui aboutit à des images aussi belles et paradoxales qu'un petit singe inidentifiable ou « des oiseaux qui descendent dans les rues » ? On pourrait l'appeler « montage stratigraphique ». Ou bien, « montage latéral », à la fois pour compléter la géométrie eisensteinienne (montage horizontal entre les plans, montage vertical entre les composants cinématographiques) et pour souligner une fois de plus la parenté des préoccupations qui animent Rossellini et la phénoménologie. En

¹¹ Synopsis traduit par Jean-Pierre Pinaud et publié par Mario Verdone in *Roberto Rossellini*, Paris, Seghers, 1963, pp. 139-149.

ces mêmes années 1957-1958, Maurice Merleau-Ponty en effet donne un cours intitulé «Le concept de nature : l'animalité, le corps humain, passage à la culture», qu'il résume en ces termes : «Qu'il s'agisse des organismes ou des sociétés animales, on a affaire, non à des choses soumises à la loi du tout ou rien, mais à des équilibres dynamiques instables, où tout dépassement reprend des activités déjà présentes en sous-œuvre, les transfigure en les décentrant. Il résulte de là en particulier que l'on ne doit pas concevoir hiérarchiquement les rapports entre les espèces ou entre les espèces et l'homme : il y a des différences de qualité, mais précisément pour cette raison les êtres vivants ne sont pas superposés les uns aux autres, le dépassement, de l'un à l'autre, est, pour ainsi dire, plutôt latéral que frontal et l'on constate toutes sortes d'anticipations et de réminiscences ¹².»

On peut enfin l'appeler «montage intérieur», afin de faire honneur à la réussite du projet de Rossellini pour qui, selon ses propres termes, il s'agissait de «comprendre les choses *en-dedans* ¹³».

Les apories

La forme radicale du déclassement est sans doute l'aporie, lorsque la force égale des contraires empêche de résorber ou surmonter une contradiction. Le traitement du travail à Irakud relève d'une ambiguïté violente et témoigne d'une difficulté maintenue tout au long de l'épisode, qui en devient le récit peut-être le plus impressionnant d'*India*, un récit aux consonnances fantastiques, quasiment fantomal, puisque ce qui vous hante, c'est toujours un problème non résolu.

Le sujet déclaré de l'épisode consiste à célébrer l'industrie, le travail, la puissance humaine capable de plier la nature à sa loi. Mais le traitement figuratif contredit violemment une telle affirmation : les images des travailleurs sont des images d'esclaves, *India* soudain se met à ressembler à *La Terre des Pharaons* de Howard Hawks. La description triomphale du barrage se fait à l'occasion d'une fuite sentimentale (l'époux ne supporte plus la tristesse de sa femme, il monte sur le premier camion venu), la promenade récapitulative se transforme en pèlerinage, on voit moins ce qui s'est élevé que ce qui a disparu : un cadavre qui brûle, un monument pour les ouvriers morts sur le chantier, la jungle engloutie, la piscine sacrée noyée. La musique concrète de Philippe Arthuys sur les constructions électriques, les travellings en voiture alors que le narrateur est à pied, les couleurs funèbres, les cieux orageux, tout nous renvoie au mystère, à une énigme impraticable qui ressemble à la vie même, à une mélancolie profonde dont se nourrit le discours imperturbablement fier de l'ingénieur. Et lorsqu'à son tour Nokul se met à pleurer, ses pleurs



¹² Maurice Merleau-Ponty, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, Paris, Seuil, 1995, p. 375.

¹³ Fereydoun Hoveyda et Jacques Rivette, «Entretien avec Roberto Rossellini», *op. cit.*, p. 10. (Nous soulignons.)

communient moins avec les larmes de sa femme désespérée de quitter le barrage qu'avec ce qui, dans l'univers du progrès, transforme le monde en son propre fantôme, comme ces ouvriers filmés à contre-jour dont les minces silhouettes noires semblent une procession de spectres dans l'enfer ordinaire du travail industriel. La légitime fierté de l'ingénieur dans *India 58* n'a rien oublié de l'angoisse d'Irène dans *Europe 51* et, pour une fois, le cinéma accède à la tension, à l'intensité et à l'émotion que suscite un vrai problème.

8

Esquisse / Esquive / Synthèse excessive

Jacques Tourneur,
Cat People
Dario Argento,
Suspiria
John McTiernan,
Predator

«Danger de Mort». Une pancarte brusquement s'ouvre à la place du sexe de l'Hermaphrodite dont les membres disjoints apparaissent un par un, à grands roulements de tambour, sur la toile noire de l'Hôtel des Folies Dramatiques. Dans *le Sang d'un poète* (1930), Jean Cocteau invente des créatures graphiques dont la définition ne s'ordonne pas à des critères d'intégrité ou de conservation mais, à l'inverse, de dispersion, d'hétéromorphie et de redondance contraires à toute économie classique : il ramène les figures à leur état concret d'esquisses corporelles. Pour autant, il ne renonce à rien : au cinéma, la «bidimensionnalité fait naître l'apparence du monde corporel sans qu'il soit nécessaire de la compléter¹», au cinéma, la moindre trace de silhouette laisse espérer un corps lourd de ses puissances et de ses facultés.

Le cinéma fantastique travaille des dynamiques formelles qui déforment ou estompent les apparences; dans certains films, la syntaxe figurative elle-même devient sujet, au point parfois

¹ Siegfried Kracauer, «Culte de la distraction. Les salles de spectacle cinématographique berlinoises» (1926), in *Le Voyage et la Danse. Figures de ville et vues de films*, tr. Sabine Cornille, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 62.

«Débarrassez-vous des images».

Cat People, le Lacis

Fin de la singularité.

Suspiria, la Rature

Para venir a serlo todo...

Predator, l'Excédent

d'entraver les effets de «complémentation corporelle» et de libérer des possibles grâce auxquels la silhouette humaine renvoie à d'autres formes figuratives. Qu'un mouvement figural puisse éviter la cristallisation pour continuer sa marche et s'exalter comme force autonome, *Cat People* (la *Féline*, Jacques Tourneur et Val Lewton, 1942) le décrit avec une rigueur que Charles Tesson a justement relevée². Avec le film de Jacques Tourneur, il ne s'agit pas seulement d'invisible ou d'irreprésentable mais bien des principes de la figuration cinématographique : comment une constellation de signaux visuels et sonores essaimés dans la discontinuité de l'espace et du temps forme-t-elle figure ? En esquivant l'incarnation, *Cat People* livre la question dans sa pureté formelle.

«Débarrassez-vous des images». *Cat People*, le Lacs

La séquence de la piscine apparaît bien vite comme une métaphore du cinéma considéré dans ses pouvoirs de fascination : jeu d'ombres et de sons, de silhouettes et de lumière. Mais c'est l'être le plus étrange, le plus suspect, Irena (Simone Simon), qui fait revenir la lumière et tout le réel alors se voit infecté par le monstrueux : l'angoisse quitte le registre plastique pour concerner la prolifération des motifs, leur capacité à se multiplier, se reproduire, se contaminer. Dans l'absence d'une origine susceptible de rassembler les traces qui feignent de la désigner, le signe prend toute son importance. *Cat People* établit ce paradoxe : maintenir à la fois qu'il n'y a ni arbitraire du signe ni référent satisfaisant, autrement dit, que le fantastique naît d'une improportion, d'un dérèglement fondamental du système de la signification. Le monstre s'avance comme une maladie, une pathologie des signes.

Cat People consacre deux séquences à commenter la scène de la piscine : ses deux protagonistes, la victime, Alice (Jane Randolph) et le (supposé) bourreau, Irena, se rendent tour à tour chez le même psychanalyste (Dr Judd/Tom Conway) pour préciser et argumenter leur interprétation de l'événement. Cet ensemble de trois scènes met alors en jeu les termes d'une vraie dialectique figurative, qui ne se contente pas d'opposer l'ombre et la lumière, le champ et le hors-champ, l'humain et l'animal, le visible et l'invisible ni même l'abstrait et le figuratif, mais engage ce qui décide du sens : l'accord entre le signe et la signification. Ici, trop d'enchaînements se dérèglent mutuellement et laissent face à face la surdétermination et l'indécidable. Le moment de la plus grande inquiétude — parce qu'elle touche à l'intelligible — intervient lorsqu'Irena assure au Dr Judd : «je vous ai tout dit», «je ne vous cache rien», «je n'ai pas de secret», et qu'elle dit vrai³.

Trois phénomènes concourent à la surdétermination des signes envoyés lors de la scène de la piscine. Les signaux sont tous motivés trois fois en

² Charles Tesson, «Profils de monstres», *Cahiers du cinéma* n° 332, février 1982, pp. 9-19.

³ Où Jacques Tourneur retrouve l'une des formules préférées d'Eisenstein : «Savez-vous que le plus sûr moyen de dissimuler - c'est encore de dévoiler jusqu'au bout ?», «Wie sag'ich's meinem Kind ? ! (3)», in *Mémoires I*, tr. Jacques Aumont, Paris, éd UGE, 1978, p 161.

amont, lors du prologue (arrivée d'Alice puis d'Irena); expliqués trois fois en aval (chez le psychanalyste); significatifs quatre fois car susceptibles d'en appeler à quatre symbolismes différents : le complexe psychique, l'angoisse d'être doté d'un imaginaire, l'archaïsme culturel et le cinéma.

Triple motivation

Chaque signe (l'ombre, les feulements, le peignoir lacéré) désigne comme sa source tour à tour ou ensemble : le chaton et sa portée mis en exergue dans le prologue (en supposant une distorsion sonore imputable à l'acoustique du lieu — les cris d'Alice eux aussi sont amplifiés et transformés); Irena; et la «forme féline» d'Irena qu'Alice incrimine chez le Dr Judd. Le problème devient alors interne au circuit : si l'on attribue la monstruosité au chaton, par quoi celui-ci serait-il effrayé ? À Irena : pourquoi rallumerait-elle ? À sa «forme féline» : comment faire coïncider la chimère et l'attentat concret (lacération du peignoir) ? Ces sources hypothétiques se métaphorisent l'une l'autre, coïncidant par endroits et divergeant ailleurs. C'est dire que, de toutes façons, la cause pathologique n'est pas la source du circuit, elle est le circuit lui-même.

Triple explication

Alice va accréditer l'impossible : le peignoir lacéré atteste pour elle l'existence d'une «forme féline». L'hypothèse la plus folle (et la plus séduisante) devient explication rationnelle d'un détail concret. Pour le psychanalyste, un déchiffrement métaphorique fera l'affaire : Irena représente le passé et la fantaisie, Alice le présent et la conscience. Le film par cet intermédiaire commente son propre fonctionnement figuratif, le Dr Judd se livre à une analyse filmique (du point de vue, certes, du seul récit). À considérer de plus près ce personnage secondaire, la représentation de l'interprète nous avertit du délire qu'une telle position favorise. Outre son choix de repousser l'analyse dans les limbes d'une sorte de mythologie des symboles et son contre-transfert sur Irena, le personnage du Dr Judd développe une gestuelle de l'impuissant sans ambiguïté : sa canne-épée invite à reconsidérer le fondu-enchaîné qui associe sur la même image le peignoir lacéré et le psychanalyste. Une première vision enchaîne l'énigme (le peignoir) à son interprète, le problème à l'herméneute; une lecture rétroactive rétablit la relation que suggère la surimpression comme celle de l'effet (la lacération) à son responsable (l'homme du désir, brandissant une épée menaçante). Le Dr Judd, à la fois médecin et malade, interprète et symptôme, dessine la figure de ce qui, dans l'homme, terrorise la femme. Enfin, Irena en manière d'explication invoque des «trous de mémoire», ce que le thérapeute, qui a plongé depuis longtemps, n'a visiblement pas les moyens de relever. À l'issue de la séquence, Irena semble le seul personnage lucide : celui qui n'explique pas mais interroge éperdument.

Quatre symboliques

Dans le récit, six sources de monstruosité se superposent dorénavant : les chatons visibles et invisibles, la « forme féline », la jalousie d'Irena, la légende de la malédiction des « hommes-chats », la psychose et le psychanalyste. Toutes semblent s'ordonner heureusement à une imagerie de la défloration qui mobilise bien d'autres films américains et culmine ici dans l'invention du peignoir, à la fois peau, hymen et écran. Motivant les images de *Cat People* (la piscine, la posture d'Alice, le cri, le décor noir et blanc qui scinde Irena par le fond), une rigoureuse logique de défiguration du féminin organise le texte jusque dans son détail, telle l'exclamation de la réceptionniste affairée (« *Gee, I can't tonight* »). D'autres signes alimentent et approfondissent la défiguration : d'abord, le réseau de figurines et de fables (le chat, le noir, la fourrure, le visage de Simone Simon, les Balkans, la Serbie, la légende) accumule les fétiches du Mal au point de provoquer le conseil de Judd à Irena, « Débarrassez-vous des images ». Ensuite, un réseau plastique (les ondes sur le mur, les fondus au noir, les échos, le miroitement de l'eau, l'admirable utilisation du panneau « *Deep* » inscrit sur le bord de la piscine) agence les symptômes cinématographiques de l'onirisme, muant la scène en un rêve dont on ne sait qui le rêve, sauf à l'attribuer — abusivement — au Dr Judd, le matériel de l'analyse apparaissant comme un fantasme de l'analyste. *Cat People* se présente aussi comme le conflit de deux songes : celui du Vieux Continent en proie à ses démons (la guerre, le génocide, le folklore) qui mobilise des sciences suspectes (le freudisme en l'occurrence) et cherche à infecter le rêve de santé revendiqué par l'Amérique, ses architectes entrepreneurs (Oliver, l'époux) et ses secrétaires entreprenantes (Alice, la rivale).

ENTRELACS DES SIGNES

LACIS	ORIGINE DU MAL
Circuit des figurines visuelles et sonores (chatons, panthère, ...)	Forme féline
Circuit des sentiments	la Jalousie
Circuit des affects	la Défloration
Circuit du complexe	Avoir un imaginaire (iconographie de l'onirisme)
Circuit des oppositions	le Vieux-Monde (l'Europe, les Balkans, ...)
Circuit des formes plastiques	le Cinéma (visible/invisible, etc.)

Cat People cependant refuse de se réduire à ce feuilletage d'arguments, résiste à une simple inflation des déterminants. En avertit, au travers des séances analytique, la mise en cause du procès de l'interprétation elle-même : peut-être ne s'agit-il pas d'inféoder les questions à une explication, quand bien même celle-ci convoquerait les argumentations les plus puissantes. Un élément enchevêtré encore l'ensemble des entrelacs et rend toute explication irrecevable : les fondus au noir, qu'aucun circuit ne peut absorber tout à fait.

Une première vision leur attribue intuitivement certaines causes : les fondus au noir transposeraient l'ombre d'Irena, passant devant on ne sait quelle source — Irena dont l'ombre portée, une fois la lumière revenue, s'allonge comme un museau et disparaît à son gré — ou bien celle, disproportionnée, du petit chat ou mieux, l'ombre fantastique de la « forme féline », une forme impossible justifiant au plus près cette obscurité sans forme qui en retour lui offre un abri. Mais ce sont des fondus au noir, donc un phénomène qui surgit non dans l'espace narratif mais sur la pellicule et, si le monstre se trouve quelque part, il est là, dans l'économie optique, en cet obscurcissement injustifiable, comme une respiration de la pellicule elle-même. (Où l'on voit que la remise en scène de cette invention par Minnelli dans *The Bad and the Beautiful* — où Jonathan Shields/Val Lewton passait ses doigts en ombre chinoise devant l'écran — se tient un peu en retrait des résultats obtenus par Tourneur qui, pour rester sur le terrain historique, a fait ses classes, non dans la décoration comme Minnelli, mais dans le montage.)

Si les fondus restent inexplicables, en revanche ils comprennent d'autres motifs, selon une marche de propagation qui enchaîne les images à la faveur de leur moindre similitude et bien plus fortement que si le rapport était causal. Ils donnent une image à la folie d'Irena, à ses trous de mémoire; à l'hallucination d'Alice, proche de celle d'Ann Darrow dans *King Kong* (« Mais qu'est-ce qu'elle s'imagine pour crier comme ça ? »); au rêve d'un film qui ne serait ni parade, ni théâtre d'ombres, ni chambre d'enregistrement mais monstrueux en soi : un film qui serait un corps.

Que le film prenne soin de renvoyer le fantastique au registre du déni (Judd, ironique, désignant sa canne-épée : « Ceci n'est pas une balle en argent, mais ... »), achève de nous assurer qu'il ouvre au plus large les voies de la logique figurative, en dialectisant l'imagerie et l'insu. Le précieux descriptif de la figuration cinématographique qu'il trace invite à réfléchir à la figure comme à une force, une dynamique qui dérange des formes dont la vibration fera sens. La figure serait ainsi une énergie qui investit les signes saisis dans leur plasticité même : *Cat People* décrit le *fingere* qui œuvre dans *figura*, le principe de déplacement par quoi se définit tout d'abord la figure.



Suspiria

Fin de la singularité. *Suspiria*, la Rature

L'héroïne vient d'abattre Helena Markos. Une revenante bleutée recule vers le placard qui l'avait enfantée. Les meubles, projetés par télékinésie, perdent le sens de leur destination initiale et se fracassent contre les murs. Les portes explosent une à une, au passage de cette jeune fille victorieuse et terrorisée. Les bourreaux se contorsionnent et râlent. *Suspiria*. La porte d'entrée vole en éclats, ouvrant enfin sur l'extérieur. Suzy (Jessica Harper) est libre, le décor détruit. Elle peut respirer et sortir du champ. *Suspiria*, sanglots. La pluie se met à tomber. Le feu se déclare, derrière une fenêtre qu'aucune flamme ne peut plus briser, le hurlement des suppliciés ne cesse pas.

Si, très littéralement, Suzy s'en sort à la fin de *Suspiria* (Dario Argento, 1977), c'est que pas un instant au cours du film elle n'a songé à fuir, à chercher un hypothétique extérieur, elle a pénétré jusqu'à l'hypocentre du décor où se tapissait le monstre⁴, en cherchant à répondre à quelques questions pratiques : pourquoi tel son de pas se dirige-t-il vers l'intérieur ? Dans cette étrange Académie de Danse, où peut bien coucher la Directrice ? Le film, lui, pose des questions plutôt morales, à commencer par celle-ci : en quoi consiste le Mal ? Un docteur fou, un esprit maniaque, une sorcière, un enfant angélique, un corps difforme, un animal, un mauvais souvenir ? Bien que chacune de ces figures fasse résidu dans *Suspiria*⁵, elles n'interviennent qu'à titre de ministres. Helena Markos, la Reine noire, consiste en une juxtaposition soustractive de fragments, d'éclats épars et de traces hétéroclites. Soustractive, car sa dispersivité plastique étoile et morcelle le fond sonore des pleurs collectifs, hommes, enfants, femmes, bêtes mêlés, dont la rumeur hurlante de damnés invisibles ne fait que s'amplifier au cours du film et que la suppression d'Helena Markos, bien loin d'éteindre, avive et pérennise. Après s'être manifestée au long des péripéties sous forme de bras musculeux et velus, après avoir été annoncée comme sorcière immortelle (conversations de Suzy avec les experts en occultisme et en psychanalyse), la Reine noire se découvre enfin dans la dernière séquence : rien de moins qu'une énumération des façons conventionnelles de faire apparaître du monstrueux au cinéma, une anthologie iconographique.

⁴ L'hypocentre est le foyer réel (ici, la chambre-chapelle), par opposition à l'épicentre, foyer apparent du séisme (la salle de danse).

⁵ Chaque personnage représente un avatar d'iconographie classique : Suzy une petite-fille de l'Ellen pourtant virgine de *Nosferatu*, dont *Suspiria* reprend aussi la porte en ogive pour en faire la fente de toutes les infections ; Mlle Tanner, le croisement de Mrs Danvers (Judith Anderson) terrorisant Joan Fontaine dans *Rebecca* et de l'espionne nazie (Ingrid/Giovanna Galetti) poussant la pitoyable Marina Mari au suicide dans *Rome ville ouverte* ; jusqu'au serviteur, abominable bâtard de ceux de *Dracula* et des *Chasses du Comte Zaroff* qui, fort heureusement, « n'entend rien mais ne parle que le roumain » (sic).

HELENA MARKOS, CHIMÈRE SOUSTRACTIVE

APPARITIONS SONORES

- rumeur mêlant voix de femme, pleurs d'enfant et hurlements de chien
- voix d'outre-tombe à l'accent étranger

APPARITIONS INDUITES
PAR LEURS EFFETS

- puissance télékinésique
- Antéchrist ressuscitant les cadavres

APPARITIONS VISUELLES

- ombre noire sur un rideau
- spectre transparent en surimpression
- silhouette en rayon laser
- visage écaillé aux yeux jaunes
- mains aux ongles de sorcière
- crâne en décomposition
- cadavre de vieille femme

Ainsi le Mal présente une figure introuvable exactement inverse à celle de *Cat People*, dont la dispersion optique et sonore formait un circuit toujours relancé et qui pouvait tout accueillir dans son vertige : ici, le monstre accumule les apparences hétérogènes pour créer une figure du désaccord ontologique, un éparpillement qui ne cesse de retomber et de s'effondrer, à la manière d'hypothèses que le film évoque puis révoque les unes après les autres, comme s'il renonçait à représenter une telle chose autrement que sous forme de ratures. La figure d'Helena Markos épuise le traitement du Mal comme singularité : pour *Suspiria*, celui-ci ne peut authentiquement renvoyer qu'à des figures de collectivités, d'anonymat et d'irrémediable. À la fin du film, se superposent et se paralysent les représentations de l'Holocauste et de la Géhenne, comme si l'histoire du cinéma butait sur cette horreur : le mythe était une prémonition, l'iconographie des Enfers a tamponné son réel, son abominable place sur terre.

Para venir a serlo todo... ⁶. *Predator*, l'Excédent

Le monstre de *Predator* (John McTiernan, 1987) empile dans la diversité de ses manifestations tout l'Autre de l'homme blanc : le non-humain, le non-corporel, l'animal, le végétal, le minéral, la machine (robot, tableau de bord), la lumière (rayons, étincelles, faisceaux), la couleur (phosphorescence du sang-chlorophylle, vision thermique du monde qui constitue à ce jour la plus belle analyse possible du film d'action), le Noir (ses dreadlocks jamaïcaines), et bien sûr la femme (le *vagina dentata* exacerbé que se révèle être sa face,

⁶ « Pour en venir à être tout... » (Saint Jean de la Croix)

dont nous avons cru jusqu'alors qu'elle se résumait à son muflle mécanique, mais non, ce n'était qu'un casque, et sous la carapace palpitait le muscle hideux qui dévore les hommes). Ce Tout-l'Autre, une fois épuisé, revient au Même (le double « Qui es-tu », la réduction au miroir). Qu'est-ce qui explose, là-bas dans la jungle ? « Soudain l'évidence éclate que là-bas aussi, minute par minute, la vie est vécue : quelque part derrière ces yeux, derrière ces gestes, ou plutôt devant eux, ou encore autour d'eux, venant de je ne sais quel double fond de l'espace, un autre monde privé transparait, à travers le tissu du mien, et pour un moment c'est en lui que je vis, je ne suis plus que le répondant de cette interpellation qui m'est faite ⁷. »

Notre ami le Même (Dutch/Arnold Schwarzenegger) a-t-il changé, au sortir de ces rencontres affreuses, de ce périple métaphysique comme Dante lui-même n'en eu pas à subir ? *Predator* — étant entendu que le predator c'est l'homme, vous et moi, qui avons ravagé la nature et qui en mourrons un jour ou l'autre — est-il un film d'apprentissage, sur le modèle du *Bildungsroman* romantique ? Le Même est ici, dans son hélicoptère, immobile, prisonnier de sa gangue de boue et de sang, en proie encore aux hallucinations qui l'ont si fort tourmenté. Il cille, ses beaux yeux gris bougent un peu vers la droite, un premier regard sans visée, un regard perdu. Ce n'est pas qu'il ait abandonné de son efficace : il a croisé tout le négatif, il a tout détruit et rien retenu, on l'imagine mal partant cultiver son jardin à la suite de ce cauchemar végétal. Pas le moindre trophée, plus d'adversaire, plus d'adversité et plus de devenir ; il est tout. À ce titre, le dernier des hommes.



Predator

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, 1964, Paris, Gallimard, 1979, p. 26.

9

Mania

The Man They Could Not Hang
The Man Who Changed His Mind
 See : *The Man Who Lived Again*
The Man Who Could Cheat Death
The Man Who Could Work Miracles
The Man Who Fell To Earth
The Man Who Haunted Himself
The Man Who Knew Too Much
The Man Who Lived Again
The Man Who Lived Twice
The Man Who Reclaimed His Head
The Man With Nine Lives
The Man With The Golden Gun
The Man With The Power
Man With The Synthetic Brain
 See : *Blood Of Ghastly Horror*
The Man With The Yellow Eyes
 See : *Planets Against Us*
The Man With Two Heads
The Man Without A Body.

In Michael Weldon,
The Psychotronic Encyclopedia Of Film,
London, Plexus, 1983, pp. 452-456.

(Readymade
théorique)

10

Accès au fantôme

Les Derniers Grands
Voiliers,
de Heinrich Hauser

Dans le passé les bateaux étaient beaucoup plus grands.

Victor Chklovski, Le Voyage de Marco Polo (1938).

Un noble vaisseau! mais, je ne sais pourquoi, mélancolique.

N'en est-il pas ainsi de toutes les nobles choses ?

Herman Melville, Moby Dick (1851).

On ne sait pas ce que transporte le Pamir, quatre-mâts long-courrier filmé par l'écrivain Heinrich Hauser en 1926. Sans les intertitres, on ne saurait pas non plus d'où il part, où il va ni par où il passe, l'auteur n'ayant pas filmé (ou pas monté) l'appareillage ni le débarquement, aucune côte ne venant accidenter ni identifier l'immensité marine. Le Pamir apparaît en pleine mer en plein jour, il traverse l'épreuve de la tempête, disparaît dans le soleil couchant. Du midi au crépuscule glorieux, de l'apparition en majesté à l'extinction par fondu au noir, on a voyagé moins



d'un continent à l'autre que du plan d'ensemble au détail, du clair à l'obscur, du lointain au proche, sans naviguer autre part que dans l'éternité, sans quitter le plan du monumental.

Le Pamir est un monde où l'on soigne, on l'on protège, où l'on répare. Huiler, lubrifier, frotter, frictionner, cirer, briquer, peindre, le mouvement relève toujours de l'onction. Entre le marin et le navire, le coiffeur et le coiffé, le médecin et son patient, passe chaque fois le même geste : celui d'une caresse prophylactique. Jusqu'aux frottements aimables qui unissent une chienne nourricière et des petits cochons, de sorte à naturaliser cette circulation amicale, l'ensemble des échanges incessants qui harmonisent les espèces et passent entre les corps, entre les règnes, entre le vivant et le navire. Réparation et guérison constituent deux variantes d'une commune entreprise de sauvegarde et, sur le Pamir, le Capitaine est représenté en médecin.

C'est aussi qu'à la population de matelots affairés, aucun autre ordre que celui des besoins du bateau ne semble avoir été transmis. Les marins préparent, réparent, rangent, arrangent, voilent et dévoilent. Ils ne mangent pas, ils dorment un peu, ils boivent une fois, pour fêter la fin de la tempête et le passage du cap Horn. Jamais traités en équipage, au titre d'un ensemble organisé

selon ses propres règles, hiérarchiques ou fonctionnelles, ils sont moins des marins que des officiants, ils travaillent moins sur le bateau que pour celui-ci : personne ne commande ce navire, c'est le voilier qui gouverne.

Le geste, donc, pas le travail, contrairement à ce qu'affirme un intertitre («la devise à bord d'un voilier est : travailler et travailler encore...»). Au lieu d'un enchaînement humain qui associerait l'ordre et l'exécution, Heinrich Hauser monte des séries gestuelles qui s'accordent visuellement : plutôt que d'un système d'actions et réactions, il s'agit d'une tresse d'actes qui renvoient les uns aux autres, normés par leur espace d'accomplissement et non par une rationalité humaine. Badigeonner de goudron, enduire de pommade, graisser ses bottes, huiler les chaînes... l'activité ne semble jamais contrainte mais déterminée par une nécessité objective, le labeur jamais pénible et toujours savant, la difficulté, le péril et la prouesse, un régime euphorique du geste dont le montage en hiatus ne respecte pas la durée réelle mais accentue les points d'efficacité. Dans le fait de se pencher, Hauser filme la reptation, dans le fait de haler, il montre la traction, dans le hisser, l'ascension : du travail, ne subsiste que la grâce de l'efficacité. Ainsi le Pamir devient-il un conservatoire des techniques manuelles; en même temps que les soins que tous prodiguent à ce voilier menacé par l'inutile et promis à la disparition l'embaument et le transforment en son propre mausolée.

Le Pamir est donc traité comme un espace visuel à parcourir bien plus que comme un moyen de transport. Ne pouvant filmer l'intérieur du navire en raison du manque de lumière, Hauser se consacre exclusivement au pont et à la voilure : la description attentive et fascinée que requièrent les «3 000 mètres carrés de voile» inspire au film sa forme singulière, celle d'un traité de la composition et du blanc, qui verse spontanément ce documentaire au registre de l'étude visuelle et dont le seul équivalent plastique dans le champ du cinéma de fiction serait la séquence de la Bataille des Glaces d'*Alexandre Nevski*. Envahir et vider un champ; le scander de lignes ou le voiler d'un pan; tendre la surface comme un tout ou en laisser vibrer les parties; opposer la nappe blanche au plissé gris; travailler le cadre comme un cerne noir ou l'annuler en laissant ondoyer la toile; confronter dans un même plan l'ordre tectonique établi par les vergues et le décadage dynamique dû aux cordages; poser le blanc sur le blanc; l'éperon du détail sur la profondeur lisse; la toile informe qui faseye devant la complexe marqueterie du phare ¹; décrire, dans la toile, la laize, la bande, le carré ou plutôt, dans la voile, la tension, l'énergie, la propulsion; observer les vides, les intervalles, les lisières, les reflets gris qui ourlent les voiles et semblent les coudre les unes aux autres comme d'infinies bandelettes autour d'un corps mystérieux; distinguer dans la surface la froissure qu'il convient de retendre et le frisson qui annonce un élan plus grand; *Pamir, les Derniers Grands Voiliers* (*Die letzten Segelschiffe*) accomplit une investigation

¹ L'ensemble des voiles d'un mât constitue un phare.

lyrique sur les puissances visuelles et la dynamique générale des surfaces blanches, que le film ne prétend ni épuiser ni totaliser, mais verser dans leur autre.

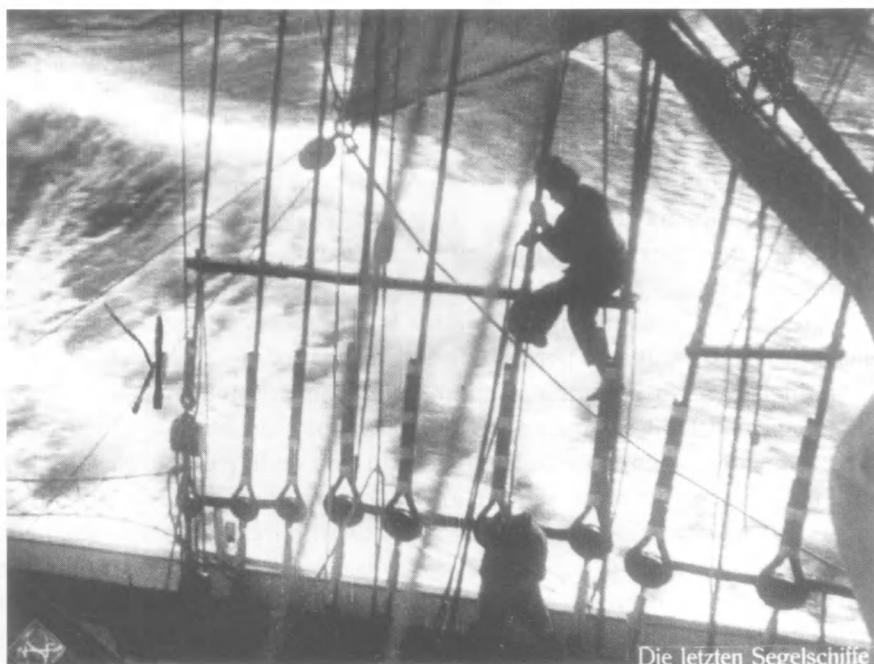
Pour Eisenstein analysant les propriétés de ce qu'il appelle le «paysage de surface²» dans le plan, la péripétie visuelle par excellence consiste à trouser la toile, la lacérer, la fendre pour qu'en jaillisse l'image à la manière d'une lame susceptible de vous pénétrer les yeux et le cœur. Sur le Pamir, dont le pont se transforme régulièrement en atelier de couture, le seul drame possible est celui d'une voile qui se déchire et, lorsque l'événement en advient, Heinrich Hauser le filme sous tous les angles, en bas, en haut, à droite, à gauche, comme s'il tissait un filet de plans autour de la trouée afin de capturer enfin un peu de ce vent invisible que le navire croyait avoir domestiqué et qui, en cet endroit, l'a vaincu. La charpie n'est pas un lambeau pathétique, au contraire, mieux que la voile tendue, elle manifeste les courants aériens selon lesquels le bateau est profilé, mieux que l'écume ou la vague, elle en présente la trace immédiate sous forme de violence et de vide. Alors, sur ce que l'on avait vu et ce que l'on voit s'étend soudain comme un voile transparent, l'image s'approfondit d'une nouvelle dimension, elle s'informe de la puissance insaisissable que le hiératisme du vaisseau, bâtiment immobile sur la mer mouvante, faisait oublier. Le Pamir devient ce phénomène qui perpétuellement voyage sur la frontière séparant le visible et l'invisible, dont il travaille à commuter les énergies contradictoires.

«Là, ballotté par la mer, le novice se sent aussi à l'aise que s'il se trouvait debout sur une paire de cornes de taureau. Bien sûr, en hiver, vous pouvez porter votre maison en haut avec vous sous forme d'un caban de pilote, mais à vrai dire le caban de pilote le plus épais n'est pas plus une maison que le corps nu car, de même que l'âme est engluée à l'intérieur de son tabernacle de chair et ne peut s'y mouvoir librement ni en sortir sans courir le grand risque de périr, de même le caban de pilote n'est pas tant une maison qu'une simple enveloppe ou peau supplémentaire qui vous encaque. Vous ne pouvez pas plus faire une cabane convenable de votre caban de pilote que vous ne pouvez placer une étagère ou une commode dans votre corps³.» Comment filmer ce monument visuel si peu hospitalier à l'homme qu'est le Pamir ? Le film de Heinrich Hauser documente aussi l'apprentissage d'un cinéaste qui invente à mesure des besoins les solutions filmiques nécessaires à son projet figuratif : filmer les beautés de la dernière fois, accompagner le Pamir dans l'éternité, traiter le voyage en rite, de telle sorte que traverser la tempête, franchir le cap Horn, équivalra à accomplir et consommer l'épreuve sombre de la disparition.

D'abord, comment présenter le Pamir ? De très loin sur la mer, de très haut sur la grand-hune, Heinrich Hauser trouve les places et les angles pour annuler le point de vue humain et placer le film à l'échelle non pas d'un observateur mais du navire lui-même. En contrechamp du Pamir, on aurait pu trouver le Commandant, l'équipage, la mer ou la terre : mais non, comme en

² «À proprement parler, dans l'aspect strictement plastique, la surface de tout plan cinématographique est à sa manière un «paysage» en noir ou en couleur», in S. M. Eisenstein, *La non-indifférente nature*, tr. Luda et Jean Schnitzer, Paris, UGE, 1978, vol. 2, p. 346. (Souligné par S.M. E.)

³ Herman Melville, *Moby Dick*, tr. Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono, Paris, Gallimard, 1941, p. 165-166.



atteste le montage alterné qui structure le portrait du cap-hornier au début du film, le contrechamp est un plan de mouette en vol, un plan de ciel, de vent et de vitesse qui achève d'illimenter l'espace en même temps que l'oiseau planant immobile dans le plan résume les paradoxes visuels qui, au cours du film, font du voilier rapide le repère toujours fixe de l'image. Ce point de vue non-humain affirme le Pamir comme seul sujet du film et justifie le traitement des marins en silhouettes, petites créatures peuplant difficilement un espace qui n'est pas fait pour eux, les soumettant à trop d'apesanteur ou trop de gravité : en régime aérien, corps en suspension, soumis au grément, accrochés en grappes sur les vergues, implicitement protégés par un réseau de ris et de drisses mais menacés de toutes parts par le vide; en régime terrestre, ils défilent en procession, un, deux, trois, six hommes, pour porter l'interminable faix d'une voile de rechange, confrontés à la masse monstrueuse du tissu déchiré qu'il faut engouffrer dans la cale en une sorte d'acte contre-nature. Les effets d'anonymat et de supplice qui président au traitement de l'équipage comme collectivité se voient légitimés par avance : le corps humain ne constitue pas la mesure de cet espace, les matelots sont des figurines embarquées dans une aventure métaphysique qui les dépasse tout à fait, ils baignent dans une mélancolie qui transforme l'exactitude descriptive et leur sourire le plus fugitif en commémoration.

Sur fond de cette initiative essentielle, Hauser découvre la façon de rendre compte de la hauteur des vagues tempétueuses (en prenant des repères dans les cordages), de leur violence (avec des panoramiques flash en ciseaux, comme Godard filmant la torture dans *le Petit Soldat*), invente les moyens de rendre hommage à l'adresse gymnique des marins (il monte en même temps qu'eux, imaginant le travelling porté en miroir), d'accentuer encore le caractère inhumain du navire (avec des angles plats à 180°, comme Rodtchenko puis Vigo et Kaufman filmant les cheminées d'usines)... Surtout, il apprend à découper ses propres entités plastiques dans la masse visuelle que lui présente la voile. Si les plans initiaux décrivaient le gréement mât par mât, voile par voile, selon des découpages permettant l'identification des unités et la logique fonctionnelle de leur ensemble, Hauser ensuite abandonne le plan du reconnaissable et construit ses images selon les rapports du blanc et du noir, du plein et du vide, du tendu ou de l'informe, du trait et du pan : non pas au titre d'une maîtrise formelle qui se jouerait de son motif, mais parce qu'alors le bateau trouve sa pleine autonomie, inépuisable réservoir d'événements visuels dont le cinéaste dégagera la majesté jusque dans le moindre frémissement gris. Hauser invente ainsi les techniques documentaires relatives à un filmage inhumain, impersonnel, qui fait de *Pamir, les Derniers Grands Voiliers*, un chant aux résonances rilkéennes, où la modeste et frêle créature humaine se charge de sauver ce qui durera plus qu'elle-même. En ce sens, *Pamir* manifeste l'acte de foi documentaire en son état le plus pur.

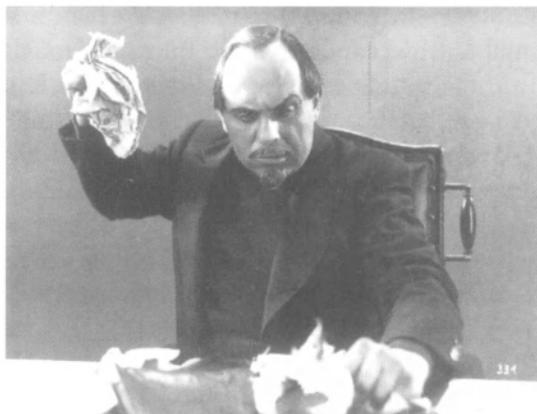
Si *L'Expédition Shackleton* réalisée par Frank Hurley (en 1917 et 1922) est restée fameuse, c'est bien sûr à cause de la tragédie humaine que le film relate; mais sans doute aussi parce que Frank Hurley, photographiant l'Endurance prise dans les glaces, a pu enregistrer une image en principe impossible : le bateau en pleine expédition, tout près du Pôle, juste au bord d'un foyer du monde — et pourtant en contrechamp, puisque l'océan gelé s'était transformé en plateau. À la fois l'aventure elle-même et son objectivation. Embarqué sur le Pamir, Hauser évidemment ne peut saisir le voilier en contrechamp au moment crucial du passage du cap Horn, il ne peut décrire que les effets sensibles de l'épreuve, pas son accomplissement objectif. Mais le film s'est déporté : Hauser va inventer le contre-jour comme contrechamp. Après tout ce blanc, après la tempête, après le franchissement, Hauser ose filmer le noir, et le contre-jour, triomphe crépusculaire, nous assure que le Pamir est passé de l'autre côté du miroir, qu'il a surmonté à jamais l'épreuve de la disparition.

Au sixième plan du film, Hauser avait capté l'ombre des voiles sur la mer : enregistrer la trace d'un reflet dans l'eau fuyante, consigner cette aura noire, en justifier la sauvegarde, pour ceux qui lui ont vraiment fait confiance le cinéma n'a pas d'autre vocation.

11

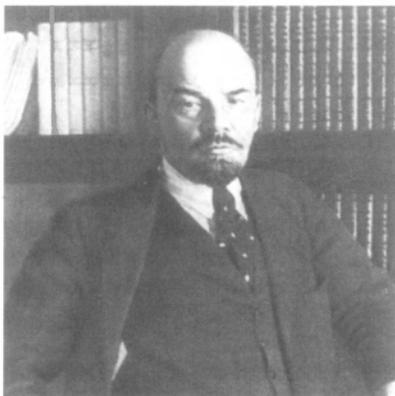
Symptôme, exhibition, angoisse

Spione



*Représentation
de la terreur dans
l'œuvre allemande
de Fritz Lang
(1919-1933 /
1959-1960)*

Lénine



Une question iconographique

Qualités spéculatives
d'une forme populaire

Représentation de la cause,
dispersion du corps

À l'épreuve de l'image. Fonction
historique de la représentation

Une question iconographique

L'œuvre allemande de Fritz Lang soulève des problèmes qui engagent les fondements mêmes de la notion d'iconologie : comment rendre compte avec précision de la nature des liens tissés entre la représentation esthétique et les « principes qui relèvent de la mentalité d'une nation, d'une période, d'une classe ¹ » ? Les critiques ont souvent insisté sur l'étroit rapport qui unit l'histoire allemande des années 20 et 30 et l'œuvre de Lang, mais l'évidence de ce lien a permis d'une certaine façon de ne jamais l'interroger pour lui-même. On soutiendra tout aussi bien que le personnage de M « représente » les tendances paranoïaques nazies que la sociologie de leurs victimes ².

Autant dire que le « lien iconologique » est tenu pour opératoire avant même d'être analysé dans son détail. On lira donc, licitement d'ailleurs, l'œuvre de Lang dans son aspect documentaire comme une pure et simple image de son époque (*Ein Bild der Zeit*, c'est bien le sous-titre de *Mabuse, der Spieler*) qu'il faut décrypter comme les romans à clés : Mabuse le Joueur = l'esprit de l'inflation; le Mabuse du *Testament* = Hitler; le Mabuse des *Tausend Augen* = le capitalisme américain ou le pouvoir des media. On oublie alors que, lorsque Lang désire représenter ce qu'il met en cause, il le fait sans détour : dans *Spione*, Rudolph Klein-Rogge reproduit trait pour trait le visage de Lénine. Mais cette franchise figurale engendre la confusion critique puisque, exégète de son propre travail, Fritz Lang opère un superbe transfert référentiel grâce auquel Lénine (chef politique) sert de masque à Trotski (chef militaire) : « le personnage fictif de Haghi, le super-espion, fut joué par l'acteur Klein-Rogge avec un maquillage évoquant le super-cerveau politique Trotski ³ ».

Que le cinéma de grande fiction travaille à se constituer en document : c'est la lecture que Lang n'a cessé de revendiquer — au point que *Metropolis*, à ses yeux, ne trouvera grâce que lorsque le réel enfin rejoindra quelque chose de la fabulation cinématographique ⁴. Mais par quelles voies le film accèderait-il à cette dimension documentaire ? Par l'observation ? Par l'insistance descriptive ? Par la touche indicielle ? Hypothèse inverse et paradoxale : les formes grâce auxquelles le cinéma de Lang prétend au documentaire seraient : non pas l'enquête sur le terrain, mais les puissances de l'imagerie; non pas un protocole d'observation, mais la confiance accordée à une langue; non la singularité du plan, mais le système figuratif.

À faire un bilan de l'exégèse langienne, on s'aperçoit qu'elle a fixé l'image d'un Lang continûment anti-nazi, confortée en cela par les déclarations du maître aux USA en 1943 : *Das Testament des Dr Mabuse* (1932) « a été réalisé comme une allégorie, pour montrer les procédés terroristes d'Hitler ⁵ ». Par

¹ Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*, 1939, tr. Claude Herbet et Bernard Teysse, Paris, éd. Gallimard, 1967, p. 13.

² Cf. par exemple : Roger Dadoun, « Le pouvoir et sa « folie » », in *Positif* n° 188, décembre 1976, pp. 13-20 et Pierre Séfani, « La raison dans l'histoire », in *Cinéma* n° 229, janvier 1978, p. 21.

³ In Lotte Eisner, *Fritz Lang*, 1976, tr. Bernard Eisenschitz, Paris, Cahiers du Cinéma / éd. de l'Etoile / Cinémathèque Française, 1984, p. 117.

⁴ « Je n'aimais pas beaucoup le film parce que les êtres humains n'étaient que les parties d'une machine. (...) ; puis, quand j'ai vu les astronautes, qu'est-ce qu'ils sont sinon les parties d'une machine ? C'est très difficile de parler des films... Est-ce que maintenant je devrais dire que j'aime *Metropolis* puisque quelque chose que j'ai imaginé est devenu réel... alors que je l'ai détesté quand il a été terminé ? » In *Fritz Lang en Amérique*, entretien par Peter Bogdanovitch, 1969, tr. Serge Grünberg et Claire Blatchley, Paris, Cahiers du Cinéma, 1990, p. 143.

⁵ In Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler*, 1947, tr. Claude B. Levenson, Paris, éd. Ramsay, 1987, p. 280.

cette déclaration et bien d'autres convergentes, on contribue à effacer l'hypothèse d'un Lang d'abord anti-communiste, comme n'oublie pas de le signaler Courtade et Cadars ⁶ : «pour le public de 1932, Mabuse pouvait incarner indifféremment l'araignée hitlérienne ou l'œil de Moscou», et comme le confirmerait le personnage de Haghi-Lénine dans *Spione* (1928). La figure de Mabuse présentée en 1922 est en fait tellement romanesque et archétypale qu'elle a pu ensuite être référée, et par Lang et par son public, à l'existence de l'autocrate réel le plus menaçant, au maître de l'histoire du moment.

Car ce qui mobilise d'abord Lang n'est pas un homme, un être singulier, mais un phénomène. Celui qui nous intéresse, il l'a désigné comme «le crime dans la structure sociale» : «le film original [M] était entièrement lié aux curieuses années autour de 1930 à Berlin, et à la situation non moins curieuse du crime dans la structure sociale des années 30 ⁷».

«1922 : le crime paie», dit un carton de *Mabuse*. Le portrait du crime structurel relève d'abord d'une imagerie monétaire. Les forfaits de Mabuse sont systématiquement financiers (coup boursier, triche au jeu et fausse monnaie — dans le roman de Norbert Jacques, les monologues intérieurs de Mabuse comptent et recomptent interminablement l'argent, jusqu'à en calculer le poids ⁸). Sont ainsi posées les déterminations économiques de la terreur qui incube en même temps que Lang entame sa réflexion sur elle.

Grâce à la figure du supercriminel, le film traite de la tyrannie moderne comme ce qu'elle est factuellement au moment où Lang la représente : une «société de complot». Hitler, mémoire du 22 octobre 1922 ⁹ : «On créera également un mouvement qu'animerait la force la plus fanatique et l'esprit de décision le plus brutal, qui sera prêt à tout moment à opposer un terrorisme dix fois supérieur à celui du marxisme.» Nous empruntons le terme de société de complot à Georges Bataille et Roger Caillois qui, parmi les «communautés électives», spécifient la société de complot comme activiste et secrète, en «liaison avec un centre spatial mystérieux» (cf. la cave aux aveugles de Mabuse et le bunker de Haghi) et cimentée par des «éléments de terrification». «La communauté élective ou «société secrète» est une forme d'organisation secrète (...) à laquelle le recours est toujours possible lorsque l'organisation primaire de la société ne peut plus satisfaire toutes les aspirations qui se font jour ¹⁰.»

Par ailleurs, la forme associative de l'activité politique est un trait sociologique dominant de l'Allemagne dès la fin des années 10 : «Dans la seule ville de Munich, il existait en 1919 près d'une cinquantaine d'associations plus ou moins politiques ¹¹». En 1922, l'organisation criminelle de Mabuse reste à l'échelle d'une maison de maître : chauffeur, secrétaire, valet; en 1928, celle de Haghi est à l'échelle mondiale : inflation du crime.

⁶ Francis Courtade et Henri Cadars, *Histoire du cinéma nazi*, Paris, éd. Loffeld, 1972, p. 9.

⁷ In «La Nuit Viennoise», *Cahiers du cinéma* n° 169, août 1965, p. 51.

⁸ Norbert Jacques, *Docteur Mabuse*, sd, tr. E. Tomsen, éd. André Martel, Paris, 1954, notamment pp. 58-60.

⁹ Cité par Joachim Fest, *Hitler, Jeunesse et conquête du pouvoir*, tr. Guy Fritsch Estrangin, Paris, éd. Gallimard, 1973, p.99.

¹⁰ Georges Bataille et Roger Caillois, «Confréries, ordres, sociétés secrètes, églises», 1938, in Denis Hollier, *Le Collège de sociologie*, Paris, éd. Gallimard, 1979, pp. 276-287.

¹¹ Joachim Fest, *op. cit.*, p. 96.

cette déclaration et bien d'autres convergentes, on contribue à effacer l'hypothèse d'un Lang d'abord anti-communiste, comme n'oublie pas de le signaler Courtade et Cadars ⁶ : « pour le public de 1932, Mabuse pouvait incarner indifféremment l'araignée hitlérienne ou l'œil de Moscou », et comme le confirmerait le personnage de Haghi-Lénine dans *Spione* (1928). La figure de Mabuse présentée en 1922 est en fait tellement romanesque et archétypale qu'elle a pu ensuite être référée, et par Lang et par son public, à l'existence de l'autocrate réel le plus menaçant, au maître de l'histoire du moment.

Car ce qui mobilise d'abord Lang n'est pas un homme, un être singulier, mais un phénomène. Celui qui nous intéresse, il l'a désigné comme « le crime dans la structure sociale » : « le film original [M] était entièrement lié aux curieuses années autour de 1930 à Berlin, et à la situation non moins curieuse du crime dans la structure sociale des années 30 ⁷ ».

« 1922 : le crime paie », dit un carton de *Mabuse*. Le portrait du crime structurel relève d'abord d'une imagerie monétaire. Les forfaits de Mabuse sont systématiquement financiers (coup boursier, triche au jeu et fausse monnaie — dans le roman de Norbert Jacques, les monologues intérieurs de Mabuse comptent et recomptent interminablement l'argent, jusqu'à en calculer le poids ⁸). Sont ainsi posées les déterminations économiques de la terreur qui incube en même temps que Lang entame sa réflexion sur elle.

Grâce à la figure du supercriminel, le film traite de la tyrannie moderne comme ce qu'elle est factuellement au moment où Lang la représente : une « société de complot ». Hitler, mémoire du 22 octobre 1922 ⁹ : « On créera également un mouvement qu'animerait la force la plus fanatique et l'esprit de décision le plus brutal, qui sera prêt à tout moment à opposer un terrorisme dix fois supérieur à celui du marxisme. » Nous empruntons le terme de société de complot à Georges Bataille et Roger Caillois qui, parmi les « communautés électives », spécifient la société de complot comme activiste et secrète, en « liaison avec un centre spatial mystérieux » (cf. la cave aux aveugles de Mabuse et le bunker de Haghi) et cimentée par des « éléments de terrification ». « La communauté élective ou « société secrète » est une forme d'organisation secrète (...) à laquelle le recours est toujours possible lorsque l'organisation primaire de la société ne peut plus satisfaire toutes les aspirations qui se font jour ¹⁰. »

Par ailleurs, la forme associative de l'activité politique est un trait sociologique dominant de l'Allemagne dès la fin des années 10 : « Dans la seule ville de Munich, il existait en 1919 près d'une cinquantaine d'associations plus ou moins politiques ¹¹ ». En 1922, l'organisation criminelle de Mabuse reste à l'échelle d'une maison de maître : chauffeur, secrétaire, valet ; en 1928, celle de Haghi est à l'échelle mondiale : inflation du crime.

⁶ Francis Courtade et Henri Cadars, *Histoire du cinéma nazi*, Paris, éd. Loffeld, 1972, p. 9.

⁷ In « La Nuit Viennoise », *Cahiers du cinéma* n° 169, août 1965, p. 51.

⁸ Norbert Jacques, *Docteur Mabuse*, sd, tr. E. Tomsen, éd. André Martel, Paris, 1954, notamment pp. 58-60.

⁹ Cité par Joachim Fest, *Hitler, Jeunesse et conquête du pouvoir*, tr. Guy Fritsch Estrangin, Paris, éd. Gallimard, 1973, p. 99.

¹⁰ Georges Bataille et Roger Caillois, « Confréries, ordres, sociétés secrètes, églises », 1938, in Denis Hollier, *Le Collège de sociologie*, Paris, éd. Gallimard, 1979, pp. 276-287.

¹¹ Joachim Fest, *op. cit.*, p. 96.

On objectera qu'au moment où Lang traite de l'organisation léniniste, le PCb n'avait plus rien d'une société de complot puisqu'il était au pouvoir. C'est précisément l'aspect rigoureux et pessimiste de la réflexion langienne sur la violence, qui consiste à représenter l'État en le figurant comme un contre-État. Ce faisant, Lang anticipe par exemple les analyses théoriques de Marcel Mauss : «La formation du parti communiste est restée celle d'une secte secrète, et son essentiel organisme, le Guépéou, est resté l'organisation de combat d'une organisation secrète. Le parti communiste lui-même reste campé au milieu de la Russie, tout comme le parti fasciste et le parti hitlérien campent sans artillerie et sans flotte, mais avec tout l'appareil policier ¹² ».

Dans la mesure où l'État est représenté comme la «faction victorieuse», la vision de Lang relève d'une conception hegelienne de l'histoire : «Le gouvernement ne peut donc se présenter autrement que comme une faction. Ce qu'on nomme gouvernement, c'est seulement la faction victorieuse (...); et le fait qu'elle soit au gouvernement la rend inversement faction et coupable ¹³ ». L'erreur d'identification concernant Haghi (Lénine selon le film; Trotski selon le texte) relève du dérapage contrôlé : Lang travaille dans l'indifférenciation absolue du pouvoir et de la guerre.

La représentation la plus fameuse de cette conception du pouvoir est bien sûr le montage alterné au centre de *M* assurant, par des rimes plastiques et orales, l'équivalence de la Police et de la Pègre, du tribunal des truands et de la Justice légale. Le chef de la pègre, Schränker (Gustav Gründgens), avec ses strates vestimentaires (première strate, policière : gants et manteau de cuir noir; seconde strate, bourgeoise : «complet à fines rayures blanches, cravate sobre ¹⁴ »), tient un discours d'homme d'affaires et de président de syndicat. De même, dans le *Testament*, les malfaiteurs sont des fonctionnaires régulièrement salariés chaque mois, même sans avoir fourni aucun travail, c'est-à-dire commis aucun crime. L'objet langien, c'est donc «l'ordre criminel», la description d'un réseau terroriste *qui est l'État* : Mabuse sera enfermé aux cris de «l'État c'est moi!» (récit du Dr Baum au début du *Testament*).

La figure de Mabuse représente la terreur étatique, non pas pour signifier que l'État est totalitaire ¹⁵ mais dans le sens, beaucoup plus abstrait, où elle incarne la notion proprement allemande de «Gewalt» qui signifie à la fois violence et pouvoir : «la langue allemande a répondu déjà que la violence est à l'intérieur même de cette force qui se déploie dans le pouvoir de l'État ¹⁶ ».

Si Lang se trouve en parfait synchronisme avec la réalité historique, c'est sans doute parce qu'il hérite d'une langue et d'une tradition philosophique; mais aussi parce que cette conception de l'État comme source de la terreur a déjà été représentée au cinéma, anticipant cette fois sur la réalité historique, par Otto Rippert, grâce auquel Lang fit ses débuts de scénariste. Dans sa série

¹² Marcel Mauss, «Lettre à Halévy», 1936, in *Le collège de sociologie, op. cit.*, pp. 542-543.

¹³ *Phénoménologie de l'esprit*, tome 2, tr. Jean Hyppolite, Paris, éd. Aubier, 1977, p. 136 et Gianfranco Sanguinetti, *Du terrorisme et de l'État*, tr. Jean-François Martos, Paris, Le fin mot de l'Histoire, 1980, p. 18. (Plutôt qu'inversement, nous lirions volontiers simultanément).

¹⁴ *L'Avant-Scène Cinéma* n° 39, 15 juillet/15 août 1964, p. 18. Transcription Volker Schlöndorff.

¹⁵ Au contraire, dans «La Nuit Viennoise», *op. cit.*, p. 56, le maître criminel est dit anarchiste.

¹⁶ Jean-Pierre Faye, *Dictionnaire politique portatif en 5 mots*, Paris, Gallimard, 1982, p. 207.

On objectera qu'au moment où Lang traite de l'organisation léniniste, le PCb n'avait plus rien d'une société de complot puisqu'il était au pouvoir. C'est précisément l'aspect rigoureux et pessimiste de la réflexion langienne sur la violence, qui consiste à représenter l'État en le figurant comme un contre-État. Ce faisant, Lang anticipe par exemple les analyses théoriques de Marcel Mauss : «La formation du parti communiste est restée celle d'une secte secrète, et son essentiel organisme, le Guépéou, est resté l'organisation de combat d'une organisation secrète. Le parti communiste lui-même reste campé au milieu de la Russie, tout comme le parti fasciste et le parti hitlérien campent sans artillerie et sans flotte, mais avec tout l'appareil policier ¹² ».

Dans la mesure où l'État est représenté comme la «faction victorieuse», la vision de Lang relève d'une conception hegelienne de l'histoire : «Le gouvernement ne peut donc se présenter autrement que comme une faction. Ce qu'on nomme gouvernement, c'est seulement la faction victorieuse (...); et le fait qu'elle soit au gouvernement la rend inversement faction et coupable ¹³ ». L'erreur d'identification concernant Haghi (Lénine selon le film; Trotski selon le texte) relève du dérapage contrôlé : Lang travaille dans l'indifférenciation absolue du pouvoir et de la guerre.

La représentation la plus fameuse de cette conception du pouvoir est bien sûr le montage alterné au centre de *M* assurant, par des rimes plastiques et orales, l'équivalence de la Police et de la Pègre, du tribunal des truands et de la Justice légale. Le chef de la pègre, Schränker (Gustav Gründgens), avec ses strates vestimentaires (première strate, policière : gants et manteau de cuir noir; seconde strate, bourgeoise : «complet à fines rayures blanches, cravate sobre ¹⁴»), tient un discours d'homme d'affaires et de président de syndicat. De même, dans le *Testament*, les malfaiteurs sont des fonctionnaires régulièrement salariés chaque mois, même sans avoir fourni aucun travail, c'est-à-dire commis aucun crime. L'objet langien, c'est donc «l'ordre criminel», la description d'un réseau terroriste *qui est l'État* : Mabuse sera enfermé aux cris de «l'État c'est moi!» (récit du Dr Baum au début du *Testament*).

La figure de Mabuse représente la terreur étatique, non pas pour signifier que l'État est totalitaire ¹⁵ mais dans le sens, beaucoup plus abstrait, où elle incarne la notion proprement allemande de «Gewalt» qui signifie à la fois violence et pouvoir : «la langue allemande a répondu déjà que la violence est à l'intérieur même de cette force qui se déploie dans le pouvoir de l'État ¹⁶ ».

Si Lang se trouve en parfait synchronisme avec la réalité historique, c'est sans doute parce qu'il hérite d'une langue et d'une tradition philosophique; mais aussi parce que cette conception de l'État comme source de la terreur a déjà été représentée au cinéma, anticipant cette fois sur la réalité historique, par Otto Rippert, grâce auquel Lang fit ses débuts de scénariste. Dans sa série

¹² Marcel Mauss, «Lettre à Halévy», 1936, in *Le collège de sociologie, op. cit.*, pp. 542-543.

¹³ *Phénoménologie de l'esprit*, tome 2, tr. Jean Hyppolite, Paris, éd. Aubier, 1977, p. 136 et Gianfranco Sanguinetti, *Du terrorisme et de l'État*, tr. Jean-François Martos, Paris, Le fin mot de l'Histoire, 1980, p. 18. (Plutôt qu'*inversement*, nous lirions volontiers *simultanément*).

¹⁴ *L'Avant-Scène Cinéma* n° 39, 15 juillet/15 août 1964, p. 18. Transcription Volker Schlöndorff.

¹⁵ Au contraire, dans «La Nuit Viennoise», *op. cit.*, p. 56, le maître criminel est dit anarchiste.

¹⁶ Jean-Pierre Faye, *Dictionnaire politique portatif en 5 mots*, Paris, Gallimard, 1982, p. 207.

Homunculus (1915-1916) — dont l'iconographie a inspiré Lang pour *Metropolis* — Rippert raconte l'histoire suivante : «devenu dictateur d'une contrée imaginaire, (Homunculus) fomente lui-même des troubles afin de trouver l'occasion de sévir¹⁷».

La représentation de la liberté devient inconcevable, l'œuvre de Lang sera une épopée de la négativité. Les personnages forts du Procureur Von Wenck (Bernhardt Goetzke) et de l'agent 326 (Willy Fritsch) qui s'opposaient respectivement à Mabuse le joueur et à Haghi, disparaissent au profit du commissaire Lohmann (Otto Wernicke), populaire et comique, personnage conçu de telle sorte qu'il ne saurait en aucun cas constituer un héros positif susceptible de balancer les valeurs portées par les supercriminels qui sont les vraies figures langiennes. Lang est, tout entier, le cinéaste du mal et du refus. «Je crois», disait-il, «que la critique est quelque chose de fondamental pour un metteur en scène¹⁸».

Qualités spéculatives d'une forme populaire

Siegfried Kracauer a pu classer les films allemands antérieurs à 1933 en deux courants : ceux qui exaltent l'autorité; ceux qui lui sont hostiles quelle qu'elle soit. Il semble donc normal, pour un film allemand de l'entre-deux guerres, de se mesurer à la question de l'État ou du pouvoir. L'œuvre langienne dans cette perspective n'aurait rien de spécifique et apparaîtrait comme une manifestation parmi d'autres d'un moment où la relation de figurabilité entre le cinéma et l'histoire fut particulièrement intense : elle bénéficie simplement d'un synchronisme exact avec la réalité historique.

La puissance euristique du travail de Lang réside dans l'économie figurative qu'il élabore pour rendre compte de la terreur moderne, aidé en cela par son approche du phénomène à travers une esthétique particulière : celle du serial.

Lang a exploité plusieurs moyens cinématographiques de la mise en série : le film à sketches (*Der müde Tod / Les trois Lumières*, «Ballade en 6 couplets», 1921); le film à épisodes inachevés ou «chapter-play» (*Dr Mabuse, der Spieler* et *Inferno*, 1922); le serial proprement dit, personnages revenant dans des récits complets : *Das Indische Grabmal*, 1921 (scénario de Lang dé-tourné par Joe May¹⁹) et *Die Spinnen*, 1919 et 1920 (deux volets tournés; deux autres scénarisés). Notons que, structurellement, *Die Nibelungen* (1923-24) appartient au même dispositif narratif. La série peut encore se construire sur le retour d'un personnage central : série de Mabuse (*Dr Mabuse, der Spieler* 1 et 2, *Das Testament des Dr Mabuse*, 1932, *Die tausend Augen des Dr Mabuse*, 1960) et série de Lohmann (*M*, 1931, *Das Testament des Dr Mabuse*). Enfin, de façon plus souterraine, des séries se construisent sur le retour d'un acteur dans le même type de rôle, tel que Rudolph Klein-Rogge dans le rôle du Mal

¹⁷ Fereydoun Hoveyda, «Grandeur et décadence du serial», *Cahiers du cinéma* n° 59, mai 1956, p. 13.

¹⁸ Jean Domarchi et Jacques Rivette, «Entretien avec Fritz Lang», *Cahiers du cinéma* n° 99, septembre 1959, p. 2.

¹⁹ Peter Bogdanovitch, *Fritz Lang en Amérique*, op. cit., p. 131.

(*Dr Mabuse, der Spieler* et *Das Testament, Metropolis*, 1927, *Spione*, 1928). La forme populaire du serial, utilisée par Lang tout au long de sa carrière, lui convient donc pour exposer sa vision du monde; on pourrait avancer qu'elle la détermine en partie.

Le serial est une forme forte, caractérisée par des traits constants dont l'un au moins semble décisif pour rendre compte de la réflexion langienne : une approche explicative car causale des phénomènes. Elle permet d'aborder la terreur de façon frontale, le récit rapportant des effets à une cause, ce qui distingue radicalement Lang des films plus récents abordant le même problème du point de vue de ses seuls effets, les troubles ou la confusion que produisent soit des causes inconnues, soit des logiques perverses que l'on ne peut plus comprendre. À l'origine de cet autre type de cinéma, on trouverait plutôt l'œuvre de Welles (*Arkadin, The Trial*). Chez Lang, la terreur ne se présente pas comme un problème, elle ouvre le film comme une question qui trouve réponse.

Lotte Eisner décrit l'ouverture disparue du premier *Mabuse* : « Dans un montage rapide, haletant, [Lang] évoquait la révolte spartakiste, l'assassinat de Rathenau, le putsch Kapp, et d'autres scènes de violence. Carton : « Qui est derrière tout cela ? » Travelling avant de la caméra au banc-titre : « Moi ». Apparition du Dr Mabuse à sa table de toilette ²⁰ ». L'ouverture actuelle de *Mabuse* ²¹ trouve son pendant dans celle de *Spione* qui, en 1 minute 50 et 27 plans, nous décrit deux vols de documents et deux assassinats dont celui d'un ministre, résultats du travail de la « Section Étrangère » de l'organisation de Haghi.

Le trait premier de l'étude consiste donc à établir une relation causale simple entre l'effet et sa source, simplicité qui se traduit, au montage, par l'alternance des plans du maître et du travail attentatoire de ses troupes et, dans le récit, par l'idée de perfection technique et d'immédiateté temporelle entre l'ordre et l'exécution. Car la relation de l'effet à sa cause est toujours représentée dans la fiction comme un ordre du maître, suivant le modèle militaire que Lang a choisi pour décrire l'organisation terroriste. Dès lors, une péripétie obsessionnelle chez Lang est la non-obéissance à l'ordre grâce à laquelle il traite de ce qui, selon Hans Mayer ²², apparaît comme une scène récurrente de l'histoire politique et esthétique allemande : celle du tribunal secret.

La question de l'élimination des traîtres hante la série des *Mabuse*. Elle fait l'objet d'un chapitre spécial du Testament; elle constitue une menace permanente pour les complices de Mabuse le Joueur et les assistants du fils de Mabuse n'apparaissent dans *Die tausend Augen* à peu près que pour exprimer leur terreur d'être supprimés à leur tour; le héros positif du Testament, Tom Kent (Gustav Diessl), est convoqué à la fin du film pour désobéissance; et, quoique dans une autre logique narrative, le tribunal de la pègre de *M* s'intègre à cette série. Ainsi Lang traite-t-il aussi bien des crimes politiques specta-

²⁰ Lotte Eisner, *Fritz Lang, op. cit.*, p. 71.

²¹ « Un train, dans lequel un homme est attaqué; un accord commercial est volé, lancé du train en marche à un motocycliste; tout se déroule avec une stricte exactitude, en concordance avec la montre que Mabuse, toujours à sa table, tient à la main. » *Ibid.*

²² « Les rites des associations politiques dans l'Allemagne romantique », 1939, in *Collège de Sociologie, op. cit.*, p. 472 sq.

culaires que de l'exécution secrète, deux phénomènes capitaux et complémentaires des années 20 en Allemagne, prises en tenailles entre l'assassinat de Rathenau (1922) et le procès de la Sainte-Vehme (1927) ²³.

À partir de cette donnée élémentaire du serial, la relation explicative, qui relève d'un « effet de genre », le travail proprement langien commence. Si, de 1922 à 1960, la relation immédiate de la cause et de ses effets reste constante, en revanche la représentation de la cause ne cesse d'évoluer.

Représentation de la cause, dispersion du corps

L'effet de genre, c'est donc d'abord la représentation d'un maître, la figurabilité de la cause, la sommation du mal historique dans un corps singulier. Lang va travailler sur cette donnée fondamentale, à tel point qu'elle devient le sujet même d'un film : *Das Testament des Dr Mabuse*.

Les corps de Mabuse et de Haghi participent encore de l'archaïsme romanesque propre au serial ²⁴ : corps truqués (Haghi faux invalide, Mabuse-fils faux aveugle); personnages travestis (Mabuse le Joueur et Mabuse-fils rois du déguisement, Haghi est à la fois espion, banquier, clown... et Lénine/Trotsky, Mabuse-fils télépathe, psychiatre et vidéaste). Au contraire, dans le *Testament*, la figure du Mal se disperse : on ne peut plus l'assigner à un corps, elle est devenue une idée qui se transmet.

Dans la nature hallucinatoire de la transmission, on retrouve l'aspect archaïque du serial langien des débuts, un autre trait constant de l'œuvre, la mauvaise illumination, l'envoûtement, la folie qui fait que, si loin qu'il puisse en être par d'autres aspects, Lang se rattache par celui-ci à l'expressionnisme de *Caligari*. Il n'en reste pas moins que l'histoire du *Testament* raconte la passation de l'idée de terreur (de Mabuse enfermé au Dr Baum qui étudie son cas) grâce à l'envoûtante lecture d'un texte, *Domination du Crime*, rédigé par un Mabuse en transes (« encore trente pages aujourd'hui »). Dans ce film pourtant parlant, Lang multiplie les plans de pages, comme pour mieux désigner la source du Mal qui n'est plus Mabuse (il meurt au milieu du film sans même que cela fasse événement), ni le Professeur Baum, simple relais sans relief particulier, mais un texte.

Mabuse n'est plus que le nom d'un dispositif dévoué à répandre la mort et le chaos, selon les consignes d'un traité pratique de technologie terroriste dont les chapitres, intitulés *Attentats contre voies ferrées et usines chimiques*, *Action contre les banques et la monnaie : Inflation ...*, représentent, pour un spectateur de 1933, autant d'explications sur le mode fictionnel aux chapitres politiques et économiques de l'histoire des dix dernières années.

Libérant le mal de tout motif assignable pour pouvoir accéder au discours systématique de la terreur, Lang retrouve les mises en scène de base du sacré.

²³ Emil Rathenau : industriel et politicien, ministre de la Reconstruction puis des Affaires Étrangères, il signa le Traité de Rapallo. Il fut assassiné par des agitateurs d'extrême-droite, dont faisait partie Ernst von Salomon (cf son roman *Les Réprouvés*). La Sainte-Vehme, une organisation d'extrême-droite particulièrement violente et assassine, s'était donné pour mission « d'épurer la société de tous ses éléments indésirables ».

²⁴ R. W. Rowan, *L'évolution de l'espionnage moderne*, tr. Daniel Proust, Paris, Bibliothèque d'histoire politique, militaire et navale, éd. de la Nouvelle Revue Critique, 1935, pp. 62-63 : « Il serait amusant de parler de ces espions qui, avec une sorte de génie super-théâtral, se maquillent et s'affublent de fausses barbes, mais les faits nous montrent que les espions modernes se déguisent rarement de façon aussi romanesque ».

La visite des exécutants au dispositif caché derrière le rideau, une silhouette de bois attablée devant un microphone chargée d'accréditer la présence de Mabuse/Baum, constitue le dévoilement critique d'un dispositif antique, que Lang renvoie à sa littéralité d'accessoire : « Dans les grands mystères (...) : on voyait (les dieux) en voyant des statues qui les représentaient et dans lesquelles on s'imaginait qu'ils venaient habiter. C'est pourquoi ce moment s'appelait l'épopée ou vision ²⁵ ».

La figure du tyran se dissout pour devenir un dispositif de transmission généralisé de la terreur. En 1960, dans *Die tausend Augen*, la dispersion de la figure du Maître est tellement forte que ses avatars (Cornélius le télépathe, dont le chien s'appelle Terro, et Jordan le psychiatre) ne raccordent jamais dans le récit.

Corollairement, Lang commence par représenter le moment de la violence exécutive sous la forme d'un gang réduit, à l'échelle d'une domesticité. À partir de *Spione*, il amplifie la description de la violence exécutive pour en faire une organisation mondiale. Dans *M*, il travaille sur l'idée même d'organisation secrète, conçue comme équivalente à l'organisation policière légale. Enfin, dans *Die tausend Augen*, il n'y a plus de membres de l'organisation, il ne reste plus qu'un seul exécutant (Howard Vernon), chargé d'abattre les complices dès qu'ils ont servi, avatar final et expéditif du tribunal secret.

À chaque aspect envisagé de la terreur, exécutif, législatif ou subjectif, correspond l'utilisation d'un moyen particulier de transmission de l'information.

La fascination techniciste est partie intégrante du mal et de la violence. Par là, Lang rejoint encore l'imagerie du serial : telex dans *Spione*, vidéo-téléphone dans *Metropolis*, système de réfraction dans *Die Spinnen* préfigurant la régie TV des *Tausend Augen*. De 1919 à 1960, les moyens de communication n'ont cessé d'exciter l'inventivité de Lang. Mais il ne suffit pas de faire entrer les appareils modernes dans le cinéma avant même que ceux-ci n'existent dans le réel, Lang les intègre dans un schéma de la communication spécifique qui se structure à partir d'une fonction négative : l'interception.

Chez Lang, une forme aussi obsédante que la mort sur scène chez Hitchcock consiste à ouvrir un film sur le meurtre d'un messager. 1919, ouverture des *Spinnen* : un vieillard jette une bouteille à la mer, il reçoit une lance dans le dos. 1920, prologue de *Mabuse, der Spieler* : un courrier transportant des contrats secrets est assassiné, ce qui justifie l'édition spéciale d'un journal. 1928, prologue de *Spione* : meurtre du porteur d'un second traité. 1960, ouverture des *Tausend Augen* : cette fois, c'est par un flash spécial télévisé qu'est publié l'assassinat du journaliste Peter Barter, frappé d'une aiguille dans la nuque, réduction moderne de la lance des *Spinnen*.

²⁵ Félix Ravaisson, « Fragment sur les Mystères » in *Testament philosophique*, 1901, Paris, Vrin, 1983, p. 174.

Les deux premières séquences du *Testament* proposent une version symétrique de la même péripétie : le personnage d'Hofmeister (Karl Meixner), sur le point de révéler par téléphone le nom de Mabuse au commissaire Lohmann, devient subitement fou de terreur et sera interné.

Transmission et interception sont les deux figures majeures et complémentaires du récit langien : tout message fait l'objet d'une interception mortelle, tout message est un message de mort. Dans les *Tausend Augen*, dernier film de Lang, le message n'est plus scriptural ou oral mais scénographique, spectaculaire : le bunker secret est une régie TV. Terreur chez Lang finit par équivaloir à mise en scène, puisque le dispositif de transmission permet de surveiller la mise en scène de spectacles truqués (fausse mort du faux mari pied bot de l'héroïne) à l'intention d'un spectateur victimisé par ce qu'il voit. Les bourreaux se différencient fonctionnellement des victimes en ce que les uns sont les maîtres absolus de la communication, de toutes ses fonctions et de tous les moyens techniques de transmission de leur époque (réels ou pensables), tandis que les autres vivent le langage ordinaire sur le mode du malentendu. *M* consacre un diptyque aux méprises de la foule : le contre-sens figure pour Lang le symptôme probant de la psychose collective.

Tout message est mortel (même le bon Matsumoto de *Spione* donne trois enveloppes vides à trois messagers qu'il envoie sciemment à la mort); et tout innocent un malentendant ce qui, fatalement, fait de lui un coupable, c'est-à-dire un bourreau dès qu'il se mêle d'interpréter des signes. Ce sera le sujet même de *Fury*, le premier film américain.

SYSTÈME DE LA TERREUR (RÉCAPITULATIF)

	NATURE DE LA TERREUR	ORIGINE DE LA TERREUR	ICONOGRAPHIE DE LA TRANSMISSION
I. LA TERREUR ORGANISATRICE			
MABUSE DER SPIELER	subjective et exécutive	Mabuse et son gang domestique	L'hypnose
SPIONE	subjective et exécutive	Haghi et son organi- sation internationale	Photos, télex, codes secrets
DAS TESTAMENT	Législative	Un traité	Écrits privés, voix
TAUSEND AUGEN	Subjective	Plusieurs corps du même maître	Tv
II. LA TERREUR VICTIMALE			
M	Psychose collective	Pulsion criminelle	Écrits publics, rumeurs



Spione

dans l'immeuble de la Caisse d'Épargne, entrer chez Beckert (le nom civil de M), entrer dans le bouge où se déroule la rafle; inversement, sortir de la cellule du grenier, sortir du Tribunal, sortir du Trou (Fritz Gnass, le cambrioleur). Les autres épisodes du film représentent l'échec, sous les auspices de l'inaccomplissement : le déroulement infructueux de l'enquête, l'échec de la tentative de M cherchant à s'emparer d'une seconde petite fille, l'agitation inutile de la foule paniquée. L'activité diégétique se résume à la production et la lecture de documents écrits (rapports, cartes...); se traduit par une représentation graphique (par exemple, les cercles concentriques tracés sur la carte de la ville); et la représentation graphique engendre l'action (ainsi les rapports, qui déterminent l'enquête).

Dans *M*, il n'y a pas d'événement parce qu'il n'y a que des informations. La matière fictionnelle du film ne se compose pas d'hommes qui s'affrontent ou qui s'aiment mais de la lecture et de l'interprétation de différents signes. À l'image, cela se traduit par l'extraordinaire multiplicité des plans d'affiches, journaux, livres, documents, cartes, trait stylistique capital du Lang muet et paradoxalement porté à son comble dans son premier film parlant. Le film progresse en nous faisant passer d'un type d'écrit à un autre et atteint un paroxysme lorsque la police commence à cerner Beckert. Cette séquence constitue une inversion du système scalaire normal : le plan à population humaine apparaît comme un insert par rapport aux plans graphiques qui se succèdent sans interruption. Ici, Fritz Lang fait du montage analytique sur l'information elle-même : le sujet, c'est le document, le plan est comme dicté par l'archive.

La séquence de la capture de M par la pègre mise à part, Lang ne nous soumet donc pas à une organisation narrative de type classique, qui supposerait d'articuler un épisode en préparation, déroulement et résultat. Soit il y a ellipse de l'événement; soit représentation du passage d'un épisode à un autre. Ainsi, le traitement du passage de l'enquête écrite à l'enquête sur le terrain par un foisonnement des plans graphiques. Or, bien que soigneusement organisée (dans la diégèse), préparée (dans la narration) et surtraitée (dans l'économie visuelle), l'enquête échoue. (L'inspecteur se trompe de table — du moins diégétiquement; car, plastiquement, il n'a pas tort de se pencher sur cette forme ronde, qui raccorde avec bien des motifs géométriques du films).

Avec l'épisode de la capture de M, nous entrons au contraire dans une stricte linéarité horaire (exclue du film par le système des raccords iconiques jusque-là en vigueur), thématisée par le calcul du temps et la pendule que fait tomber M au moment de sa capture. On ne saurait être plus intensément pris dans une stylistique du déroulement classique. Mais l'épisode, dans un second temps, est répété et prolongé, ce qui ne manque pas rétroactivement d'en modifier un peu l'effet. Évoqué une première fois lors de l'interrogatoire entre

le cambrioleur et le Commissaire Groeber (Theodor Loss), il est réédité encore lors de la lecture par Lohmann du rapport auquel il a donné lieu. C'est le moment de l'explication du mode de narration filmique langien : la transformation de l'événement en information.

Surtout, la reprise de l'épisode permet à Lang de représenter, bien plus qu'un événement, un processus mental : la déduction. (On comprend ce qui, chez lui, a pu fasciner et former Eisenstein²⁷). Plastiquement, le plan devient une page — les images tournent comme des feuillets — et à la faveur de cette métamorphose, Lang construit une pédagogie de la fausse hypothèse. Pour la première fois dans le film, le spectateur possède toutes les données du problème, au contraire du commissaire Lohmann dont il est alors susceptible d'infirmier les hypothèses (« Ils veulent vider toute la baraque ? — C'est la Caisse d'Épargne qu'ils visaient. — Qu'est-ce que ça veut dire ? — Je ne comprends plus rien ! C'était des fous, ou quoi ?²⁸ »). Le spectateur peut faire la preuve par l'image. Il y est invité encore par un certain nombre de phénomènes filmiques qui adviennent comme des emblèmes d'intellection, des indices offerts par le film et posant les conditions de son intelligibilité.

Définition, d'abord, du public : un doute terrible pèse sur ses capacités de jugement, Lohmann va jusqu'à affirmer : « Ne me parlez pas de collaboration avec le public. Rien que d'en entendre parler, ça me dégoûte²⁹ ». D'une telle présentation critique de la population filmique, l'audience ne peut que se dissocier, refoulant avec elle la psychose et le malentendu qui l'habitent.

Définition, encore, de l'usage du son. Frau Beckmann (Ellen Widmann) : « Tant que les enfants chantent, on sait au moins qu'ils sont toujours là³⁰ ». Le son, dans *M*, sert en effet toujours à appréhender le hors-champ : il fait raccorder entre deux espaces, organise les montages alternés de deux aires qui, par lui, deviennent comparables ; dans le hors-champ, rôde le Maudit, que personne ne voit mais que tout le monde entend (l'Aveugle, le voleur dans la Caisse d'Épargne qui perçoit le bruit du couteau). Plus généralement, intégrant le raccord sonore, le film commence sur un emblème de son style même, c'est-à-dire de la discontinuité fondamentale à partir de laquelle il organise son matériau. Le livreur de roman-feuilleton : « Bonjour, la suite de notre roman, Madame Beckmann... Passionnant, émouvant, sensationnel... ». Sur un mode discret et peut-être ironique, Lang signale les origines feuilletonesques de son cinéma, que *M* réinvestit d'une autre fonction : du discontinu, le spectateur est prié de déduire au continu, de tirer la leçon des comparaisons, des similitudes, de remonter les images et de remonter ainsi aux réseaux, aux causes. Exemple, la Police et la Pègre ne se trouvent jamais dans le même champ, sauf dans cette surimpression vivante que constitue le déguisement de Schränker lors de l'assaut de la Caisse d'Épargne. À la fin de la séquence du Tribunal, le dernier regard de la Pègre stupéfaite

²⁷ Qui, comme le rapporte Barthélémy Amengual, fit ses premières armes au cinéma en remontant *Dr Mabuse, der Spieler* pour en tirer un nouveau film, *La pourriture dorée* (1924). In *Que Viva Eisenstein !*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1980, p. 344.

²⁸ *L'Avant-Scène Cinéma*, op. cit., p. 36.

²⁹ *Id.*, p. 8.

³⁰ *Id.*, p. 9.

n'envoie pas de contrechamp sur la Police : au spectateur est réservé le travail du raccordement, que Lang conçoit comme travail de l'entendement.

«*Each film must have a definite point of view* / chaque film doit avoir une raison critique». L'infidèle traduction de Francesca Vanini (Giorgia Moll) dans *Le Mépris* — mais la traduction est aussi une citation de Lang — confond point de vue et jugement : c'est un schème langien majeur que de penser la fascination comme le mal absolu. L'image, comme preuve, n'est pas le simple enregistrement de la vérité : beaucoup plus active, elle rappelle la catastrophe, elle épouvante le bourreau. L'élaboration polémique d'une image justicière constitue le foyer d'une œuvre caractérisée par la croyance (non-problématisée) en un rapport plein, en un rapport dur au réel historique selon lequel l'individu se pense capable de saisir et critiquer, de *raisonner* l'histoire collective dans laquelle il est plongé. En ce sens, la question documentaire travaille triplement l'œuvre allemande de Fritz Lang : l'effort figuratif porte sur le présent, avec ce que cela signifie d'attention portée au virtuel (travail du serial, de l'imagerie et système du remploi dynamique); la mise en scène de l'archive narrativise le mode d'emploi du document (dialectique de l'événement et de l'information, stylistique du remontage). Mais surtout, l'œuvre fait document en ce qui concerne la faculté de juger : animée par une intense capacité d'affirmation critique, elle représente, en quelque sorte, le dernier point de vue souverain possible avant la catastrophe. Ce qui pouvait être problématisé du *Bild* de *Ein Bild der Zeit* l'a été : en images.

«Chaque société surgit à ses propres yeux en se donnant la narration de sa violence ³¹ » : voilà ce qu'a pris en charge le programme langien. En même temps, un autre Viennois travaillait sur l'épouvante qui, selon lui, cimente seule et absolument la collectivité humaine. En 1929, Freud publie *Malaise dans la civilisation*.

³¹ Jean-Pierre Faye, *Dictionnaire politique*, *op. cit.*, p. 203.

12

L'impossible au sérieux

— *Brian De Palma,*
Mission : Impossible —

L'exploit surhumain, l'in vraisemblable et plus généralement l'incroyable constituent l'état de nature du cinéma d'action. Mais l'impossible ?

«L'objet représenté est-il une chose impossible ? il y a faute — mais la règle de l'art est sauve si le but de la poésie est atteint ¹.»

Ainsi, d'abord l'impossible est permis.

Ahurissant : faire exploser un personnage et le laisser revenir intact quelques séquences plus loin (Kittridge, le chef de la Mission Impossible Force).

Inattendu : engager ensemble un couple de personnages fonctionnels (Krieger, Luther) et les découpler violemment dans la fiction, l'un mauvais (Krieger) et l'autre bon (Luther).

¹ Aristote, *La Poétique*, 25, 60b22, tr. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 129.

Mission : Impossible



Impraticable : relire une séquence à la lumière de ses détails, séquence si complexe qu'on ne la comprenait déjà pas vraiment en plan d'ensemble (Ethan Hunt décèle les membres de la seconde équipe de la Mission Impossible Force dans l'ambassade).

Disproportionné : régler deux fois une situation physique, narrative et mentale périlleuse avec le même petit accessoire infantile (le chewing-gum d'Ethan Hunt qui, à Prague, déchaîne l'eau puis, dans le tunnel du TGV, le feu).

Confus : dans le sous-sol de l'ambassade, Sarah a froid. Elle va chercher son manteau, que pourtant elle n'avait pas emmené. Sortant de la même cave, Golinsky laisse apparaître un manteau gris posé sur une chaise. En s'enfuyant, Jim Phelps enfle un imperméable qui ensuite se promènera beaucoup sur les protagonistes de la séquence du train. Il fait aussi tomber une chaise, qu'Ethan relèvera beaucoup plus tard, en revenant dans l'appartement après le massacre de son équipe : il prend la place de Jim, il prend la relève. Tous les espaces secrets semblent le même, une chambre obscure pleine de poussière et d'ordinateurs.

Confondant : « Suivez mon regard autour de la pièce... À 9 heures, le couple des Russes ivres, à 11 heures le serveur... » De la même façon, lorsqu'Ethan dans le restaurant de Prague relit la scène de l'ambassade, il monte les deux sites, le lieu actuel et l'image mentale, il confond l'espace et le temps. Relire c'est relier.

Transgressif : « *absolute silence* », supprimer jusqu'au léger souffle qui atteste la présence d'une bande-son, supprimer la bande-son (Ethan Hunt suspendu dans la chambre-forte). (Inversement, beaucoup de bruits, d'appels pour rien : le chat qui miaule dans l'escalier-pupille, le klaxon au-dehors chez Max... se maintenir en état d'alerte).

Trop possible 1 : « Peux-tu m'entendre ? », demande Jack à Sarah qui le touche presque. « Bien sûr que je peux t'entendre ». Et ils recommencent le jeu, cette fois avec un écouteur dissimulé dans l'oreille de Sarah.

Trop possible 2 : empêcher une goutte d'eau de tomber sur le sol avec la main (Ethan dans la chambre-œil).

Holà ! : on n'ose pas vraiment envisager jusqu'au bout l'usage que *Mission Impossible* fait de la Bible. Preuve irréfutée de la culpabilité de Jim Phelps, elle émaille la fiction d'indices à la manière d'une girandole dispersant ses étincelles. D'abord comme texte (mais Max précise que « Job » ne faisait pas de citations bibliques sur Internet), ensuite comme volume (elle tombe à terre dans le meublé de Londres : juste en face de vieilles lettres non décachetées), enfin comme livre (le tampon du Drake Hotel de Chicago laissé par ces damnés Mormons : mais pourquoi Jim n'aurait-il pas eu le droit d'emporter la Bible ?

Ce scénario peut-être est sorti tout droit de l'imagination fébrile d'un veilleur de nuit rancunier). Message permanent, signal vide, elle bouche comme du mastic les trous de la fiction grâce à la masse noire de son immémoriale Autorité. Lorsque, d'un air décidé, Ethan s'assied devant son ordinateur avec un revolver dans une main et la Bible dans l'autre, on n'en doute pas un instant : il va s'en sortir, il possède les bons instruments, il n'a plus besoin que d'un chewing-gum pour se calmer. Alors, Mr. Hunt, la Bible comme gadget absolu ?

Politiquement incorrect : sur la liste des agents de la M. I. F. qu'Ethan fait défiler dans l'ordinateur de l'Unité Centrale à Langley, on trouve le nom d'Abu Nidal.

Irrésolu : Jim dissimulé dans le fond du fond de la soute à bagages n'intervient pas pour démasquer Ethan déguisé en Jim Phelps, assis juste devant lui en attendant de confondre ou innocenter Claire.

Difficile : devenir son père (Ethan Hunt masqué en Jim Phelps). Terrible événement figuratif : que John Voight/Jim Phelps, le temps d'un plan, joue le masque porté par Tom Cruise/Ethan Hunt. Ainsi, le père se voit absorbé par le fils dont il ne représente plus, au fond, qu'un moment obscur et trouble.

Excitant : faire revenir son père le plus de fois possible, dans le plus d'états d'image possible (piège visuel, rêve, souvenir, scénario, piège matériel...) pour le tuer le plus de fois possible.

Inavouable : dès qu'Ethan prend une femme dans ses bras, elle meurt (Claire 1^o séquence, Sarah à Prague, Claire dans le train).

Impossible : que sa mère soit plus jeune que soi (Ethan Hunt, Claire Phelps). «Claire» est un antonyme : c'est la figure du flou, sur laquelle depuis sa première apparition — filmage en vidéo de la mise en scène inaugurale — le film s'acharne sans succès à faire le point.

Impossible : tuer sa mère, la prendre dans ses bras, la ressusciter (Ethan Hunt, Claire Phelps, 1^o séquence).

Impossible : la tuer encore une fois; et la tuer de sorte que l'acte appartienne au fils et le geste incombe au père (mort irraccordable de Claire Phelps dans le train).

Violent 1 : réaliser un film d'action dont le héros passe de bras en bras mais où il n'embrasse aucune fille. Amener ainsi l'un des plus beaux baisers du cinéma : Claire embrasse Ethan sur la joue, Ethan, perplexe, avec ses doigts ramène la trace du baiser sur ses lèvres. Espion jusqu'au bout des ongles : il préfère les signes.

Impossible : de confirmer qu'Ethan Hunt a étreint Claire Phelps, comme Jim en formule l'hypothèse. Lorsque Claire prostrée lui embrasse la main,

Ethan, en proie à de sombres pensées, ne bouge pas, seul l'hélicoptère du plan suivant descend jusqu'à la jeune femme.

Violent 2 : construire un film sur l'interdit en travaillant sur l'impossible (narratif, figuratif, symbolique).

«L'extrême du possible. — À la fin, nous y sommes.»

L'impossible, c'est vivre perpétuellement en état d'enfantillage, être cet enfant au rêve sanglant, exorbité de son privilège.

«Encore une fois l'enfantillage reconnu comme tel
est la gloire, non la honte de l'homme.»

(Georges Bataille, L'Expérience intérieure).

DEUXIÈME PARTIE

AVENTURES DU CORPS CLASSIQUE DANS LE CINÉMA MODERNE

Eisenstein, *Bella Figura* et déflagration formelle

The swiftest the dearest

Les anti-corps

Court-circuit

1

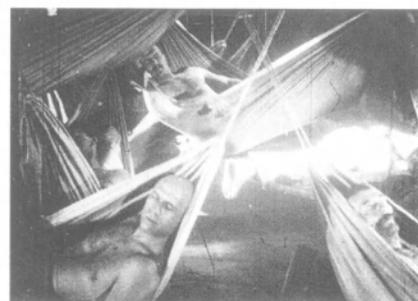
S. M. Eisenstein, *Bella Figura* et déflagration formelle

Je veux bien faire des essais avec vous,
mais avant,
il faut que je fasse des essais avec l'humanité.
Gaspard Bazin/Jean-Pierre Léaud,
Grandeur et décadence d'un petit commerce
de cinéma (Jean-Luc Godard, 1986).

La beauté d'une œuvre commence aux problèmes d'où elle provient, qu'elle renouvelle ou consume. Chercher le Nu ou le dénudé dans les films et les textes d'Eisenstein, cela soulève beaucoup de questions et pas moins que celles-ci : où est le corps ? Recouvre-t-il la forme humaine ? Le nu anatomique joue-t-il ici encore son rôle classique de canon, raison des occurrences figuratives, ordre du monde ? Il représente peut-être au contraire la dépouille d'une corporalité qui le déborde sans lui accorder privilège, ou encore le point le plus fragile et complexe d'une économie d'images très savante quant à ses puissances.

Le nu comme ornement
Le nu par soustraction
Le défilé et la coupure
Le nu, c'est l'inutile
« Des essais avec l'humanité »

Le Cuirassé Potemkine



Les films d'Eisenstein abondent en images de nu. Baignade des comploteurs au début de *la Grève*, qui associe une fois pour toutes dans l'œuvre la splendeur des corps (tellement désirables d'être en groupe, en grappes, ensemble) et le désir de la Révolution, marins endormis (prologue du *Cuirassé Potemkine*), torsos de travailleurs (*la Ligne générale*), Mexicains de l'éternelle origine (épisode *Sandunga* de *Que viva Mexico*). Scènes de déshabillage, burlesque (Marfa et son jupon dans *la Ligne générale*), incongru (le bataillon féminin dans le Palais d'Hiver d'*Octobre*). Scènes de dénuement (les péons de *Maguey*). Mais, outre qu'il ne s'agit jamais du nu violent, sur-exposé, du nu frénétique de la fiancée éperdue dans *la Terre* de Dovjenko, autrement dit, qu'il n'existe pas de nu intégral chez Eisenstein, surtout il n'est pas sûr qu'avec de tels motifs s'engage quelque chose de la nudité.

Le nu comme ornement

Rejetant le cinéma narratif anecdotique, Eisenstein exclut de sa cinématographie l'acteur conçu comme support, vecteur identificatoire d'un personnage pris dans une fiction. En lieu et place de cet acteur mis hors-jeu, se détermine un processus d'engendrement du sens en fonction des apparences corporelles et d'elles seulement : le typage s'oppose autant à l'acteur plein, habité, riche de potentialités (même négatives) de la dramaturgie classique qu'à l'athlète joyeux et virtuose de la FEKS.

Le typage se présente comme une poétique du masque alliant deux phénomènes : la réduction de l'acteur à ce qu'il offre d'apparences, sa transformation en figurant ; la réserve exclusive de la production du sens au cinéaste. Le moment de la création actorale précède l'apparition de l'acteur : ce sera le moment où un corps se voit choisi, élection déterminée par une tradition iconographique et plus largement culturelle, Eisenstein puisant ses désirs et ses idées de corps à la fois dans l'histoire de la peinture et dans le folklore physiognomonique. Le typage réclame qu'un visage vienne réactualiser l'image que l'histoire lègue au sujet d'un archétype, recherche donc le général dans le particulier, décide, en somme, que le particulier ne vaut qu'en tant qu'il s'avère immédiatement reconnaissable.

C'est ainsi que le visage reçoit même valeur que les lunettes qu'il supporte, que le chapeau, que la voilette : il n'existe pas de différence, du point de vue de l'accession au sens, entre le corps et le costume, entre la peau et le pardessus, entre le visage humain et les accessoires qui l'éclairent autant qu'il les qualifie. Il n'existe pas de différence entre la topologie anatomique et la panoplie, les propriétés sémantiques d'un contour corporel et celles du vêtement : le typage apparaît d'abord comme une accessoirisation généralisée, le nu et le costumé n'y signifient pas la même chose mais ils y signifient de la même façon, de sorte qu'en aucun cas, au rebours de tout notre passé qui accorde prévalence au corps, le nu ne sera le prédicat dont l'habit, la parure ou les plis du tissu seraient les qualificatifs ou bien les attributs. En ce sens, au même titre que le face-à-main d'une figurante à Odessa ou les fraises effroyables qui décapitent les têtes chauves des ambassadeurs d'*Ivan* pour surexposer leur nature iconographique, le nu advient comme un ornement, la forme illustrative et décidée que devait un instant prendre l'idée inexorable qui présidait à son apparition. Le nu n'est pas le simple appareil mais l'appareil simplifié.

Le nu par soustraction

En tant que motif cependant, le nu eisensteinien raconte souvent la même histoire, développe selon des mythologies différentes mais toujours pour une

seule cause le même thème : ces nus sacrificiels, suppliciés, ces torsos et ces bustes (*bustum* : ce qui a été brûlé, ce qui surmonte le vase de cendres) de martyrs et de héros, le porte-drapeau dans *Octobre* (Delacroix au masculin), les porteurs de cercueil dans *Sandunga* (finition par Eisenstein d'une fresque inachevée de Siqueiros), Sebastian et ses frères dans *Maguy*, les pénitents de *Fiesta*, épisode incomplet de *Que viva Mexico* décrivant une cérémonie de montée au Calvaire à Tetlapayac, tous, y compris les dessins mexicains, y compris l'analyse du *Laocoon* comme celle du jeune homme nu en lévitation inversée aux pieds du Christ en résurrection dans le texte «El Gréco y el cine», ou encore celle du *Prométhée* d'Orozco dans «Prometheus (expérience)», tous ils manifestent que leur corps de douleur image une autre figure, que la souffrance révèle¹. La capacité pour un corps de se trouver affecté par la violence du monde s'affirme comme la condition de sa représentation.

Si la représentation classique consiste à s'en remettre au corps en tant qu'il est la forme même du reconnaissable, l'illusion absolue d'un universel et d'une possible communauté humaine, pour Eisenstein un tel principe appartient au registre de l'analogie, donc pas encore à celui de l'art, et ce sera pour lui le travail le plus profond et parfois le plus secret de la cinématographie que de remettre du corps là où il n'y en a pas. Voilà peut-être par quoi cette œuvre a pu intriguer Roland Barthes, qui écrivait : «Remettez le corps là d'où il est chassé et c'est tout un glissement de civilisation qui se devine².»

Eisenstein remet le corps avec précision et systématiquement *là où il ne peut pas être*, partout dans la structure, pourvu que cela reste dans l'évitement de la figuration. Voici quatre lieux, quatre problèmes, quatre éperons grâce auxquels Eisenstein trouve et contredit l'économie illusionniste d'une représentation réglée par l'absence du corps, par son report sur une autre scène qui ne serait pas ce monde.

- Le corps, conçu comme matériel de formalisation nécessaire au jeu de l'acteur de théâtre (d'où vient Eisenstein, où il retournera souvent pour chercher les exemples disciplinaires qui l'inspirent théoriquement), constitue le grand modèle du montage dynamique. À plusieurs reprises («Un point de jonction imprévu», «Hors-cadre», «Montage 1938», «Questions de mise en scène : deux micro-études», «Le lion devenu vieux»...), Eisenstein éclaire, confirme, légitime le montage cinématographique grâce au jeu de l'acteur (quel qu'il soit d'ailleurs, mais de préférence japonais) : jeu et montage participent tous deux de la même morphologie, articulant discontinuité, dynamisme, morcellement et extatisme en une configuration donnée et inépuisable.

Symétriquement, dans la perspective d'une identification entre montage filmique et émotion du spectateur, il risque cette comparaison inattendue qui lui permet de décrire le montage polyphonique «démocratique» :

¹ «El Gréco y el cine» (1939), «Prometheus (Expérience)» (ca 1932), in *Cinématisme. Peinture et cinéma*, textes réunis par François Albera, tr. Anne Zouboff, Bruxelles, éditions Complexe, 1980.

² «Au séminaire», 1974, in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 372.

«De fait, la dominante (toutes restrictions faites quant à sa relativité), bien qu'étant le stimulus majeur d'un plan ne semble pas, il s'en faut, en être le seul. Par exemple, le sex-appeal d'une belle star américaine s'accompagne de quantité d'excitants : matériels, dus au tissu de sa robe; lumineux, dus à la façon dont elle est éclairée; raciaux et nationaux positifs pour les spectateurs américains, «c'est une américaine-type, bien de chez nous!» ou négatifs pour un public noir ou chinois : «c'est là la femme d'un colonialiste-exploiteur!»»; de classe sociale, etc.

En un mot, le principal stimulus (disons sexuel dans ce cas) s'accompagne toujours de tout un ensemble de stimuli-seconds ³.»

Peut-être n'est-il pas besoin de gloser longuement : le montage c'est la star, c'est le sex-appeal cinématographique. Chez Eisenstein, art, théorie de l'art, formes, c'est cela qui cherche à faire corps, tout y fait appel aux sens, provocation, excitation, retard, extase : qu'Eisenstein le revendique voire s'en amuse n'interdit pas de penser que cette énergie déborde parfois le sens vers quoi elle tend en toute rationalité et qu'à ce moment, précisément, il y a nudité.

Dans la comparaison établie entre montage (soviétique) et sex-appeal (américain), il s'agissait, non du corps organique de l'acteur, mais de l'image d'une star : pour Eisenstein, il faut penser que l'image puisse avoir un corps. Concevoir la cinématographie comme activisme du désir, échange réglé de pulsions et d'affects, s'authentifie dans une doctrine de l'image incarnée. L'incarnation ne concerne pas la superposition définitive (régime classique) ou aléatoire (souci moderne) d'un corps supposé fictif : abolissant en tout ou partie un corps postulé réel – entreprise du jeu d'acteur, miroir inversé du christique –, mais la superposition nécessairement harmonieuse dans la conscience finale d'un spectateur idéal d'un plan littéral et d'une image représentative (sensée), c'est-à-dire grosse de toutes les circulations, échanges et ruptures que la totalité du film prescrit, impose à l'intelligence, sensation et raison ensemble sollicitées.

Le corps de l'image devient son appartenance au tout, l'incarnation advient comme ce phénomène que l'image figurative soit *déjà* lisible, recevable au titre d'image filmique. Les plans bondissent sur le ressort d'une tension vers le futur totalisé du film – vers cet inassignable de la saisie globale, informée du tout, de chaque intervalle et de chaque recouvrement, sans lequel le va-et-vient entre le fragment et l'anticipation de son intellection n'a pas de sens. L'image s'enlève sur fond d'une organicité intégrale, récupérée sur le corps théorique de l'acteur.

- Un autre modèle privilégié de la réflexion d'Eisenstein sur les puissances du montage, sous le nom de cinématisme, trouve son origine histo-

³ «La quatrième dimension au cinéma», 1929, in *Le film : sa forme, son sens*, Armand Panigel éd., Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 57.

rique dans l'analyse qu'Auguste Rodin a proposé de certaines sculptures ⁴. Tandis que l'étude d'une image à deux dimensions, *l'Embarquement pour Cythère*, sera l'occasion de produire une analytique du même (décomposition cinétique d'une seule action), l'explication par Rodin de son *Âge d'airain*, de son *Saint Jean-Baptiste*, mais aussi du *Maréchal Ney* de Rude lui permet d'exposer une analytique des contraires : superposition en une même figure de deux mouvements antagonistes ou de deux temps contradictoires du même geste. (Notons que Paul Gsell publie ses entretiens avec Rodin en 1911 et que l'analyse par Freud du *Moïse* de Michel-Ange, qui aboutit à des conclusions similaires sur une disposition de la statue en oxymore, date de 1914). Le principe du cinématisme importe donc un schème sculptural et volumétrique avec lequel il ne s'agit plus de représenter le mouvement d'un corps, mais de donner corps à un mouvement ⁵, mouvement affectif ou intellectuel aussi bien.

Eisenstein amplifie et radicalise ce principe : le mouvement dans la représentation excède toujours les corps représentés, non pas seulement parce qu'il est sujet tandis qu'ils restent supports, mais parce que le mouvement ne se conçoit que comme un différentiel d'énergie : entre deux instants du geste, mais aussi entre le cheminement de l'anonyme et le flux de l'histoire universelle au cœur d'une même foule, entre le conflit et la fusion au sein du même raccord, entre le motif et le concept au profit du même sens — donc, comme un effet de montage. Dès lors, si le nu appartient au motif, la nudité ne commence qu'à sa déchirure.

- Cette conception volumétrique du montage s'exprime en son point le plus fameux par le travail d'Eisenstein sur la surface, surface de l'écran qu'il s'agit de fissurer, de fracturer et de traverser pour que le corps sensible du film en jaillisse afin de pénétrer avec violence le corps affectif et raisonnable de ce qui le regarde.

« Ici la représentation équivaut à un homme vivant.

Un écran plat! (cf la sorcellerie qui consiste à enfoncer des aiguilles dans des figurines en cire de l'ennemi.

Une servante perce les yeux de la photographie de son amant infidèle) ⁶. »

Suppliciée la figure, énucléé le spectateur, dilacérée la corporéité fantasmatique de l'écran ou du mur qui supportait la fresque :

« Ou faisant saigner le mur de blessures réelles, d'écorchures et de blessures dans lesquelles il te semble possible de plonger les doigts. Et aussitôt t'énervant de la volupté drastique, les seins, repoussants, malveillants, saillant de manière provocante de l'imperturbable mur ⁷. »

⁴ Auguste Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, 1911, Paris, Grasset, 1951.

⁵ Léo Steinberg, *Le retour de Rodin*, tr. Michèle Tra Van Khai, Paris, Macula, 1991.

⁶ « Conspectus of Lectures on the Psychology of Art », 1947, in *The Psychology of Composition*, Alan Upchurch ed., London, Methuen Paperback, 1986, p. 25. (Souligné par S.M.E.)

⁷ « Prometheus (Expérience) », *ibid.*

- Texte délirant, considération logique : le mur aux seins saillants ne constitue jamais que la version furieuse de la grande somatisation eisensteinienne, selon laquelle, au fond, l'histoire du cinéma relève directement de l'anthropologie, en tant que forme symbolique accomplissant les lois du comportement humain. Tels seront les « trois chapitres fondamentaux » du « premier volume d'une histoire du cinéma ⁸ » :

<p>« 1. <i>L'homme expressif</i> 2. <i>L'image artistique</i> 3. <i>L'art cinématographique</i></p>	<div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; width: 20px; height: 60px; margin: 0 auto;"></div>	<p><i>excellent!</i> »</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------

Le corps eisensteinien apparaît ainsi comme ce qui légitime et ordonne les formes de la représentation : il est construit comme significatif en toutes ses articulations à titre de fondement anthropologique pour la représentation en général (le corps expressif vivant); de modèle théorique pour le montage (le travail corporel codifié de l'acteur de théâtre); de la téléologie qui instruit la logique des formes (l'extase des figures plastiques en formules d'intellection, le film comme un soldat de la guerre que mène la raison, sabre au clair, précipité sur vous).

Le défilé et la coupure

Du corpus eisensteinien, Roland Barthes retient quinze photogrammes, y trouve l'occasion d'inventer un bel instrument analytique, «le sens obtus», fétichisation du détail excédant la raison du sens, les sourcils de celui-ci, le fichu de celle-là, la déroutante corporéité du corps qui toujours inquiète et sans cesse attire ⁹. Le travail du sens obtus, en une dilection sélective, survole les plans pour y cueillir les qualités de certains signifiants (c'est la version barthésienne du Regard de Jacques Lacan). À considérer l'œuvre selon le seul sens obtus, «vous aurez un autre film». Barthes aura donc élaboré la notion de sens obtus à propos d'un cinéaste mû par un idéal de maîtrise tel que la cinématographie en aura bien peu compté. C'est aussi que, comme en témoigne son usage du terme «vertical» (synonyme pour lui d'«obtus») qui chez Eisenstein signifie montage des correspondances, notamment visuelles et sonores, Barthes ne tient aucun compte, pour considérer les images du cinéaste, de l'Eisenstein théoricien avec lequel il partage pourtant de nombreuses questions.

En des termes différents, Eisenstein et Barthes prennent pour pôle de répulsion la capacité analogique du cinéma, la fidélité au réel, contre laquelle — selon Eisenstein — la représentation devra travailler; malgré laquelle —

⁸ «Conspectus of Lectures on the Psychology of Art», *op. cit.*, p. 17.

⁹ Roland Barthes, «Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein», *Cahiers du Cinéma* n° 22, juillet 1970, pp. 12-19, repris in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, pp. 43-61.

selon Barthes — le regard pourra s'accorder au film en le fragmentant de son désir. Barthes nomme cette malédiction analogique «le plein du cinéma» ou «l'insistance des choses¹⁰», qui chargent irrémédiablement le cinéma, en quelque sorte asphyxié par la littéralité mimétique. Une telle dévalorisation remonte à Proust au moins : «Si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun, parce que quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire; si la réalité était cela, sans doute *une sorte de défilé cinématographique des choses suffirait* et le «style», la «littérature» qui s'écarteraient de leurs simples données seraient un hors d'œuvre artificiel. Mais est-ce bien cela, la réalité ?¹¹». La réalité comme déchet du sens commun : c'est bien contre elle aussi que s'élève la cinématographie d'Eisenstein, avec pour outils le cadre comme une digue, le sens comme un phare prismatique à très haut pouvoir de diffraction, où la représentation se détache de l'analogie pour accéder au symbolique, avec le montage pour disjoncteur.

Ces deux économies, celle d'Eisenstein et celle de Barthes, se fondent ainsi sur un principe topologique similaire selon lequel le corps se décolle de sa présence visible et se trouve dans la représentation partout ailleurs et aussi bien que dans la plastique humaine et le contour corporel. Apparemment, l'invention organique, extatique et rationnelle d'Eisenstein n'a pourtant pas de commune mesure avec celle de Barthes, renouant quant à lui avec le projet nietzschéen d'une physiologie de l'art révoltée par la grossièreté de la jouissance esthétique, où la «ride» n'est pas sans évoquer le «trait» emprunté par Barthes à Lacan dans «Le troisième sens» : «Il est indispensable de s'en tenir courageusement à la surface, à l'épiderme, d'adorer l'apparence, de croire aux formes, aux sons, aux paroles, à tout l'Olympe de l'*apparence!*» (*Nietzsche contre Wagner*¹²). Ces deux économies ne concernent donc pas la même physiologie : au contraire de la somatisation formelle qui insiste dans le cinéma d'Eisenstein, le corps pour Barthes ne se manifeste qu'à la faveur d'un recul, d'un retrait, comme ce qui sans cesse échappe, à l'image de la «belle Italie» selon Stendhal : *toujours plus loin, ailleurs*¹³. Art de la ride, art de l'élection et de l'oubli, physiologie de l'allègement; où l'effort esthétique d'Eisenstein porte sur l'abolition du corps individuel susceptible de renaître à une présence universelle (celle du sens de l'Histoire) grâce au travail des formes dans la représentation, l'exercice esthétique selon Barthes engage un autre procès : l'art me constitue dans ma défaillance et dans la mesure même où je vais dénier cette constitution. Eisenstein décrit une fraternité constitutive, imprescriptible (ce corps exige d'être aussi le mien, cette invention organique, elle me regarde, le film n'est pas mon autre : sans quoi je pourrais peut-être me dégager de l'étreinte de la représentation), Barthes cherche l'ouvert

¹⁰ Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, p. 59.

¹¹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, Pléiade, vol. III, 1954, p. 890. (Nous soulignons).

¹² Friedrich Nietzsche, *Le cas Wagner*, 1888-1889, tr. Jean-Claude Hémerly, Paris, Gallimard, 1974, p. 144. (Souligné par F. N.)

¹³ Roland Barthes, «On échoue toujours à parler de ce qu'on aime», 1980, in *Le bruissement de la langue*, op. cit., p. 333.

d'un *non*, je ne suis pas cela et retrouve l'affect pur, au-delà de l'intellection, que Nietzsche décrivait comme «l'innocence seconde» de l'artiste ayant outrepassé et oublié la raison des formes ¹⁴.

Ainsi, par-delà leurs différences, l'art, pour Barthes comme pour Eisenstein, ne relève plus d'un idéal classique de présence à soi-même, ni d'un dialogue sensé des consciences, mais bien d'un corps à corps sur le mode de la destruction. Et, chez Eisenstein, ce corps-là n'est pas nu d'avoir été dénudé, il n'a jamais été vêtu, il est la forme prodigieuse grâce à laquelle la présence d'un corps se retourne sur les vertus symboliques de son apparition.

Le nu, c'est l'inutile

L'œuvre d'Eisenstein se présente donc comme une longue introduction au corps cinématographique : bien sûr s'y déploie une extraordinaire galerie de portraits des émotions et des pulsions mais ce qui fonde la représentation concerne l'initial refus d'un corps insensé. Le corps eisensteinien ne supporte pas de ne rien dire, d'être muet ni d'être faible, étal, il s'avère nécessairement actif, dynamisé, dynamité par l'énergie des pulsions à exposer, même et surtout s'il se livre à la torpeur, à l'alanguissement et au repos comme dans *Sandunga*, au sommeil dans *la Grève*, dans *le Potemkine*, et plus encore à la mort.

La Grève reste le film le plus net à l'égard de ce refus parce qu'Eisenstein y juxtapose plusieurs solutions différentes mais dont la convergence révèle ce qu'elles écartent : entre le visage-signes des Mouchards-Animaux, surdéterminés dans leur apparence par les surimpressions, par le graphisme, par leurs mimiques; et l'illisibilité générale des autres figures (sombres, souvent distantes, trop fugitives, trop nombreuses) qui construisent le général avec la défection du particulier, Eisenstein ne laisse aucune place au corps classique de l'intégrité souveraine — pas plus qu'il n'annonce le corps réservé, latent, indécis du cinéma moderne. Ce corps-ci sera cinématographique, né de la matière, élaboré dans la différence et la contagion entre deux gestes, deux instants, deux anatomies.

Mais la grande solution eisensteinienne — c'est-à-dire cette invention qui en chaque occurrence permet de rappeler le problème de l'apparition d'un corps au plan de l'image — se découvre dans *le Potemkine* : remonter et remonter le même geste sur le même corps clair. Oser les valeurs de l'insistance plutôt que du défaut, de la différence au sein de la répétition comme, lors de la séquence des hamacs, ce triple plan sur la torsion d'un dos, celui du jeune marin flagellé (I. Bobrov). Ici encore il s'agit de signifier la douleur et la révolte, de susciter la compassion et d'en appeler à la fraternité, les corps sont

¹⁴ *Ibid.*, pp. 140-141.

nus parce que la révolution est certes un processus historique mais aussi un sentiment d'insoumission, que les mutins sont tout ensemble démunis, libres de penser et offerts à notre regard dans le dévoilement classique de leur universalité. Mais le jeune marin, figure saisie dans une plénitude de significations, d'un sensualisme sans réticence, ouvre à l'ûbris eisensteinienne.

Le programme esthétique d'Eisenstein peut se résumer en un projet d'épuisement des formes : du descriptible, tout représenter en recueillant et dépassant chacune des puissances de la représentation que chacun des autres arts aura développé; viser d'abord ce qui se dérobe à la mimésis (le concept, le sensible, l'affect), inventer ce qu'il y faudra en matière d'images, de plasticités, d'intervalles, de tensions. La grande séquence de la Centrifugeuse dans *la Ligne générale*, qui organise une exhaustion des formes et des capacités de la cinématographie qu'Eisenstein aura empruntées (à Malévitch, notamment), investies ou produites, s'abandonne, comme ivre d'euphorie, à un superbe éclat descriptif : à la faveur du lancer vers le hors-champ de la bâche blanche qui recouvrait la centrifugeuse par le chef du kolkhoze, la seconde occurrence d'une recomposition du geste en trois temps / trois plans, sur le versant du sens se trouve sur-motivée par le montage au titre d'un détail repris dans une totalité (c'est une pré-description, une maquette de la séquence, à la fois rythmique, thématique et métaphorique) mais sur le versant des formes, s'impose aussi comme une description autonome, isolable, non plus une cellule ou un fragment, mais une bribe, provoquant stase, arrêt du sens, extrayant le filmique des réseaux et des rêts de l'intelligible qui cadrent chaque plan.

Alors, se déclare comme un au-delà de l'organicité, un art de la bribe qui excède le tout, l'affecte définitivement et agit de telle sorte que, dans le cas de la bâche lancée, du marin flagellé (exemple majeur, en ce qu'il conjoint les propriétés du nu comme motif et du nu comme acte, comme geste esthétique) ou encore des trombes d'eau qui, dans *la Grève*, assaillent les manifestants pour les transfigurer en ombres dévorées par la tactilité de l'image, et puis tant d'autres, le nu eisensteinien apparaisse comme le fétiche de l'inutile, une dépossession somptuaire. Il est ce qui peut advenir lorsque de l'image on a traversé quelque chose, la matière, la limite, le dehors même et que, pour un instant, s'expose à cru la pure jouissance de l'accomplissement des formes dans la dépense ivre d'une telle perfection.

«Des essais avec l'humanité»

À l'élaboration organique d'Eisenstein, au corps subtil de Roland Barthes, on peut opposer enfin une autre économie, la différence n'étant plus de régime mais de nature : celle de Godard qui, lui aussi, identifie pensée du corps et

corps du film, mais pour qui le corps n'a plus rien à voir avec une physiologie, ni une anatomie, ni même ce « festival d'affects » par quoi Barthes définissait le cinéma ¹⁵. Chez Godard, l'organicité a sombré depuis longtemps au profit des questions de présence et d'épiphanie, le corps n'est plus totalisable, pas même comme trait ou comme coupure, il représente plutôt une hypothèse toujours à réenvisager et il s'agit plutôt d'en indiquer, au moyen de figures allégoriques, le peu de possibilité et tout l'impossible. Mais alors, précisément, advient chez Godard ce que tous avaient commencé par rejeter : la passion pour la plus simple analogie, dont le défilé devient la manifestation privilégiée (*Ici et Ailleurs*, *On s'est tous défilé*, *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*), en des documentaires métaphysiques qui s'affairent à l'enregistrement du passage de quelques corps dans un cadre. Grandeur du petit commerce cinématographique.

¹⁵ « En sortant du cinéma », 1975, in *Le bruissement de la langue*, op. cit., p. 384.

2

The swiftest the dearest

Avec lui entrent les puissances du beau et du bien. Forme luisante, altière et vivante de l'irréparable, il recueille en sa figure la trace et les miroitements de ce qui n'existe plus; il n'advient que comme apparition, vif passage de l'éternité, sans promettre aucun avènement; il est le *kolossos* qui découpe dans le temps et réserve sur la terre la place de ce que le monde aurait pu être. Ses bois éraflent un peu l'angoisse.

Qui ?

Le daim.

3

Les anti-corps

*Occurrences
du corps classique chez
Jean Genet,
Rainer Werner Fassbinder
et Gus Van Sant.*

S'il arrive parfois qu'un artiste pour faire une autre image
se représente lui-même dans la pierre livide et cadavéreuse,
je fais souvent ainsi, moi qui suis tel par elle;
et il semble que je prenne toujours mon image quand je pense
faire la sienne.
Je pourrais bien dire que la pierre dont elle est le modèle lui
ressemble;
mais je ne saurais jamais sculpter autre chose que mes mem-
bres affligés.

Michel-Ange, Madrigal XXI.

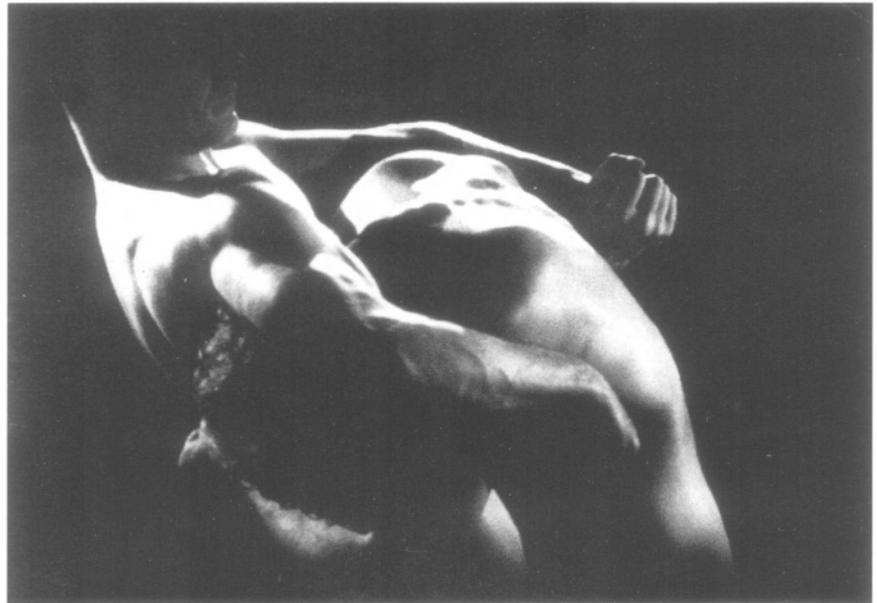
Exhaustion de l'apparaître,
érotique de la disparition
Jean Genet, *Un Chant d'amour*

Les allégories impures
Techniques de la dissonance
selon Rainer Werner Fassbinder

Au-delà du négatif
Gus Van Sant, *My Own Private Idaho*

Épilogue

Un chant d'amour



Les liens factuels entre Jean Genet, Rainer Werner Fassbinder et Gus Van Sant sont connus. En 1982, Fassbinder adapte *Querelle de Brest* de Jean Genet; en 1991, faisant appel à Udo Kier pour jouer dans *My Own Private Idaho*, Gus Van Sant fait revenir dans son cinéma certaines des scènes les plus fascinantes de l'œuvre de Fassbinder, non pas seulement les moments de drague homosexuelle et de prostitution mais les séquences de danse et de music-hall qui, chaque fois, transformaient le corps en pure énigme à proportion même de son immersion dans la lumière et les apparences.

Parmi d'autres, un problème commun semble déterminer de telles rencontres et filiations : celui de l'apparition et de l'usage d'un corps classique dans le contexte de cinématographies modernes. Que signifie, pour ces écritures réfractaires et polémiques, le recours soudain à une figure masculine qui renvoie immédiatement à Phidias, Praxitèle ou Michel-Ange ? S'agit-il d'une simple iconographie érotique, s'agit-il de laisser place à une figure du corps perdu, de la beauté idéale disparue, s'agit-il d'un jeu avec la convention néo-classique, à la manière de Roland Barthes acceptant l'*Endymion* de Girodet pour couverture d'une réédition de *S/Z* ?

Tout cela et bien plus : l'occurrence d'une anatomie attique chez Genet, Fassbinder et Van Sant est, profondément, une figure de l'ouverture du corps à l'image. D'une part bien sûr, parce que le corps idéal est une image *in se* ou,



Un chant d'amour



Esclave mourant



My Own Private Idaho

comme l'écrivait Winckelmann résumant la tradition, une beauté produite « par des images que trace le seul entendement ¹ ». D'autre part et surtout, parce que la présence d'une belle anatomie s'avère dans les trois cas l'occasion et la radicalisation d'un renversement. Panofsky a montré comment la théorie des proportions corporelles révélait, dans l'histoire des styles, l'organisation des rapports entre l'anatomie, l'espace et le monde intellectuel. Les normes concernant l'*homo bene figuratus* (Vitruve) résumant et affermissent l'ensemble des liens qui unissent l'homme et le système symbolique propre à une civilisation ². Dans le cas des films qui nous occupent, le retour de la belle forme corporelle conserve une fonction euristique : son apparition permet d'observer l'organisation, à l'échelle plus modeste d'un film ou d'une œuvre, des rapports entre le corps et l'image. Le corps classique n'ouvre plus sur un extérieur, l'espace concret et l'univers symbolique, mais sur un monde intérieur, celui des images mentales, des rêves, des souvenirs et des affects.

Le problème ici abordé est donc extrêmement vaste; pourtant, nous l'élaboreons à partir de trois occurrences précises. Celle du prisonnier nu de *Un chant d'amour* (Jean Genet, 1950) qui reproduit fidèlement la pose de l'*Esclave mourant* de Michel-Ange. Celle, tout aussi anonyme, du giton de Max (Karlheinz Böhm) dans la séquence des Thermes de *Faustrecht der Freiheit* (le *Droit du plus fort*, R. W. Fassbinder, 1974). Celle, démultipliée, des *cover boys* de magazines érotiques dans *My Own Private Idaho* (1991). Trois plans de nus : unique, travesti et monumental chez Genet; contradictoire et critique chez Fassbinder (le contour corporel classique du giton s'oppose au corps problématique de Fox, interprété par Fassbinder lui-même); multiples, bariolés, factices et euphoriques chez Gus Van Sant. Trois plans bien différents plastiquement, mais qui réengagent de la même façon sur le terrain le plus traditionnel qui soit — le nu —, la question du corps. Que, pour rendre vraiment compte de ces plans, il faille décrire l'ensemble d'une économie figurative, donne une indication sur la nature nécessairement relationnelle du corps au cinéma : il n'y a de corps que tressé de liens ou couturé de faux raccords avec d'autres physiologies, avec d'autres modèles, avec ses propres parties ou son mouvement singulier.

Exhaustion de l'apparaître, érotique de la disparition Jean Genet, *Un Chant d'amour*

Un chant d'amour relève de principes éminemment classiques de création, principes prolongés jusqu'au renversement. Le premier, critère crucial pour Cicéron par exemple, concerne l'unité de la composition, unité ici garantie et soulignée par le caractère apparent de la construction (mesure ternaire,

¹ J. - J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, 1755, tr. Léon Mis, Paris, Aubier-Montaigne, 1954, p. 99. Sur les différentes valeurs symboliques à l'œuvre dans la représentation du nu chez Michel-Ange, cf. Max Dvorak, « Greco et le maniérisme », 1924, tr. Bertrand Badiou, in *Avant-guerre, Sur l'art, etc.*, n° 1, 2° trimestre 1980, p. 64.

² Erwin Panofsky, « L'évolution d'un schème structural. L'histoire de la théorie des proportions humaines conçue comme un miroir de l'histoire des styles », 1955, in *L'œuvre d'art et ses significations*, tr. Marthe et Bernard Teyssède, Paris, Gallimard, 1982, pp. 54-99.



Un chant d'amour



rythme en leitmotiv, effets de symétrie...). Mais l'unité s'achève et s'intensifie au moyen d'un travail spécifique sur la clôture : clôture iconographique et narrative (la guirlande est saisie, le gardien repart) mais surtout fusion des trois régimes d'image qui structurent le film. On se souvient qu'*Un Chant amour* entrelace trois types de plans : plans intérieurs réalistes du réel carcéral, plans extérieurs agrestes du rêve du prisonnier, plans délocalisés et abstraits du fantasme du gardien. Or, ces trois plastiques soigneusement différenciées fusionnent à la faveur d'une crise de montage, le passage mystérieux du prisonnier âgé dans le fantasme du gardien lors de la scène du revolver. En principe, le gardien n'était plus dans la cellule du prisonnier; et le prisonnier ne faisait pas partie de son rêve. Mais leur réunion dans un même champ permet aux trois circuits de plans de se confondre et de donner lieu à un dernier état de l'image, simultanément externe et mentale, subjective (point de vue dominant du gardien) et objective (seul le circuit d'ensemble autorise l'advenue de ce plan), carcérale et libre, semi-réaliste (intérieur cellule, modelé des corps) et semi-abstraite (effacement du fond, accentuation des contours anatomiques comme dans les fantasmes du gardien). Or, cette image traite d'un événement qui contredit les autres plans, le mouvement lent de l'expulsion d'un corps, pénétré par la bouche, hors du cadre. Se parachève ainsi le procès figuratif du film, c'est-à-dire les modes d'apparition du corps au plan de l'image, par la description complémentaire d'un repli qui devient le lieu radical de l'érotisation. Dans ce transfert, la miraculeuse, transgressive et précaire co-présence de deux corps dans un même champ, se dévoile la communauté de désirs entre victime et bourreau; ce qui, précisément, deviendra inadmissible pour le Genet militant qui reniera son film : pareille élaboration en effet assure qu'*Un chant d'amour* n'est pas un film politique. Mais dans la complexité figurative mise au service de l'émergence de cette image, aussi abjecte que sublime, s'annoncent les recherches cinématographiques ultérieures de Fassbinder ou Van Sant sur les propriétés abstraites des images figuratives.



Un chant d'amour

Le deuxième principe classique auquel obéit *Un chant d'amour* est celui de la *varietas*. Il concerne la variété des régimes d'image, différenciées tout à la fois du point de vue de leur origine subjective et de leurs caractères plastiques (images modelées à motifs simples pour la prison, images planes réduisant le motif à son contour pour les fantasmes du gardien, images à profondeur de champ accentuée jusqu'à la déformation anatomique et restitution des détails pour le rêve du prisonnier). Or, cette variété à trois termes est intensifiée et diversifiée par la recherche sur le sculptural dans le traitement visuel du corps. Au registre du sculptural, on trouvera le travail du relief, effets volumétriques particuliers dus à la lumière, détournement de la figure sur le fond des murs de la cellule (par exemple à la faveur des danses et tournoisements); la monumentalisation du rebut, poussière, mie de pain, celle de l'impondérable et du frémis-

sement (les narines ou la glotte de Lucien, le jeune prisonnier); les effets de découpe violente qui fétichisent le fragment anatomique (pied, épaules, gorge...) et transforment la partie physique en étude anatomique. En ce sens, Genet récupère en cinéma les valeurs classiques de la sculpture devenues inopérantes dans le champ de la statuaire contemporaine du film : que l'on songe, par exemple, au travail d'Alberto Giacometti, auteur d'un portrait de Jean Genet en 1955. Ces procédés plastiques convergent vers le même effet : la variété classique devient récupération du divers, intégration au champ des belles formes des plus humbles rebus de la représentation.

Le troisième principe est celui de la reprise et du remploi, conçu classiquement sur le mode de l'attachement au modèle ou au schème iconographique. Ici, un tel principe s'avère dans la figuration néoclassique du corps, l'évidence du modèle attique et le privilège accordé à la posture, qui héroïse le mouvement et hiératise le geste. Mais ce principe se trouve intensifié par un effet de reprise si littérale qu'il devient dévoiement ludique : c'est le travestissement hilare de l'*Esclave mourant* de Michel-Ange en *Prisonnier se savonnant et masturbant* dans la cinquième cellule épiée par le gardien. Le pastiche n'attend pas au modèle : il assure, bien plutôt, qu'en tout corps on peut déceler la beauté d'un Praxitèle.

Optique et haptique, réaliste et fantasmagique, traité dans sa concrétude matérielle comme dans l'abstraction de son contour idéal, idole et blasphème visuel : *Un chant d'amour* entreprend ainsi de totaliser les modes d'apparition du corps dans le champ de la cinématographie. «Quand tu dessines un nu», prescrivait Léonard de Vinci, «aies soin de le faire tout entier ³.» Genet, lui, travaille sur l'entièreté des registres de la présence corporelle à l'écran, projet qui s'achève dans une érotisation intense de la disparition. Ici s'affirme le caractère expérimental d'*Un chant d'amour*, dans ce projet d'épuiser les propriétés de l'image cinématographique rapportée au désir figuratif.

Les allégories impures

Techniques de la dissonance

selon Rainer Werner Fassbinder

Comme Jean Genet, Rainer Werner Fassbinder n'a cessé d'approfondir la notion de vie criminelle. En 1969, ses quatre premiers longs métrages balisent la question du crime, qui détermine et structure la représentation des corps.

L'amour est plus froid que la mort et *Les dieux de la peste* utilisent le gangstérisme sur le mode du répertoire iconographique et de la métaphore existentielle, à la manière de Melville et de Godard. *Le Bouc* inaugure les films sur

³ Léonard de Vinci, *Carnets*, tr. Louise Servicen, Paris, Gallimard, p. 279.

l'exclusion où le crime ne relève plus de l'initiative privée mais de la société elle-même, coupable de bêtise et d'indifférence. Avec *Pourquoi Monsieur R. est-il atteint de folie meurtrière ?* commence le travail sur le crime dans l'État, qui associera de plus en plus étroitement terrorisme et terreur étatique, un problème politique traité frontalement dans *La Troisième Génération*. Intérêt particulier, société criminelle, état terroriste : comme chez Fritz Lang, il n'existe plus de différence entre la criminalité et l'ordre social, le travail de Fassbinder s'inscrit dans la grande tradition allemande de la critique de l'État et, dans son cas, de la démocratie. Dans les mêmes termes que Theodor Adorno ⁴, Fassbinder s'interroge sur une démocratie imposée et tout juste consentie, « donnée en cadeau » par l'Amérique après la guerre, masque nouveau d'un capitalisme supra-national qui s'accommode de n'importe quel régime politique. Survie du nazisme dans la démocratie autoritaire, faux-semblants progressistes (*Lola*, par exemple, est un manifeste contre « l'économie sociale de marché »), rôle idéologique de l'industrie culturelle : le travail de Fassbinder pourrait être résumé à l'aide du sous-titre des *Minima Moralia* d'Adorno, « Réflexions sur la vie mutilée ».

Position critique

Si, en tant qu'artiste, Fassbinder travaille volontiers dans le cadre de la télévision d'État ou de la production industrielle, c'est parce qu'on n'y verra jamais mieux, au cœur même d'un film, passer la ligne brisée des interdits ainsi que le travail des dissonances mises au point par l'auteur pour échapper aux formes de la critique intégrée (« les fictions de gauche », disait-on alors en France) comme à celle de la critique d'intégration. « Une sorte de critique immanente au système, qui rend triste et fait peur, a été élaborée par des artistes allemands. ⁵ » Comment, à l'inverse, maintenir une forme à ce point exogène à l'idéologie qu'en toute ironie elle peut être produite à l'intérieur même de ce à quoi elle s'oppose, l'appareil culturel d'État ? Fassbinder a mis au point au moins trois techniques de la discorde, caractéristiques de son œuvre.

D'abord, la *sprezzatura*, auto-dépassement de la maîtrise par la désinvolture, une sûreté de ton et de fabrique qui tient ici sa légitimité de certains parti-pris politiques et dont la forme la plus avancée devient la possibilité d'exprimer un peu de doute à l'état pur, comme dans *L'Allemagne en automne*, commentaire charnel par Fassbinder des événements liés à la mort des membres de la Fraction Armée Rouge. Fermeté du geste artistique, rapidité d'exécution (jusqu'à sept films en une année, 1970), beautés imparables de l'imperfection : la *sprezzatura* contredit naturellement aux idéaux bourgeois du travail de l'art comme souffrance, achèvement du sens et accomplissement de soi.

⁴ Cf. par exemple la conférence de 1959, « Que signifie : repenser le passé ? », in *Modèles critiques*, Paris, Payot, 1984 (pp. 97-112), où Adorno développe l'idée que « la survie du nazisme dans la démocratie présente plus de dangers potentiels que la survie des tendances fascistes dirigées contre la démocratie. »

⁵ « Le film allemand s'enrichit », avril 1977, in *Les Films libèrent la tête*, tr. Jean-François Poirier, Paris, éd. de L'Arche, 1989, p. 52.

La seconde dissension ne tient pas à la production mais à la fonction de l'œuvre. Travail critique, le film relève peu ou prou de la démonstration. Or, Fassbinder ne recule jamais devant les formes les plus élémentaires de la démonstrativité, pas plus qu'il ne triche face aux difficultés de l'argumentation : scénarios sans détours sur des situations sociales complexes (*Tous les autres s'appellent Ali, le Droit du plus fort...*), mises en scène complexes sur des moments historiques déjà jugés par l'Histoire (*Lili Marleen*), propositions violentes sur des consensus quasiment intouchables (par exemple, à propos des épisodes censurés de *Huit heures ne font pas un jour* : il s'agissait « d'expliquer aux téléspectateurs allemands que le syndicat n'est rien d'autre qu'un partenaire du patronat et du gouvernement »). L'une des occurrences les plus brillantes d'une telle crudité démonstrative, qui va à l'encontre de toutes les rhétoriques de connivence, se trouve dans *Lola*. « Notables. Spéculation. Magouille. Rapaces », note consciencieusement le héros, von Bohm (Armin Müller-Stahl), à l'écoute du discours que lui tient un opposant légaliste aux projets immobiliers typiques de la reconstruction sous Adenauer, tandis que la caméra filme ces quatre mots en très gros plan et que von Bohm les chuchote encore une fois pour ne pas oublier la leçon. « Notables. Spéculation. Magouille. Rapaces ». On ne saurait être plus direct, indécent d'immédiateté polémique.

Les personnages des films de Fassbinder ne sont donc pas des individus mais des figures logiques, emblèmes d'un problème social ou d'un trajet de l'histoire. Bien loin de chercher à accréditer leur existence singulière (solution du cinéma hollywoodien), Fassbinder en démultiplie les effets d'artefacts. D'abord, en rééditant toujours les mêmes figures. Effi, Maria Braun, la femme du chef de gare, la Karin de Petra von Kant, Lydia dans *Despair...* traversent chacune à leur manière l'épreuve de l'infidélité. Lola, Willie, Mieze, Fox, Joanna, les actrices de la *Sainte putain...* sont autant d'effigies de la prostitution, et celle-ci n'a rien à voir avec la déchéance, elle assure un passage entre les positions politiques, c'est-à-dire entre les intérêts de classe. Face à ces personnages, l'Anton Seitz de *L'année des treize lunes* ou le Schukert de *Lola* objectivent, sur un mode burlesque (Anton) ou comique (Schukert), l'intégralité du mal économique, ils sont à la fois industriel, promoteur, force politique occulte, patron de bordel, chef de camp de concentration (modèle de gestion allemande). L'ancrage autobiographique de tels personnages (le père de Fassbinder louait des chambres à des travailleurs immigrés) n'en compense pas la démonstrativité, au contraire, c'est comme si la touche existentielle venait confirmer et parachever la synthèse figurative. L'existence de l'auteur s'ordonne à l'Histoire, la figure n'en devient pas plus vraie mais plus exacte.

Déréalisation des corps

Fassbinder a développé successivement trois sortes d'effets d'artifice : sous l'influence de Straub et de Godard, la stylisation plastique, qui règne sur

L'amour est plus froid que la mort et fait retour dans *Effi Briest*; la démonstrativité narrative propre aux chefs-d'œuvre sociologiques (*le Droit du plus fort, Tous les autres s'appellent Ali, Huit heures ne font pas un jour...*); et l'emphatisation scénographique, qui déréalise les personnages et sature les relations entre les corps (*Prenez garde à la sainte putain, Les larmes amères de Petra von Kant, Despair, Querelle...*). Ces trois solutions se superposent avec force dans *Lili Marleen*, la superproduction underground, où s'élaborent à vue les règles de fonctionnement de l'allégorie si caractéristique de Fassbinder.

Comme Fox entre les classes ou Elvira entre les sexes, Willie est une figure de passage mais elle en radicalise la nature : le passage n'est ni franchissement ni parcours, c'est un tournoiement sans fin, une oscillation sur soi-même vouée à l'échec; cependant, au contraire de Fox ou Elvira, Willie ne meurt pas d'un tel vertige parce que, sur un mode logique et non plus narratif, elle en épuise le concept. Ce qui disparaît en fin de film n'est pas le personnage mais ce qui l'anime, c'est-à-dire la puissance d'allégorisation : car Fassbinder, au rebours de la tradition iconographique, n'allégorise pas des entités mais des questions.

Comment un peuple peut-il être fasciste, comment le peuple allemand, contre tout intérêt vital, s'est-il livré au nazisme ? «Lili Marleen», la chanson de Lale Andersen, représente une réponse. Elle est un pur point de confusion, le passage saisi au principe même de son efficacité, là où les phénomènes basculent, versent dans leur autre : le point critique, aurait dit Godard. Elle se confond d'abord avec son interprète, Willie (Hannah Schygulla), qui signe du titre de sa chanson les photos que ses admirateurs lui tendent et que tout le monde appelle Lili Marleen. Elle relie le corps et le refrain, le front et l'arrière, l'Allemand et l'ennemi (l'accompagnateur de Willie entraîne son escadron à la mort en entendant sa chanson, que des Russes écoutaient), l'arrêt et la reprise des combats, la parenthèse et la continuité, la scénographie du music-hall fasciste en intérieur-stade et l'iconographie onirique des combats en extérieurs-studio. La figure de Lili Marleen comble l'intervalle entre le peuple et les dignitaires nazis, entre les auditeurs («6 millions de soldats allemands») et les victimes (6 millions de Juifs), entre les musiques juives interdites qu'elle remplace et l'interdit auquel à son tour elle est soumise, entre la collaboration populaire avec le nazisme et la Résistance (Willie commence la lutte au moment où son amant, le résistant Robert Mendelsohn, est arrêté), entre le repos du guerrier et son supplice (Robert forcé d'écouter un extrait de «Lili Marleen» en boucle pendant des jours et des nuits), entre l'insignifiance de la plainte et la violence historique (lors de sa modeste première à Munich, «Lili Marleen» déchaîne une rixe entre les Anglais qui exigent de l'écouter et les soldats nazis qui la méprisent). Exactement comme le couple paradigmatique de Marianne et Ferdinand dans *Pierrot le fou*, Willie repré-

sente la culture populaire et le mal, Robert l'art classique et le bien : ils s'aiment passionnément et ils ne peuvent pas vivre ensemble, ils peuvent faire la même chose mais jamais au même moment. C'est ici que la question se pose avec précision, c'est-à-dire, chez Fassbinder, de façon pratique : le nazisme n'a pas eu la possibilité d'anéantir ses vedettes populaires (Henkel, le sous-secrétaire nazi à la Culture, ne peut supprimer Lili Marleen) ; pourquoi le peuple allemand n'a-t-il pas défendu ses grands musiciens, ses écrivains, et les valeurs qui accompagnent la liberté d'expression, *puisqu'il en gardait la puissance* ? Lorsque, revenue de la résistance, revenue du soupçon, de l'anéantissement politique, du suicide, Lili Marleen blême et transparente vient chanter pour la 212^e fois dans le Palais des Sports lors de la grand-messe hitlérienne, c'est l'Histoire effective qui s'avance sur la scène, définitivement mauvaise, absolument ignorante d'elle-même : elle sait tout (elle a transporté le film sur les camps d'extermination) mais elle n'a rien appris, elle est condamnée à la répétition, non pas à l'Éternel retour mais à la ritournelle.

Le corps contre l'identité

Lili Marleen entre nazisme et résistance. Lola entre les trois pouvoirs (le promoteur, le fonctionnaire et le militant, qui échangent souvent leurs places). Elvira entre Anton Seitz (le capital), sa famille (la bourgeoisie) et la prostitution (Zora-la-rouge, le sous-prolétariat). Maria Braun entre les deux versions du sentiment de culpabilité, Oswald (l'exil) et Hermann (l'expiation) : ces figures logiques n'existent presque pas, elles condensent et intensifient une abstraction. De tels films s'affilient à un genre hollywoodien majeur, le *Woman's Film* (John M. Stahl, Sternberg, Clarence Brown ou Cukor), dont Fassbinder, à la suite de Douglas Sirk, développe le potentiel problématique et dénude le fonctionnement en réduisant ses héroïnes à de purs opérateurs de conflits. Pourtant, elles consistent tout de même : en tant qu'elles se dérobent à l'identité, là où il reste une marge pour l'indéterminé. C'est ici que le cinéma n'est plus seulement illustration ironique ou approfondissement critique, mais qu'il fait retour sur l'Histoire, en proposant d'autres rapports entre la personne et l'identité, d'autres sujets, d'autres corps.

L'économie du nom, chez Fassbinder, annonce cette aspiration à un divers qui ne permettrait plus la totalisation, cette aspiration à l'irrécupérable. Fox/Franz : d'un monde à l'autre, du cirque à la bourgeoisie, le protagoniste du *Droit du plus fort* change de nom et en change encore au gré de ses interlocuteurs. Erwin/Elvira : d'un sexe à l'autre, la figure des *Treize lunes* tournoie sans repos entre son enfance affreuse et son absence de présent. Lili, Marleen, ce sont deux prénoms, deux femmes que le compositeur de la chanson aurait aimées : deux prénoms qui en recouvrent un troisième, Willie. Ici Fassbinder

invente une autre solution, plus complexe qu'un dédoublement de nom, pour marquer la plasticité des corps : la chanson ne cesse de changer, d'humble chansonnette, elle devient rengaine, chant, hymne, scie (lorsqu'elle sert d'instrument de torture), monument ; l'interprète, elle, ne change jamais, elle reste toujours tout à la fois, Willie, Lili et Marleen, l'alliée objective de la catastrophe historique et la bonne volonté individuelle qui, au même moment, contredit faiblement l'horreur. Les entrelacements sonores de Peer Raben la dissipe dans toutes sortes d'autres musiques, tandis qu'elle-même recouvre le son, c'est-à-dire le fracas des combats : parce qu'elle est intotalisable, l'héroïne c'est la chanson (d'ailleurs communément rapportée à la résistante Marlene Dietrich), Willie n'en constitue qu'un moment, le support provisoire et sans puissance.

Vertus théoriques de l'homosexualité

Plus profondément, certains films scénarisent la façon dont les désirs du corps pulvérisent les intérêts de classe voire les exigences de la survie. *Les larmes amères de Petra von Kant* et *le Droit du plus fort*, diptyque sur le couple homosexuel, l'un masculin l'autre féminin, décrivent la même chose : la domestication d'un corps par l'amour. Chez Fassbinder, le sentiment est une force mauvaise, il livre l'individu, pieds et poings liés, à l'exploitation : voir les chaînes qui ligotent Petra dans sa robe, les bracelets et colliers qui scellent Karin à sa panoplie d'esclave. Mais, au-delà des choix stylistiques opposés (théâtralisation intemporelle pour le supplice affectif de Petra, réalisme contemporain pour le calvaire sentimental de Fox), d'un film à l'autre le traitement figuratif s'inverse. Dans *Petra von Kant* règne une logique d'épuisement du même. Sur le modèle de *The Women* de Cukor, hormis une immense reproduction de Poussin qui remet au fond du champ un sexe masculin à la manière d'un point d'exclamation autour duquel tourne la scénographie, ici, apparemment, il n'y a que des femmes. Les six personnages, Petra, Karin, Marlene, l'amie, la mère et la fille se croisent, échangent leurs positions, leurs perruques, empruntent des trajets symétriques et trouvent des poses similaires pour attester leur appartenance commune à une figure primordiale, celle du mannequin. Cernées par ces silhouettes cadavériques de plastique blanc, appuyées encore sur une multiciplité de figurines — l'esquisse, la poupée, la photographie — les femmes chacune à leur tour retournent au mannequin en passant par le geste ou la couleur. Le mannequin, sorte de squelette affectif, objective leur désir dément de réification, désir que la secrétaire masochiste réussit à élever au statut de mode existentiel. Ainsi, il n'y a que des femmes mais rien de féminin : au fond de n'importe quelle créature (et le *Bacchus et Midas*, bien sûr, reconvertit en garçons les filles transparentes qui passent

devant lui), on peut déceler ce fantôme blanchâtre, la passion de l'assujettissement. Le reste, l'enveloppe, est accessoire, panoplie, cosmétique. Le jeu de Margit Cartensen, qui s'éveille en corps sans chair et encore privé d'apparence, agit en silhouette impériale et se recouche deux heures plus tard en spectre délaissé, invente avec génie la corporalité nécessaire à l'élaboration d'une telle effigie intérieure.

Eugen (Peter Chatel) à Fox (R. W. Fassbinder) : « On verra qui de nous deux est 'elle', chérie ». Chez Fassbinder, l'homosexualité acquiert un statut théorique : avec elle, grâce à elle, à chaque nouvelle rencontre, toutes les relations restent à définir. Genre, statut sexuel, rapports de force, rôle économique et place dans la famille, rien n'est encore établi en avant de la rencontre singulière, qui de ce fait retrouve un caractère d'événement (Pasolini en avait déployé la force métaphysique dans *Théorème*). Démuni, trop riche, irrésistible et grotesque, subtil et vulgaire, dominant puis dominé (comme la protagoniste de *Martha*), tantôt Fox et tantôt Franz, « tête qui parle » sans corps et inusables bras d'ouvrier, voyou invétéré et aspirant à la bourgeoisie, le personnage joué par Fassbinder dans *le Droit du plus fort* endosse toutes les antinomies, jusqu'au suicide. Cette fois, la figure meurt de trop de diversité. Une scène anthologique aux Thermes, dans les bains de boue, observe la contradiction sur le terrain de l'anatomie. Franz confronte sa nudité à celle d'un giton néoclassique, sous le regard intéressé de Max, son premier amant bourgeois. Qu'est-ce qui est beau ? Franz est-il « juste bien », comme il l'affirme lui-même, ou trop gros, trop mou, toujours au seuil d'un informe que la représentation classique voue, au mieux, au grotesque et, au pire, aux ténèbres de l'interdit figuratif ? Qu'est-ce qui est désirable ? Il faut choisir, dans le face à face, qui des deux représente le contre-modèle. Le nu expérimental mis en scène par Fassbinder nous renvoie aux propriétés problématiques du corps, principal bien que transgressif, inédit parce qu'évident.

Alors, en-deçà du feuilletage social que représente Fox, la figure des *Treize lunes* prend le relais et permet de poser la question ultime : qu'est-ce qu'un corps ? qu'est-ce qu'un sexe ? Erwin/Elvira (Volker Spengler) est une ahurissante fragmentation sexuelle, le masculin et le féminin alternent sur tous les sites du corps, dessus contre dessous, le haut en dépit du bas, de dos, de face, jusqu'à la triple surimpression finale : un ex-homme, mué en femme, se déguise en homme pour rejoindre sa femme. « Elvira ! tu es devenue folle ? » Son crâne éclate de terreur, elle a des tuyaux bouchés dans la tête, pauvre « viande gonflée » complètement aliénée par la demande d'amour, Elvira l'ancien boucher est un massacre de chair, elle est n'importe laquelle de ces vaches égorgées qui pendent dans l'abattoir où elle raconte sa vie en hurlant comme Peter Lorre à la fin de *M. le Maudit*. Et pourtant, parce qu'elle est un véritable chantier humain, aucune figure ne semble plus étroitement liée à l'entreprise même de Fassbin-

der. Le geste artistique consiste à repartir du lien social primaire, la peur, qui tord affreusement les visages (Franz Biberkopf sortant de prison au début de *Berlin Alexanderplatz*, Veronika Voss, Martha ou Effi Briest), en pétrir la figure et, à partir de cette effectivité anthropologique à laquelle l'analyse de l'histoire des hommes exige de conclure, à partir de ce réel enfin dévisagé, recommencer le corps, quitte à ne pas pouvoir aller au-delà de la destruction.

Au-delà du négatif

Gus Van Sant, *My Own Private Idaho*

En changeant, il se repose.

Héraclite.

My Own Private Idaho



Punctum caecum

Sur la route, il est seul, il ne fait rien, il tousse, se tourne et retourne, le havresac s'effondre, effet très spécial : pour montrer ce rien, l'impondérable montée du mal, il faut à Gus Van Sant un, deux, trois, beaucoup de plans et surtout plusieurs raccords. La générosité de l'insistance descriptive, l'élégance du montage bouleversent, mais qu'est-ce qui est décrit ? Pas le mouvement du corps, soigneusement tenu à l'écart de toute expressivité, pas encore le pays, l'effet de portrait est trop puissant, ni la maladie, traitée un peu plus tard ; peut-être le désir descriptif lui-même, ici raconté dans ses puissances sensibles. Et ce qu'il convient de décrire, selon l'ouverture de *My Own Private Idaho*, concerne le débordement irrésistible du corps humain par ce qui le hante, le traverse en le laissant faible, désespéré et heureux (en-deçà de la douleur) : une nature cosmique en chaque plan, qu'elle advienne comme ciel, plaine, route ou bien champ, un paysage naturellement vierge et absolument confondu avec l'image, avec ce que c'est qu'une image ou au moins, ce qui en elle importe.

Les eaux coulent et en elles vacillent et vibrent l'image des choses.

Ce paysage serein et dévorant n'équivaut pas à une image intérieure; dire qu'il est paysage mental, c'est le réduire *a minima*, le soustraire à son génie propre qui consiste à ravager la représentation, en commençant bien sûr par le lieu le plus sensible : le point de vue.

L'air, dès que point le jour, est rempli d'innombrables images auxquelles l'œil sert d'aimant.

Depuis l'œil aimant de Léonard, une moitié d'orbe a été parcourue, *My Own Private Idaho* commence sur le contre-champ, à présent en tous ses sites la nature ouvre un œil, une phénoménalité susceptible d'absorber l'esprit juvénile incapable de se supporter. Mike voit le visage de la route, un paysage plissé par le sourire et nous, nous voyons le *punctum caecum*, le point de cécité que Mike représente. Comme le prévoyait Merleau-Ponty : *Faire une psychanalyse de la Nature*. Il n'existe au monde plus d'autre sujet.

La capacité d'évanouissement de Mike (River Phoenix), sous le nom de narcolepsie, manifeste quelque chose de l'imperception dans la perception, de la non-vision dans la vision, qui conditionne l'appréhension des choses et surtout détermine la question de l'image : ici, l'image est rarement ce que l'on voit mais presque toujours ce qui affecte. Elle abat, elle fait rire, elle stupéfie, elle ordonne : elle touche, bien plutôt qu'elle ne montre. Sous forme de rêve, de souvenirs, d'hallucinations; sous forme de virtualités, d'interprétations, de puissances; sous forme de tableaux (vivants et morts), de chansons, de récits proférés ou mimés; sous forme de citations, de collages et de déchirures, il n'est question que d'affects de vision.

Ce qui vaut pour les personnages délirants et charmants de *My Own Private Idaho* vaut aussi bien pour nous : à la faveur d'un geste final de Mike (accompagné de son premier sourire), un bras replié derrière la tête, un bras tendu vers la butte où l'on enterre le père de Scott — et de fait, tendu vers nous, nous reconnaissons l'un des gestes d'acteur les plus fameux qui soit,





celui de James Dean dans *Rebel Without a Cause*, geste de malédiction en même temps que de demande, devenu la posture américaine par excellence. David Lynch dans *Wild at Heart* venait de l'attribuer à Nicolas Cage. Mais où Lynch place le geste américain à l'orée de son film pour éviter la figure en la subordonnant au cliché, Gus Van Sant le fait affleurer très fugitivement en fin de parcours, ramenant au visible une image que, depuis le début du film, nous avons sous les yeux.

De même que Jean-Luc Godard dans *Grandeur et Décadence d'un petit commerce de cinéma* avait choisi de faire tomber sur une photographie de James Dean la chute terrible et inattendue d'une phrase de Faulkner jusqu'alors fragmentée, désordonnée par une longue théorie de figurants – *l'angoisse, et la douleur, et l'inhumanité de la race humaine* – de même pour Gus Van Sant la forme profilée de l'acteur protège les morts contre les vivants, protège l'aura de ce qui a disparu (la mère, l'enfance, Bob Pigeon, l'amour, la maison) contre l'insoutenable clarté du visible : exemplairement, la lampe dont se sert Udo Kier pour s'éclairer lui-même, menant Mike au bord du malaise, et qui reprend sur un mode adouci le grotesque microphone-projecteur de Dean Stockwell dans *Blue Velvet*. Nous aussi nous sommes soumis au régime de l'hallucination, plongés dans des images que nous ne savions pas voir, reconnaissant des figures que nous n'avons pas vraiment vues, émus aux larmes par des ellipses que nous ne vivrons jamais.

La matière de *My Own Private Idaho*, c'est une économie des images qui, à quelques êtres démunis, tendres et politiques, fait hommage de leur fragilité.

Le peigne de Léonard

Dans *My Own Private Idaho*, l'image se fait ultra-figurative : d'abord parce qu'elle ne cesse de varier, convoque les schèmes figuratifs les plus anciens (les piétras), les plus antiques, les plus *camp* (couvertures des magazines) pour renouveler en chaque occurrence le traitement du motif; le corps masculin, de se voir recommencé par cette diversité euphorique, en redevient inépuisable. Confrontées les unes aux autres, ces images plastiques avouent et développent leur plasticité même : elles sont les éclats miroitants d'un grand modèle qui les a toutes générées et en supportera bien d'autres, de Michel-Ange à *Honcho* et jusqu'à cette silhouette déformée qui s'éloigne en dansant sur un mur.

À moins de cette invention, de cette efflorescence, ne s'esquisserait pas la première des propriétés corporelles selon Gus Van Sant : le caractère insondable de l'anatomie, l'infini de ce qui se manifeste, la beauté proluxe du plus simple contour corporel. Il n'existe pas de différence entre la surface et l'opacité du corps, entre la figure pleine qui emmène le plan vers la sculpture et la découpe colorée qui le ramène à la planitude. En cela d'ailleurs, *My Own Private Idaho* reprend bien les procédures du pastiche, de la parodie et du





mélange réinventées en cinéma par Jean Genet et Pasolini mais il les prolonge aussi : où Pasolini hiérarchisait encore l'économie des emprunts selon une structure somme toute classique (sa théorie de la contamination affirme les privilèges expressifs de la picturalité), Van Sant n'admet ni ordre ni prérogative et, qu'il s'agisse d'un montage wellesien ou du split-screen des magazines érotiques, d'une lumière inédite ou d'une imitation de Mapplethorpe, une même énergie traverse chaque image, celle de la célébration.

Cette diversité garantit évidemment l'éloignement du modèle, mais sur un mode qui n'est pas celui de la déception : inépuisable, le corps l'est aussi de s'éprouver comme un organisme hanté par toutes sortes d'images mentales, souvenirs, pressentiments, fables et mensonges, qui le traversent et l'ouvrent indéfiniment. Les *monologues extérieurs* des ragazzi américains, la mise en scène par Scott (Keanu Reeves) de toute créature — ses pères, ses complices, ses clients —, les images primitives dont Mike se trouve assailli adviennent avec tant de force, de prégnance et de régularité qu'elles abolissent tout sentiment d'intériorité. La hantise n'appartient pas à l'intime, n'en constitue plus la preuve, au contraire, elle retourne le sujet sur lui-même, le déplie, expose au jour les *phantasma*, les rêves, les traumatismes : c'est Mike, figure de l'imagerie onirique —; impose à l'autre les comédies, les scénographies et les semblants : c'est Scott, figure de l'imagerie politique. La hantise vient et revient comme un flux qui emporte et dissout la conscience de soi.

Ainsi, l'image règne, elle impose un régime de discontinuité et d'illimitation capable d'abolir le sujet à force de démultiplier ses puissances, en revenant tour à tour ou en même temps à titre d'image psychique, invention plastique et néantisation. Le visible apparaît comme le lieu d'indétermination du sensible, ce qui rend obscur le rapport au monde, au corps, à la sensation, à force de le manifester tout à fait. Et le sujet devient ici l'intotalisable fracturé par tout le reste, un être doux et absolument accueillant, avec pour seule vigueur celle de la projection.

Maintes fois, la chose désunie devient cause de plus grande union; ainsi le peigne, fait de joncs fragmentés, unit les fils de soie.

Dénuement

Reprenons alors les choses là où Pasolini les avait laissées, lorsqu'il commentait si admirablement la cinématographie d'Andy Warhol ou de Jean-Luc Godard et lorsque le montage se devait de provoquer blessure, déchirure irraccordable.

Porcherie représentait la liquidation du sujet telle qu'alors penser Auschwitz l'avait rendue nécessaire : le personnage y faisait lacune, il accumulait les preuves inutiles de son inexistence — *ni mort ni vivant*, il ne lui restait plus qu'à s'abandonner à la catalepsie —, il s'y montrait irrécupérable — *ni consentant ni contestaire* —, indescriptible par les autres (sa mère, son père, sa fausse fiancée) comme par lui-même — *Parler de moi me fait mal. Quel mal ? Un mal que tu ne peux imaginer.* Le montage alternait le Barbare intemporel dévorant (Pierre Clémenti : *J'ai tué mon père, j'ai mangé de la chair humaine, et je pleure de joie*) et le Malade contemporain dévoré (Jean-Pierre Léaud : *ma seule qualité, c'est d'être inaliénable*) que tout opposait sauf un principe : *se soustraire à la conservation.*

Ce que Pasolini élabore dans *Porcherie* et rédige dans *Le cinéma impopulaire*, cette idée que seules *ivresse suicidaire, vitalité défaitiste, auto-exclusion didactique* peuvent manifester, dans la négation formelle, l'amour pour la vie, Adorno le développe au même moment et dans les mêmes termes. Il s'agit d'*abandonner la conservation de soi*, de faire procès à la cohérence artistique donc à l'individu qu'elle engage et, pour atteindre enfin à une pure expérience qui ne présupposerait rien de l'existence d'un sujet possible, de travailler le montage dans ses capacités dissonantes, en tant que mise en échec passionné du principe d'identité, scarification, irruption du déchet inappropriable.

Le montage est la capitulation intra-esthétique de l'art devant ce qui lui est hétérogène.

Pasolini, Adorno, les esthétiques de la défection sublime, au fond, conservaient intacte la vénération de ce qui n'était plus possible, substituaient au

règne de l'aplomb la souveraineté de la défaillance. Mais de Jean-Pierre Léaud à River Phoenix, de la catalepsie à la narcolepsie, du faux-raccord comme destruction au faux-raccord comme soustraction, du montage hétérogène exprimant la défaite à la brassée d'images hétéroclites (une guirlande, à la manière de celle qui se balance entre les plans actuels et virtuels du *Chant d'amour*), on est passé, avec Gus Van Sant, dans un au-delà de la suppression du sujet.

Dans les mêmes fleuves, nous entrons et nous n'entrons pas, nous sommes et nous ne sommes pas.

Les créatures douces, non-thétiques de *My Own Private Idaho* — les ragazzi américains, les teenagers romains, ceux des enfants de Bob Pigeon qui ne l'ont pas renié, Mike qui les représente tous lorsque, revenu d'Italie, abandonné, absolument démuné, il s'effondre lentement de détresse sur l'asphalte de Portland, elles figurent ce point aveugle du sujet, cette réserve d'indétermination où se confondent encore et s'échangeront toujours extérieur et intérieur, perte et possession, l'intime conscience de l'autre et l'exclusive indifférence à soi.

Comme une même chose, c'est en nous le vivant et le mort, l'éveillé et l'endormi, le jeune et le vieux; car en s'échangeant ceci devient cela et cela de nouveau ceci. La route qui monte, qui descend : une et même.

Les nuages défilent, les poissons bondissent dans les torrents, la maison vole, les images ont forme d'affects : si, dans *My Own Private Idaho*, les paysages sont du temps, c'est que dans l'évanouissement quelque chose se réactive, qui n'esquisse nulle promesse, n'esquive en rien le désespoir, appelle le vol autant que la compassion mais, inexorablement, sauvegarde le vulnérable.

*Non pas certes les rêveries
Obscures de l'intériorité,
Et le mensonge de préférence
À l'imitation des classiques.
Cet âge exigeait son masque de plâtre,
Non d'albâtre, en prise rapide,
Une prose de cinéma,
Non la sculpture des rimes.*

Ode pour l'élection du sépulcre d'E.P.

On y retourne pour mourir de douleur et pour avouer son amour. *Don't laugh at the natives*. Ezra Pound aussi est né en Idaho ⁶.



⁶ Textes additionnels :

- Héraclite, *Fragments*, traduits par Roger Munier, Fata Morgana, 1991.
- Rainer Maria Rilke, *Worpswede*, in *Œuvres I – Prose*, traduit par Paul de Man, Seuil, 1966.
- Léonard de Vinci, *Philosophie et Prophéties*, in *Carnets*, traduits par Louise Servicen, Gallimard, 1942.
- Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, texte établi par Claude Lefort, Gallimard, 1964.
- Jean Damascène, *Discours apologétique contre ceux qui abolissent les saintes images*, traduit par Philippe-Alain Michaud, inédit.
- Pier Paolo Pasolini, *Le cinéma impopulaire* (1970), in *L'Expérience hérétique*, traduit par Anna Rocchi Pullberg, Payot, 1976.
- Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (1970), traduit par Marc Jimenez, Klincksieck, 1989.
- Ezra Pound, *Hugh Selwyn Mauberley (Vie et relations)*, in *Poèmes*, traduits par Ghislain Sartoris, Gallimard, 1985.

Épilogue

Il fait nuit. Né de courants électriques, un corps nu et athlétique surgit soudain sur le bitume sinistre d'une rue dévastée de Los Angeles. Accroupi, enroulé sur lui-même, le corps est vu de profil, sa pose ovoïde évoque aussi bien un gymnaste sur une amphore attique que les études géométriques de Léonard sur les fœtus ou encore l'adolescent accroupi que Michel-Ange avait prévu de placer sur la corniche supérieure du tombeau de Laurent de Médicis à Florence. Il vient du futur mais il revient du fond de l'histoire iconographique. Tout le monde l'a reconnu, c'est le Terminator, cette belle forme customisée, elle aussi habitée, mais par la machine au détriment des affects. Il répand la terreur et la mort, pourtant la seule vraie destruction du film est formelle : cet intérieur électronique tout-puissant n'a, en vérité, aucun besoin des muscles épais de son enveloppe corporelle. (James Cameron prendra acte du contresens en inventant le corps du T1000 dans *Terminator 2 - Judgement Day* : cette fois le caractère invincible de la machine trouve sa juste forme, une apparence agile, frêle et inexpressive jusqu'à la neutralité qui se prête souplement à toutes les métamorphoses). Le Terminator, personnage inédit du solécisme figuratif, nous réapprend bien malgré lui à aimer les apparences humaines.

4

Court-circuit

— *Michael Cimino,*
Heaven's Gate —

Dans *Heaven's Gate*, Isabelle Huppert est rose, rousse et lactée, elle balance doucement entre le bonbon et le sucre candi. Les gâteaux qu'elle excelle à préparer pour ses amants n'ont au fond qu'un seul ingrédient : la lumière de Nestor Almendros, dont ils recueillent et objectivent l'effet sentimental. «Je ne t'ai jamais tant aimée, j'avais dans l'âme des océans de crème» (Flaubert, lettre à Louise Colet). Les nus d'Isabelle Huppert datent du XIX^e siècle, époque à laquelle le corps déshabillé se revêtait à mesure d'ornements et d'images. Le XX^e entre dans le film avec l'apparition de Christopher Walken (une créature s'impose à partir du vide qui la hante). Lorsque les deux personnages s'étreignent, on est ému comme devant ces façades de cathédrales où des figures pourtant juxtaposées n'appartiennent ni au même ciseau, ni au même temps, ni au même monde.

TROISIÈME PARTIE

ACTUALITÉS DE L'ABSTRACTION DANS L'INVENTION FIGURATIVE

Le personnage contemporain

L'homme entier, le cinéma classique

L'être selon l'image

«Passque ça fait plus français»

Frankly White

Les soustractions

1

Le personnage contemporain

Dans le roman primitif, la personne du héros est un moyen de
lier les parties.

Selon l'évolution des œuvres d'art,
l'intérêt se reporte sur les éléments de liaison.

Victor Chklovski, Zoo (1923).

Éléments

Le Sauvage, le Mannequin,
la Maquette

La force plastique : réparer,
disséminer

The Blackout



Au cinéma, le personnage n'est pas une entité mais un dispositif. Dispositif à trois éléments au moins.

Éléments

- 1) Le personnage n'est pas d'abord une biographie, une individualité, un corps ou une iconographie, il est une circulation symbolique faite d'éléments plastiques, de schèmes narratifs et d'articulations sémantiques.

Souvent (ce pourrait être une caractéristique d'un usage classique de la cinématographie), cette circulation a pour but de se cristalliser, de produire des effets de synthèse, sur le mode d'une personnification typique ou celui d'une individuation singulière. Mais on peut envisager bien d'autres modèles de circulation : par exemple la dissémination, la fragmentation, la soustraction.

North by Northwest (Alfred Hitchcock, É.-U., 1959) : au cinéma, n'importe quoi peut faire personnage, il suffit de lancer un nom à la cantonade, n'importe lequel, «Mr. Kaplan!», ça y est, une histoire commence, voici qu'un corps à ce nom s'agrège, c'en est fini de lui, un vertige romanesque l'aspire et l'emporte, il ne s'arrêtera plus de courir après le rien, à la rencontre de signes vides (un costume gris, une chambre d'hôtel...) qu'il remplira de son angoisse et de son désir.

Il suffit donc que quelque chose fasse signe, qu'une circulation se mette à happer des motifs, ensuite on les relie pour tenter d'en faire un scénario, comme s'y emploient Roger Thornhill dans *North by Northwest* ou Jeff dans *Rear Window* : cela marchera toujours, entre deux motifs, entre deux événements, entre deux situations il y a toujours un rapport à exhumer (version *Rear Window*) ou à produire (version *North by Northwest*). Plus radicalement encore, *Ghost in the Shell* (Mamoru Oshii, Japon, 1995) raconte comment, à Newport City, en 2029, la circulation intensive d'un programme d'espionnage super-puissant a fini par libérer sa propre logique, s'autonomiser et s'engendrer lui-même comme créature. Alors le fantôme ainsi créé par centrifugation et parthénogenèse part à la recherche d'un corps qui pourrait l'accueillir. Il en trouve, qui se détruisent à son contact, et le seul qui l'hébergera vraiment sera celui du cyborg qui réussit à le supprimer mais de ce fait pensera toujours à lui. «Il est en moi, je ne l'oublierai jamais» : la guerre des robots se transforme en histoire d'amour fou. *Ghost in the Shell* montre comment la circulation fait personnage et comment une telle dynamique, de ne pas trouver d'incarnation, devient indestructible : on peut seulement la sculpter, lui donner des formes provisoires, le dériver, la capter un instant — son mouvement déborde l'ensemble de ses manifestations. Tel serait le personnage en tant qu'il relève vraiment du cinéma : une dynamique qui peut s'exempter de sommation.

En ce sens, les plus beaux personnages de cinéma ne sont que mouvement, mouvement simultanément physique et psychique, comme ce personnage de grand-père dans *Murmur of Youth* (Lin Cheng-sheng, Taïwan, 1997) qui n'existe que d'un déplacement en travelling. Le soir tombe, devant la porte de sa maison une grand-mère un peu folle interpelle son époux mort depuis quinze ans, la caméra s'approche lentement, elle est le défunt. Fille, père, petite-fille, tous sortent de la maison et invectivent le grand-père, en

une grande dispute familiale soudain suscitée par un léger déplacement du champ, la trace d'un passage, un semblant de réponse. Sur un mode narratif simple, Lin Cheng-sheng retrouve le procédé porté à son comble par Samuel Beckett dans *Film* (É.-U., 1964), où les mouvements de la caméra, trajets de mort et d'arrachement, manifestent la Méduse intérieure qui dévore le protagoniste. Chez Beckett le mouvement pur ne crée pas, de sa seule force, un personnage, il élabore une figure qui problématise la question même du Sujet.

- 2) Le personnage est un leurre qui métamorphose l'effectivité des choses en chimère sans avoir besoin de les modifier. Deux plans suffisent pour opérer la démonstration. *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Jean-Luc Godard, Fr., 1966), scène 1, voix off : « Elle, c'est Marina Vlady ». Le plan saute de 10°, l'image reste la même, voix off : « Elle, c'est Juliette Jeanson ». Tout a changé. Le personnage est aussi ce pacte de conversion, une transfiguration fixe — si facile à reconverter, il suffit d'un regard-caméra.

En régime de fiction, la circulation symbolique dénature le visible (l'arrache à son état de nature) et le convertit en son double : ce sont les effets d'incarnation, qui apparentent le cinéma à l'ensemble des pratiques de la mise en scène et le renvoient à la très longue histoire des rapports entre l'image et la mort. Mais on peut envisager aussi que les rapports du personnage et de l'acteur n'obéissent pas à un tel modèle et que, par exemple, au lieu de l'invoquer, l'acteur détruit son personnage, ou bien que le personnage se détache et s'autonomise tout à fait de l'acteur (de telles solutions sont explorées avec une grande systématisme dans *la Vérité sur l'imaginaire passion d'un inconnu* de Marcel Hanoun — Fr., 1973 — et le *Hitler* de Hans-Jürgen Syberberg — RFA., 1978), ou encore que leur problématisation mutuelle ne produise pas de figure tierce (Bernard Noël dans la séquence « le théâtre et l'amour » de *Une femme mariée*, Jean-Luc Godard, Fr., 1964).

- 3) Pourquoi inventer des personnages, à quoi cela sert-il, ne suffit-il pas de décrire les choses et d'affiner les formes documentaires, qui permettent de faire connaissance avec d'inoubliables « autoperonnages ¹ » ? C'est que, justement, le personnage de cinéma vise rarement le singulier, ne relève pas de l'incomparable, au contraire : bien plus souvent il est une silhouette chargée de donner forme, provisoirement, à une valeur, une fonction, une idée, il est astreint au significatif là où la description du vivant tout au plus libère des signes et dérange nos croyances. À l'acteur la charge ou les résidus de la singularité, le personnage, lui, constituera un exemple, un cas, un emblème, un vecteur réclamant interprétation : littéralement, il est un faire-valoir. Marc Vernet a montré comment ce statut iconologique du

¹ Pour reprendre la notion mise au point par Maxime Scheinfeigel dans « L'acteur en autoperonnage », *Admiranda* n° 4, « Le Jeu de l'acteur », Aix-en-Provence, 1989, pp. 22-29.

personnage pouvait déterminer sa distribution sur plusieurs corps et l'organisation paradigmatique des figures ².

Autrement dit, le personnage de cinéma résulte d'un ensemble de processus d'abstraction : ceux-ci peuvent être mis tout entier et de façon univoque au service d'une revendication de présence voire d'épiphanie, ils n'en informent pas moins la figurativité.

- 1) *Abstraction plastique* (la circulation symbolique entre iconographie, éléments visuels et sonores «non-mimétiques» mais qui participent de la syntaxe figurative, schèmes narratifs et modalités de raccordement) ³.
- 2) *Abstraction contractuelle*, au sens où la mise en scène opère une conversion, elle arrache le visible à lui-même, elle le délie de sa littéralité (par exemple, vous voyez un acteur, vous comprenez un personnage).
- 3) *Abstraction conceptuelle* ensuite, au sens où le personnage de cinéma signifie, fait emblème, illustre ou exemplifie. Au pire, c'est la formule de Walter Benjamin : «Il promène en quelque sorte son concept : je veux dire en tant qu'homme-sandwich ⁴.» Mais souvent bien sûr les effets de sens sont infiniment plus élaborés ou subtils.
 - Soit que l'effet conceptuel exige un travail figuratif très approfondi, comme par exemple celui de *Film* ⁵.
 - Soit que le travail des images elles-mêmes permette d'enrichir ou de renouveler le concept ou l'idée. Ainsi, à la fin de *The Blackout* d'Abel Ferrara (É.-U., 1997), le nu féminin et le corps masculin ployé de douleur vers lui peuvent, au terme d'un long circuit d'images, constituer une allégorie du manque absolu. Car ce manque a été redéfini, approfondi dans ses qualités et ses puissances, il ne renvoie plus à la simple privation d'une substance mais à un incurable complexe d'abandon, dont le film a exploré avec les moyens qui lui sont propres la teneur fantasmatique. Comment dire ce que peut une image ? — C'est la question que travaille tout film, du simple fait de son existence. *The Blackout* la dramatise : comment exprimer le besoin vital de retrouver une image ? Et le film répond en superposant les nuances de l'anamnèse sous forme d'oubli, de retour, de traces, d'analogies, de souvenirs, d'esquisses, d'anticipation, de lacunes, de dissolutions, de hiatus hésitants, de face à face intolérable, de surimpressions et d'irréductibles césures.
 - Soit que le cinéma produise ses propres idées ou concepts, comme c'est le cas chaque fois que s'invente une figure de montage.



The Blackout

² Marc Vernet, «Le personnage de film», *Iris* n° 7, *Cinéma et Narration* 1, 2° semestre 1986, p. 86.

³ Sur la notion d'«élément non-mimétique», cf Meyer Schapiro, «Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques» (1966), tr. J.-C. Lebensztejn, in *Style, artiste, société*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 7-34.

⁴ Walter Benjamin, Lettre à Theodor W. Adorno, 23 février 1939, in *Correspondance 1929-1940*, tr. Guy Petitdemange, Paris, Aubier, 1979, p. 288.

⁵ Samuel Beckett, *Film*, New York, Grove Press, Inc., 1969. La partie conceptuelle de ce livre est publiée en français dans *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1972, et sa partie documentaire dans *Trafic*, n° 23, automne 1987.

personnage pouvait déterminer sa distribution sur plusieurs corps et l'organisation paradigmatique des figures ².

Autrement dit, le personnage de cinéma résulte d'un ensemble de processus d'abstraction : ceux-ci peuvent être mis tout entier et de façon univoque au service d'une revendication de présence voire d'épiphanie, ils n'en informent pas moins la figurativité.

- 1) *Abstraction plastique* (la circulation symbolique entre iconographie, éléments visuels et sonores «non-mimétiques» mais qui participent de la syntaxe figurative, schèmes narratifs et modalités de raccordement) ³.
- 2) *Abstraction contractuelle*, au sens où la mise en scène opère une conversion, elle arrache le visible à lui-même, elle le délie de sa littéralité (par exemple, vous voyez un acteur, vous comprenez un personnage).
- 3) *Abstraction conceptuelle* ensuite, au sens où le personnage de cinéma signifie, fait emblème, illustre ou exemplifie. Au pire, c'est la formule de Walter Benjamin : «Il promène en quelque sorte son concept : je veux dire en tant qu'homme-sandwich ⁴.» Mais souvent bien sûr les effets de sens sont infiniment plus élaborés ou subtils.
 - Soit que l'effet conceptuel exige un travail figuratif très approfondi, comme par exemple celui de *Film* ⁵.
 - Soit que le travail des images elles-mêmes permette d'enrichir ou de renouveler le concept ou l'idée. Ainsi, à la fin de *The Blackout* d'Abel Ferrara (É.-U., 1997), le nu féminin et le corps masculin ployé de douleur vers lui peuvent, au terme d'un long circuit d'images, constituer une allégorie du manque absolu. Car ce manque a été redéfini, approfondi dans ses qualités et ses puissances, il ne renvoie plus à la simple privation d'une substance mais à un incurable complexe d'abandon, dont le film a exploré avec les moyens qui lui sont propres la teneur fantasmatique. Comment dire ce que peut une image ? — C'est la question que travaille tout film, du simple fait de son existence. *The Blackout* la dramatise : comment exprimer le besoin vital de retrouver une image ? Et le film répond en superposant les nuances de l'anamnèse sous forme d'oubli, de retour, de traces, d'analogies, de souvenirs, d'esquisses, d'anticipation, de lacunes, de dissolutions, de hiatus hésitants, de face à face intolérable, de surimpressions et d'irréductibles césures.
 - Soit que le cinéma produise ses propres idées ou concepts, comme c'est le cas chaque fois que s'invente une figure de montage.



The Blackout

² Marc Vernet, «Le personnage de film», *Iris* n° 7, *Cinéma et Narration* 1, 2^e semestre 1986, p. 86.

³ Sur la notion d'«élément non-mimétique», cf Meyer Schapiro, «Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques» (1966), tr. J.-C. Lebensztejn, in *Style, artiste, société*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 7-34.

⁴ Walter Benjamin, Lettre à Theodor W. Adorno, 23 février 1939, in *Correspondance 1929-1940*, tr. Guy Petitdemange, Paris, Aubier, 1979, p. 288.

⁵ Samuel Beckett, *Film*, New York, Grove Press, Inc., 1969. La partie conceptuelle de ce livre est publiée en français dans *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1972, et sa partie documentaire dans *Trafic*, n° 23, automne 1987.

Le Sauvage, le Mannequin, la Maquette

Comprendre comment s'organise la circulation symbolique suppose de déterminer quel est le sujet du récit : le personnage, le thème (au sens de l'iconologie) ou l'acteur ? Trois questions sont alors à l'œuvre. Celle de la co-présence : il peut y avoir personnage sans acteur, voire, personnage sans thème — mais sans doute pas d'acteur sans personnage; celle de la subordination : l'acteur subordonné au rôle constitue une norme de transparence et son inverse, le personnage déduit de la star, sa plus-value classique; et celle du mode d'articulation entre ces trois instances. Sur ce dernier point, on peut d'emblée distinguer plusieurs possibilités stylistiques.

D'abord, le Sauvage. Il s'agit de travailler sur l'ici et maintenant d'une présence, dont le personnage ne représente qu'un possible tandis que l'acteur s'affirme comme compossible. Le travail du jeu fait exploser les limites du rôle, que l'on ne peut plus assigner de façon univoque à une valeur ou un concept, que l'on ne peut, en quelque sorte, résumer parce que le jeu conteste nos catégories de pensée et se dérobe au paradigme. Ce serait exemplairement le renversement opéré par John Cassavetes, «sauvage» étant à entendre selon le sens inventé par Merleau-Ponty lorsqu'il parle d'«Esprit sauvage» c'est-à-dire, non pas un état de nature supposé, mais une créature responsable de sa légalité propre, capable de définir pour elle-même ses rapports à l'apparaître, de déraciner les habitudes figuratives, dans la violence de sa particularité ⁶. Mais ceci ne renvoie pas seulement aux grandes élaborations de Cassavetes, le dispositif peut être beaucoup plus simple et propager quand même une grande violence, comme par exemple les danseuses totalement improbables que Pialat place au fond du champ dans *Le Garçu* (Fr., 1995), qui de toute évidence sont des danseuses professionnelles mais que le dialogue fait passer pour des «secrétaires médicales». L'incohérence, assumée de façon désinvolte et lasse par le protagoniste (Gérard/Gérard Depardieu) s'interrogeant sur ce qu'il voit, souligne que le désir de mettre en jeu ces corps-là enfonce les digues du vraisemblable et ramène le personnage à un état d'extrême précarité, à un statut d'esquisse que le plan conserve comme une rayure narrative.

Ensuite, le Mannequin. Ici, le personnage est un cas et, de même qu'un mannequin dans une vitrine disparaît sous la robe qui assure l'événement visuel, il s'épuise dans le traitement de l'idée ou de la valeur, il s'en tient à son statut de motif et délivre une leçon à laquelle lui-même reste tout entier attaché. Lorsque, dans *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (Fr., 1986), Jean-Luc Godard fait défiler une théorie de figurants devant la caméra, chacun porteur d'un lambeau d'une phrase collective dont le morcellement empêche la synthèse, il donne l'image la plus crue, non seulement du travail

⁶ Cf Claude Lefort, «L'idée d'«être brut» et d'«esprit sauvage»», in *Les Temps Modernes*, n° 184-185, octobre 1961, pp. 255-286.

du figurant mais aussi du personnage de cinéma classique, enrôlé dans un récit dont il peut être le héros mais pas le sujet.

Enfin, la Maquette. Cette fois, le personnage devient le site d'une redistribution des signes, il est une expérience symbolique en soi où se crée une dynamique qui ne se rapporte ni à l'individu qui le joue ni à une signification thématique. Non que le personnage devienne insensé (ce qui exige un grand effort, pour être insensé comme la vie elle-même, il faut au moins les incroyables chefs-d'œuvre de Monte Hellman, *Two-Lane Blacktop* ou *Cockfighter*), mais il refonde les règles de la narrativité, ou les modes d'articulation sémantique, ou l'économie figurative, ou tout cela à la fois.

Sur un mode négatif et catastrophique, c'est par exemple le cas dans *Casino* de Martin Scorsese (É.-U., 1996). Le sujet du film, la corruption, exige la corrosion figurative du facteur humain. Dans *Casino*, les personnages ne signifient pas, ils déjouent des narrativités admises : la mort du héros dans l'explosion de sa voiture finalement n'a pas eu lieu, la déchéance de la femme fatale n'entraîne pas celle de l'homme, les archétypes et les clichés au lieu de rester tranquillement en l'état soudain acquièrent une histoire, que décrivent les mélodies, les costumes et les couleurs. Et, au lieu de proposer une narrativité de rechange, le film les adopte toutes (à la fois le fatum, le devenir, le désordre et leur déni), de sorte qu'elles se corrodent mutuellement, deviennent mineures et ne renvoient qu'à leur propre arbitraire : il n'y a de sujet que la destruction formelle, qui s'attaque en premier lieu à l'élaboration des figures.

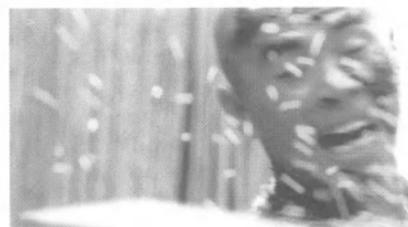
La force plastique : réparer, disséminer

Pourquoi, aujourd'hui, éprouve-t-on la nécessité de revenir à la question du personnage ? Peut-être parce que de nombreux films ont inventé des formes de construction figurative éminemment originales, formes déceptives critiques comme dans *Casino*, formes affirmatives mélancoliques comme dans *Nos années sauvages* de Wong Kar-wai (Hong-Kong, 1990) ou *Lost Highway* de David Lynch (É.-U., 1997). Dans ces deux films, les protagonistes comme en rêve se dissolvent dans leur double, définitivement (*Nos années sauvages*) ou pour un moment (*Lost Highway*). Mais leur double ou leur substitut possède la même force et la même consistance narrative qu'eux, ils ne représentent pas un possible ni une autre version du personnage, (les devenirs virtuels, dans *Nos années sauvages*, restent bien à la charge du protagoniste, qui meurt puis ne meurt pas assassiné dans un train), ils manifestent bien plutôt que la constitution d'une identité n'est pas le dernier mot de ces figures, que leur forme ne se referme pas sur une personne mais verse dans une indifférence à l'individu qui attende à l'idée même de sujet.

À comparer ces films au chef-d'œuvre de Teinosuke Kinugasa, *Une page folle* (Japon, 1928), où les fantômes dévorent le réel au point où l'on ne peut plus les démêler, où l'on ne sait plus ce qui est rêve, souhait, passé, futur ou actuel, on s'aperçoit que le cinéma problématise aujourd'hui la question du sujet de façon toujours plus radicale. Dans le cas d'*Une page folle*, la juxtaposition des devenirs différents de la fille rêvés par son père (elle se mariait; elle était enlevée) reste en suspens mais reste aussi du côté du possible, en quelque sorte, la dissémination enrichit la vie d'une dimension virtuelle. Dans *Nos années sauvages*, *les Cendres du temps* (Wong Kar-wai, Hong-Kong, 1994) ou *Lost Highway*, la dissolution ou l'éclipse des protagonistes constituent une atteinte à l'intégrité qui les emmène du côté de l'impossible, en un voyage au cours duquel on apprend par où l'individu n'existe pas, où son effacement le défait vraiment. De l'altération, nous sommes passés à l'abolition. S'agit-il d'un état suprême de l'individualisme, le sujet se montre-t-il individué au point de pouvoir dévisager et récupérer ce qui, en lui, participe de l'absence à soi ? Ou s'agit-il de manifester ce que Nietzsche appelait la « force plastique » des hommes, de figurer le travail du passé dans l'imaginaire grâce à des fictions d'oubli ? « Il faudrait connaître la mesure exacte de la force plastique [*plastische Kraft*] d'un homme, d'une nation, d'une civilisation, je veux dire la faculté de croître par soi-même, de transformer et d'assimiler le passé et l'hétérogène, de cicatrifier ses plaies, de réparer ses pertes, de reconstruire les formes brisées⁷. » L'effacement provisoire ou définitif des figures renverrait alors à des blessures collectives, l'actualisation de la non-personne dans le personnage ouvre peut-être sur un bilan historique, celui d'une série indéfinie de catastrophes humaines absolument irréparables qui laisse les hommes d'aujourd'hui dans un état cauchemardesque de dénuement et de précarité morale. Dans les scénarios contemporains de crime et d'anamnèse, traités sur un mode privé (*Lost Highway*, *The Blackout*), renvoyant explicitement à un génocide (*Dead Man*, Jim Jarmusch, É.-U., 1996), ou articulant les deux (*Barton Fink*, Ethan et Joel Coen, É.-U., 1991, *Little Odessa*, James Gray, É.-U., 1997), paradoxalement l'onirisme rend bien moins compte d'un inconscient individuel que d'une hantise générale et donc du caractère documentaire de la fiction cinématographique. Un tel état historique exige l'élaboration des figures sous forme de Maquettes susceptibles de se plier ou de s'ouvrir à toutes sortes de devenirs, de métamorphoses, de statuts figuratifs, comme si l'humain désormais ne pouvait plus jamais être une donnée mais seulement une question, et peut-être seulement un tourment. Lorsqu'un personnage s'abolit et qu'un autre revient à sa place chez Wong Kar-wai ou David Lynch, il ne s'agit plus d'une plastique de la dérivation cosmique comme dans *Finnegans Wake* où la même figure pouvait réapparaître sans cesse sous toutes sortes de noms et, en s'enrichissant de chacun d'eux, devenait inépuisable. Il

⁷ Friedrich Nietzsche, *Considérations intempêtes*, 1873, tr. Geneviève Bianquis, Paris, Aubier Montaigne, 1964, p. 207.

The Blade







s'agit au contraire de plastiques où rupture et disparition importent plus que ce qui disparaît, où la substitution est plus forte que les termes substitués l'un à l'autre, où la non-personne est bien plus émouvante que la personne qu'elle engloutit. C'est dire que les films contemporains travaillent avec beaucoup de profondeur ce qui appartient en propre au cinéma : le génie du lien, plutôt que l'établissement d'entités.

Rares sont les films qui travaillent sur la force plastique au sens de la réparation nietzschéenne. Mais l'un d'eux en accomplit l'idée : *The Blade*, de Tsui Hark (Hong-Kong, 1995). Dans *The Blade*, tout est rompu et toutes les formes sont brisées : le sabre éponyme, le corps du héros, Ding On (Chiu Man Chuk) qui devient manchot, le manuel de kung-fu déchiré, le chapelet cassé du maître de forge, le cadavre décapité du Moine, la maison brûlée, les enfants orphelins... mais aussi les souvenirs, qui ne reviennent que par bribes (scène de la mort du père), les péripéties (le plus souvent sans cause), et surtout les

mouvements, assurés par les raccords et presque plus par les corps. Pourtant, ce déchirement général trouve sa réparation au cours du duel final lorsque, dans quelques plans, en un événement figuratif majeur, on voit se succéder immédiatement l'acteur et sa doublure : le corps soudain se trouve partout, multiplié par sa propre virtuosité. Après avoir vécu mutilé, et tandis que l'épée de son adversaire se divise en trois, pelée par la vitesse, le héros triomphe dans une énergie cinétique dont il déborde au point de se démultiplier lui-même — enfin la défiguration devient euphorique.

2

L'homme entier, le cinéma classique

— Howard Hawks
et Jack Conway,
Viva Villa! —

On appelle un homme entier un homme
qui concentre toute sa volonté sur une fin particulière.

Hegel, Introduction à l'Esthétique.

«Le peuple manque»...

Le peuple n'est pas le sujet et n'est pas même sujet dans *Viva Villa!* (1934), récit épique de la libération du Mexique au début du XX^e siècle centré sur le personnage de Pancho Villa. Sa représentation apparaît tout à fait minimale : non pas un peuple, mais une somme (quantitative) et une masse (décorative) de figurants. Se trouve mis hors-film le problème de la constitution du peuple comme collectivité, éludée toute question d'une quelconque volonté révolutionnaire, qui fit l'objet au contraire de la figuration eisensteinienne et sera l'enjeu d'un film mexicain pro-

«Le peuple manque»...

Système des personnages

Travail du légendaire

L'ennemi, c'est le fait

duit l'année suivante, *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando De Fuentes, qui considère la révolution du point de vue du soldat selon des mouvements réfléchis et toujours morbides d'adhésion et de désillusion. Dans *Viva Villa!*, le peuple se résout en une masse uniforme, en groupes (péons, soldats, guérilleros) dont tous les membres font tous la même chose au même moment. Souvent, il se présente dans le plan sur le mode de la rangée, de la colonne, du défilé : son unité est toujours déjà acquise, tout à l'inverse de la conquête de l'unanimité chez De Fuentes ou Eisenstein. Lorsque Pancho (interprété par Wallace Beery) dissout son armée révolutionnaire, accourue en masse pour célébrer sa victoire, il lui parle à voix basse, comme à une seule personne — et la foule immense l'entend.

Comment, alors, a-t-on pu croire ou laisser croire que *Viva Villa!* comportait des plans extraits des rushes de *Que Viva Mexico*¹ ? C'est que, en effet, le début du film offre une imitation d'Eisenstein (comme d'ailleurs la fin de *Viva Zapata!*). Les plans de coupe sur les péons assistant au supplice du père de Pancho Villa sont montés et cadrés à la manière d'Eisenstein : mais à la différence, qui ôte toute vraisemblance à la légende des rushes, que les figurants sont tous semblables, alors que chez Eisenstein, les portraits séquentiels réclament d'être tous différents, en raison soit du Typage, soit du montage de l'émotion : « remplacement d'un seul visage changeant d'expression par une gamme de visages exprimant des émotions différentes — typages toujours plus expressifs que la surface trop malléable et dénuée de résistance organique du visage de l'acteur organique². » Un autre procédé atteste encore que cette imitation constitue un hommage et non un remploi : lors de la mobilisation en faveur de Francisco Madero, les cartons « *Villa Wants You* » grandissent et s'avancent dans l'écran, à la manière de ceux du *Potemkine* (« Frères! »). Enfin, un procédé achève de manifester le caractère incompatible du traitement du peuple chez Hawks/Conway et chez Eisenstein : dans *Viva Villa!*, la foule peut être vue en transparence, derrière les figures principales (dans l'hacienda de Don Felipe/Donald Cook, à Mexico lors de la parade, et pendant les combats eux-mêmes). La foule est comprise comme décor de l'action, en une réduction inconcevable chez Eisenstein. Sur fond de ce traitement du peuple en frise, Pancho Villa organise l'économie figurative autour de sa personne. Comment ?

¹ Cf annexe « La politesse des auteurs ». Notons qu'Eisenstein a par deux fois commenté *Viva Villa!*, sans signaler d'éventuels emprunts à son film, dans « Ciel pour œil » (1940) et « Les livres » (1946), in *Mémoires 3*, tr. Jacques Aumont, Michèle Bokanowski et Claude Ibrahimoff, Paris, éd. UGE, 1980, p. 183 et 259 sq.

² « Hors-cadre », 1929, *Cahiers du cinéma* n° 215, septembre 1969, p. 26.

Système des personnages

Grâce à sa définition, d'où se déduisent celles des autres figures. Ce qui définit Pancho Villa, trace les limites de son être et le champ de son opérativité, est sa nature de Grand Homme. Hegel d'abord pose deux conditions à l'émergence d'une figure de Grand Homme : une situation de crise historique; un héros,



Viva Villa!

c'est-à-dire un homme dont les actions sont déterminées par une source cachée. «Les grands hommes de l'histoire sont ceux dont les fins particulières renferment le facteur substantiel qui est la volonté du génie universel. (...) On doit les nommer des héros en tant qu'ils ont puisé leurs fins et leur vocation non seulement dans le cours des événements tranquille, ordonné, consacré par le système en vigueur, mais à une source dont le contenu est caché, et n'est pas encore parvenu à l'existence actuelle. (...) Ils semblent donc puiser en eux-mêmes et leurs actions ont produit une situation et des conditions mondiales qui paraissent être uniquement leur affaire et leur œuvre³.»

Ces deux conditions sont remplies par le prologue : la spoliation des terres des péons ouvre la crise; les fins particulières se voient fixées à Pancho par le martyr de son père, qu'il cherchera dès lors à venger. Un plan nocturne, le petit Pancho qui s'enfuit en plan d'ensemble sur fond de ciel, signe plastiquement la volonté de vengeance comme destin. De même, la seconde révolution, déclenchée par l'assassinat de Francisco Madero (Henry B. Walthall), sera conçue comme des représailles contre le meurtre du père spirituel. La seconde partie du film répète la première et la révolution, chaque fois, se trouve ramenée, du point de vue de Pancho, à une vengeance personnelle. En ce sens, Pancho apparaît bien comme «un homme entier».

³ Cette citation et celles qui suivent sont tirées des *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, tr. J. Gibelin, Paris, Librairie Vrin, 1945, p. 38sq.

Second trait définitionnel du Grand Homme hegelien, le héros doit être un homme d'action, non pas seulement de réflexion. «De tels individus n'avaient pas, en ce qui concerne leurs fins, conscience en général de l'Idée; mais ils étaient des hommes pratiques et politiques. C'étaient aussi des gens qui pensaient et qui savaient ce qui est nécessaire, et ce dont le moment est venu.» Mû par la certitude, le Grand Homme agit : le personnage de Pancho Villa interprète l'intuition en termes d'instinct, conçu non comme immédiateté de la réflexion et de l'action mais comme naturelle légitimité de l'action.

À partir de cette définition, s'élabore un premier triangle qui organise le système des personnages et le jeu des acteurs.

TRIADÉ DES ACTEURS DE L'HISTOIRE

	PANCHO VILLA	FRANCISCO MADERO	SIERRA
DISTRIBUTION NARRATIVE	la Révolution	le sens de l'Histoire	la Mort
	l'Instinct	l'Esprit	l'Action
	le sentiment	la raison	le passage à l'acte
	singularité physique	universalité spirituelle	quasi-anonymat («Sierra» : terre aride, désert)
INSISTANCE SUR	l'épaisseur du corps	les yeux	son reflet
	• mimiques, grimaces, pesanteur	• statisme, plastique de l'illumination	• solipsisme burlesque
	• mise en relation des parties du corps Ex : tic de la main passée sur le visage	• relation à la transcendance	• relation exclusive à lui-même : miroir
REPRÉSENTANT	du Mexique profond	de la bourgeoisie libérale	de lui-même

Au contraire de la pesanteur physiologique de Pancho, qui traîne des pieds dans un continuel bruit d'éperons, qui mange, donne à manger («il nourrit les péons», il essaie de gaver Madero de gâteau à la crème), boit, se lave (étrange scène du bain sur la plate-forme d'un train), baise et tue dans un grand mouvement de plaisir indifférencié, Francisco Madero n'a de corps que l'apparence d'un corps : il ne mange, ni ne danse, ni n'aime les femmes. Pur

esprit tendu vers la conception de l'histoire, de sa pauvre tête fracassée d'une balle coulera seulement l'encre de l'encrier qu'il renverse en mourant. Illuminé, il ne regarde pas vraiment ses interlocuteurs, ses dialogues se transforment bien vite en méditation à vocation universelle : il évolue dans un ailleurs de la présence terrestre, il se trouve déjà dans le temps mythique de l'achèvement des fins. Pancho, lui, est l'homme du littéral, il n'a aucun sens de l'abstraction : il aime sa terre et ne la connaît pas. Lorsque Madero lui montre une carte du Mexique, il la tourne et la retourne jusqu'à y reconnaître une forme familière, celle d'un sombrero tout aplati. La réduction de l'intuition à l'instinct tend à ramener cet « homme entier » du côté de « l'homme grossier » de Léonard, « un sac où entre la nourriture et d'où elle sort, un canal pour l'alimentation ⁴ ». Mais sa plus belle scène le voit accéder à la généralité de l'idée à partir de la matérialité de son amour : face à son ennemi, le traître Général Pascal qui menace de le fusiller, il se roule dans la poussière, il saisit la terre à pleines mains, il se tord moins d'angoisse (vais-je mourir ?) que de douleur spéculative (comment dire ?) et, face à la mort, en un très émouvant accouchement intellectuel, à genoux, au lieu même de son attachement terrestre, il parvient à formuler son concept, « *I can't die, my country needs me* ».

Le traitement de Sierra (Leo Carillo), l'homme de main de Pancho, s'avère original : la violence avec lui n'est pas porteuse de tragique mais de burlesque. Ses mimiques ne sont pas sans rappeler celles de Harpo Marx et la mort se voit tournée en dérision à chacune de ses occurrences grâce au gag récurrent de son unique réplique : « *It takes too long* » (*to kill*). *Viva Villa!* respecte ici un trait proprement épique : la présence d'un élément comique en garantit les origines populaires donc « l'authenticité » (il en allait de même dans *Alexandre Nevski* avec le personnage du lieutenant d'Alexandre, Buslaï). Le traitement de la mort burlesque selon Sierra qui, en temps de paix, consacre ses loisirs à inventer de nouveaux supplices, correspond aussi au rapport mexicain à la mort décrit par Eisenstein dans l'épilogue de *Que Viva Mexico* (suivant la version de son monteur Alexandrov).

Les relations de Pancho et de son homme de main se déroulent de telle sorte que leur évidente complémentarité structurelle soit compensée par une certaine opposition diégétique :

Complémentarité dans la structure

1) Hommes du peuple

- Motif de la poignée de terre (3 scènes) marquant l'appartenance de Pancho au Mexique et donc sa représentativité
- Onomastique : Sierra. Il se confond avec cette terre pour laquelle Pancho et son père se battent, dans sa dimension stérile et désolée

⁴ Léonard de Vinci, « Anatomie », in *Textes choisis*, J. Péladan éd., Paris, Mercure de France, 1919, p. 48. Autre description des hommes grossiers, *ibid.* : « Beaucoup ne sont que de véritables canaux pour la nourriture. On devrait les appeler des faiseurs de fumier et des remplisseurs de latrines, car c'est là tout leur office en ce monde. Ils ne mettent en pratique aucune vertu et il ne reste d'eux que des latrines pleines. »

2) Association narrative

- Protagoniste, héros national
- Deutéragoniste, exécutant des basses œuvres

3) Référence au même instant à la transformation de leur personne en image

- Pancho : « *a big Bull with horns* »
- Plan de coupe : Sierra se regarde au miroir

Opposition anecdotique et récurrente

C'est le permanent refus de la part de Pancho d'écouter (« *Shut up* ») ou de suivre Sierra, parfois même de coexister avec lui dans le champ (scène de la rencontre avec le journaliste, Pancho et Sierra se menacent mutuellement d'un revolver). Plus généralement, ils ne se trouvent pas tout à fait dans le même temps : Sierra tue et vite, Pancho jouit et lentement (rencontre avec Rosita, rédaction de la lettre d'amour, rencontre avec Teresa). Sierra cherche à entraîner Pancho dans le temps de la guerre, Pancho à rester dans celui de l'amour. Sierra, l'exécuteur, anticipe toujours sur les ordres (de mort) que Pancho dès lors n'a plus à formuler ni même à signifier mais que, au contraire, il peut contester du point de vue des modalités de leur exécution. Ainsi, tandis que Sierra incarne la mort burlesque, Pancho interprète le Grand Homme sur le mode du Bon Diable. Dissocié de cette mort que Sierra a tout entière prise en charge, il se contente, littéralement, d'incarner l'innocence de l'instinct et de son bon droit.

Or, le régime d'actualisation de l'instinct dans la fiction étant le sentiment, cette fresque épique se trouve systématiquement ramenée à une histoire d'amour et la deuxième triade de *Viva Villa!* réitère, pour le coup, le triangle le plus conventionnel qui soit.

TRIADE DES AMANTS

PANCHO VILLA	FRANCISCO MADERO	GÉNÉRAL PASCAL
l'amoureux l'Époux légitime	l'aimé l'Époux	l'amant le Traître

Les scènes obligées de la comédie matrimoniale se superposent aux épisodes attendus de l'épopée politique :

- le ralliement de Pancho à Madero, passage du banditisme à la guerre révolutionnaire, est traité en scène de fiançailles;
- la dispute sur les moyens et les fins de la révolution (le massacre des blessés par Pancho), comme une querelle de ménage.

Pancho à Madero : « *I love you, but you don't need me.* »

Madero à propos de Pancho, au Général Pascal : « *I need him.* »

Pascal, à propos de Pancho, en aparté : « *He loves Madero too much.* »

- La prise de pouvoir et le départ à Mexico, comme une scène de jalousie : Madero part avec le Général Pascal, Pancho déplore, « Vous allez à Mexico tout seul avec lui » et c'est alors, au moment de le quitter, que Madero lui met une bague au doigt.

La commutation du conflit politique en rivalité affective pivote sur une triade secondaire :

TRIADE DES ÉPOUX

PANCHO VILLA	FRANCISCO MADERO	ROSITA
l'époux perpétuel	l'Époux légitime	l'épouse légale

En effet, Pancho conquiert les villes comme les cœurs et il épouse toutes les filles de rencontre, au cours de cérémonies parodiques qui accentuent le caractère infantile du héros. Mais l'une des jeunes filles, Rosita (Katherine DeMille), prend l'imitation au sérieux et endosse le rôle de l'épouse abusive : elle parvient à exclure ses rivales et faire rentrer son mari à la maison tous les soirs — sauf celui où Pancho ne résiste pas à suivre Madero (séquence de la prise de Juarez), dès lors investi d'une légitimité qui, elle, n'a rien de parodique. Superposées, la triade des Amants et celle des Époux insistent donc sur le fait que le seul couple légitime de *Viva Villa!* conjoint Pancho et Francisco.

Ainsi, une fois passé le prologue « à la manière d'Eisenstein », toutes les péripéties guerrières sont traitées comme des gags tragiques (selon l'expression de François Mars⁵), qui culminent avec la belle scène du « Jury des Morts », où les pendus, rangés de guingois sur un banc du palais de Justice, sont priés de condamner leurs bourreaux après leur supplice. Et toutes les péripéties discursives deviennent érotiques, transformant ce qui pourrait être prétexte à débat politique en histoire d'amour. *Viva Villa!* remplit donc cette gageure : le traitement de la révolution n'y est pas politique mais purement sentimental.

Un autre triangle fournit la condition de possibilité d'une telle substitution et expose le principe fondamental qui régit l'économie figurative du film : le principe de la délégation, que l'on peut nommer le principe du Bras Droit. Pancho Villa représente le bras armé de Madero; Sierra, celui de Pancho Villa. L'enchaînement qui associe Madero, Pancho et Sierra explique le narcissisme de ce dernier, son amour du miroir : il finit la chaîne, il ne peut



⁵ François Mars, « Autopsie du gag IV », *Cahiers du cinéma* n° 121, juillet 1961, pp. 34-40.

plus rien déléguer à personne, il ne renvoie qu'à lui-même. En lui se ramasse ce qui pourrait rester de violence dans l'histoire, que *Viva Villa!* remplace par le burlesque de l'inconscience brute. Ce triangle élémentaire s'organise ainsi :

TRIADE DE LA VIOLENCE

- Madero est un saint, « *a Christ-fool* », qui déplore les excès sanguinaires de Pancho Villa
- Pancho est un innocent
- Sierra n'a pas d'âme, tuer est un jeu.

Et il s'explique encore de la triangulation des compagnons populaires :

TRIADE DES ADJOINTS

- Sierra : la Mort violente
- Pancho : la Révolte candide
- Chavito : la Paix (Chavito, le scribe, dessine des colombes partout, il meurt en protégeant Pancho au moyen d'un parapluie et d'une cage pleine de pigeons).

Le système figuratif se consacre donc à fonder et proclamer l'innocence de Pancho, à rendre possible et émouvante sa dernière parole, qui est aussi son fin mot : « Qu'ai-je fait de mal ? ». En dépit des massacres guerriers et de l'assassinat privé (le meurtre du caissier d'une banque qu'il dévalise), Pancho demeure innocent : il n'a pas besoin d'avoir la conscience du bien et du mal, puisque Francisco Madero se charge de ses péchés comme Sierra s'est chargé de ses crimes.

En ce sens, cette figure respecte à la lettre, sinon dans l'esprit, les analyses hegelienues, puisque celles-ci distinguent le Grand Homme de l'Homme idéal qui accomplit « la haute destination absolue de l'homme » : « Le sceau de la haute destination absolue de l'homme, c'est de savoir ce qui est bien et ce qui est mal, et qu'elle consiste précisément en la volonté soit du bien soit du mal, en un mot, ce qui peut être cause non seulement du mal mais aussi du bien et cause non seulement de ceci, de cela, mais cause du bien et du mal dépendant de sa liberté individuelle. » Pancho, lui, ignorant de ces choses, placé entre le Bien (Madero) et le Mal (Sierra), non pas tirailé mais confortablement installé dans un entre-deux, un espace purement affectif où il s'occupe à s'occuper de ses femmes, Pancho n'est qu'un Grand Homme : *Viva Villa!* met en scène les conditions de son accès au mythe.



Travail du légendaire

L'éviction de la politique au profit du burlesque et de l'amour entraîne un irréalisme historique qui se trouve en effet à la fois motivé, justifié et compensé par le traitement de la représentation elle-même, c'est-à-dire la multiplication des traces de légende dans le film. Dans *Viva Villa!*, les figures qui

entourent Pancho servent de témoins. La première d'entre elles est le Témoin professionnel, Johnny Sykes (paronomase de «Sights», interprété par Stuart Erwin), journaliste américain. Avec lui, le traitement comique de la fonction du témoin donne le sens du film : celui qui écrit la légende dit la vérité de l'histoire, même et surtout si la légende est fausse. Sur ce point, *Viva Villa!* est plus ferme encore que la célèbre leçon qui conclut *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1961), «En Amérique, quand la légende est plus belle que la vérité, on imprime la légende», car ici le narrateur, l'homme chargé d'écrire l'histoire, en est le vrai créateur : l'Histoire disparaît, avantageusement remplacée par la fable. Si la fonction d'un journaliste est de décrire, celle de Johnny est d'écrire : c'est le gag de l'article anticipé, annonçant une victoire impossible dont la bataille n'a pas eu lieu; Pancho ne veut pas démentir l'écrit, se conforme à l'article, remporte le combat en respectant le scénario rédigé un soir d'ivresse par le journaliste. Lorsque, soixante ans plus tard, William Munny dans *Unforgiven* (Clint Eastwood, 1992) avouera que les hauts faits des hommes de l'Ouest avaient été commis par des brutes alcooliques («on était tous bourrés en permanence, on ne savait même pas ce qu'on faisait»), il procède à l'inverse, il efface la légende et formule une vraie proposition, résolument anti-hegelienne : il désigne le fond d'inconscience terrifiée qui épaissit le cours de l'histoire, là où *Viva Villa!* transforme le devenir en une dictée bouffonne.

Pancho, dans cette perspective, est traité moins comme un agent que comme un acteur de l'Histoire : il a un texte à respecter, fut-ce l'article d'un ivrogne, et il est mis en scène sur le théâtre de la Révolution, Johnny parlant à son propos de «*backstage gossips*». Devenu inutile après la victoire de Madero, il repasse dans la vie privée sur ces mots : «*I'm no news, now*». *No use, no news* : il n'est d'acte réel que celui de la publication. C'est encore le gag des dernières paroles : «Johnny, quelles furent mes dernières paroles?», demande Pancho, agonisant, au journaliste qui les lui raconte en pleurant.

Le film insiste sur le testament spirituel. Le second marqueur de légende est Madero lui-même : ses derniers mots, son dernier geste, consistent à écrire le nom de Pancho Villa sur une page blanche. Son Testament, la Réforme agraire, devient l'enjeu de la seconde partie du film qui, de passer ainsi d'un ancien état des choses à un nouveau testament, prend une dimension biblique et finit de construire le personnage de Madero comme figure christique. La représentation de l'écriture parachève donc le système des personnages, car un Bras Droit peut servir à deux usages au moins : tirer; écrire.

TRIADÉ DES BRAS DROITS

	EMILIO CHAVITO	JOHNNY SYKES	SIERRA
	scribe pour l'écriture privée	scribe pour l'écriture publique	lieutenant pour tirer
DESTINATAIRES	les «épouses» de Pancho	«6 millions de lecteurs»	tout ce qui se présente

Ici encore, en la figure de Sierra se clôt le système : il peut tirer des deux mains, il parachève et verrouille sur son propre corps le principe de la délégation. Comment achever de délester Pancho de toute responsabilité historique ? Le film organise à cet effet une efficace construction temporelle pour détacher Pancho de ses actes.

TRIADÉ DE L'INFIDÉLITÉ

EMILIO CHAVITO	JOHNNY SYKES	SIERRA
dessine des pigeons au lieu d'un taureau	raconte la prise de Santa Rosalia avant qu'elle ait eu lieu	tue avant que Pancho lui en donne l'ordre

Pancho recrute deux de ses bras droits de la même façon : il entraîne dans son mouvement Sykes et Chavito bien malgré eux, tous deux ont droit à la même scène d'aspiration dans la bourrasque de la Révolution. Mais ensuite, les trois bras droits ne cessent d'anticiper les actes de Pancho, de sorte que celui-ci se trouve *de facto* déchargé de toute décision : Sierra le décharge de la violence; Sykes le dévalise de sa propre stratégie; Chavito l'allège de l'échec économique final. Ce principe explique d'étranges torsions narratives : Pancho est emprisonné pour le meurtre du caissier de banque et il est assassiné par Felipe pour le meurtre de sa sœur Teresa, alors que ces deux assassinats ont été commis par Sierra. C'est donc bien que Sierra n'existe pas en tant que sujet, il se réduit à une prothèse, mais une prothèse qui supprime (la responsabilité) plutôt qu'elle n'ajoute (une faculté). Ainsi Pancho court-il après l'Histoire que ses lieutenants, fidèles amis parce que mauvais interprètes, ont écrit pour lui. Dès lors, c'est bien Chavito qui a raison : Pancho n'est pas un taureau mais un bon, un tendre pigeon dont la candeur rend la Révolution racontable.

L'ennemi, c'est le fait

L'ennemi de *Viva Villa!*, c'est le fait. L'économie figurative du film s'organise pour muer l'Histoire de la révolution en imagerie burlesque, grâce à un dispositif de transfert qui dénie la violence, prend soin de discréditer la factualité et déporte l'histoire du côté de l'assomption. Le récit reste bien celui de deux révolutions mais dont le seul enjeu consiste à convertir l'histoire de la révolution en *success-story* : comment un analphabète simplement doté d'une vengeance personnelle se transforme-t-il en Grand Homme et comment travestir un héros révolutionnaire en personnage de fable ? Pour y répondre, le film offre un système complet et clos en miroir, selon lequel accomplir l'Histoire suppose deux démarches indissociables ; tuer et être tué ; écrire et dicter.

SYSTÈME DE LA FABULATION (SYNTHÈSE)

JOHNNY SYKES	FRANCISCO MADERO	SIERRA
<ul style="list-style-type: none"> dicte l'histoire écrit sur Pancho et, ce faisant, l'amène à la victoire 	<ul style="list-style-type: none"> ordonne l'histoire écrit « Pancho » puis meurt 	<ul style="list-style-type: none"> exécute l'histoire tue pour Pancho
VS	VS	VS
EMILIO CHAVITO	GÉNÉRAL PASCAL	FELIPE
<ul style="list-style-type: none"> est dicté échec des faux-billets sur lesquels il a dessiné Pancho 	<ul style="list-style-type: none"> entrave le cours de l'histoire (il assassine Madero) lit les lettres de Pancho à voix haute 	<ul style="list-style-type: none"> exécute l'histoire tue Pancho

Ainsi, selon *Viva Villa!*, la Révolution mexicaine fut menée par un Innocent, que tout conspira à faire entrer dans la légende. C'est-à-dire que s'il y a dialectique, elle met en conflit, non pas du tout par exemple une lutte de classes, mais d'une part le Sentiment, l'instinct, et de l'autre les opérations intellectuelles. Ce conflit des facultés apparaît très vite comme une division du travail et se résout harmonieusement au profit du sens (prédéterminé) de l'histoire (conformée à sa légende). L'épopée américaine se conçoit comme l'addition d'un film de presse et d'une histoire d'amour.

Plastiquement, *Viva Villa!* propose une idée visuelle de la Révolution qui permet de la traiter non comme processus mais comme destin : l'utilisation

des ombres. L'ombre s'associe à la mort lors du massacre en chaîne perpétré par Sierra, s'exerçant à abattre trois hommes avec une seule balle. (On peut reconnaître, dans les ombres des tambours scandant la mort portées sur un mur de briques, l'empreinte d'une célèbre image du *Scarface* de Hawks et Hecht). Elle s'associe ensuite à l'esprit : les quatre ombres de Madero dans la petite cellule éclairée à la bougie où Pancho vient le rallier pour la seconde fois prolongent, en dépit de tout réalisme d'éclairage, ce petit corps faible de toute la puissance de leurs émanations. Elle s'associe enfin à la marche de l'histoire : les ombres des cavaliers sur le pont transforment leur guerre singulière en combat historique. Dès lors, moins il y a de corps, plus il y a de sens. Moins de chair, plus d'ontologie. L'ombre précipite l'image dans l'allégorie, mais au sens seulement où l'Histoire ne peut être envisagée qu'au titre d'un accomplissement, elle est toujours déjà achevée, déjà parfaite, délestée des puissances du possible.

Comme *Alexandre Nevski*, comme n'importe quelle épopée, *Viva Villa!* se doit de servir les intérêts du temps présent. Le système filmique, cette indifférenciation entre la légende et l'histoire, cette substitution de la comédie sentimentale à la tragédie révolutionnaire, ne sont pas sans visées elles-mêmes politiques : elles valorisent ce qui dans le film échappe au comique, le couple formé par Don Felipe et sa sœur Teresa (Fay Wray), représentants de la bourgeoisie libérale américaine. Il s'agit de ne pas aller plus loin que la réforme agraire, tout le reste est pittoresque, renvoyé au burlesque qui caractérise l'action de l'ignorant. Or, ce qui n'est pas admissible par la bourgeoisie libérale, c'est, ultimement, ce que rappelle Pancho, «que les riches et les pauvres sont semblables». «Je suis un homme, pas un chien», revendiquait le père de Pancho. «Qui encore se croit un homme ici?», hurlait le koulak mexicain après l'avoir abattu. «Les bêtes n'ont plus peur», répond Pancho trente ans plus tard. Flotte dans le film la question de la norme humaine, brillamment laissée en suspens par Ben Hecht : Pancho Villa est une bête brute, mais une bête cela veut dire aussi une créature innocente, affectueuse et fidèle. Le Grand Homme est un bon chien.

Viva Villa! semble exemplaire d'un classicisme dont le trait majeur serait l'organisation homogène de l'économie figurative. Sur fond d'exclusion du Peuple, lui-même devenu fond, toute figure se présente comme le satellite logiquement déduit de la définition de la figure centrale, Pancho Villa, dont le traitement doit rendre la Révolution admissible dans le cadre de la MGM de David O. Selznick. On a vu comment la réinterprétation de cette figure hegelienne comme héroïne naturelle de l'instinct, déchargée des problèmes du sens et du mal, engendre ses figures collatérales et afférentes. Restituant une telle déduction des figures les unes par les autres, nous ne faisons que retrouver une caractéristique que la tradition considérait comme définitionnelle de



l'art classique, telle que par exemple Alberti la décrivait dans sa dimension plastique, la *finitio* ou *concinnitas* : « nous donnerons la définition suivante : appelons beauté, strictement, la convenance de toutes les parties à l'ensemble auxquelles elles appartiennent, de telle sorte que l'on ne puisse rien ajouter, retrancher ou mortifier sans rendre le tout moins nécessaire. Voilà qui est grand et digne des dieux ⁶. » Il ne s'agit pas, bien sûr, d'importer dans le champ de la cinématographie une notion qui appartient à un horizon spéculatif tout différent : mais simplement à en éclairer une pratique, celle du cinéma classique, qui retrouverait de tels principes dans la dimension de l'invention des figures et de leur répartition harmonieuse en une configuration uniforme.

ANNEXE : LA POLITESSE DES AUTEURS

L'histoire des expertises de *Viva Villa!* est celle d'un déni de paternité. En voici quelques étapes.

TROIS AUTEURS

1) Hecht, Conway, Eisenstein

« Parfois (...) un scénario réussi eut plus d'importance que le réalisateur : tel celui de Ben Hecht pour *Viva Villa!* que servit, plus que Jack Conway, le Mexique et peut être aussi des fragments du film inachevé d'Eisenstein. »
Georges SADOUL, Histoire de l'Art du Cinéma, Flammarion, 1949, p. 248.

2) Hawks, Mayer, Conway

« Hawks was fired from *Viva Villa!* after completing location work in Mexico; Mahin (who wrote the script) said Hawks and studio chief Louis B. Mayer came to blows over Hawks' shooting pace. Hawks claimed the fight was over Mayer's demand that he fire actor Lee Tracy (...) Jack Conway directed the interior scenes at MGM after completing the location work Hawks began in Mexico. »
Joseph McBRIDE, Hawks on Hawks, University of California Press, 1982, pp. 61-62.

DEUX AUTEURS

1) Conway, Eisenstein

« De ces films d'aventures, nous retenons l'avion, le bateau, le décor, plus que l'anecdote, ou bien, comme dans *Viva Villa!* de Jack Conway (1934), le visage de Wallace Berry et quelques belles chevauchées qui n'effacent pas le souvenir

⁶ Vitruve, *De Re Aedificatoria*, Livre VI, cité par Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, 1888, tr. Guy Ballangé, Paris, éd G. Monfort 1985, pp 83-84.

des Russes. Jack Conway utilisa d'ailleurs des fragments inédits de *Tonnerre sur le Mexique*.»

M. BARDECHE et R. BRASILLACH, *Histoire du Cinéma, II. Le Parlant, 1935, Livre de Poche 1964, p. 25.*

2) Conway, Hawks

« *Viva Villa!* passait jusqu'à ces dernières années pour être l'œuvre maîtresse de Jack Conway, technicien habile mais dont la longue carrière a égrené plus de médiocrité que de films intéressants. Une partie assurément lui revient de droit puisqu'il a terminé et signé le film. Mais le meilleur fut, semble-t-il — selon les informations récentes — de Howard Hawks.»

Jean MITRY, *Histoire du Cinéma, vol 4, 1930-1940, éd JP Delarge, 1980, pp. 383-84.*

✦

UN AUTEUR

1) Conway

«Directed by Jack Conway»
Générique de Viva Villa!, 1934.

2) Hawks

«Jusqu'à sa réédition en 1957, une légende courait sur *Viva Villa!* : un certain nombre de plans de *Que Viva Mexico* lui auraient été incorporés par la MGM.

Effectivement, c'était une légende. Les plans de raccord qui pourraient, à la rigueur, provenir dudit métrage se comptent sur les doigts de la main : encore n'y reconnaît-on point la marque d'Eisenstein et d'Edouard Tissé. La surprise nous vint d'un autre côté : c'était un film de Howard Hawks!»

Eric ROHMER, in Jean-Claude Missiaen,
Howard Hawks, éd Universitaires 1966, p. 100.

PLUS D'AUTEURS

«(On pourrait) annexer à une histoire des films inachevés (...) les films hybrides (...) (tels) *Viva Villa!* de Jack Conway pour mettre au défi quiconque d'y trouver un seul plan de Hawks.»

Jean-Claude BIETTE, «Poétique des Anonymes»,
Cahiers du Cinéma n° 386, juillet-août 1986.

Restent donc à créditer afin qu'ils puissent à leur tour brûler la politesse à la faveur de l'exégèse suivante :

- David O. Selznick

« Dans *Viva Villa!*, j'ai postsynchronisé les acteurs principaux d'un bout à l'autre. »

Memo, lettre à Ingrid Bergman, 8 juin 1939,
éd Ramsay 1984, p. 104.

- Wallace Beery
(dont *Viva Villa!* est le véhicule)
- Corneille

« *La rivière rouge, Seuls les anges ont des ailes* ne réclament d'autre parenté que celle de Corneille. »

Jacques RIVETTE, « *Génie de Howard Hawks* »,
Cahiers du Cinéma n° 23, mai 1953, p 22.

À l'évidence, l'évidement marque la place peu enviée de géniteur de *Viva Villa!*

3

L'êtr selon l'image

— Orson Welles,
Citizen Kane —

Orson Welles interroge l'image cinématographique dans l'essentialité de ses trois fonctions irréductibles : spatialiser; temporaliser; imiter. Chacune de ces trois fonctions fait l'objet d'une exploitation déduite des propriétés de l'image cinématographique (par opposition à l'image photographique), c'est-à-dire le plan. Welles n'utilise pas le plan dans sa différence d'avec l'image photographique mais plutôt comme une amplification et une multiplication de possibilités représentatives, dont le plan-séquence constitue l'effectuation la plus spectaculaire.

L'impossible plan d'Ensemble

L'événementialité figurative

Was he a man ?

Citizen Kane



L'impossible plan d'Ensemble

La première fonction, spatialiser, recouvre deux phénomènes. Tout d'abord, la représentation d'un espace, ce que nous appellerons la spatialisation absolue. Ce qui signifie l'espace en tant que champ, comme dialectique du vide et du plein; et le travail sur le cadre et le hors-champ, comme dialectique de l'infini et de la limite.

Dans *Citizen Kane*, un seul espace se voit traité pour lui-même : Xanadu, qui est à la fois le lieu d'une somme, ou plutôt d'une addition décorative et architecturale, une sorte d'asymptote vers un résumé du monde; et une synthèse du temps, puisqu'il est toujours inachevé et déjà détruit¹. Xanadu représente enfin cette paradoxale synthèse politique : construit pour l'Américaine moyenne, il est le royaume du monarque. «Il avait été déçu par le monde, alors il s'en était fabriqué un pour lui, une sorte de monarchie absolue», explique Leland².

Résumé du monde, du temps et de la vie (qui est politique), Xanadu apparaît comme l'absolu de la spatialisation, l'entreprise de totalisation et son infini. Posée à l'orée du film, une telle représentation de l'espace pèse lourdement sur l'appréhension des autres lieux du film : elle empêche l'attention de se porter sur l'éventuelle limitation du champ, tout espace semble *a priori* sans mesure, à la fois gigantesque et sans limites. Le théâtre du discours électoral de Kane, par exemple : on pense, depuis le début de la séquence, le tenir tout entier dans le champ, enfin un lieu aux proportions variables certes (dialectique entre les personnages, la salle et l'affiche géante), mais clos. Pourtant, au dernier plan, l'illusion tombe : Jim Gettys apparaît soudain, et avec lui un hors-champ qui illimite le lieu.

La complexité de la représentation de Xanadu permet de rendre efficaces les procédés de construction les plus simples. *Citizen Kane* travaille sur l'absolu de la spatialisation absolue, par suppression de l'intuition du cadre comme limite et du plan comme ensemble : l'ensemble ne se construit que dans la durée, il n'est pas assignable à une image singulière. Le gigantisme des lieux ainsi articulé à la conception de l'espace finit par signifier son inverse : un plan d'ensemble dans *Citizen Kane* n'est qu'un infime fragment d'une totalité définitivement infinie. Règne sur *Citizen Kane* un Plan d'Ensemble Impossible, qui frappe d'inanité toutes les actualisations de l'immense. Par conséquent, l'amplitude de l'espace représenté sera proportionnel à l'échec qu'il représente au regard de cet impossible totalisation. La vastitude des salles de Xanadu où Susan ajuste des puzzles manifeste l'échelle de la faillite de Kane face au monde : le gigantisme est la proportion de la déconvenue.

Si l'idée de cadre comme limite s'efface, c'est aussi que s'y substitue une organisation des limites internes au champ : la spatialisation relative, c'est-à-dire la représentation du rapport des objets dans l'espace, rapport entre la figure et le fond et des objets entre eux. Elle prend dans *Citizen Kane* forme de profondeur de champ. Or, l'histoire des interprétations de la profondeur de *Citizen Kane* se déploie aussi rigoureusement que la construction narrative du film.

Son premier héros, André Bazin, a défendu dans «l'évolution du langage cinématographique» et dans son *Orson Welles*³ la thèse de «la structure

¹ «Projeté pour Susan Alexander Kane, à demi terminé avant son divorce, encore inachevé ... Xanadu coûta ... nul ne pourrait dire combien.» *Avant-Scène Cinéma* n° 11, 15 janvier 1962, p. 34.

² *Ibid.*, p. 67.

³ 1950-1955, *Qu'est-ce que le Cinéma ?*, vol 1, «Ontologie et langage», Paris, éd du Cerf, 1964, pp. 131-148. *Orson Welles*, 1950. Nous utilisons la réédition Ramsay, 1985.

réaliste» de la profondeur de champ, en trois arguments. Celle-ci permet de montrer plus de réel, fait preuve d'un «refus de morceler» la réalité. Le fait que plus de 50%, selon R. L. Carringer ⁴, des plans du film soient truqués n'interdit pas de souscrire au jugement de Bazin : Welles ne reproduit pas une réalité de référence, il crée une plus convaincante illusion du réel. Car le second argument de Bazin lui tient plus à cœur : la profondeur induit une libre activité de la part du spectateur. Face à une composition sagittale, il aurait le choix de voir, de considérer ce qu'il souhaite. La «structure réaliste» de la profondeur de champ correspond à cette restitution des conditions de perception courantes. Ici, la difficulté croît, car Welles n'est pas Tati : *Citizen Kane* propose un remarquable travail sur la lisibilité de l'image, les trajets du regard y sont puissamment déterminés par la lumière, elle-même déterminée par les déplacements des acteurs.

De la possibilité du choix spectatoriel, naît l'ambiguïté, qui amène Bazin à formuler une «proposition métaphysique» : Kane est le film de l'incertitude spirituelle, tant pour le spectateur que pour les personnages. «Il n'est pas exagéré de dire que *Citizen Kane* ne se conçoit qu'en profondeur de champ. L'incertitude où l'on demeure de la clef spirituelle ou de l'interprétation est d'abord inscrite dans le dessin même de l'image ⁵.»

À l'interprétation bazinienne de la profondeur spatiale par le réalisme et le doute, s'oppose strictement celle de Jean-Louis Comolli, selon qui la profondeur chez Welles est mise au service de l'hétérogène : cassure, fragmentation ⁶. Bazin voit donc la profondeur du point de vue de ses potentielles valeurs de continuité comme position d'un champ stable dans lequel les acteurs se déplacent longitudinalement. Comolli, à l'inverse, y repère les moyens de la discontinuité, au profit d'une construction toujours mouvante de tout l'espace. La profondeur alors n'apparaît pas comme l'occasion d'offrir au regard «plus de réel» (Bazin) mais «plus d'images», moins parce qu'il y aurait plus de micro-espaces à voir dans le champ que parce qu'y éclate plus d'artifice. La profondeur cassée de Welles manifeste en même temps l'espace et sa mise en image comme image : un espace, non pas réaliste, mais violemment artificiel.

Face à ces deux visions spatiales antithétiques de la profondeur, Deleuze déplace le problème pour le résoudre en termes temporels. La profondeur alors s'interprète comme continuum du temps. «Qu'arrive-t-il lorsque les efforts accumulés de Susan débouchent sur une scène en plan long et profondeur de champ, sa tentative de suicide ? Cette fois, l'image procède à une véritable exploration d'une nappe de passé. Les images en profondeur expriment des régions du passé comme tel, chacune avec ses accents propres ou ses potentiels, et marquent des temps critiques de la volonté de puissance de Kane. Le héros agit, marche et bouge ; mais c'est dans le passé qu'il s'enfonce

⁴ Robert L. Carringer, *The Making of Citizen Kane*, Berkeley, Los Angeles, London, The University of California Press, 1985, pp. 87-99. «One informed estimate is that more than 50 percent of the film's total footage involves special effect of one kind or another. Dunn says that in some reels the percentage of optically printed work is as high as 80 percent» (p. 99).

⁵ «L'évolution du langage cinématographique», p. 76.

⁶ Jean-Louis Comolli, «Note sur la profondeur de champ», *Cahiers du cinéma numéro spécial Scénographie*, sous la direction d'Alain Bergala, 1980, pp. 88-89.

lui-même et se meut. (...) Telle est la fonction de la profondeur de champ : explorer chaque fois une région de passé, un continuum ⁷.»

Cependant la discontinuité des nappes dans l'image et dans la succession des plans, le montage de ces strates, amène Deleuze à reprendre une idée de Bazin : l'idée d'une substance originelle, qui fait raccorder toutes les régions par le fond. Au fond de la profondeur, s'intuitionne «le temps comme matière première». «Toutes les strates coexistantes communiquent et se juxtaposent dans un milieu vital boueux. La terre comme temps primordial des autochtones ⁸.» Ainsi, dans le fond temporel primordial, se résout la contradiction entre continuité et discontinuité, tant dans l'espace que dans le temps.

Nous voudrions indexer une telle analyse sur les principes de la figuration dans *Citizen Kane* : il nous semble qu'avec la profondeur de champ, Welles travaille aussi sur la différenciation des figures dans le temps et dans l'espace : différenciation des figures entre elles et de la figure avec elle-même.

Une synthèse exemplaire de ces deux différences constitue l'enjeu du plan de la rupture entre Kane et Leland. Le trajet de Leland, du fond vers le premier plan, lui fait parcourir les trois régimes figuratifs du corps : la silhouette, puis le corps dans l'intégrité de son contenu et de son volume, enfin le détail anatomique. Le plan se structure d'une double opposition dont Leland offre le pivot : son déplacement s'oppose au hiératisme de Kane à l'avant-plan, territoire que Leland lui abandonne; et surtout, Leland laisse derrière lui ce qu'il était, c'est-à-dire sa silhouette, son contour, remplacé au fond par la silhouette de Bernstein dans l'encadrement de la porte de son bureau. Ce plan très simple expose les trois grandes modalités figuratives possibles, la silhouette, le corps intègre, le corps morcelé, ainsi que le passage de l'une à l'autre.

Notre hypothèse en effet est que, plus que l'espace, la figure intéresse Welles. Construction narrative, montage, profondeur et complexe plastique lumineux ne seraient que les moyens dont l'utilisation convergente vers une même fin : l'impossibilité de sommer ces figures diversiformes, de leur assigner un état stable qui serait définitoire du personnage. La mutabilité figurative arrache le personnage à l'espace pour le soumettre au temps. La profondeur de champ ne nous paraît pas être une fin en soi dans *Citizen Kane*, mais le moyen privilégié, parce que le plus paradoxal, par lequel Welles affirme l'indéfinition de l'être. Autrement dit, alors que, à défaut de le réaliser, l'on pourrait concevoir un absolu de l'espace au regard duquel tous les lieux effectifs se relativiseraient, à l'inverse l'addition des apparitions d'une figure, son retour dans la variation des apparences empêchent de saisir une invariance et d'en déduire un ensemble organisé, structuré : du point de vue de la figure, il n'y a d'absolu que la différence elle-même. La seule figure immuable, Thompson, n'existe

⁷ Gilles Deleuze, *L'image-Temps*, Paris, éd de Minuit, 1985, p. 139.

⁸ *Ibid*, pp. 150-151.

pas, se réduit à une pure fonction. L'être wellesien, et Kane avant tout autre, ne se comprend pas : il est une succession de métamorphoses, sa présence ne se maintient que par le renouvellement des surprises visuelles. Réciproquement, la constance visuelle finit par créer le plus surprenant des paradoxes : à Xanadu le despote vieilli trouve en face de lui une Susan qui, d'un plan à l'autre, à dix années d'écart (vers 1920/vers 1930), n'a pas changé. Elle est impossible, invraisemblable. En ne changeant pas, elle affirme son inadmissible différence d'avec Kane (Emily avait la courtoisie de vieillir en même temps que lui) : elle relativise l'affirmation de la différence, de l'altération. Par là, elle nie donc toute possibilité de circonscrire l'être en termes de changement : pas plus que l'identité, le devenir ne constitue une définition. L'être n'est que solution de continuité; ou par exception, aberrante constance.

Ainsi, la figure s'avère parfaitement étrangère à son espace : il est condamné au relatif; elle est condamnée, parce qu'elle ne connaît pas d'invariant, à l'absolu, à chaque fois. Ils sont dès lors toujours intimement disproportionnés l'un à l'autre : elle y apparaît toujours trop grande ou trop petite; il lui est à la fois théâtre et prison mouvante, puisqu'il ne cesse de basculer, de couler dans le temps (comme pour le raccord-trajet de Bernstein du Banquet au grenier). De sorte que le désarroi du personnage relève moins de son comportement que du rapport de disproportion qu'il entretient avec l'espace. La fatuité de Kane et la maladie de sa morale sont données à lire, à chaque plan, dans le rapport incommode que la figure entretient à l'espace. Welles, dans *Citizen Kane*, invente une plastique de l'indisposition des figures.

L'événementialité figurative

On le vérifie en considérant l'usage que fait Welles de la seconde fonction de l'image, temporaliser. Il y a un temps dans la peinture, un temps dans la photographie, mais au cinéma, toujours au moins trois : le temps du plan; celui du motif; et celui de leur rapport.

On sait que Welles emphatise, amplifie les deux premiers sous la forme du plan-séquence et du montage dans le plan. On a moins remarqué qu'il introduisait systématiquement une différence entre la durée du plan et celle de la visibilité de la figure, en travaillant les modes d'apparition du personnage, c'est-à-dire le temps de son entrée, celui de sa sortie, celui de sa présence et de ses éventuels passages à l'absence (par masquage, recouvrement, hors-vue ...). D'un plan à l'autre, Welles crée ainsi jusqu'à quatre événements : le changement de plan; le type de raccord utilisé; l'arrivée de la figure; le début du montage dans le plan. C'est aussi ce qui reste, stylistiquement, dans les films postérieurs : dans *Othello*, par exemple, où les figures, pour apparaître, doi-

vent s'avancer du fond de l'ombre jusqu'à la lumière puis retournent s'y engloutir.

L'évolution d'une figure ne se conçoit chez Welles que dans la distinction de deux temporalités : son temps diégétique et son temps optique. Bien entendu, comme dans tout film, l'histoire d'un personnage peut se régler en son absence. Mais dans *Citizen Kane*, un travail tout particulier sur la dramatisation de l'arrivée des figures dans le plan permet d'en faire la typologie. Le temps diégétique, en tant qu'il s'articule à la présence à l'écran, correspond, comme au théâtre dont vient Welles, à l'entrée et à la sortie des personnages. Kane entre dans l'image avant d'entrer dans la diégèse, d'où l'effet déroutant et l'insistance optique de la première séquence où règne le morcellement, une bouche en très gros plan, une main, une ombre, une voix. Dans la deuxième, un nom viendra réunir cette disparité de traces et d'organes : « Charles Foster Kane », non sans que l'on soit passé par une série de pronominaux : « le maître de Xanadu », répété à trois reprises, « le Kublakhhan de l'Amérique ». Une telle différenciation ne peut que programmer une problématique de l'identité.

À l'inverse, le second personnage à entrer dans le film voit coïncider très strictement son entrée diégétique et son entrée visuelle : la mère de Kane, qu'un panoramique nous amène par une photographie au moment où le commentateur des News prononce : « Mary Kane, qui tenait une pension de famille... ». *Citizen Kane* parcourt toute l'étendue de la combinatoire : à l'extrême, des personnages n'ont de présence qu'optique (ainsi, Thompson), tandis que d'autres n'ont de présence que narrative (le Président des États-Unis, oncle d'Emily). D'un point de vue optique, on parlera d'apparition et de disparition. Techniquement, une figure apparaît et disparaît à chaque plan, et entre chaque plan, elle a la possibilité de changer, de revenir autre part et autrement ou de disparaître à jamais. C'est le fondamental clignotement de la figure cinématographique dont Welles, dans *Citizen Kane*, va inventer une déclinaison stylistique, de façon spectaculaire. Ainsi, au début du film, Kane disparaît en enfant (1873), réapparaît en adulte (1888), non sans passer par le masquage, le hors-vue du journal qui désigne l'ellipse, contredite par le chevauchement sonore d'un plan à l'autre. En un changement de plan, tout est dit : la valorisation de l'ellipse ; l'entrechoc figuratif par lequel le personnage consiste ; l'insistance sur la surprise visuelle ; le temps de latence entre l'arrivée du plan et celle de la figure.

La figuration wellesienne se comprend ainsi comme une dramaturgie de la distribution des apparences, mettant l'accent sur les entrées. Un personnage de Welles se crée essentiellement d'une accumulation d'entrées et son importance se mesure à la dramatisation de celles-ci, à la pression optique qu'il est capable d'engendrer, dans la multiplicité des événements visuels qu'il saura

provoquer. Une figure wellésienne est avant tout un potentiel d'apparitions. Dès lors, à partir de *Citizen Kane*, on peut proposer le début d'une typologie des solutions à la distribution temporelle de la figure cinématographique.

Si, en temps diégétique, on peut s'en tenir aux termes d'entrée et de sortie des personnages, en temps optique il devient nécessaire de distinguer l'événement en fonction de sa temporalité propre. C'est-à-dire que l'on pourrait distinguer :

- 1) l'apparition en tant qu'elle n'est pas dramatisée. On parlera alors, en termes neutres, d'apparition, disparition et réapparition.
- 2) Elle est spectaculaire, spectacularisée, elle fait surprise, crée une irruption que, dans la trame visuelle, rien n'annonçait : on pourrait parler alors de surgissement. Si c'est la disparition qui est subite, un personnage étant supprimé de l'image, comme par exemple celui de l'Annamite dans l'Hôtel des Folies dramatiques de Cocteau (*le Sang d'un Poète*), le terme de syncope semble adéquat.

Cependant, dans cette surprise de disparition, la syncope, dont on peut mourir, se distingue de l'éclipse, qui suppose réapparition, ou au moins l'espoir d'une réapparition. À ce second type, l'éclipse, correspond par exemple l'une des plus belles disparitions jamais organisées au cinéma : celle de Harry Powell (Robert Mitchum) dans *The Night of the Hunter* de Charles Laughton. Rachel (Lillian Gish) et Harry, de part et d'autre d'une grande baie vitrée, chantent un psaume chrétien, pause nocturne et paisible dans le combat qui les oppose. L'une des protégées de Rachel, Ruby (Gloria Castillo) entre par la droite, un chandelier à la main, dont la lumière irradie au point de rendre laiteuse et opaque la baie devant laquelle elle se trouve. Lorsque Rachel souffle la bougie et que la fenêtre redevient transparente, Powell a disparu. Cette baie métaphorise d'autant plus évidemment l'écran que le personnage du Prêcher doit son caractère d'être fantastique à sa formalisation.

- 3) Enfin, si l'arrivée intervient au contraire comme résolution d'une attente, réponse à une annonce, on pourrait parler de Révélation, dans la mesure où l'on entre dans une problématique du caché et du découvert. La dramatisation de l'apparition crée une durée propre à laquelle l'acception photographique du terme de révélation peut correspondre. Combien de personnages, dont le cadavre de *Blow up* constitue le prototype, entrent-ils dans le film par le sas du bain photographique ! Une solution inverse et originale a été utilisée par Louis Malle dans *Ascenseur pour l'échafaud* : la malencontreuse révélation de la co-présence des amants sur une épreuve photographique est la preuve qui résout et clôt l'enquête. La révélation

photographique est une révélation diégétique : mais cette littéralité sert à terminer le film, le pléonasmе iconique est l'antithèse de son utilisation dans le temps filmique, puisqu'ainsi, une apparition permet de faire disparaître toute figure, d'envoyer le mot « fin ».

Réciproquement, la dramaturgie de la disparition, qui devient alors un processus en soi, obéit à une durée, celle de l'engloutissement. Dans *Citizen Kane*, la disparition du héros fait l'objet d'une spectaculaire et paradoxale représentation, puisque c'est dans le redoublement infini de ses reflets que s'engloutit définitivement la figure.

À chaque type de disparition, à chaque événement optique, dans l'instant ou la durée, devrait répondre une description et une appellation originales. Nous ne faisons que tracer ici les grandes lignes d'une typologie dont l'intérêt serait de permettre l'appréhension d'événements qui ne valent ensuite que dans la particularité de leur économie visuelle et narrative.

TEMPS FIGURATIF

TEMPORALITÉ DIÉGÉTIQUE	
Entrée des personnages	Sortie des personnages
Apparition des figures	Disparition des figures
TEMPORALITÉ OPTIQUE	
Surgissement	• Eclipse • Syncope
Révélation	Engloutissement

Ainsi, dès lors que l'on conçoit le cinéma comme l'organisation de l'arrivée, du départ et du retour des figures, comme c'est le cas nous semble-t-il pour Welles, Antonioni, Cocteau ou Dreyer, s'instaure nécessairement une temporalité et des événements figuratifs en concurrence avec le temps diégétique. La narration et le récit figuratifs ne sont en droit ni déterminés par, subordonnés à, la construction diégétique. On ne peut donc s'en tenir à la contradiction mutuellement appauvrissante entre système figuratif et construction narrative ainsi que Sartre en faisait la critique. «Souvent, la composition de l'image me rappelait les tableaux du Tintoret où, pour captiver davantage l'attention, le peintre a mis au premier plan des personnages sans importance, tandis qu'il fait entrevoir à l'arrière-fond, entre deux énormes lansquenets, sous le bras d'un enfant, la silhouette presque incolore du Christ



ou du Saint dont il retrace la vie. Seulement, bien souvent, on a l'impression que l'image «se préfère»; nous sommes constamment débordés par ces images trop ridées, grimaçantes à force d'être travaillées. Comme un roman dont le style se pousserait toujours au premier plan et dont on oublierait à chaque instant les personnages.⁹»

La critique sartrienne met en évidence la tension qui anime le style de *Citizen Kane*; mais il nous paraît impossible de soutenir que le récit se contient fantomatiquement à l'arrière-plan, brimé par une image triomphale. Le récit ne se comprend qu'en fonction des principes figuratifs, puisqu'il en est, non pas l'esclave, mais l'usage et la leçon. Si l'homme a perdu sa vie et donc son âme dans ses propres images, le récit qui en est fait, sa réédition sous forme de collection de témoignages lui rend justice : le sens de sa vie est la constitution d'un mythe moderne, c'est-à-dire d'un mythe qui tire son existence de la puissance des images; la redite de ce récit, sa patiente reconstitution est la première preuve de son existence, de son efficacité. Son existence, c'est sa reconduction.

Autrement dit, non seulement Kane est un récit d'images, mais le vrai personnage de *Citizen Kane* est le récit des images. Et l'on voit alors que l'image ne se conçoit que dans le temps, prise dans la surdétermination des temporalités. Chez Welles, une image n'est jamais déconnectée, livrée à elle-même, autonome. Au contraire, elle raccorde avec ses pareilles et surtout répète d'autres images. L'image wellésienne ne terrorise pas un récit et des personna-

⁹ Jean-Paul Sartre, «Quand Hollywood veut faire penser... *Citizen Kane*, film d'Orson Welles», in *L'Écran français* n° 5, 1^{er} août 1945, pp. 3-5 et p. 15.

ges qu'elle ferait oublier, elle est purement narrative. C'est-à-dire que d'une certaine façon, elle est toujours déjà un cliché, même originaire, en tant qu'elle s'offre à la légende. Welles s'avère le plus complet des auteurs sur ce problème de l'image : ses plans jamais vus, ses innovations inouïes, il les met au service d'une problématique du cliché. On ne dira donc pas, avec Sartre, que l'image « se préfère » ; mais que dans *Citizen Kane*, l'image part sans cesse à la recherche de son reflet comme cliché : elle n'a plus de référence, plus de modèle autre que le désir de se répéter. Elle s'inscrit toujours dans une entreprise de légitimation d'elle-même par la reproduction, qui la dévalorise en même temps qu'elle la conforte. De même que Kane ne crée jamais rien, mais remplace, l'image kanienne préfère sa répétition, sa reproductibilité, le temps de sa survie, à toute originalité. La grandeur des images wellésiennes provient de leur disproportion intrinsèque : leur magnificence (plastique, technique, esthétique, critique) est mise au service du récit des images kaniennes, dévalorisées, de mauvais goût, sans mesure (telle l'affiche électorale). *Citizen Kane* résulte de cette démesure entre une image cultivée, savante et neuve, et une imagerie malheureuse, démonétisée, en quête de sa divulgation et de sa vulgarisation. Bref, entre une image critique et la propagation des images de propagande. En ce sens, il est le film de la plus grande ironie.

Was he a man ?

Citizen Kane entraîne donc à distinguer entre narration figurative (les principes figuratifs) et récit figuratif (l'histoire des images dans le film). La démesure, la tension critique entre l'image et la représentation des images trouve ses enjeux dans une troisième grande fonction, imiter. Le sujet de *Citizen Kane* peut se reformuler ainsi : comment le cinéma peut-il figurer quelque chose ? À quelles conditions ? Selon quelles modalités ? À quel prix ? Dans *Citizen Kane*, l'image cinématographique tire sa légitimité de ce qu'elle abandonne toute prétention à se confronter avec la vie et la vérité. Elle se confronte à la mort et à la reproduction, elle ne fait qu'organiser le va-et-vient entre tous les régimes d'images qui prétendent encore à l'information, à l'exhaustivité, à la clarté.

Pour les images de l'information, le monde reste une référence, un réel dont elles font le siège, insidieuses illustrations, illusions de présence. Pour l'image cinématographique, le monde et son sujet, Kane, n'atteignent jamais à un autre réel que celui de l'absence à soi-même, de la trahison (le déchiement de la Déclaration des Principes) et de la détermination de l'être par ses représentations. Elle se garde de toute affirmation, de toute certitude. Hantée par le quantitatif (la propagation des clichés), démesurée par le gigantisme (la

volonté de refaire un monde à son image), elle ne renvoie en tant que telle qu'au néant. Les plans introductifs et conclusifs, qui ne sont relayés par aucun narrateur intra-diégétique, représentent la mort et l'interdiction d'accès (« *no trespassing* »); et l'anéantissement, la consommation ultime de Rosebud, la solution recherchée et pourtant vierge de tout pouvoir explicatif propre, le restant d'âme supposée. Kane a vécu dans les images de présence, de vérité, d'efficacité, le comble étant atteint lorsqu'il met son existence entre guillemets pour tenter de supprimer ceux qui entourent le terme « *singer* » sur les journaux. Cinématographiquement, il incarne une détermination cinématographique de l'image, c'est-à-dire le temps, la transformation de l'image en plan, que Welles conçoit comme escamotage et transformation des apparences. L'ontologie cinématographique, telle que la déduit Welles, est une prestidigitation.

Le personnage wellesien n'existe que sous condition de revenir autrement d'un plan à l'autre et ne se meut dans la durée du plan qu'à condition d'y changer. *Citizen Kane* utilise à plein rendement toutes les différenciations qui peuvent contribuer à faire varier la figure, au nombre desquelles le traitement du déplacement, que ce soit en profondeur ou en hauteur, toujours moins trajet spatial que transformation plastique, comme lors de la séquence du chantage, épurée en échange du noir et du blanc dans le champ. Ou encore, le déplacement sonore, qui est bien moins un ancrage de la figure dans la parole et le langage qu'un déplacement du son sur l'axe du temps, plus rapide que les figures elles-mêmes. Ou encore, exemplairement utilisée par Kane dans la scène des ombres chinoises, la lumière.

Comme tout sujet wellesien, la lumière se trouve portée à son amplitude maximale et, du noir pur (avant le plan du suicide) au blanc pur (raccord de la page des mémoires de Thatcher à la neige), de la nuance subtile au contraste le plus violent, Welles explore et exploite toutes les possibilités de grammaire optique¹⁰. En tant que rythme, comme l'orage de la mort de Kane, la lumière de sa chambre, l'affiche qui annonce son décès en points lumineux, l'ampoule de l'Opéra, le néon d'El Rancho, elle représente la pulsion optique, apparitions sur fond de disparition, qui anime les personnages. Elle matérialise leur mode de présence : le cinéma, de l'homme, ne peut montrer que l'apparence et ce qui peut s'en dégager d'éthique. Mais ceci, dans *Citizen Kane*, se trouve soigneusement et complètement renvoyé à la multiplicité des interprétations contradictoires (Kane fasciste, démocrate, communiste, juste américain). Et le corps s'avère n'être ni plus ni moins que la possibilité de sa représentation dans le temps des différenciations. Antonioni interprétera le changement de plan en termes d'intermittence; Welles, en termes d'entrechoc, créant un nouveau type de raccord en solution de continuité. La question qu'Antonioni pose au changement de plan, c'est où, où la figure

¹⁰ Patrick Ogle, restituant l'histoire des techniques cinématographiques qui ont rendu possible les prouesses photographiques de *Citizen Kane*, signale : « The most noticeable new filming technique afforded but the use of coated objectives was that of shooting into lights, examples of which are seen in the several sequences dealing with Susan Alexander's opera début in *Citizen Kane*. » « Technological and aesthetic influences on the development of deep-focus cinematography in the United States » 1972, in *Movies and Methods*, vol 2, edited by Bill Nichols, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1985, p. 71.

va-t-elle arriver ? La relation à l'espace constitue la figure. Chez Welles, la question est comment, sous quel aspect va-t-elle revenir ? La figure se constitue dans la relation à l'aspect du corps. C'est-à-dire que, dans *Citizen Kane*, il n'y a jamais vraiment d'être : avant la mort, il n'est pas possible de saisir l'individu, qui lui-même n'a pas besoin d'être puisqu'il change et va changer dans le cadre d'un *fatum* profane qui l'empêche de modifier autre chose que sa silhouette. Après la mort, débarrassé de la vie du corps, on n'est plus que le mystère que celle-ci a créé. D'un point de vue figuratif s'opposent donc la représentation de la mort du personnage, qui rend le corps illisible (première séquence du film); et la représentation de son existence, dramaturgie de l'apparition renouvelée, conçue comme l'offrande d'un spectacle, la scène du Banquet étant de ce point de vue le juste triomphe de Kane en représentation, chantant, dansant, faisant danser son reflet dans les vitres et les fumées. L'existence ne sera que cette démultiplication de symboles d'identité, qui sont les images auxquelles on se conforme. L'existence était cette danse des corps avant la mort et la mort ce qui éloigne définitivement l'être de l'intelligible.

Or, en dépit de sa vanité éthique, de sa danse plastique et de son clignotement formel, le personnage wellesien est quelque chose et non pas rien. Bien sûr, diégétiquement, il est une figure historique, une trace dans le monde, un mythe; mais l'image kanienne, image quantitative, engendre la pitié et non la haine ou le mépris parce qu'elle ne touche jamais à ce qui serait *a contrario* l'essentiel, l'intériorité. La construction du personnage en différences figuratives, la ronde des apparences et des reflets assertent que de l'être on n'atteint strictement rien, hormis le constat de son passage dans le monde. Le reste appartient au mystère, échappe à la représentation, non comme jardin secret (Xanadu en empêche l'hypothèse) mais comme « hors-film », impossible passage à la limite des pouvoirs de l'image, de n'importe quelle image : elle peut démontrer, atteindre aux causes d'une conduite (l'enfance, l'arrachement à la mère, le fantasme d'abandon, les motivations mondaines) mais elle ne peut rien montrer qui ne soit déjà une image, mentale ou technique. Rosebud, c'est la genèse d'une image mentale, psychique; Kane, l'avènement de l'homme selon l'image; *Citizen Kane*, une anthropologie de l'homme d'images. S'il y avait autre chose, un hors-champ wellesien échappant à la problématique kanienne, et qui aurait rapport à l'homme classique, celui des vices, des vertus et de la densité ontologique, il faudrait le chercher ailleurs, sans doute dans l'interprétation que Welles fait de Shakespeare.

Ici la figure, rapportée aux effets filmiques dont elle est capable, se prolonge en une ontologie déceptive et les catégories de la présence comme parousie se voient repoussées au profit du surgissement violent d'images déchues : la présence virulente des images est proportionnelle à la défection du personnage, qui accède ainsi à la dimension du mythe. Mais si, dans les

films shakespeariens, on peut au dernier moment transformer le constat des contradictions humaines en éloge (le *He was a man* de la fin de *Touch of Evil*, que cette citation de *Jules César* intègre dans le corpus shakespearien), dans *Citizen Kane*, l'homme sans épaisseur parce que récepteur de toutes les qualités, de n'importe quel attribut, n'est plus que l'image d'un homme. *Citizen Kane* n'est pas un homme mythique, c'est le mythe de l'individu, considéré du point de vue de son appartenance à l'impossibilité d'être.

4

« Passque ça fait plus français »

*Sur un personnage
secondaire
dans Police
de Maurice Pialat*

Le chien galope, il fuit la gamelle qu'on voudrait bien lui faire vendre dans le plan suivant. Changez de chaîne. Le monstre à cape automotrice s'envole laborieusement, les exigences de la fiction l'appellent et il doit s'arracher aux techniques de l'animation qui le rendent spasmophile. Changez de chaîne. Une Américaine au chic très américain (infect) prend un air décidé à prendre une décision. Changez encore une fois. Un flic a dû la prendre pour elle et ça s'entend aux explosions du hors-champ. Changez autant de fois que vous voudrez, circulez à n'importe quelle heure et surtout quand il n'y a rien à voir : vous trouverez toujours au moins un flic de garde à la télévision qui occupe une chaîne et vous rappelle que les histoires d'abord sont faites pour raconter la Loi.

Police (1985) s'enlève sur le fond de cette iconographie permanente qui en constitue comme l'*autre champ* grouillant et informe; mais rien du film ne convoque ces images automati-



Police

ques parce que son économie figurative le situe en-deçà du légiféré. *Police* se garde de toute interrogation sur ce qui distinguerait le bien et le mal, les gendarmes et les voleurs : cette dialectique truquée qui dynamise bon nombre d'admirables films est renvoyée à son insignifiance morale par Mangin (Gérard Depardieu) rappelant distraitemment qu'on dit assez souvent que les flics et les truands c'est pareil et, symétriquement, par l'amusement du dealer à qui plus tard il rapporte de la drogue et de l'argent, *Alors là c'est le monde à l'envers*. Le film ne s'attache pas non plus à restituer une possible vérité documentaire de l'acte policier quotidien, susceptible de contrer l'iconographie d'ambiance : on ne peut mésestimer le cinéma hollywoodien de ce point de vue — de Sam Fuller à Don Siegel — qui excelle à prendre en charge la médiocrité, la tristesse, la cruauté ou l'absurdité des gestes de l'ordre.

En-deçà du bien et du mal, *Police* travaille sur l'identité, ce qui redonne force et intérêt à la représentation du policier et du judiciaire; non pour définir et assigner mais en brouillant, confondant, agitant le même et l'autre de façon désordonnée et sans pour autant placer la confusion du côté du bien. La question identitaire se repose à chaque scène et ne se règle jamais, non pas seulement qu'aucune réponse ne vienne la résoudre ou au moins l'alléger mais parce que l'économie qui l'a mise au jour ne cesse de se complexifier, de se déplacer, de se défaire.

À *nos amours* (1983) racontait la difficulté réciproque éprouvée par les parents et par leurs enfants à admettre que l'autre puisse avoir un corps. *Police* transpose cette angoisse intime sur le terrain collectif et public : chaque séquence fait travailler de manière singulière la consistance figurative des corps, la densité des apparences, les procédures de parution et de disparition. Cette économie engage, habituellement chez Pialat, la façon abrupte par laquelle les personnages apparaissent ou reviennent, tel ici le pauvre Nez-Cassé (Bernard Fuzellier) qui fait l'objet des deux scènes identitaires les plus programmatiques. Scène de présentation : en lui serrant la main, l'inspectrice-stagiaire confond le suspect Nez-Cassé avec les policiers qui l'entourent et qui jouent, eux-mêmes, les suspects potentiels. Scène d'identification : en criant avec affolement « Ça n'est pas le numéro 5, non non, ça n'est pas lui », la victime chargée de reconnaître son agresseur le désigne très sûrement mais ce que l'on avait pris pour un simple déni se révélera vrai dans l'avant-dernière scène du film, au cours de laquelle Nez-Cassé reproche sans la moindre rancune à Mangin « vous saviez bien que je n'avais rien fait ». Pourquoi cette injustice, qui a fait quoi, pourquoi Mangin se trompe-t-il et pourquoi Nez-Cassé ne lui en veut-il pas, pourquoi la fausse dénégation de la victime, autant de problèmes d'attribution, de mises en rapport de l'agent et de son acte, de la conséquence avec sa cause, du vrai avec le faux qui importent peu à la fiction au regard du traitement de la confusion qu'elles permettent de mettre en

scène. Confusion entre gendarmes et voleurs, entre présence (du suspect) et absence (du coupable), entre affirmation et négation : mais cette indistinction généralisée, si elle affecte la figure dans ses apparences (elle est difficile à reconnaître, y compris pour le spectateur), laisse intact un sentiment du corps, indicible et indiscutable.

C'est ce que décrit la scène où Nez-Cassé, subitement de retour à la fin d'un film qui semblait l'avoir complètement oublié, hèle Mangin, l'invite à boire un verre et échange avec lui quelques propos sur le choix du prénom du fils qui va lui naître. La familiarité entre les deux hommes est évidente, soulignée par la communauté de prénom, puisque le fils de Nez-Cassé s'appellera Vincent («j'avais pensé à Stéphane mais ça fait un peu pédé, non ?») et que Mangin nous apprend — en cette toute fin de film — qu'il se prénomme Louis Vincent; les deux créatures, Nez-Cassé et Mangin, ont vécu quelque chose ensemble, quelque chose d'obscur, d'injuste et d'insignifiant. Mais elles se sont flairées et reconnues, elles peuvent coexister en une vague connivence d'espèce, qui n'appartient pas au registre des passions mais à l'instinct — bien plus surprenant au fond puisqu'il permet aux ennemis théoriques de passer outre leurs différends pour s'amuser l'un avec l'autre, et qui surtout attache les hommes à leur nécessité.

Recueillant et explicitant les enjeux identitaires de *Police*, la figure de Nez-Cassé représente dans le film, en quelque sorte, le choryphée des figurants. Le principe d'indistinction qu'elle incarne pleinement anime presque par avance les silhouettes qui peuplent le film car son flux traverse tous les caractères, non seulement à la faveur des frottements et des fréquentations qui les réunissent, mais parce qu'il les meut de façon intime, de telle sorte qu'il n'existe pas vraiment de différence entre extérieur et intérieur, entre l'instinctive rencontre avec l'autre et le rapport trouble avec soi.

Ce principe prend corps dans les scènes d'interrogatoire, normalement conçues pour définir, expliquer, programmer. Ici, elles ne clarifient rien, elles dressent des portraits opaques et denses, laissant à celui qui pose les questions le minimum d'informations sur celui qui donne les réponses, juste assez pour pouvoir continuer le récit, et imposant au spectateur le maximum d'incompréhension sur ce qui s'est échangé, trop vite, dans l'implicite, les détours et les mensonges. Aucun des personnages ne semble très clair avec lui-même : actualisant la figure de la femme fatale, Noria (Sophie Marceau) incarne le mensonge absolu qui dépossède l'être de lui-même comme de tout rapport à l'autre et le lance dans une fuite insensée (sans direction ni fin), répétitive, triste — une dérive ignorante, sans l'héroïsme de la mélancolie. Mais l'intime confusion qui rend réversibles intérieur et extérieur pèse de tout son poids dès l'ouverture de *Police*, hors des conventions iconographiques donc pour des effets de réel beaucoup plus intenses, lorsqu'aux demandes énervées d'expli-



cation de Mangin le mouchard Tarak Eouaki (Meachou Bentahar) finit par répondre : «j'm'appelle Claude passque ça fait plus français». La syntaxe en champs-contrechamps stricts, sans amorce, qui isolait chaque corps dans son espace et insistait sur les différences (bourreau/victime; loi/hors-la-loi; immobile/mobile; Français/Arabe; star/figurant) bascule et s'effondre : il n'y a plus d'autre tout à fait autre, plus d'étrangeté qui ne soit partageable, juste des partitions instables et des communautés défaites, constituées, dès que l'on y prend garde, d'individus incertains d'eux-mêmes. La violente entame du film, qui commence sur un plan fixe d'un deutéragoniste et non sur celui du héros, place, une fois pour toutes, le secondaire dans le champ et le principal en contrechamp.

En ce sens, *Police* est un grand film sur le champ-contrechamp, sur la façon dont l'un informe l'autre, dont le contrechamp structurait déjà le champ ou s'y déversera peu à peu. Le film se présente d'ailleurs comme la face claire d'un grand *contrechamp d'ensemble*, qui explique le rut de Mangin et suspend la description effective des actes et des caractères à l'événement, indescriptible autrement que dans la violence de ses effets différés, de la mort d'une femme : l'épouse disparue de Mangin vacille aux limites du film et son empreinte se laisse deviner dans chaque trou du récit, qu'elle ronge de toute la force de son amour mort. Ce n'est pas à dire que cet événement fragilise la description communautaire et la rend accessoire : mais en la cernant et la soulignant de son absence — à la manière du filet noir d'un faire-part —, le deuil définit le récit comme déplacement et l'affecte d'un coefficient de déréalisation. Dès lors, la description échappe à tout objectif de dévoilement sociologique et sa charge de connaissance ou de reconnaissance est à replacer dans la perspective du malheur et du chagrin d'une conscience. Qualifiée par le deuil, la description ne se subordonne pas d'abord à la vraisemblance sociale, mais à la violence affective. «L'homme est un animal qui pleure ¹.» *Police* ne démentira pas l'antique définition de Pline.

¹ «Nullumque tot animalium aliud pronius ad lacrimas» («parmi les animaux, l'homme est le plus enclin aux larmes»). Pline, *Histoire naturelle*, Livre VII, Cambridge, London, Harvard University Press, 1989, I, 3, p. 506.

5

Frankly White

Abel Ferrara,
King of New York



King of New York

Apparaître et manifester.
Le Ghostly Power
Démontrer et critiquer.
La Loi du Cœur
Déchaîner, enchaîner.
La convulsion

L'étude de Frank White, protagoniste de *King of New York* (Abel Ferrara, 1989), interprété par Christopher Walken, permet d'observer concrètement ce qu'une construction figurative incorpore d'abstraction, comment un personnage, bien au-delà du paradigme fonctionnel, force le sens (comme on force le respect), s'alimente à des sources hétéroclites et, à force d'onirisme, acquiert une exceptionnelle puissance documentaire. Le personnage de Frank White montre comment, dans le cadre d'une iconographie de genre, celle du film criminel, émerge une économie figurative qui emprunte à beaucoup de modèles, ne s'inféode à aucun et accomplit sa propre forme en inventant des articulations neuves.

Apparaître et manifester. Le Ghostly Power

Dans le chapitre XXIX du *Léviathan*, Hobbes énumère les causes du mal social, les quinze « choses qui affaiblissent la république ou qui tendent à sa dissolution ¹. » Au nombre de celles-ci, l'existence d'un pouvoir spirituel dressé contre le pouvoir temporel. Cette « autorité spirituelle », Hobbes, d'un jeu de mots sarcastique, l'appelle le « Ghostly Power », c'est-à-dire, comme le souligne le traducteur et exégète du *Léviathan*, tout à la fois un pouvoir qui se réfère à l'Esprit Saint (*Holy Ghost*) et un pouvoir *fantomatique*, fantasmagorique ². Bien qu'il ne s'agisse pas ici de religion, Frank White est la figure même du *Ghostly Power*, à trois égards.

« *I'm back from the dead* », dit-il pour commenter sa sortie de prison : il revient d'entre les Morts, il est un fantôme et, au cours du film, enveloppé dans son grand manteau noir, il devient ce Nosferatu que ses rivaux visionnaient en riant dans la version de Murnau, sans comprendre que la créature était en train de sortir de l'écran pour les infecter à leur tour. À ce statut fantomal correspond un traitement plastique qui transforme la figure en un phénomène visuel permanent : surexposé, en faux-raccord de lumière ou de couleur avec son entourage, fondu au contraire dans le décor lorsqu'il se trouve seul, reflétant la ville à la manière d'un miroir, souvent Frank White apparaît dans le monde sur le mode de l'hallucination, par excès (trop de présence, lorsqu'il entre en « *movie star* » dans la séquence du restaurant) ou par défaut (il creuse le monde, le désincarne) ³.

Mais pourquoi ce traitement du criminel en spectre ? Parce qu'il est le personnage de l'économie contemporaine de la drogue et, à ce titre, réclame dématérialisation. À double titre : au rebours des pouvoirs religieux, militaire ou politique, qui requièrent une symbolique, du rituel, du spectacle pour être validés, le pouvoir économique né des commerces illicites doit ne pas se montrer pour rester efficace : le caractère spectral de Frank White image d'abord la

¹ Thomas Hobbes, *Léviathan*, 1651, traduction et commentaire François Tricaud, éd. Sirey, 1971, pp. 342-356.

² *Léviathan*, *op. cit.*, p. 350, note 75.

³ Pour un relevé plus exhaustif de tels phénomènes visuels, cf Sébastien Clerget et Nicole Brenez, « White Shadow », in « Fury », *Admiranda/Restricted* n° 11-12, Aix-en-Provence, 1996, pp. 21-30.

nature clandestine de son activité, trafic et blanchiment de drogue. Ensuite, l'économie est aussi la mise en circulation d'immatériaux (ordres, actions, informations), et la suite de Frank White au Plaza se transforme vite en bureau plein d'ordinateurs. Le terme de «White» renvoie donc simultanément à trois dimensions : Frank est White parce qu'il est un fantôme; White parce qu'il est une figure du blanchiment (*whitewashing* en anglais), c'est-à-dire l'articulation du visible (la matière, la drogue, elle-même blanche jusqu'à l'éblouissement comme y insiste la séquence du rapt à Chinatown) et de l'invisible (sa transformation en biens immatériels — par exemple des actions en bourse, suggérées par la présence du *Wall Street Journal* dans lequel on dissimule des photos de cadavres, en un geste qui résume le film); White enfin parce que Frank interprète cette transformation en termes de conversion, au sens moral cette fois, le mal épouvantable des massacres et de la drogue est mis au service de la construction d'un hôpital pour enfants à Harlem, tout le mal devrait se convertir en bien, le vol en charité, la mort en guérison, la terreur en espoir.

Or, à cet égard, le fantôme n'est pas du tout un fantasme, bien plutôt une analyse spectrale, car la figure de Frank White représente une rigoureuse démonstration documentée sur l'économie contemporaine de la drogue : aujourd'hui, seul le commerce des drogues permet aux plus pauvres de subsister en l'absence d'un État fort. Lorsque, dans la séquence du Sacre où l'on célèbre la construction de l'hôpital à Harlem, les plans du couple noir légitime formé par le Maire de New York et son épouse alternent avec ceux du couple blanc illégitime formé par Frank White et son avocate, couple du pouvoir politique officiel et couple du pouvoir financier obscur, l'alternance signifie moins une alliance objective qu'une doublure : Frank White est la vérité du Maire, l'effectivité de sa puissance. Avec une clarté aveuglante, la séquence traite moins de la corruption de l'État par l'argent de la drogue (c'est l'objet de la séquence du restaurant), que de la pure et simple substitution du pouvoir financier au pouvoir politique. Elle rend compte de l'économie de ces pays où les mafias et les cartels, socialisant leurs profits, remplacent les élus défaillants et construisent non plus seulement des hôtels ou des casinos, mais des universités, des écoles, des terrains de sport et des hôpitaux ⁴. Elle donne un écho visuel à la fascinante provocation politique de Pablo Escobar, chef du cartel de Medellin et constructeur de logements sociaux, proposant au Fond Monétaire International de rembourser la dette de la Colombie. Frank White représente donc le *Ghostly Power*, le Contre-pouvoir, au sens où le mal obscur et profond qu'il convertit naît, non pas d'une cupidité singulière — ce serait la version *Scarface* —, mais d'une nécessité sociale collective, qui renvoie à la pauvreté économique et pas à une psychose individuelle comme dans le film de De Palma. «Ce pays dépense un billion de dollars par an pour se défoncer

⁴ Cf Observatoire Géopolitique des Drogues, *Atlas Mondial des Drogues*, coordonné par Michel Koutouzis, Paris, PUF, 1996, notamment p. 95 et p. 140.



(*getting high*). Je n'y suis pour rien.» La confrontation orale entre Frank White et Bishop (Victor Argo), le policier légaliste, est une leçon d'économie politique qui motive le film et, si le duel ultime des antagonistes, de façon aussi invraisemblable narrativement (où se trouve la limousine du roi ?) que figurativement nécessaire a lieu dans le métro, c'est bien parce que celui-ci donne une image magistrale car pratique à la quotidienneté de l'économie souterraine, l'*underground*, le vrai royaume de Frank White.

Ainsi, la figure est «*frankly white*», clairement blanche, en ce qu'elle relève d'une économie plastique de l'invisible (le fantôme) qui permet de manifester les puissances de l'économie occulte (le blanchiment); et en ce qu'elle propose un résumé analytique «*franc*», c'est-à-dire à la fois clair et critique, de l'économie mondiale après la guerre froide, où la pauvreté précipite désormais des peuples entiers dans l'illégalité. L'onirisme plastique devient la manifestation d'une rigoureuse construction documentaire.

Démontrer et critiquer. La Loi du Cœur

Cependant, Frank White est aussi une figure éminemment romanesque, une figure d'exception. Comment rendre compte de l'ubris qui règne dans ce personnage de super-criminel et l'arrache évidemment au monde ordinaire ? Le *King* de New York est souverain au sens du *Ghostly Power*, de l'économie obscure; mais Roi au sens aussi de la démesure et de la présomption. Frank White s'inscrit dans la lignée des grands mégalomanes américains, dont la formule commune serait *The World is Mine*, lignée qui mène du personnage de James Cagney dans *White Heat* (Raoul Walsh, 1949) à celui de Al Pacino dans *Scarface* (Brian De Palma, 1983) en passant par *The Rise and Fall of Legs Diamond* (Budd Boetticher, 1960). Trois différences pourtant distinguent Frank White entre ses pairs. Au contraire des personnages cités, celui qu'interprète Christopher Walken ne s'inspire pas d'une biographie précise; le délire paranoïaque qui caractérise Cody Jarrett, Tony Camonte, Legs Diamond ou Tony Montana est retravaillé par le film du côté de la mélancolie; et, surtout, la logique figurative épouse avec une grande fidélité la description par Hegel d'une figure de conscience, celle de la mauvaise liberté, de la liberté intempestive.

Paradoxalement, c'est en envisageant la pureté conceptuelle de la figure de Frank White que nous comprendrons ce qui la rend si attachante. Dans la partie «*Raison*» de la *Phénoménologie de l'esprit*, en un développement intitulé «*L'actualisation de la conscience de soi par sa propre activité*», Hegel décrit le mouvement par lequel la conscience s'affirme elle-même puis se plie à l'ordre du monde⁵. Au cours de ce processus, trois moments se succèdent : le plaisir, la loi du cœur et la vertu. La loi du cœur est cette phase par laquelle «*la conscience*

⁵ G. W. F. Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, 1807, tr. Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1977, Tome I, pp. 288-321.

de soi se sait elle-même comme le Nécessaire». Trois moments dialectiques confrontent alors la loi du cœur et celle de la réalité effective. D'abord, la loi du cœur cherche à imposer son ordre intérieur au monde, elle projette son «dessein sublime» sur le monde réel. «L'individualité n'est plus alors la frivolité de la figure précédente qui voulait seulement le plaisir singulier, mais elle est la gravité d'un dessein sublime qui cherche son plaisir dans la présentation de l'excellence de sa propre essence et la production du bien-être de l'humanité».

Frank White est flanqué de deux lieutenants qui se chargent du Plaisir et de la Jouissance. Jimmy Jump (Larry Fishburne) jouit sans discontinuer : il jouit de donner la mort, de la drogue, du sexe, il jouit en mourant (ses inoubliables cris, ses injonctions, «*Kill Me!*» — jamais agonie ne fut plus énergique). Lorsqu'il donne de l'argent, dans un snack-bar, à de petits enfants noirs, son geste particulier reproduit ce que Frank White veut accomplir à grande échelle : il jouit même de la bonté, traitée comme provocation ultime. La désapprobation du serveur, les bravades burlesques de Jimmy, l'arrestation immédiate par la police qui fait irruption et sanctionne le geste : tout indique en effet que ce monde-ci interdit la générosité. Jimmy Jump est défini par son concept d'une façon si pure qu'il ne supporte pas le malheur. C'est sa réponse à la question de Frank White, pourquoi n'es-tu jamais venu me voir en prison ? : «*Who wants to see a man in a cage, Man ?*» Ainsi l'homme de main, le personnage de la Mort active, ne supporte pas la vue de la vraie souffrance, c'est-à-dire la privation de la liberté.

Le second lieutenant est Joey Dalesio (Paul Calderon), son complément et antagoniste : au contraire de la figure pulsionnelle jouée par Larry Fishburne, Joey D. est le personnage du raffinement, de l'élégance. Figure d'ego, il résume la jouissance à son propre intérêt, au nom duquel il trahit Frank White, là où Jimmy Jump meurt pour son maître en hurlant de joie.

S'étant délesté du plaisir sur ses acolytes, Frank White ne conserve que le «dessein sublime». La seule scène de plaisir qui lui reste est celle où, au Plaza, il prend une douche (*White washing*, littéralement). Par opposition aux figures de la jouissance, il est le personnage du désir et du projet. Sur un mode mineur, cela détermine ses rapports avec sa fiancée : d'une scène d'amour, ne subsiste que l'expression elliptique d'un désir, «Tu sais ce que j'aimerais te faire ?». Sur un mode majeur, c'est le traitement du Sacré : ce que tous fêtent, la Municipalité, les bandits, la télévision, ce n'est pas l'inauguration d'un bâtiment réel, mais la célébration d'une maquette, la projection d'une volonté sublime. Frank White ne jouit que de son projet. Au rebours exact de Tony Montana qui meurt de trop consommer ses richesses (sa somptueuse hacienda, les collines de cocaïne sur son bureau), il dresse une figure austère et mentale, à l'image du Lénine de légende à son retour de Finlande en 1917, tout à son projet révolutionnaire et qui, selon les dires de l'acteur, inspire le jeu de Chris-





topher Walken ⁶. La répartition figurative entre «le plaisir» (Jimmy Jump, Joey D.) et «la loi du cœur» (Frank White) s'avère donc impeccable.

Ici s'impose une remarque factuelle. Bien que le scénariste de *King of New York*, Nicholas Saint-John, ait fait des études de philosophie à Heidelberg, il ne s'agit pas de dire que le film puise sa structure figurative dans Hegel : il est sûr en revanche qu'il la retrouve. Car *King of New York* s'inscrit dans une tradition spéculative que l'on peut faire remonter encore un peu plus haut, par exemple jusqu'au chef-d'œuvre de Schiller, *Les Brigands* (dont s'inspire sans doute Hegel lui-même ⁷). Dans les trois cas, sur un mode romanesque et conceptuel, une grande figure se dresse : celle du héros qui incarne l'Autre Loi — la défense d'un droit supérieur à la loi établie — en prenant l'aspect du Hors-la-loi, le brigand criminel. Les affinités entre Frank White et Karl Moor, le héros des *Brigands*, éclairent avec beaucoup d'éclat les enjeux de *King of New York* et donc le sens profond de son protagoniste.

Trois mouvements structurent la pièce de Schiller et le film de Ferrara : une critique de la loi ; l'éloge de la violence ; la reddition vertueuse.

Critique de la loi

- 1) Les deux héros apparaissent sous les mêmes auspices : assis à une table, ils lisent. Karl Moor lit Plutarque, qui le dégoûte de l'humanité actuelle ; Frank White, de dos, finit de lire quelque chose et, lorsqu'il se lève, tout en lui dénote la résolution : il s'est cultivé, avec ses petites lunettes (qu'on ne lui verra plus dans la suite du film), c'est clair, il voit et il sait.

⁶ «Sa sortie [de prison] est semblable à celle de Lénine. Il a en tête de changer le monde. Il est prêt à tout. Et maintenant, il va agir.» «Entretien avec Christopher Walken» par Gavin Smith, in «Fury», *op. cit.*, p. 35.

⁷ Jean Hyppolite, *La phénoménologie de l'esprit*, *op. cit.*, p. 303, note 38. Notons, pour en finir sur ce point, que le modèle historique du Karl Moor des *Brigands* serait Luther révolté contre l'Église — et saluons l'intuition révolutionnaire de Christopher Walken.

- 2) Karl Moor abandonne son château, son père, sa fiancée, pour vivre une autre vie, illégale. Frank White, lui, retrouve son palace, son avocat, ses femmes, mais dans une version illicite et scandaleuse de la vie commune : c'est la séquence du Plaza, les nus sur les gardes du corps/amantes et, symétriquement, les retrouvailles sans intimité avec sa fiancée Jennifer (Janet Julian). Plus encore que les conventions sociales, Frank White abandonne les conventions figuratives, il abandonne la corporéité, il n'est plus qu'un reflet, une image de l'économie invisible, une créature figurale.
- 3) Contre les conventions, Karl Moor et Frank White affirment, chacun à leur manière, la Démesure. « La loi n'a pas encore formé un grand homme, tandis que la liberté fait éclore des colosses et des êtres extraordinaires ⁸. » Le titre même du film de Ferrara affirme l'ûbris dont procède le personnage de Frank White et son symbole le plus manifeste reste l'interminable limousine noire qui signale sa présence. Lorsque, dans le cimetière transformé en parade militaire, la limousine funèbre glisse lentement au milieu d'autres voitures noires, elle apparaît comme le mouvement même de la mort au cœur de la mauvaise loi (celle de la religion, celle de l'ordre policier).
- 4) Contre l'état actuel du monde, le projet de Karl Moor est un projet politique précis et révolutionnaire. « Qu'on me mette à la tête d'une armée d'hommes tels que moi, et nous ferons de l'Allemagne une république à côté de laquelle Rome et Sparte auront été des couvents de nonnes ⁹. » Le projet de Frank White est à la fois local et métaphysique : devenir Maire de New York et convertir tout le mal (la misère, la drogue, les massacres) en bien.

Éloge de la violence

- 5) La violence s'avère d'abord interne à l'organisation criminelle. L'instrument du projet de Karl, ce sont ses Brigands, auxquels le lie un serment, « fidélité et obéissance jusqu'à la mort ». Mais un personnage de traître, Spiegelberg, se trouve à l'origine du regroupement et menace donc l'organisation criminelle dès sa genèse. La figure du mauvais lieutenant fait trace en deux occurrences dans *King of New York* : lors des retrouvailles de Frank White avec Jimmy Jump, on ne sait d'abord s'ils vont s'entretuer ou s'étreindre. Et, puisque les deux lieutenants forment un couple conceptuel, la trahison finalement incombera à Joey D. tandis que Jump reste fidèle jusque dans la mort.
- 6) « Nous allons faire un livre qu'on sera absolument obligé de faire brûler par le bourreau », affirme Schiller ¹⁰. *Mutatis mutandis*, une telle déclara-

⁸ Schiller, *Les Brigands*, 1778-1782, introduit et traduit par Raymond Dhaleine, Paris, Aubier-Flammarion, 1968, Acte I, scène 2, p. 127.

⁹ *Ibid.* Raymond Dhaleine rappelle qu'en 1792, un député proposa à l'Assemblée Nationale de conférer à Schiller le titre de citoyen français pour avoir « mûri la raison humaine et préparé les voies de la liberté. » (p. 90).

¹⁰ *Les Brigands*, op. cit., p. 85.

tion rend compte aussi de la nature scandaleuse du film de Ferrara, sur laquelle il ne faut pas se méprendre. De même que Schiller aligne les récits de viol (viol collectif des nonnes), de pillage et de massacres (en particulier des Innocents, acte II scène 3), récits d'une violence ahurissante qui relativise grandement celle des films contemporains les plus frénétiques, de la même façon *King of New York* ne manque pas une occasion d'exalter le scandale, que ce soit dans ses formes obscènes (le traitement des caresses, la prostitution comme forme instituée des rapports entre hommes et femmes, la drogue identifiée au plaisir) ou dans ses formes funèbres (le traitement des meurtres, l'agonie comme enjeu visuel majeur du film). Pourtant, ces symptômes de scandale ne représentent que la contrepartie d'un travail sur l'inadmissible, qui est le mal politique et économique. Les explosions de violence guerrière et le traitement des rapports humains sur le mode unique de la perversion donnent la mesure de l'effort nécessaire pour contrer la mauvaise loi. Fièremment, Karl Moor comme Frank White revendiquent le déchaînement du mal. Dans *Les Brigands* (acte II, scène 3), un Moine se rend dans le camp des Brigands et remontre ses crimes à Karl, celui-ci les admet avec une désinvolture qui en décuple la cruauté. Dans *King of New York*, en un mouvement contraire à toute vraisemblance mais indispensable à la démonstration éthique, Frank White se rend chez Bishop («Évêque», en anglais) et, sans attendre l'accusation, revendique les meurtres successifs des rois de la drogue.

- 7) C'est ici que se déploie pleinement l'usage critique de la violence, qui en justifie le caractère extrême. Pour Karl Moor, revendiquer la violence permet de dénoncer trois phénomènes. D'abord, la corruption des nantis. Lorsque Karl Moor montre au Moine les quatre anneaux qu'il a retirés aux quatre notables corrompus, on ne peut pas éviter de penser aux quatre caïds — coupables d'exploiter les enfants et les travailleurs — supprimés par Frank White, «Emilio Zappa, Arty Clay, Larry Wong, King Tito», «parce qu'ils menaient cette ville au tombeau» (*because they were running this city into the ground*) et à la façon dont, un peu plus tôt dans le film, Frank exhibait en souriant le gant noir de sa victime. La deuxième critique de Karl Moor porte sur le Colonialisme. Les Chrétiens «tonnent contre l'avarice, mais ils ont dépeuplé le Pérou pour se procurer des barres d'or et ils ont attelé des païens à leurs chars comme des bêtes de traits ¹¹.» Ici, la comparaison avec la réflexion menée par Schiller sur le mal indique une limite du cinéma d'Abel Ferrara et peut-être une limite actuelle du cinéma américain : les fictions contemporaines ne rendent absolument pas compte de la violence exercée par le capitalisme sur le Tiers-Monde. Au contraire, à la manière de *Escape from L. A.* (John Carpenter, 1997) ou *Independance Day* (Roland Emmerich 1996), on assiste plutôt à la produc-

¹¹ *Les Brigands*, acte II, scène 3, *op. cit.*, p. 231.

tion de films inspirés par la panique que suscite dans les pays riches la pauvreté et la faim du Tiers-Monde. La troisième grande critique de Karl Moor s'adresse à Dieu, qui «se mettrait en colère contre la création, s'il n'avait lui-même créé aussi les monstres du Nil», Dieu responsable du Mal — il reste absent de *King of New York*, il reviendra d'autant plus fortement dans le film suivant de Ferrara, *Bad Lieutenant*, dont le trajet reproduit celui de saint Paul. Quant au mal provoqué par les méfaits du Hors-la-Loi, il fait l'objet d'une conversion : avec l'argent qu'il dérobe, Karl Moor sauve les orphelins et crée des bourses «pour les jeunes gens d'avenir», tandis que Frank White le consacre aux enfants pauvres.

- 8) La vraie violence se trouve donc du côté de l'ordre du monde et les Brigands, Karl Moor comme Frank White, en font la critique en actes, de sorte que la violence narrative est à proportion de la pertinence critique. Karl et Frank représentent deux versions de la même figure, celle de l'Autre Loi qui déchaîne le mal physique pour dénoncer le mal politique. À un aspirant-brigand, Karl Moor explique : «Ici, tu seras en quelque sorte sorti de l'humanité : il faudra être un homme supérieur, ou un démon ¹².» Frank White adopte les deux solutions : il sera à la fois l'homme supérieur (le souverain), un démon littéral (Nosferatu) et un démon métaphysique (le *Ghostly Power*, la créature figurale, noyée dans des ténèbres bleutées). Et pourtant, ces personnages de brigands, Frank White comme Karl Moor, avec leur violence, leur mélancolie noire et leur aspect démoniaque, représentent tout le *positif* d'un monde absolument négatif.

Reddition vertueuse

Retournons un instant à Hegel pour ressaisir l'intégralité de la figure et en comprendre le destin. Dans un premier temps, la loi du cœur s'est affirmée comme «l'essence immédiate non-disciplinée ¹³» et s'est dressée contre la réalité effective.

Dans un deuxième temps, elle cherche les moyens d'extérioriser son dessein, d'actualiser sa propre loi dans le monde. Deux phénomènes adviennent alors. D'abord, la conscience s'identifie à son projet, «l'individu a pris congé de soi-même, il grandit pour soi comme universalité et se purifie de la singularité ¹⁴.» Ainsi Frank White ne possède ni psychologie ni intériorité, il n'est qu'un projet et la plastique du film en effet le traite comme une projection (sous formes de reflets, d'irradiations, d'écarquillement du regard et de la face). Ensuite, la conscience s'oppose à toutes les autres consciences, le cœur à tous les autres cœurs : «il trouve abominable et opposés à ses excellentes intentions les cœurs mêmes des autres hommes ¹⁵.» Les antagonistes de Frank White représentent autant d'autres *kings* («King Tito»), chaque caïd est une

¹² *Les Brigands*, acte III, scène 2, *op. cit.*, p. 261.

¹³ G. W. F. Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, *op. cit.*, p. 304.

¹⁴ *Id.*, p. 305.

¹⁵ *Id.*, p. 307.

conscience et une version rivale de l'Autre Loi, il faut donc les supprimer une à une. Une formule rigoureuse de Frank White à son avocate avoue l'équivalence des consciences : «*I thought people like us were the legal process.*» Et, pour accentuer ce trait, la rivalité entre consciences équivalentes, les policiers à leur tour se métamorphosent en caïds, empruntent les apparences et les méthodes de la Pègre, puis disparaîtront comme elle dans la fange et dans la nuit.

Le troisième et dernier moment dans l'histoire de la figure est celui de la révolte, ce que Hegel nomme «le délire de présomption». Entre le monde effectif et la conscience en proie à sa nécessité singulière, l'opposition totale devient déchaînement, folie, perversion. «Le battement du cœur pour le bien-être de l'humanité passe donc dans le déchaînement d'une présomption démente¹⁶», la description de Hegel résume le scénario de *King of New York*, son champ de pertinence. À cet état de fureur il n'existe que deux solutions possibles : soit tout détruire et s'auto-détruire; soit abandonner sa présomption. Karl Moor choisit la seconde : on ne peut embellir le monde par le crime et, en un geste de reddition vertueuse, il se livre à la justice. (Il se donne à un pauvre homme afin que celui-ci obtienne une récompense). Frank White, lui, trouve une fin qui conjoint les deux solutions. D'abord, il va provoquer la loi chez elle, en la personne du bon policier qu'il abat et par lequel il est abattu. Ensuite, en un dernier et sublime trajet, il va mourir au cœur de New York, dans un embouteillage qui donne une image de l'uniformité (les taxis jaunes, les uniformes policiers, l'arrêt général, la répétition des gestes et des postures) et décrit ainsi la façon dont la loi du cœur se fond dans l'universalité, dans la logique de «l'universalité raisonnable», c'est-à-dire celle qui obéit à l'ordre du monde. Après la loi du cœur, en effet, vient la figure de la Vertu. Contre l'individualité, qui est pervertie et qui pervertit (Frank White), il faut faire le sacrifice de la singularité de la conscience, accepter qu'il existe un monde extérieur et se rendre à sa raison. Lorsque le film fait le point sur le petit crucifix qui pend dans l'habitacle du taxi, il indique que Frank White doit disparaître au nom de la vertu. Mais l'embouteillage représente aussi son triomphe : la mort du brigand, un instant, a contredit et suspendu le cours du monde.

Frank White est donc une figure de l'absolue liberté, de l'indépendance souveraine, qui prétend à elle seule restaurer le bien dans l'humanité. À ce titre, elle s'oppose tout à fait à ses semblables, Cody Jarrett ou Tony Montana, dont la présomption s'achevait dans la seule démente et la paranoïa, que leur destin précipitait dans l'enfer de l'individualité. (*L'Enfer est à lui*, c'est le titre français de *White Heat*). Ne jamais s'asservir à l'effectivité des choses : le personnage de Frank White donne une image aux contours très purs à cette proposition existentielle vitale. Parce qu'elle est absolument rigoureuse, la figure conceptuelle produit de puissants effets d'empathie : en quelque sorte, nous devons rester Frank White, pour ne pas accepter toujours le mal ordinaire.

¹⁶ *Id.*, p. 309.

Déchaîner, enchaîner. La convulsion

Un personnage dépend d'une économie figurative d'ensemble, qui mobilise des moyens plastiques (ici, le traitement du *Ghostly Power*), narratifs et symboliques (la netteté conceptuelle de la figure de liberté, la loi du cœur). Mais existe-t-il aussi des moyens strictement figuratifs ? Comment, par exemple, le sens s'inscrit-il à même le corps ? Dans le cas de *King of New York*, un phénomène au moins s'impose et par sa massivité et par son caractère crucial : la convulsion.

Chez Abel Ferrara, le motif de la convulsion ne se réduit pas à un simple problème somatique ou affectif, il représente la façon dont le corps humain est attaqué par l'Histoire (et, selon l'auteur de *The Addiction*, il n'y a d'histoire que du Mal). Dès *Driller Killer* (1979), c'est par la convulsion que tient la chaîne métaphorique toute bataillienne qui structure le premier film de Ferrara : ce qui passe des coups de pinceau du peintre tourmenté aux vibrations de perceuse dont il fore ses victimes et aux soubresauts de celles-ci, c'est la convulsion, qui permet de traduire une torture mentale en torture physique. Dans *Bad Lieutenant* (1992), le personnage se constitue d'une stricte alternance entre convulsions cloniques (moments de dépressions — tout ce qui a trait à l'injection de drogues) et convulsions toniques (tout ce qui a trait au corps de l'autre — scène de l'orgasme à la voiture, scène de la foule au stroboscope, scènes des explosions de colère dans la voiture). Ce montage alterné sur la figure entre dépression et explosion se résout logiquement en un événement synthétique final, celui de l'implosion du personnage au moment du pardon, son corps soudain traversé et détruit par le passage du Bien. Dans *The Addiction* (1995), la convulsion constitue le répertoire même de Lili Taylor, qui rampe sur les trottoirs jusqu'à n'être plus qu'une pure torsion de douleur, une épave en proie à la récapitulation des catastrophes collectives du XX^e siècle. À la fin, après l'orgie, le corps convulsé à terre devient une image ultime : l'humanité sous forme de rebut, de déchet, «le rien qui n'a plus de nom dans aucune langue ¹⁷.» Ainsi, à l'échelle de l'œuvre, la convulsion accueille et résume dans son dynamisme affreux l'ensemble des motifs traités, elle est l'aboutissement somatique d'une translation figurative, par exemple le tourment créatif dans *Driller Killer* ou l'empilement des maux dans *The Addiction*.

Dans *King of New York*, la convulsion représente moins un enregistrement du mal qu'un principe agissant, le déchaînement du négatif. Mais elle conserve ses qualités de synthèse figurative, tout d'abord de façon interne : ainsi, les soubresauts d'agonie des différentes victimes trouvent leur apogée dans la mort du bourreau, Jimmy Jump, dont les convulsions hilares accomplissent le concept orgastique (*Jump* : saut, sursaut ¹⁸). Surtout, de façon externe, la con-



¹⁷ *L'Éclésiaste*, cité par Raymond Dhaleine, *Les Brigands*, op. cit., p. 64.

¹⁸ Notons que le lieutenant de Karl Moor, Spiegelberg, est lui aussi « pris de la danse de Saint-Guy. » *Les Brigands*, acte I, scène 2, op. cit., p. 111.



vulsion advient comme la manifestation euphorique du néant. Elle organise le répertoire pathique de Christopher Walken, dont chaque geste ou mimique, saccadé et souvent inattendu, reconduit la maladie et la mort. Que l'on pense à la soudaine danse des retrouvailles avec Jimmy Jump au Plaza : elle signifie la joie, mais la joie d'un squelette dont les membres s'entrechoquent. Dans *Driller Killer*, les convulsions de la danse et celles de la mort étaient associées en un lancinant et admirable rapport d'alternance mécanique. Mais plus souvent, chez Ferrara, convulsions de danse et convulsions de mort se superposent, comme dans les bals tragiques de *Ms. 45* (1981) ou de *King of New York*.

Le déploiement orgiaque du négatif trouve sa pleine mesure dans la séquence *Am I Black Enough For You ?* (du nom de la chanson qui la traverse de part en part). Du point de vue du récit, il s'agit de raconter deux corruptions symétriques : Joey D. vend Frank White à la police, le mafieux s'est fondu dans la loi, mais celle-ci en retour s'est identifiée à la Pègre dont elle endosse les méthodes et les masques. Cette double négativité narrative, l'infidélité et l'illégalisme, anime une séquence dévouée à traiter l'excès corporel dans ses formes à la fois les plus extrêmes et les plus archaïques : la possession, la transe, l'extase.

Faire s'équivaloir l'ivresse, la danse et la mort renvoie directement à une iconographie ancienne, celle de la Danse Macabre, dont le schème figuratif consiste à associer un squelette (ou un cadavre) à un danseur vivant : le convulsif, en effet, c'est celui qui est agité par les âmes des Morts. Ici, la séquence est scindée en deux parties qui glissent l'une sur l'autre. D'abord les danses lascives entre les brigands, dans les fumées de la drogue et du désir. Puis, une césure qui synthétise en quelques images toutes les formes possibles de scandale (l'une des gardes du corps de Frank White travaille avec un policier : torrents de drogue, prostitution, obscénité, trahison, meurtre), césure accentuée par un flash blanc. Enfin, les danses macabres entre brigands et policiers, où le cadavre est traité en danseur (tournoiements dus aux impacts de balle, association du rap et des mouvements de l'agonie, glissando de la musique et glissade du sang sur le mur...). De part et d'autre de la césure il s'agit, pour reprendre le beau terme de Curt Sachs, de danses « à Contre-Corps », qui cherchent « l'anéantissement des éléments corporels ¹⁹ ». Outre le danseur et le cadavre, la Danse Macabre réunit trois autres figures majeures. L'Énergumène ou le Fou : c'est Jimmy Jump et son rapport burlesque à la Mort, « Je suis au chômage, il ne reste plus personne [à tuer] ! ». Le Possédé : c'est Frank White, possédé par son projet, les cheveux dressés sur la tête — attribut ancien du démoniaque ²⁰. Et le Pantin, relié aux Morts par des « fils léthifères ²¹ » : c'est le traitement du premier cadavre en marionnette, en épouvantail flanqué à terre par la police, que ce geste de mépris met au ban de l'humanité. Lorsque, au début du film, les hommes de main de Frank White

¹⁹ In *Histoire de la danse*, tr. L. Kerr, Paris, Gallimard, 1938, p. 15sq. Curt Sachs distingue deux types de danses à contre-corps : « les danses de caractère convulsif atténué », ou « danse trémoussées », à caractère érotique ; et « les danses purement convulsives », ou danses pathogéniques. Notons que la fonction traditionnelle des danses convulsives est de guérir les patients — selon leur traitement dans l'iconographie cinématographique contemporaine, il s'agit bien plutôt, avec elles, d'achever ce qui est malade.

²⁰ Voir par exemple la représentation des iconoclastes habités par l'esprit critique dans le psautier Chludov (IXe siècle), in André Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, Flammarion, 1984, pp. 368, 369, 373. Je remercie Philippe-Alain Michaud d'avoir attiré mon attention sur ces images.

²¹ Georges Kastner, *Les Danses des Morts. Dissertations et recherches*, Paris, Brandès et Cie, 1852, p. 57, note 1.

donnaient un journal à lire à la victime qu'ils viennent d'abattre sauvagement, ils métamorphosaient le cadavre en sujet; lorsque, ici, Dennis Gilley (David Caruso) repousse le corps tournoyant de sa cible, il transforme le cadavre en objet et ce déni d'humanité le frappe par contrecoup. Les policiers séditieux ne viennent donc pas du tout rétablir l'ordre du monde, avec leurs cagoules noires, ils viennent déguisés en petits démons confirmer à quel point la loi ordinaire s'est coupée du respect et du droit.

Cependant, à cause de la nature de son héros, la séquence constitue aussi la reprise d'une célébration antique, la Saturnale. Fête de la licence, de la débauche, elle rend hommage au dieu de la Mélancolie, dont Frank White, l'idole du négatif qui possède sa lumière propre (doré lorsque tout est bleu), semble une incarnation contemporaine. Sous son règne en effet, le déchaînement orgiaque n'est pas un désordre, au contraire, il est un rite et à ce titre traité par un système d'enchaînements très rigoureux. Enchaînement, par co-présence spatiale, de la caresse et de la danse (les couples superposés dans le plan, l'un s'étreignant et l'autre dansant, comme un reflet anamorphosé); enchaînement, par surimpression temporelle, du danseur et du cadavre (les deux parties de la séquence); enchaînement, par association diégétique, de l'Énergumène et du Possédé (Jimmy Jump et Frank White); enchaînement, par association visuelle, de la loi et du néant (les policiers déguisés en larves); enchaînement, par association narrative, de la possession et de la mélancolie (caractère inaccessible du «dessein sublime» de Frank White); enchaînement, bien sûr, de la musique et de l'image, qui ne relève en rien du raccordement illustratif d'une extériorité à une autre, mais d'une réintégration de l'image à la musique, dans la mesure où celle-ci explique la violence d'ensemble dans laquelle le récit s'inscrit, violence raciste, économique, physique; enchaînement, par substitution, du Bleu au Rouge, puisque la séquence est un bain de sang mais traité en bleu — cette couleur qui permet au Noir et au Blanc d'être le même, et de donner une teinte à l'Histoire du mal.

Dans la translation entre la danse et la mort, entre la transe et l'agonie, aucun terme n'est privilégié, le premier n'est pas le littéral et l'autre le figuré, l'un le phore et l'autre la métaphore: ils importent au même titre et ce qui prend l'ascendant devient ce qui passe de l'un à l'autre, le phénomène convulsif qui permet de les relier et de les confondre. Ainsi, la substance ultime des créatures ferrariennes n'est pas la chair, ni l'os, ni l'affect: c'est le spasme, le flash, la décharge. La convulsion consigne le passage du mal dans le corps, passe d'un corps à l'autre sous n'importe quelle forme de vie ou de mort et témoigne de l'appartenance de la figure à une histoire collective.

Le personnage de Frank White est un monstre, mais un monstre logique, en ce qu'il est le produit de trois articulations apparemment paradoxales. Il possède un haut pouvoir documentaire parce qu'il est une figure onirique (le *Ghostly Power*, l'économie invisible traitée par une plastique du fantôme). Il produit des effets émotionnels empathiques parce qu'il relève d'une construction ultra-conceptuelle (la loi du cœur). Il donne une image à l'histoire contemporaine parce qu'il reprend en vrac une iconographie archaïque (la Saturnale, la Danse des Morts, les convulsionnaires). On pourrait certainement aller beaucoup plus loin dans l'analyse du personnage de Frank White en observant par exemple la façon dont le film allie apparence et transparence, on pourrait même faire l'hypothèse que *King of New York* constitue un essai en images sur l'apparence en régime capitaliste²². Peut-être suffit-il pour l'instant d'avoir indiqué à quel état riche et complexe d'abstraction figurale renvoie une figure si immédiatement attachante — ce qui laisse entrevoir quel travail de refonte de nos catégories d'appréhension du personnage, quel travail d'extension et d'affinement de nos méthodes analytiques reste à faire.

²² «L'économie marchande fournit ses armes à la fantasmagorie de l'égal qui, prise comme attribut de l'ivresse, s'accrédite en même temps comme la figure centrale de l'apparence.» Walter Benjamin, in *Correspondance 1929-1940*, tr. Guy Petitdemange, Paris, Aubier, 1979, p. 288.

6

Les soustractions

— Robert Bresson,
Pickpocket —

Ici, il n'existe pas d'abord un personnage qui ensuite serait qualifié et modifié par certaines actions et situations. Il y a d'abord une conception de l'acte et celle-ci informe une figure qui restera en retrait de l'événement spéculatif. (Si la figure bressonienne a une fonction, c'est d'abord de réserver quelque chose d'une idée, d'un point de vue, d'une morale : loin du symbole ou de l'allégorie classiques, elle dit moins que ce dont elle traite.)

Qu'est-ce que le vol ?

Un problème de techniques gestuelles; l'attaque d'un corps : comment avoir rapport à l'autre sans que celui-ci s'en aperçoive, comment le délester et simultanément dérober la soustraction ?

Dans *Pickpocket*, c'est le raccord qui assure l'acte. On voit tout du geste, la description se fait analytique; en même temps qu'il faut reconstituer le caractère instantané de cette décomposition, donc reconstruire l'absence d'épaisseur, restituer au mouvement déployé sa nature invisible. Scandaleux moralement, techniquement admirable, l'acte ne s'actualise qu'à être renvoyé au registre de l'imperceptible.

Le personnage de Frank White est un monstre, mais un monstre logique, en ce qu'il est le produit de trois articulations apparemment paradoxales. Il possède un haut pouvoir documentaire parce qu'il est une figure onirique (le *Ghostly Power*, l'économie invisible traitée par une plastique du fantôme). Il produit des effets émotionnels empathiques parce qu'il relève d'une construction ultra-conceptuelle (la loi du cœur). Il donne une image à l'histoire contemporaine parce qu'il reprend en vrac une iconographie archaïque (la Saturnale, la Danse des Morts, les convulsionnaires). On pourrait certainement aller beaucoup plus loin dans l'analyse du personnage de Frank White en observant par exemple la façon dont le film allie apparence et transparence, on pourrait même faire l'hypothèse que *King of New York* constitue un essai en images sur l'apparence en régime capitaliste²². Peut-être suffit-il pour l'instant d'avoir indiqué à quel état riche et complexe d'abstraction figurale renvoie une figure si immédiatement attachante — ce qui laisse entrevoir quel travail de refonte de nos catégories d'appréhension du personnage, quel travail d'extension et d'affinement de nos méthodes analytiques reste à faire.

²² «L'économie marchande fournit ses armes à la fantasmagorie de l'égal qui, prise comme attribut de l'ivresse, s'accrédite en même temps comme la figure centrale de l'apparence.» Walter Benjamin, in *Correspondance 1929-1940*, tr. Guy Petitdemange, Paris, Aubier, 1979, p. 288.

Ainsi le vol représente-t-il la dimension secrète et désespérée de n'importe quel geste humain, dont il met à nu la structure : étrange frôlement d'un corps par un autre, en réalité il n'est qu'éloignement. Il ne surmonte jamais la marge séparant le champ du contrechamp, et reste insensé tant qu'on ne l'a pas englouti dans l'insensible.

Lorsqu'il extrait un portefeuille d'une poche intérieure, c'est un peu comme si le pickpocket nous arrachait le cœur : il nous déleste du monde tel que nous voudrions qu'il soit.

QUATRIÈME PARTIE

COMPARUTIONS FIGURES DE L'ACTEUR

L'acteur en citoyen affectif _____

Lassie infidèle au chien _____

«Die for Mr Jensen» _____

L'acteur au lieu du montable _____

John Woo par lui-même _____

1

L'acteur en citoyen affectif

*Rainer Werner
Fassbinder,
Prenez Garde
à la sainte Putain*

On rapporte qu'à Abydus, un fou entra dans un théâtre et y resta pendant plusieurs jours, regardant comme s'il y avait des acteurs sur la scène, en manifestant son approbation; et quand il guérit de sa folie, il dit qu'il avait connu là le plus grand plaisir de sa vie.

Aristote, Des rumeurs, 31¹.

¹ Aristote, *Minor Works*, vol XIV, Loeb Classical Library, Cambridge, London, Harvard University Press, 1980, p. 251.

Prenez garde à la sainte putain



Prenez garde à la sainte putain est le théâtre d'une annulation. L'acteur s'y dévore lui-même, abandonne et laisse derrière soi le corps plein des passions, pour devenir la figure polémique du dénuement qu'une violence innommable à force d'être évidente vous a infligé. L'effigie d'angoisse (honte, vilénie, lâcheté, indifférence, informe bêtise) que joue l'acteur révèle, comme les gestes saccadés des marionnettes les points d'attache aux fils qui les retiennent, ce qui détermine, instant par instant et jusqu'au plus intime, une telle déréliction. Le comédien imaginaire élaboré ici par Fassbinder est pitoyable et burlesque, défait par sa propre apathie; l'acteur chargé de jouer cette morne silhouette dresse un constat d'accusation terrible et il invente le répertoire par lequel le jeu devient un réquisitoire contre la privation affective, contre la privation de soi.

Prenez garde à la sainte putain décrit quelques jours de la vie d'une troupe de cinéma allemande en Espagne : équipe en panne de production et de pellicule, abandonnée dans un vaste hôtel blanc, saynètes de solitude, de prostitutions diverses et d'amour, entrées successives des stars (Eddie Constantine, l'opérateur, le réalisateur) qui ne font qu'ajouter à la confusion, petites figures d'indigènes satellites (serveurs, réceptionniste, postulants à un rôle) pour rappeler vaguement que le travail existe. À la faveur de ce scénario d'équipe en

exil plus ou moins soudée autour d'un projet de cinéma, on pourrait croire que le film de Fassbinder représente, pour les années 70, ce que *le Mépris* était aux années 60 et ce que *l'État des choses* deviendra aux années 80 : l'occasion de formuler quelques remarques urgentes sur la création, dans le cadre d'un genre qu'à Hollywood on nomme avec pertinence un *Exposé Movie* et donc relever en cinéma ce qu'en littérature on appelait un Art poétique. Ce travail est d'ailleurs mené à bien, presque au même moment, par *The Last Movie* de Dennis Hopper (1971), histoire d'une équipe américaine tournant un western au Pérou et, comme chez Godard et Wenders, l'acte cinématographique y est interrogé selon les catégories classiques de la représentation : imitation, figurativité, rapport au vrai et au beau ². Comme chez Godard, ici le Genre ne constitue plus une légalité iconographique et narrative, un programme d'ensemble (ce serait sa fonction classique), mais une forme parmi d'autres formes, qui la discutent.

Si *Prenez garde*, en dépit de certains schèmes et motifs communs ³, ne forme pas maillon entre *le Mépris* et *l'État des choses*, c'est que, fondamentalement, il ne s'agit pas d'un film réflexif : plus proche en cela de *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (Philippe Garrel, 1985), son sujet n'en est pas le cinéma mais le corps, son matériau n'est pas l'image mais l'acteur, son problème n'est pas la représentation mais le pouvoir. *Prenez garde* apparaît comme un laboratoire gestuel bien plus qu'une entreprise de création d'images : aucune distinction, d'ailleurs, entre hôtel et plateau, entre le quotidien privé de l'acteur et l'activité publique du comédien, entre les comédiens et les passants, entre travail et non-travail. Un seul et même espace, celui des affections. Dernier tiers du film : plan nocturne sur un ponton, les corps sont empilés, à moitié nus, chuchotements, ça grouille de caresses, on en reconnaît quelques uns mais pas tous, qui sont les autres, d'où viennent-ils ? Et d'ailleurs que font dans cet hôtel ceux-là mêmes que l'on reconnaît très bien, tel le beau Werner Schroeter costumé en Zorro psychédélique, dont Yann Lardeau ⁴ précise qu'il interprète le photographe de plateau mais qui n'a pas fait un geste pour en attester dans le film ? Par tous les bords possibles, l'identité, la caractérisation, la fonction, l'histoire, *Prenez garde* abolit voire oublie souverainement les termes par quoi on rend un individu reconnaissable. À la place, on assiste à une espèce de propagation des postures du désœuvrement, du chagrin ou du désir, propagation sans cause et sans force, qui ramène le personnage, y compris celui qui venait d'être défini, à l'anonymat d'un corps amorphe et poreux. La figure n'a pas d'histoire, de vouloir ni d'appétit, elle reproduit des conduites dérisoires (lancer son verre derrière soi en piaulant de haine, danser tristement) ou s'effondre un peu plus d'avoir à réagir (à une insulte, généralement). Le plan de l'orgie molle sur le ponton décrit au mieux ce qui gouverne les conduites et donc ce que l'acteur doit jouer : l'indistinc-



² À cause peut-être de son inoubliable prestation dans *Pierrot le Fou* et plus sûrement en raison de son œuvre, chez Wenders comme chez Hopper c'est le dédicataire du premier film de Fassbinder qui incarne l'efficacité du cinéma : Samuel Fuller.

³ Yann Lardeau recense quelques-uns des traits qui rattachent le film au *Mépris*, in *Rainer Werner Fassbinder*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1990, pp. 225-226.

⁴ *Id.*, p. 281.



tion, une indistinction élémentaire qui traverse le même et l'autre, la vedette et le figurant, l'ennemi et l'ami, un sentiment et son contraire. Au lieu d'individer une figure, le geste détache le corps de sa singularité anatomique et le renvoie à un statut plus abstrait. Fassbinder renoue alors avec la tradition rhétorique classique, celle d'Aristote et Quintilien (un geste ne singularise pas, il exprime), mais pour la contester de l'intérieur (on ne sait pas ce qu'exprime le geste, qui brouille et abolit). En quoi ce travail, qui fait d'un répertoire gestuel collectif le principe d'existence et d'apparition des figures, dès lors subordonnées à la scénographie bien plus qu'à un récit, en quoi ce travail devient-il critique ?

L'opérateur répète son mouvement de caméra, il tourne dans l'entrée de l'hôtel, embrassant dans son triple mouvement circulaires techniciens et acteurs. Or, le héros de ce plan-séquence, que l'on retrouve à chaque tour et sur lequel on peut terminer la spirale, est l'enlacement d'un petit couple accessoire, aussi accessoire à l'équipe (il s'agit de la traductrice et du frère de l'assistant) qu'au récit. Mais cette étreinte aimante le plan, insiste dans l'image au point de faire patiner le film, qui bloque devant l'amour comme une phalène devant un feu : au fur et à mesure que les plans passent, dans la discontinuité paratactique qui caractérise le montage, le couple ne bouge pas, on le retrouve, séquence après séquence, enlacé et immobile devant la voiture rouge d'un acteur, le film se déroule et revient, trois, quatre fois, s'arrêter devant ce baiser qui n'en finit plus, redite de plus en plus étrange et irréaliste. Alors le réalisateur, Jeff (Lou Castel), devient fou de colère et renvoie la traductrice comme on chasse un souvenir insupportable. Après, le film va casser.

Organisé le long de ce qu'Adorno appelait des «lignes de fracture⁵», *Prenez garde* est en effet fermement structuré par une esthétique de l'échec critique. C'est d'abord un film sur le ratage d'un plan. Hall de l'hôtel : Jeff explique longuement à son opérateur la trajectoire complexe du travelling qu'ils préparent, qui doit être «très calme, très long», décrire deux assassinats successifs et surtout, «Faire comprendre ce que c'est qu'un meurtre». Seul *Blow Out* de De Palma, onze ans plus tard, fera son enjeu narratif d'un objet encore plus précis (la recherche d'un cri adéquat) — dans les deux cas, le film vient comme un grand piège construit pour capturer un peu de mort à l'état pur. Mais, beaucoup plus tard, au lieu du plan-séquence annoncé, et d'ailleurs impossible⁶, le film donne deux plans successifs, traitant chacun d'un meurtre. Le premier est lisible, tourné en pleine lumière, sur l'escalier de l'hôtel, il appartient à un registre du monumental qui parachève la dimension scénographique de *Prenez garde*. À l'inverse, le second reste résolument incompréhensible, plan nocturne mêlant sur un lit inconnu, pour des étreintes indéterminées, d'improbables créatures déguisées en n'importe quoi. Clap à l'envers, dérive décorative sur les plafonds, ç'aura donc été, ce plan le moins

⁵ « Sans doute les œuvres d'art importantes sont-elles, de façon générale, celles qui s'assignent un but extrême, qui se brisent en voulant l'atteindre, et dont les lignes de fracture demeurent comme le chiffre de la vérité suprême qu'elles n'ont pu nommer. » In *Quasi una Fantasia*, 1963, tr. J.L. Leleu, Paris, Gallimard, 1982, p. 246.

⁶ « Du point de vue de la vraisemblance (ou du réalisme), la description de ce plan n'est en aucun cas mémorisable par un chef'op, si génial soit-il, d'autant que Jeff, à ce moment, ne sait pas où il va mettre le travelling (ce qui donnera lieu à une scène à part entière, plus tard) : trop d'instructions, trop de déplacements, trop d'indications qui laissent croire que le PS sera entrecoupé, ou prolongé, par des plans intermédiaires ou postérieurs, d'où le sentiment que Jeff ne décrit pas un plan mais plusieurs, annulant ainsi la notion même de plan-séquence... » Alain Philippon, lettre à l'auteur, 07/08/1994. Annulé par excès lors de sa préparation, le plan-séquence est, lors de son exécution négative, annulé par défaut.

clair possible, qui ne raccorde avec rien d'autre, la raison narrative du film. Il vient presque comme un trou noir, le plan d'une déchirure, pâle souvenir de Jack Smith à la place du travelling ophulsien, un petit néant bizarre qui aspire à lui ce qui pouvait rester de travail et de désir de cinéma dans la fiction de tournage. Fassbinder (monteur de ses films) invente ici le contre-plan et l'anti-image, le contraire de ce qu'on attendait, l'envers de la démonstration promise, un plan *pour rien*, irrécupérable : absolument nul.

Le deuxième échec, symétrique, est celui de la vedette (qui n'est pas l'acteur principal). Eddie Constantine, conformément à son statut de star classique, filmé et mis en scène au titre de monument visuel, très gentleman au cours des répétitions : « Je ne peux pas frapper une femme, je ne peux pas lui faire le coup du lapin, ce n'est pas correct ». Si le premier meurtre se tourne en pleine lumière, parfait centrage et déroulement rassurant garantissant la différence entre plan et prise, si l'on frôle, en somme, la parodie anticipée de *la Nuit américaine*, c'est qu'il s'agit d'un plan de grande indignité : Eddie tue la femme selon le geste vil qu'il refusait, la figurante se relève et l'embrasse, tout le monde est très content et lui aussi, qui apparaît soudain comme plus misérable encore que ceux qui n'avaient pas même protesté. Eddie, impeccable star de la honte.

Le troisième renoncement tient à l'économie stylistique du film. Abandonnant les prestiges du plan-séquence qui règnent sur la longue première partie de *Prenez garde*, le film soudain se brise en mille morceaux et l'unité devient celle du plan-saynète : un plan bref, fixe le plus souvent, manifestant l'essentiel d'un conflit ou d'une émotion mettant aux prises Jeff et les membres de son équipe, plan juxtaposé aux autres saynètes en une sorte de défaire qui vise le montage minimal. Le film cultive des procédures de paupérisation, comme en quête de son épuisement : déperdition d'énergie, ànonnement de motifs, de plans, de texte, traitement frauduleux quant à la promesse du plan-séquence herméneutique annoncé, irrésolution indifférente des histoires d'amour... Comme ce protagoniste saoul qui se jette sur les éclats des verres brisés et s'y traîne en pleurant, le film semble « jouer l'homme ivre, titubant, qui, de fil en aiguille, prend sa bougie pour lui-même, la souffle et, criant de peur, à la fin, se prend pour la nuit ⁷ »... En quelque sorte, tout du film communie dans la honte, le masochisme et la bêtise — bêtise qui précisément apparaît le mieux à propos d'un acte de promesse. Lorsque, au détour d'un plan, Jeff promet en riant à la maquilleuse de l'aimer et de l'épouser, le personnage douloureux de Irm (Magdalena Montezuma) revient fantomatiquement : elle s'est donnée, prostituée, humiliée pour rien, par crédulité, au cinéma les promesses se font à blanc, juste pour vérifier ce qu'elles peuvent susciter d'assujettissement. C'est ici, au fond du mal et de la méchanceté, au moment où l'on comprend que la ligne de partage entre victimes et bour-



⁷ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, 1943-1954, Paris, Gallimard, 1978, p. 85.

reaux passe ailleurs qu'entre faibles et forts puisque les victimes sont elles aussi coupables (d'imbécillité résignée), que le travail du négatif trouve sa fin.

«Les héros de notre histoire n'ont presque pas de physionomie; elle n'a pour les braves, pour les fidèles et pour les habiles qu'un moule où elle les coule tous⁸.» Loin de l'archétypal fondé en image par la nature archétypale de la statuaire civile grecque, un répertoire figuratif classique des agents et des *personae* abstraites se charge de résumer certaines procédures d'élaboration historiques et se prive résolument des individus effectifs. En termes littéraires modernes, le lien rétablit ici par Fassbinder entre anonymat et historicité renoue avec l'invention tant dramaturgique que philosophique de Schiller ou de Hegel. Mais cette économie de l'impersonnel vise moins la figuration par allégorie d'une analyse politique (à la manière de *Tout va bien*, réalisé par Godard en 1972, où les personnages sont des effigies aux contours très nets et les situations traitées en cas) que la figurativité d'une grande crise somatique (où plus rien ne fait terme, ni l'individu, ni la personne, ni le corps, et où il n'y a plus qu'une seule entité, la Terreur, diffractée et éparpillée en multiples figurines souvent indistinctes). *Prenez garde* expose la douleur que provoque l'invention d'une esthétique déterminée par l'obligation de se mesurer à une violence absolue, qui est la violence d'État. Tout est traversé par la souffrance infertile d'avoir un tel sujet à prendre en charge. De là vient ce corps malade, informe, de là la cruauté et l'apathie : les déboires sentimentaux ne constituent pas des problèmes amoureux individuels⁹ mais un rapport commun de tous à l'affect comme violence. Si, lors de la deuxième séquence, les membres de l'équipe sont présentés par une figurante comme «tu sais, une espèce de communauté», ce n'est pas pour décrire un phalanstère utopique cherchant la meilleure articulation possible entre l'individu et l'ensemble : les membres de la troupe sont soudés par l'extériorité, ils partagent de toute façon la dépossession de soi, ils fuient l'individuation et l'intimité, cette ultime évidence de la nullité affective. Ils sont des citoyens du pays du mal, contraints à d'étranges comportements, larvaires ou convulsifs, qui manifestent clairement que l'éthologie de ces corps n'est ni organique, ni psychique, ni insensée : elle est politique. Les acteurs, Hannah Schygulla, Rainer Werner Fassbinder, Ulli Lommel, jouent ces figures privatives, ils deviennent les silhouettes d'une intoxication intime, ils jouent les effigies de l'intolérable. En ce sens, *Prenez garde* s'inscrit dans la grande tradition romantique allemande, où le personnage, aussi individué soit-il, est d'abord conçu comme un agent de l'universel. Ici, le jeu des acteurs anatomise la maladie politique.

Prenez garde est un manifeste polémique, à propos d'une horreur d'autant plus affirmée que le lieu traité semble autonome, abri sidéral coupé du monde (on y accède par un hélicoptère, les transmissions sont difficiles) et que pourtant la violence s'insinue partout, entre le barman et son client, l'aimé et

⁸ J. G. Fichte, *Considérations sur la Révolution française*, (1793), tr. Jules Barni, Paris, Payot, 1974, p. 208.

⁹ La lecture biographique de *Prenez garde* à la seule lumière de son origine anecdotique (le tournage de *Whity*) est ici particulièrement insuffisante voire néfaste.

l'amant, le réalisateur et son assistant, le moi et sa faiblesse même. Violence terrifiante par son évidence : un journaliste interviewe Jeff. Le reporter : *Que tournez-vous ?* Jeff, négligemment : *Un film sur la violence. Sur quoi d'autre faire des films ?* Violence historique, concrète : pourquoi transposer ce tournage italien en Espagne, si ce n'est pour le situer au cœur de la barbarie, dans le dernier pays fasciste d'Europe, complètement sinistré par Franco et par un franquisme qui semblait alors interminable ? En 1946, à propos d'un film aujourd'hui oublié qui venait après *Espoir* et *la Bataille du rail*, André Bazin écrivait : «Un film sur la Résistance ne peut plus qu'être parfait¹⁰». *Prenez garde* est un film parfait, sublime de viser la perfection du négatif. Sa structure fracturée et sa seconde partie détruite évoquent le poème de Bataille :

*je mourais de haine
comme un nuage
se défait.*

En toute rigueur, la césure s'opère d'ailleurs sur la question du Beau, que Jeff récuse. Jeff : *Je veux m'en aller, je ne veux pas faire ce film à la con, tout ça me fait gerber.* Hannah : *Je crois qu'il sera très beau.* Jeff : *Justement.* Refusé, le Beau n'est pourtant pas absenté, mais éloigné avec délicatesse, confié aux soins d'autrui : dans le film de Fassbinder il y a aussi un film en deux plans sur et de Werner Schroeter. L'image du départ de Irm/Magdalena en bateau, sur une musique de Donizetti, plan de paysage lumineux, doux et mélancolique, comme un fragment arraché à une autre esthétique (Schroeter l'aurait refait d'après son film *Eika Katappa*, 1969¹¹); et le prologue littéralement déroutant parce qu'il ouvre le film sur son autre, le récit par Schroeter, sur fond d'un gros bourdonnement de caméra qui formalise et isole le plan, de l'histoire d'un certain Petit-Willy, une jolie histoire de corps monstrueux à force d'être pleins de devenir, d'illusions et de bonté. *Prenez garde* accueille ces instants comme on peut faire revenir des souvenirs de paix en temps de guerre, comme les images mentales d'un idéal au nom de quoi on luttera encore.

Le répertoire de l'acteur chargé de manifester la pathologie politique travaille sur les formes négatives de la mise en commun. Intervalles entre les corps, sur-marquage des trajectoires qui lancent les acteurs dans l'espace comme si c'étaient des lames de couteau ou de petites torpilles du malheur, sur-inscription des figures trop bien alignées ou profilées dans le plan, panoplies hétéroclites des personnages (cow-boy, gangsters, Confédéré, motard, hippies...) évoluant dans diverses fictions, au hasard des accessoires : la scénographie établit une équivalence indiscutée entre d'une part la séparation, ainsi actualisée, et de l'autre l'étreinte — on danse, seul ou avec un partenaire, qui vous quitte, un autre vous reprend, peu importe... Ce principe d'équiva-

¹⁰ «Jéricho d'Henri Calef», 21/03/1946, in *Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance*, Paris, UGE, 1975, p.154.

¹¹ Cf Wilhelm Roth, in *Fassbinder*, tr. C. Jouanlanne, Marseille, éd. Rivages, 1986, p.164.



lence culmine dans un geste, la gifle, contact le plus affirmé pour signifier la plus grande distance. De sorte que dans *Prenez garde* il n'y a pas de différence entre la gifle et le baiser, l'insulte et la caresse : tout geste est vicié par un intime anéantissement. La lenteur, le silence, l'amorphie intérieure règnent et injectent du malheur dans chaque manifestation affective.

Le héros de ce répertoire malade est la vedette de *Patria o Morte*, le film de Jeff, et la figure vraiment neuve de *Prenez garde* : c'est l'Aimé, Ricky (Marquard Bohm), dont le visage de «sous-privilegié», comme dit Fassbinder¹², nous emmène très loin du pittoresque séduisant des sous-prolétaires pasoliniens (l'analogie s'impose, à cause du choix du visage comme terrain de polémique figurative et du filmage en zoom avant brutal, qui en confirme le caractère d'événement). Ricky introduit à un sublime du visage ingrat, fatigué de banalité, comme épuisé de sa propre inexpressivité. En son milieu, le film connaît un moment d'intense confusion : Ricky ne veut plus jouer, il a très mal au ventre, Sascha/Fassbinder répand la rumeur d'un ulcère, Jeff veut l'hospitaliser, non, Ricky n'a rien... Bien loin du caprice de star, il s'agit de montrer que le corps n'est pas un donné anatomique mais un nœud politique, plus ou moins serré, plus ou moins compliqué. Ricky incarne la tendre idole du Malheur, délivrée de toute qualification morale, au contraire de son amant Jeff, figure en laquelle le négatif absorbe et confond ses traductions narratives traditionnelles, la méchanceté, la mélancolie, la malignité, l'impuissance, la perversité... Ricky, c'est le Négatif en son état le plus pur, le plus abstrait. Il trouverait son pendant avec le personnage interprété par Jean-Pierre Léaud dans *Porcherie*, qui se néantise de façon exactement inverse : par surabondance d'attributs contradictoires (se rappeler de l'éloge et du contre-éloge funèbres prononcés à son chevet de cataleptique par sa mère et par sa fiancée).

Héros figuratif de cette histoire des dispositions privatives, Ricky prononce les deux répliques les plus chargées d'émotion. La réplique d'amour, aussitôt

¹² « Dans ma vie privée, j'ai toujours cherché des contacts avec des gens sous-privilegiés (plutôt que « prolétaires »). » Entretien avec Jacques Grant, *Cinéma 74*, n° 193, 1974, p. 68.

moquée par Jeff, «Je veux que tu sois content. Moi, je ne compte pas», par laquelle il apparaît comme la dernière trace de bonté dans ce monde-ci — mais l'amour constitue alors la forme la plus radicale du désir d'abolition : abolition désirée, elle retourne le vouloir contre lui-même et achève la corrosion du moi. Puis la réplique du défi, qui sert de programme politique au film : «Je ne retrouverai mon calme que lorsqu'il sera anéanti», déconnectée et lancinante, qui n'a d'autre écho dans l'histoire du cinéma que le «J'ai tué mon père, j'ai mangé de la chair humaine et je tremble de joie», prononcé par Pierre Clémenti dans *Porcherie*, que Pasolini réalise en cette même année 1970. Que le *Il* à anéantir soit l'État terroriste, la *Sainte putain* une définition du comédien stigmatisé par l'horreur civile et *Prenez garde* l'authentique menace que son titre indique n'apparaîtra tout à fait qu'au dernier plan du film, lorsque Jeff, en guise d'épilogue, devant un mur lépreux avec les rescapés de sa troupe rangés face à nous, rendra la réplique de Ricky à sa nature de slogan et le film à sa dimension de tract.

D'une douleur ignoble et maussade à la *terribilità* créatrice, Lou Castel parcourt l'éventail de la fureur avec une inventivité jamais démentie et en évitant chaque fois de réduire cette énergie douloureuse à un comportement psychologique. Il incarne le corps mauvais du conflit maximal où deux forces s'affrontent, celle du fascisme étatique et celle de l'annulation de soi, cette néantisation intime que le comédien, en tant que citoyen affectif, est devenu. Jeff n'est pas furieux de quelque chose en particulier, il est furieux pour chacun des autres, enragé d'apporter le mal extérieur qui descend du ciel en hélicoptère comme les Cavaliers bibliques pouvaient apporter la Pestilence ou la Mort. En ce sens, *Prenez garde* n'a rien de la contrition triomphale à laquelle l'interprétation biographique voudrait l'arrêter, le cinéaste y apparaît comme une figure du chaos délibéré, une figure du consentement au mal, bien plus proche de Maldoror que de la tradition cinématographique des metteurs en scène sadiques (John Barrymore dans *Twentieth Century* - Hawks 1934, James Cagney dans *Boy Meets Girl* - Lloyd Bacon 1938 ou le producteur Rod Steiger dans *The Big Knife* - Aldrich 1955). Gouverné par une obligation illégale, le cinéaste blesse durement la morale ordinaire en travaillant, comme d'autres la glaise, une double violence, celle de l'apathie et celle de la terreur d'État, jusqu'à ce qu'elle le submerge (séquence du tabassage collectif de Jeff). *Si je ne peux plus rien casser, je suis mort*. Sa fureur transforme la honte en défi, il est l'être du Grand Style, au sens de Guy Debord, «le grand style de l'époque est toujours ce qui est orienté par la nécessité évidente et secrète de la révolution¹³». Dans l'hôtel toxique, les scènes de réflexion esthétique sont traitées en réunion de cellule. Marx définissait l'inhumanité comme la forme que doit prendre provisoirement le principe révolutionnaire¹⁴ : Jeff («Je suis las à mourir de toujours représenter ce qui est humain sans y prendre part



¹³ *La société du spectacle* (1973), in *Œuvres cinématographiques complètes*, Paris, Champ Libre, 1978, p. 110.

¹⁴ «L'expression négative «inhumain» correspond à la tentative sans cesse renouvelée (...) d'abolir ce système de domination et le mode d'assouvissement qui prédomine au sein du mode de production existant.» *L'Idéologie allemande* (1846), tr. Maximilien Rubel, in *Œuvres*, Tome III, Pléiade, Gallimard, p. 1316. La citation finale de *Prenez garde* est empruntée au *Tonio Kroger* de Thomas Mann.

moi-même») aura été l'incarnation romantique et sexuée des brillantes analyses du négatif produites par le matérialisme critique.

Après l'infâme expulsion d'Irm par Jeff, on distingue de façon fragmentaire, à l'arrière-plan dans certaines séquences du hall, le corps du réceptionniste écroulé, bras pendants, sur son comptoir. Personne n'y prête attention, il ne s'est rien passé, il y a juste une petite carcasse qui habite le fond des images, le cadavre d'un amour indu et dont nul ne voulait. Il ne fait rien, surtout pas se montrer, surtout pas apparaître, on ne voit que lui. Inépuisable figurativité du corps au cinéma.

2

Lassie infidèle au chien

— *Fred M. Wilcox,*
Lassie Come Home —

Dans *Lassie Come Home* (*Lassie chien fidèle*, 1943), le film de Fred McLeod Wilcox avec Elizabeth Taylor et Elsa Lanchester — la fiancée de Frankenstein —, le chien Pal interprète la chienne Lassie, qui représente tout ensemble une sainte, un esprit libre, une fille, sa mère, un ange et une déesse : un personnage aussi compliqué du côté du Bien et du Beau que celui de Gelsomina dans *La Strada* de Federico Fellini.

Lorsque Pal s'élance, il emmène avec lui l'élégance de la nature. Lorsque Lassie regarde un paysage, Wilcox transforme celui-ci en image. Lassie manque l'animal mais la finesse inimaginable du museau de Pal nous entraîne à croire au monde.

3

« Die for Mr Jensen »

*John Cassavetes,
une Femme
sous Influence*

Il ne prend pas pour point de départ les figures qui s'étreignent,
il n'a pas de modèles qu'il dispose et groupe.

Il commence par les endroits où le contact est le plus étroit,
comme aux points culminants de l'œuvre; là où quelque chose
de nouveau se produit il entame son travail et consacre tout le
savoir de son instrument aux apparitions mystérieuses qui
accompagnent la naissance d'une chose nouvelle.

R.M. Rilke, Auguste Rodin (1903).

Spaghettis ?
Which self ?

Une Femme sous influence



Certains actes très simples, dans *Une Femme sous influence*, restent d'abord incompréhensibles : cet homme que Mabel rencontre et lève dans un bar, dont elle caresse la nuque dès qu'elle l'aperçoit pour ensuite lui demander son nom en riant, le connaissait-elle ou non ? Cela demeure indécidable, cela permet à Mabel de reconnaître le lendemain en ce passant au statut indéterminé (proche ? familial ? amical parce qu'encore inconnu, tout entier du côté du possible ? amical d'être semblable à n'importe quel autre homme ?) la figure trop intime de son mari Nick et au film de poser en son orée la silhouette de Garson Cross comme l'emblème de ce dont il va être question : qu'est-ce que je peux savoir d'un corps, y a-t-il quelque chose à en connaître, le reconnaître, n'est-ce pas déjà le manquer ? *Une Femme sous influence* s'attache à ce qui peut-être mobilise le mieux les puissances figuratives de la cinématographie : la plasticité des créatures.

Inversement, certains phénomènes très difficiles, délicats ou parmi les plus anciens dans l'histoire des représentations y font l'objet d'un traitement résolument clair, jouant cette fois non plus les valeurs de l'indéfini mais celles de la définition : la folie, la fraternité, ce que c'est qu'un acteur.

Se trouvent ainsi engagées, dans une économie de l'inattendu et avec une grande rigueur, certaines procédures descriptives propres au cinéma. John Cassavetes signale l'une d'entre elles, qui apparente le travail de construction

de son film à la tradition des recherches modernes sur la structuration d'une œuvre, par exemple la force qu'une syntaxe temporelle attribue aux temporalités faibles ou la discrétion avec laquelle il convient de traiter les événements foudroyants : « Quand on voit cette femme seule au téléphone pendant deux minutes, il faut sentir qu'elle peut devenir folle. Dans la vie, l'orgasme ou l'ennui peuvent nous faire basculer dans la folie. Mais comment dépeindre sur un écran qu'une femme peut devenir folle parce qu'elle est restée seule trente secondes ? ¹ » L'œuvre de John Cassavetes appartient à la tradition de Faulkner ou de Schönberg, celle qui travaille au plus profond des formes, dynamisée par cette idée initiale que « les formes de l'art enregistrent l'histoire de l'humanité avec plus d'exactitude que les documents », parce que, comme l'écrivait encore Adorno, « elle s'adresse à la souffrance réelle ² » et non à une apparence des passions.

Spaghettis ?

La folie, dans *Une Femme sous influence*, apparaît comme un don : au sens du don de soi et du talent que l'on reçoit. C'est le génie d'inventivité débordante dont Mabel ne cesse de faire preuve dans la première partie du film, avant son internement, excitée par tout ce qu'elle rencontre y compris le très familier, profondément attentionnée envers tous ceux qu'elle croise, ne serait-ce qu'un instant.

Sa folie est celle de la grande sollicitude, dont on retrouverait des antécédents culturels dans la *gentillezza* de saint François et de ses compagnons, et des images — notamment de gestes — dans les *Onze Fioretti de Saint François d'Assise*, construit sur une alternance permanente entre le pathétique et le burlesque. Mais où le film de Rossellini change de régime émotionnel d'une séquence à la suivante, le personnage de Mabel décroche d'une réplique à l'autre : « *Get back to your coffin!* », lance-t-elle au pauvre Docteur Zepp, provoquant l'hilarité au plein centre de sa grande et douloureuse scène d'hystérie. Car le don de soi procède de cette faculté d'épouser tous les registres pathiques, de saisir au moindre frémissement chaque affect, chaque élan émotionnel chez l'autre, quitte à le prolonger à l'excès parce qu'en soi il se met à résonner trop fort.

Elle préside la table du petit déjeuner aux spaghettis, elle ordonne les cérémonies de joie, elle est chaque fois le foyer triste ou brûlant de la réunion (des ouvriers, des enfants, des amis, des parents), ses apparitions organisent soudain un espace jusqu'alors amorphe : Mabel, telle que la construit la mise en scène, n'est pas folle d'une différence irréparable d'avec les autres, au contraire, elle se trouve au principe même de la communauté humaine, Mabel recueille la socialité de tous, au risque de la présupposer et de devoir, à elle seule, la faire advenir.



¹ « Brève rencontre », propos recueillis par Claire Clouzot, in *Écran* n° 47, 15 mai 1976, p. 8.

² T. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1958, tr. Hans Hildebrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1979, p. 49.



Si elle n'en est pas *la différente*, une propriété cependant la distingue d'entre les hommes, puisque chacun d'entre eux est distinct de tous les autres : Mabel a un projet, une ligne de conduite, de sorte qu'elle semble vivre selon des initiatives sans cause qui ressemblent à la liberté même parce qu'elle en est seule souveraine. Son programme, qu'elle dévoile à son mari lors de la grande crise, tient en cinq arguments et c'est le programme du pur amour : « *I have five arguments in my favor : Love - Friendship - Comfort - I'm a good mother - and I belong to you* ». En ce sens, au rebours des agissements indécis, hésitants et contraints par le social des autres personnages, la conduite de Mabel relève d'une clarté et d'une simplicité radicales.

Nick, à l'opposé, ne fait pas ce qu'il annonce (ferme décision de ne pas repartir pour une nuit de travail : on le retrouve sur le chantier), ne l'accomplit pas (scène de la célébration ratée qu'il organise pour le retour de clinique : « *I can't do it ... Do you want me to do it ?* ») ou ne sait pas ce qu'il fait. Ce dernier cas de figure donne lieu à la scène la plus subtile de *Une Femme sous influence*, la séquence en travelling porté de l'accident d'un ouvrier mexicain, menacé par Nick alors même qu'il était le seul à ne pas se moquer de l'internement de Mabel. Soudain l'ouvrier tombe, dévale l'immense pente pierreuse



de l'immense chantier qui ressemble au cratère d'un volcan, on comprend mal la cause occasionnelle de cette chute, on comprend seulement que Nick en est l'origine, on ne comprend pas bien si l'ouvrier est mort ou blessé, le traitement plastique, les faux-raccords magnifiques rendent l'événement illisible, mais on voit parfaitement que l'événement concentre l'angoisse et la souffrance de Nick, actualise sa stupéfaction. La scène de chantier au climat réaliste s'avère structurée par un complexe : celui de la culpabilité éprouvée par Nick à l'égard de Mabel, incarnée sous la forme d'une chute cauchemardesque, littéralement, une catastrophe.

La figure de Mabel, construite sur ce principe de l'infinie sollicitude selon lequel la compréhension d'autrui ne recouvre pas la compréhensibilité des choses, entraîne le film à renouveler les modalités de la description : de cet être devant moi, qu'est-ce qui m'est déjà donné, qu'est-ce qui reste à jamais insaisissable, son corps, son geste, son souffle épousent-ils tout à fait la forme de sa présence au monde, quelles traces ses éclipses ou sa disparition laissent-elles encore ? Et par exemple, à propos de Mabel elle-même : qui la prend pour une folle ? Ce sont, notamment, les passants auxquels, dans sa petite robe trop courte qui évoque irrésistiblement celle de Barbara Loden dans *Wanda* (l'autre grand film américain moderne sur le désespoir des femmes), elle demande l'heure dans l'enthousiasme, les cabrioles, l'excitation joyeuse d'attendre le bus qui ramène ses enfants de l'école. C'est Mister Jensen, pour qui les enfants doivent mourir en dansant le *Lac des Cygnes* et qui n'apprécie pas du tout les fastes de l'expressivité infantile. Il semble alors impossible de souscrire à leur lecture : le déchiffrement par la seule folie du comportement de Mabel, l'entreprise d'interprétation même, apparaissent terriblement insuffisants.

Il faut en revenir au réel de la vision et de l'écoute, au sensible et à la sensation. Rilke à propos des « choses » de Cézanne, donc à propos d'une limite de la représentation figurative : « incompréhensible tant qu'on voudra, mais tangible ³ ».

Minnie et Moskowitz, le film précédent de John Cassavetes, s'organisait selon une double structure : on pouvait assister à l'alliance mouvementée entre Minnie et Moskowitz soit comme au malentendu prolongé de deux créatures éperdues fuyant la dépression à n'importe quel prix (et la joyeuse séquence finale survenait comme une chute, une surprise contredisant toute attente), soit comme à la guérison difficile de deux consciences énergiques (et la séquence finale, clause logique, ne faisait qu'en déployer la confirmation). Il était possible de voir en *Minnie et Moskowitz* le film de la pathologie quotidienne ou, aussi bien, celui des aléas d'un amour inéluctable. Mieux, permettant ces deux appréhensions antagonistes, burlesque ou dramatique, le film, dans l'intervalle comblé entre évidence et malentendu, trouvait son sens : de

³ Rainer Maria Rilke, Prague, 1. 11. 1907, in *Lettres sur Cézanne*, tr. Philippe Jacottet, Paris, Seuil, 1991, p. 80.

ce qui m'importe absolument (l'aimé), je ne *comprends* absolument rien puisque — principe de Mabel — je lui appartiens corps et âme.

Une Femme sous influence s'organise aussi selon une double structure dans le simultané, elle-même discrètement redoublé dans le successif. Bien sûr il y s'agit des relations entre une femme et son mari mais, en même temps et sans qu'il y ait prévalence d'une dimension sur l'autre, s'expose le partenariat d'une actrice et de son metteur en scène. La maison, avec ses frontières symboliques, sa scène principale, ses coulisses (où se déroule la scène la plus intense, en gros plans sombres raccordant mal avec les plans d'ensemble clairs de Mabel entrant puis sortant de ce lieu clos, tiède et abstrait où, dans les pleurs et le déchirement, elle retrouve ses petits enfants) et la faculté que possède Mabel de transformer tout espace en tréteau (y compris une table de la salle à manger), abrite d'abord un théâtre et sa troupe. Les dialogues de retrouvailles entre Nick et Mabel, devant la famille assistant au travail et elle aussi mobilisée («*Come on! Stop with the jokes! Conversation! Normal conversation! Family atmosphere!*»), ne sont que la récitation des conseils rituels du directeur à l'acteur : «*Just be yourself. Be yourself! Do what you want!*» et les demandes naturelles de l'acteur à son metteur en scène : «*How am I doing?*». Et si Nick demande à Mabel de parfaire son expression favorite, «*Give a beh-beh! Better than that, a real beh-beh!*», c'est le film même qui demande à Nick, très applaudi lui aussi — lorsqu'il refuse au téléphone d'aller travailler, lorsqu'il se déshabille sur le plateau du camion — de répéter son texte : l'observation insignifiante de Nick à propos de l'apparition subite des enfants dans la rue après des mois d'absence, lors de la séquence du petit déjeuner aux spaghettis, nous est offerte en deux versions, la première un peu plate, comme une lecture à l'italienne, la seconde sur-expressive. Enfin, sur la même situation, la même trame narrative, le film nous donne dans la successivité la version de Mabel puis celle de Nick, et il faudrait ici comparer la fête infantile pour Mr Jensen décidée par Mabel et le pique-nique maritime organisé par Nick, complètement raté lui aussi, mais que suit une description sublime de l'affection paternelle.

Cependant, cette structure duplice, si elle affirme en soi quelque chose de la fonction de l'acteur : que son travail n'est pas une métaphore, un ailleurs de la vie, un reflet vidé de substance, mais ce qui anime la vie en son principe, comme désir de mise en relation et d'échange — pour autant ne semble pas réflexive, à la manière des films de Bergman par exemple où l'importance et la gravité de la question posée par l'acteur (l'adhésion à soi-même, la nécessité du double, etc.) la constituent comme sa propre fin. Le film empêche explicitement, interdit une telle clôture, à la faveur d'une réplique de Mabel dans la dernière séquence, au moment où elle redescend les escaliers après avoir enfin réussi à coucher les enfants : Mabel se tourne vers Nick et soudain, d'une voix

déshystérisée, parfaitement naturelle, mais d'un naturel qui produit un accroc terrible, Gena Rowlands lance à son mari (Peter Falk/John Cassavetes) : « *You know I'm really nuts* ». L'irruption d'un corps réel, celui de Gena Rowlands, à la faveur de ce décrochement vocal agit de sorte à éloigner définitivement le référent : car le saisissement provoqué par le passage subit d'un corps vrai renvoie l'ensemble de la fiction au registre de la représentation, nous n'avons pas assisté à l'apparition de la présence, seulement au spectacle magistral de la plénitude créative. Nous avons tout vu et entrevu le tout du travail de l'acteur, mais peut-être rien de l'acteur lui-même, qui s'y est sans nul doute entièrement investi.

Voir un corps, vraiment le voir, là aussi où il ne se trouve pas, dans son geste et dans les gestes qu'il n'a pas faits, selon la vibration de son souffle et dans ses intermittences. Ce que le film nous décrit de l'expérience sensitive de Mabel, de son invention permanente d'événements affectifs et gymniques; ces matières qui parfois envahissent l'image lorsque Nick, grâce à qui le paysage entre dans le film, vient à l'occuper (torrents d'eau, de sable, soudaines homogénéités du plan trop vide ou trop plein, rappel de l'image dans sa texture); ce que le film nous décrit de l'appréhension et de l'intelligibilité des actes; tout nous ramène toujours au plan le plus sensible des phénomènes. Et ceci nous indique une fonction de l'acteur selon Cassavetes : il se tient au sortir de la consistance des choses, à l'orée de leur inconsistance, où la sensation ne peut plus faire loi, où l'expérience n'a pas encore cours, où tout reste à inventer, en ce lieu où le premier, où le moindre geste va créer un monde et la rencontre avec l'inconnu. C'est cela peut-être qui le rend fou, de se deviner le sujet d'une pure possibilité, du surgissement éventuel et inconditionné d'un mouvement ou d'un affect inouïs.

Which self ?

L'acteur chez Cassavetes vient effectuer une improbable science de la subjectivité, sur le mode d'une ouverture sans réserve à l'infini de l'autre, qui vaut aussi pour une reconnaissance de la relativité de soi. Mabel accepte, accueille, cherche de l'autre comme on chercherait à manger, et trouve au cours du film un nombre stupéfiant de gestes pour signifier son désir. Qu'est-ce qu'un corps, en suis-je le souverain, comment toucher cet homme ? L'actrice travaille sous l'emprise de telles questions, qui n'admettent pas nécessairement de réponses, qui ne visent pas non plus la connaissance, mais qui la font advenir, en chacune de ces entrées si spectaculaires, comme porteuse du mystère de la personne. Et sa création propre consiste à rendre ce mystère inoubliable, à ne jamais le forclure ou le refouler ainsi qu'il en va dans l'expérience commune.



En quoi, bien sûr, sa conduite devient vite insoutenable pour qui préfère vivre dans l'oubli de la précarité et se vit comme le gardien de l'être, gardien des autres (c'est la tirade burlesque et effrayante à propos de la mère de Nick : «*I don't like this woman in my house guarding the staircase. She's guarding the staircase from me. Up above are my children in my home and she is the kiss of death*») ou gardien de soi-même : mister Harold Jensen, qui refuse de danser et de jouer à mourir, refuse d'assister à la mort d'autrui, refoule l'évidence du discontinu et de l'intermittence.

Le problème de la créature chez John Cassavetes ne concerne pas l'identité, ni l'adhésion à soi-même et moins encore l'identification de l'autre (il suffit de le flairer, comme en témoigne la rencontre de Mabel avec Garson Cross). Il engage celui de la qualité fusionnelle entre deux corps, ou entre les éléments d'une grappe de corps — séquence des enfants et de la grand-mère invités à rejoindre les parents dans leur lit : à quel degré la fusion va-t-elle s'opérer et quelles qualités dégagera-t-elle ? Modes de l'échange, densité, intensité, éclairs, vertiges.

Cette ouverture à la rencontre fusionnelle, parfois déçue bien sûr, engendre un répertoire des passions, des affections et des signes résolument inédit, parce qu'aussi l'acteur est déjà savant de beaucoup d'autres rhétoriques. La gestuelle de Mabel emprunte au répertoire américain (le « *Stand up for me, Dad* » repris au James Dean de *Rebel Without a Cause*), napolitain (les gestes de malédiction, par exemple) et remonte le plus souvent aux origines de l'art de l'acteur : la danse, la pantomime et plus loin encore, la saltation qui les a toutes deux engendrées, ainsi que le manifeste sa première apparition, à la fois vraisemblable et virtuose, en équilibriste sur le petit vélo de son fils.

Mabel : *I don't know what you want.*

How do you want me to be ?

Nick : *Yourself.*

Mabel : *You mean funny or sad or happy or shy, or what ?*

Which self.?

L'acteur, dans l'intuition que sa création rend l'humain à l'expérience, à l'expérimentable, se montre ici savant et de son origine et de sa diversité.

L'une des inventions de Mabel, la plus extraordinaire peut-être, l'amène à se pencher sur un corps : l'un des convives, un ouvrier noir amené par Nick pour le petit-déjeuner s'est mis à chanter, il chante Verdi, *Celeste Aïda*, Mabel s'approche, s'incline, beaucoup trop près de son visage, beaucoup trop près de sa bouche, beaucoup trop près de son chant. Elle cherche le secret de la voix, elle cherche le secret de la beauté, elle approche cet homme comme si elle redéfinissait le corps de l'autre et qu'elle y voyait bien autre chose que ce nous y voyions avant qu'elle intervienne : elle voit la sensation du chant et elle nous en offre l'intuition.

L'Être est ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience

(Maurice Merleau-Ponty).



4

L'acteur au lieu du montable

— John Cassavetes,
Abel Ferrara,
Quentin Tarantino —

«Je n'accepte pas de n'avoir pas fait mon corps moi-même ¹.» La phrase terrible d'Antonin Artaud ouvre à ce qui informe le jeu de l'acteur : engager le corps dans une opération symbolique qui peut faire retour sur la question du sujet, éventuellement dans la plus grande violence. L'acteur souvent accumule les colifichets de l'identité et les débris de l'apparence, dresse quelquefois des effigies plus ou moins lestées d'existence, parfois se charge de manifester le fond d'indétermination qui hante le corps : de toutes façons, il en opère la plasticité.

Chez certains acteurs américains, une affirmation formelle intense sur leur propre capacité symbolique apparaît à la faveur de remarquables événements de jeu. Ben Gazzara dans *le Meurtre d'un bookmaker chinois*, Christopher Walken dans *King of New York*, Harvey Keitel dans *Bad Lieutenant*, le même Keitel et ses partenaires dans *Reservoir Dogs*, versent l'iconographie du film criminel au service d'une invention qui ne concerne pas tant

¹ «ParisVarsovie», 84 n° 8/9, février 1948. Cité par Alain et Odette Virmaux, *Antonin Artaud*, Paris, La Manufacture, 1986, p. 104.

le traitement d'un programme narratif que la fétichisation du jeu et parfois du geste, à partir duquel l'expérience symbolique elle-même se redécoupe. Ils renouent ainsi avec la fonction critique de la représentation de la pègre, l'«intraitable pègre», comme disait Guy Debord, «le sel de la terre, des gens bien sincèrement prêts à mettre le feu au monde pour qu'il ait plus d'éclat ²».

Le corps et sa créature

Que joue l'acteur ? Pas nécessairement un autre corps, un corps fictif. Voici trois exemples patents puisqu'il s'agit de trois vampires, trois cas pour lesquels le jeu ne consiste pas à évoquer l'existence d'une autre figure mais à désincarner quelque chose.

L'éponge

Qu'est-ce que tu veux que je te dise
les tensions durent
Chiens de paille, 1998.

Premier cas : l'acteur désincarne son personnage. Soit, au début du *Meurtre d'un bookmaker chinois*, les séquences que l'on pourrait intituler «l'ensemble

Meurtre d'un bookmaker chinois



² Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978, in *Œuvres cinématographiques complètes 1952-1978*, Paris, éd. Champ Libre, 1978, p. 226.

du réendettement» : en compagnie de trois splendides danseuses, Rachel, Sherry et Margo, Cosmo Vitelli (Ben Gazzara) fête dans une salle de jeu la fin du remboursement d'une dette contractée auprès de la Mafia, remboursement grâce auquel il accède enfin à l'indépendance en tant que patron du Crazy Horse West; ce faisant, se réendette plus lourdement encore, de sorte que l'histoire advient au film au titre d'une malédiction, un engluement pénible dont on n'arrive pas à se déprendre. Cosmo et ses danseuses sont priés d'attendre que leurs débiteurs consentent à les faire entrer; ils s'ennuient, tandis que les Mafieux reçoivent un médecin (« *an urologist* ») et son épouse; puis c'est au tour de Cosmo, et le cauchemar de la dette recommence. Au long de ces quelques séquences, se mettent à proliférer des phénomènes de déviation qui éclairent la façon dont Gazzara prend son rôle en charge.

La première forme de déviation prend la forme plastique de l'évitement. Celui-ci tient aux présences insolentes de portraits sans fonction narrative, par exemple le portait de Rachel (Azizi Johari) en début de séquence, qui recouvrent Cosmo dans le temps, dans l'espace et sur la bande-son. L'évitement concerne aussi les masquages incessants de la scène par les figurants ou par le décor. Ce phénomène trouve son paroxysme dans la séquence mafieuse, brouillée d'un triple masquage par l'avant-plan grâce à des formulaires que l'on agite, à une sorte d'écran noir (un couvercle en amorce, qui obscurcit la scène) et à la tête d'un mafieux. Ainsi, à la fois par le plan-portrait, ou dans le plan même, grâce au masquage, aux digressions, aux ralentissements et aux barrages, s'établit une plastique du recouvrement de la fiction.

Deuxième forme de déviation : la parenthèse. Cette fois, il s'agit d'une diégétique du recouvrement, qu'opère la séquence de l'urologue. Celle-ci remplit au moins quatre fonctions :

- indiquer que n'importe quelle autre histoire suscitée par n'importe quel figurant est bonne (voire meilleure) à raconter;
- traiter le danger que représente la Mafia. Dans la séquence de l'urologue, il est question de chantage, de racket, d'espionnage; avec Cosmo, le registre sera celui d'un traitement burlesque de la Mafia en commissariat, en administration de fonctionnaires, jusqu'au gag des formulaires (on cherche des 220, on ne trouve plus que des 17). Ici, la Mafia se présente comme une contre-société, une organisation criminelle forte et menaçante; là, elle s'affiche comme une bureaucratie désordonnée dont tous les membres, administrateurs et administrés, sont complices.
- Se déroule ici un événement rare dans un film de Cassavetes, la violente expulsion d'un personnage que tout le monde trouve nul, non pertinent (sa femme, ses interlocuteurs) : cet urologue semble odieux à tous sans qu'apparemment le malheureux ait rien fait. Pourquoi? — Parce que





c'est le personnage de l'efficacité, qui propose crûment, naïvement, un paiement par échéances de sa dette. C'est aussi le personnage ironiquement décrit comme «le plombier des corps». Avec lui, le film expulse le direct, l'immédiateté de l'action-réaction ainsi qu'une physiologie clinique : il expulse la médiocre rationalité des choses et la pitoyable fonctionnalité du corps. Ceci permet de dire qu'un film, parfois, s'arrête pour montrer des corps repoussoirs, pour préciser ce qu'il refuse : le *Bookmaker* apparaît ici comme un film extrêmement ferme sur ses choix figuraux.

- Ce personnage est expulsé par sa femme, parce qu'elle sait que l'action relève du rite; la femme comprend le danger et la mort, sa robe noire, la bague dont elle ne veut plus et sa démarche de serpent attestent qu'en somme elle est déjà veuve, puisque *de facto* elle est l'épouse de la nullité qu'est son mari. Surtout, c'est elle l'héroïne de la fiction, ce sont ses dossiers à elle que la Mafia veut consulter, elle s'avère la protagoniste légitime de cette histoire parallèle. Voici sans doute la principale fonction de la séquence : cette esquisse d'histoire affirme que le féminin aurait pu se charger de l'action. Le féminin représente le vrai problème figuratif du film, puisque son apparition (celle des femmes, des filles, du corps féminin en général) exige un nouveau régime de narration, une autre plastique, une autre figurativité — donc aussi d'autres partenaires masculins. Une telle séquence assure qu'aucune impuissance, aucune défection ne déterminent l'exigence de cet autre régime figuratif. Le personnage de la femme de l'urologue atteste brillamment la puissance-action du féminin, alors que les amies de Cosmo se trouvent déjà dans un autre film, celui que Cassavetes ne cesse de désigner, dont il remplit les trous de la fiction mafieuse, qu'il injecte partout où il peut dans ce que le *Bookmaker* garde du film de série B : les danseuses représentent les puissances du régime descriptif qui travaille dans la partie expérimentale du film, celle du *Crazy Horse West*. Cette parenthèse est donc moralement indispensable et vient au titre d'une réponse séquentielle à la formule que Rachel lançait au début de l'ensemble, lorsqu'elle entraîne ses amies : «*Come on, guys*».

Troisième forme de la déviation : les modalités de la description et, d'abord, la description des filles. Peut-être le moment le plus frappant concerne-t-il la description en deux plans de Sherry (Alice Friedland), la danseuse blonde : d'abord son visage boudeur, puis ses jambes sur lesquelles on remonte. N'importe quel cinéaste aurait procédé à l'inverse : un seul plan et qui remonte de bas en haut, comme par exemple Sternberg l'avait fait sur Jane Russell débarquant dans le port de Macao, en 1952. De ce point de vue, le décor maritime inattendu de la salle d'attente où languissent les protagonistes fait revenir quelque chose de l'histoire du cinéma : le studio-paquebot raccorde avec celui de *Macao* et tant d'autres, mais surtout avec celui, fameux, des *Hommes préfèrent les blondes* de Howard Hawks (1953). Que se passe-t-il, par exemple, dans la séquence burlesque où Lorelei (Marylin Monroe) se tortille pour sortir d'un hublot et, coincée, se couvre d'un plaid sous lequel se dissimule un affreux petit garçon milliardaire qui lui servira de prothèse humaine ? Le scénario visuel consiste à recomposer plastiquement une notion, celle de la femme-enfant, dont Hawks affirme aimablement qu'il n'existe pas de pire monstre. Lorelei est la figure du corps obsédant, obscène à force d'être le sujet du plan, monstrueux comme une grosse chenille magnifique dont la transformation dénude le concept. Par opposition au corps clair et entier de Marilyn, ceux des *girls* apparaissent comme nus, crus et insondables, c'est-à-dire désocialisés (sans normes), impolis (notamment avec la fiction) et infinis parce que toujours découpés. Simultanément offerts, charmants, disponibles, fétiches (c'est, à la table de jeu, le geste de Cosmo touchant Rachel comme un porte-bonheur) et résolument indépendants : à la fois ambigus et ouverts à tout. Comme le montre l'entame de la séquence sur le portrait de Rachel qui reste à la fois parfaitement disponible et dans le pur refus de fiction, ces corps se caractérisent par leur multiplicité qualificative : ils sont des réservoirs de possibles.

Avec la description des mafiosi, il s'agit de traiter une séquence de commissariat. Le choix du commissariat n'assure pas seulement une inversion burlesque, il manifeste la raison figurative de la séquence : décrire les problèmes d'identification des personnages. Le plan le plus représentatif concerne le premier mafioso, Phil (Robert Phillips) : la scène de l'urologue s'ouvre sur lui, il apparaît en gros plan, son regard exprime l'écœurement, il éteint une improbable lumière hors-champ à la manière d'une lampe d'interrogatoire que l'on supprime parce que le personnage de l'urologue, justement, personne n'a envie de l'interroger. Qu'est-ce qui se joue dans ce plan et contamine la suite ? D'abord, la pression d'un avant-récit. Le personnage qui entre est déjà vu, déjà éprouvé, déjà rejeté, alors même qu'on ne le connaît pas. Ensuite, la pression plastique de l'avant-plan. Avec le couvercle, la lampe, d'autres accessoires encore, un décor que l'on ne voit jamais multiplie les pos-



sibilités de recouvrement et de découverture de la scène : la scène clignote par l'avant-plan, peut-être parce que c'est l'image elle-même qui repousse la fiction. Symétriquement, au fond des images, les figurants sautent d'un plan à l'autre sans crier gare, dans un espace qui n'est jamais totalisé. Un autre élément importe par défaut : le personnage de Marty (Al Ruban), le collecteur de la première dette que Cosmo rencontre dans le préambule de la fiction, reste absent bien qu'il appartienne à la même famille, de sorte qu'il devient difficile de raccorder le début du film (le règlement de la dette) et son recommencement (le réendettement). Enfin, le plan de Phil forme diptyque avec celui de Rachel : avec Rachel, il s'agissait d'un portrait de femme opaque et disponible, alors que Phil s'affirme comme un personnage fermé à l'autre, à l'histoire, au futur : le féminin est posté du côté de l'ouvert, le masculin du côté de la liquidation, de la clôture et de l'exclusion. D'où la virtuosité possible de la circulation chaotique des entrées et réentrées en arrière-plan, puisque, au fond, c'est toujours le même qui revient. On se trouve donc devant deux pôles de figurativité résolument antithétiques, paradigme somme toute classique que le film va travailler à enrichir, interroger et observer. Au centre de cette économie de la déviation, que fait Cosmo ?

Ben Gazzara se trouve devant un programme de jeu apparemment chargé : Cosmo est successivement pris, non pas dans l'excitation ou l'énergie de la partie de cartes, ce qui supposerait un investissement énergétique fort, mais dans ce qui en résulte d'agacement, de malentendu, d'incompréhension ; puis, dans l'attente et l'inquiétude ; ensuite, il doit jouer une autodéfinition du personnage, « l'élégant » (c'est le moment où il remet son œillet en place, qui actualise l'étymologie de son nom, — Cosmo, en grec, *la parure*) ; enfin, l'élégance du perdant, chez les mafieux et avec les filles. Or, qui joue ces actes ou ces émotions requis par la fiction ? D'une part, Rachel et les *girls* : dans les plans de recouvrement et les plans de coupe, ce sont elles qui apparaissent étonnées, ulcérées, ennuyées puis inquiètes. Phénomène plus remarquable encore, presque stupéfiant : Phil le mafieux, dans la séquence du paquebot, joue le rôle de Cosmo. C'est Phil qui prononce : « *There's hope, there's hope* », au moment où Cosmo devrait dire une telle phrase. Cosmo et Phil se croisent dans l'espace, comme si Cosmo transmettait sa réplique à son antagoniste, en un plan de transfert qui produit un effet de ventriloquie. Ce plan déploie visuellement le paradoxe dialogué établi au début du film entre Cosmo et le premier collecteur, Marty : Marty demandait à Cosmo, à propos des billets que celui-ci venait de lui tendre : « Tu veux les recompter ? », réplique que Cosmo aurait dû prononcer. Chaque fois qu'il s'agit d'argent, le dialogue se met à dérailler, comme s'il fallait mettre à nu la question de l'échange, que dramatise la figure narrative de la rançon. Avec ce plan de transfert entre Phil et Cosmo, on constate que, chez John Cassavetes, les dialogues sont vraiment

des échanges : on n'échange pas des répliques, on transfère son texte. Il en ira de même lors de la scène du crime : c'est le vieux petit bookmaker, nu dans sa piscine, qui murmure «*I'm sorry*», phrase qu'en toute logique Cosmo aurait dû assumer.

Ce procédé admirable, discret mais profondément perturbant, éclaire les principes formels du jeu. Il signifie d'abord que les émotions traversent les situations, peu importe qui les manifeste, pourvu qu'elles soient là ; les figures n'adhèrent à aucun programme narratif propre, puisqu'elles peuvent en épouser ou en endosser d'autres ; et, techniquement, les acteurs ne jouent pas des rôles diégétiques, mais des moments d'expressivité, puisqu'ils sont capables de jouer un rôle qui reviendrait à leur partenaire. Les acteurs travaillent donc, non pas du tout sur une fantasmagorie du personnage, mais sur la précision et l'invention du geste et de la mimique. (Ici, par exemple, une petite danse de Phil).

Dès lors, que joue Ben Gazzara ? La réponse est simple : il joue, non pas quelque chose, mais *le moins possible*. En effet, d'abord, tout le monde joue pour lui : Phil, qui prend son dialogue, les filles, qui jouent ses émotions, la séquentialité, puisque le danger mafieux est traité dans la parenthèse de l'urologue, les paradigmes impeccables entre le masculin et le féminin qui sont très clairs, et le montage lui-même comme, par exemple, au début de la scène du jeu, le faux-raccord d'expression, puisque Gazzara souffle de lassitude à la place d'une mimique plus attendue qui montrerait l'énervement. Ici le faux-raccord réinjecte l'énergie que l'acteur déplace, déroborne, efface et, précisément, subtilise. Un système de transferts multiples allège sa charge. Ensuite : on ne le voit pas ou peu, il joue, mais pas dans la lisibilité du jeu. Enfin : il lui incombe de jouer ainsi l'essentiel, c'est-à-dire ce qui reste quand on a tout retiré à l'acteur, quand on l'a dispensé de prendre en charge le visible, le lisible, le programme narratif et même l'émotion. Il joue à la fois l'acte et sa disparition, l'affect et son déni : ce jeu minimal, à la manière d'une éponge, absorbe tout et ne rend rien que l'effacement. Il joue ce qui se maintient, au-delà de tous les transferts et tous les recouvrements, une autonomie absolument accueillante, qui accepte, évide et néantise chacun des événements : il joue la dévitalisation, que l'on peut entendre à double titre, comme l'inversion radicale des effets de présence par accumulation qui caractérisent le jeu classique et comme un traitement authentique de la mélancolie.

En ce sens, l'acteur n'est pas un mime. Il peut sortir du champ de la mimésis, et le cauchemar de la rançon (la rançon est une forme archaïque du double ³) semble l'un des corollaires symboliques de ce refus de l'imitation. Gazzara invente ici le jeu négatif, l'évitement par le jeu de tout effet d'événementialité. Ce faisant, il invente un autre type de représentation, qui dévalise, désincarne, ramène le corps, peut-être, à sa littéralité. Ce jeu neutralisant

³ Cf Jean-Pierre Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris, Collège de France/Julliard, 1990, p. 75.

King of New York



autorise le déploiement figural dont le film fait son enjeu réel au travers des conflits poétiques tissés entre son versant-Mafia et son versant-Crazy Horse West. *Le Meurtre d'un bookmaker chinois*, avec cette invention de Ben Gazzara, a ouvert le plus grand espace pour l'acteur.

Le revenant

Qu'est-ce que tu veux que je te dise
mon âme est triste
Chiens de paille.

Deuxième cas : l'acteur démonte son rapport à l'expressivité. Un autre moment historique de jeu, hautement théorique, a lieu au début du *King of New York* d'Abel Ferrara. Le programme narratif offert par le personnage de Frank White, qu'interprète Christopher Walken, est très riche⁴. Cette figure de totalisation accueille l'effectivité du mal (le roi de la pègre) et la possibilité du bien (devenir maire de New York et faire œuvre sociale). Il est l'initiative de l'action et l'ataraxie finale, l'énergie du désir et le caractère spectral du projet... Mais la charge actorale n'est pas trop forte (d'ailleurs elle ne saurait l'être, c'est plutôt lorsqu'il n'a rien à jouer que pour l'acteur les vrais problèmes commencent) et Christopher Walken adopte une solution admirable pour en traiter.

⁴ Cf. supra, «Frankly White», pp. 225-238.

Frank White sort de sa prison comme il sortirait d'un château hanté, il monte dans son interminable limousine noire, il passe le pont, le fantôme vient à notre rencontre : nous sommes à New York et nous traversons les bas-fonds nocturnes. Entouré de ses deux gardiennes du corps, Frank White parcourt les rues de la drogue, de la prostitution et de la misère, peuplées de petites hordes de figurines hâves et fatiguées : les sujets de son royaume. Le visage de Christopher Walken ne manifeste aucun affect, ni jugement, ni réserve, sans intention mais sans détachement non plus; il n'est pas impénétrable puisqu'il ne dissimule rien — il reste inqualifiable. Certains phénomènes en font varier l'apparence (la lumière, son mouvement, les jeux de cigarettes) mais les variations plastiques renforcent par contraste l'effet de non-retentissement sur ce visage de ce que le contrechamp révèle. Un travail d'abstraction pathique rend impertinente la tentative même de chercher quel type de relation associe cette créature au monde extérieur ou bien au contraire la dissocierait du réel. Le champ-contrechamp absente tout rapport émotionnel entre Frank White et l'extérieur. Voici donc l'inverse évident de l'hypothétique effet-Koulechov : c'est l'effet-Walken, ce phénomène souverain de la suspension, voire de la suppression par l'acteur du raccordement pathique entre la figure et le monde. Mais ce suspens n'est pas vide : entre l'extérieur misérable des rues mouillées et l'intérieur luxueux de la limousine, entre les sujets et le souverain, entre la musique de Vivaldi et les lambeaux de musiques populaires, entre les différences les plus manifestes, règne une indistinction qu'atteste à elle seule la non-expressivité de l'acteur et qui fait de ce visage-écran l'émanation spectrale de la rue : un condensé du contrechamp. Christopher Walken joue le vampire de l'extériorité.

Christopher Walken travaille ensuite sur le rapport entre l'événement émotionnel singulier et ce fond inqualifiable d'apathie. Celui-ci agit de telle sorte qu'il décale l'émotion que la situation laissait présager, par exemple, au lieu d'un mouvement de colère, Christopher Walken exécute une petite danse de joie. Mais l'émotion particulière laisse intègre le fond d'apathie, qui subsiste en filigrane de chaque manifestation affective ponctuelle et reviendra systématiquement à la fin de l'émotion singulière, comme s'il l'absorbait brusquement sans même qu'elle puisse faire trace. Walken produit une sorte de hiatus pathique entre l'accident émotionnel et une profondeur inaccessible de la figure, celle du négatif auquel Frank White appartient et auquel il fera très sereinement retour à la fin du film. De sorte que ce qu'a inventé Christopher Walken, et qu'il travaille tout au long de *King of New York*, concerne un rapport actoral inédit entre le détail et l'ensemble, entre l'actualisation mimique et la totalisation pathique : sur son propre corps d'acteur, entre le geste et le maintien, la singularité émotionnelle et l'apathie générale, il a inventé un non-raccordement expressif.

Le bigorneau

On cherche pas la guerre
 mais la vérité
Fonky Family, 1998.



Bad Lieutenant

Troisième cas de figure : l'acteur invente des formes d'abstraction somatique. Dans le film suivant d'Abel Ferrara, *Bad Lieutenant*, Harvey Keitel connaît le problème exactement inverse, les deux personnages prononcent d'ailleurs la même phrase : « *I did so many bad things* ». Harvey Keitel doit jouer le vampire intime. Le « méchant lieutenant » est un personnage indestructible, privé de devenir (« Je suis béni, personne ne peut me tuer, je passe à travers les balles depuis que j'ai quatorze ans »), il peut prendre n'importe quel risque, n'importe quel pari — ce qu'il ne se prive pas de faire — peut s'interposer entre n'importe qui et s'injecter n'importe quoi : de l'extérieur comme de l'intérieur, rien ne peut lui arriver. Pour Harvey Keitel, il s'agit de représenter l'effet des injections ou inhalations sous forme d'implosions, d'extases négatives : la face s'expose, ravagée par l'intériorité, le corps s'affaisse sur lui-même dans un angle mort du plan : un travail, donc, sur l'effondrement. « Au lieu que des trous dans le monde permettent aux lignes du monde de fuir elles-mêmes, les lignes de fuite s'enroulent et se mettent à tourner dans des trous noirs, chaque drogué dans son trou, groupe ou individu, comme un bigorneau. Enfoncé plutôt que défoncé ⁵. »

Mais il faut jouer aussi un moment de défonce triomphale, où l'extase fait se lever un autre corps dans le corps, comme si c'était elle qui le faisait tenir debout. Le *Bad Lieutenant* danse avec ses deux *girlfriends*, enlacés ils titubent, il s'assoit, cherche à remplir son verre d'alcool, se relève et, nu, s'avance, les bras en croix, les yeux fermés, en geignant à la mort. Que se passe-t-il, qu'est-ce qui se lève, avec cette stupéfiante image de corps nu ? Notons d'abord que l'ivresse classiquement entretient un rapport privilégié à la vérité, dont elle constitue à la fois la manifestation vitale (chez Hegel) et, semble-t-il, le protocole (chez Ferrara) : « Le vrai est ainsi le délire bachique dont il n'y a aucun membre qui ne soit ivre ⁶ ». Dans le plan antécédent, Harvey Keitel exécute un geste burlesque traditionnel, le *lazzo* du verre que l'homme ivre remplit avec grande attention et difficulté, mais qu'il oublie aussitôt pour boire à la bouteille. Il laisse ainsi apparaître un fond de gestuelle très classique, sur lequel va s'enlever plus fortement l'événement physique du nu gémissant. Ensuite, une rime gestuelle presque didactique va s'associer au plan de nu : le mouvement du crucifié trouve son écho dans la rue avec celui du flic qui s'interpose entre deux malfrats et un épicier, donc le déploie sous forme actuelle et politique. Mais, du point de vue de l'invention actorale elle-même, il s'agit d'abord de

⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 348.

⁶ G. W. F. Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit*, 1807, tr. Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1947, Tome I, p. 40.

tituber et de se balancer autant pour se retenir que pour chercher à chanceler plus encore. Il s'agit ensuite de produire un gémissement qui ne soit presque plus ni d'un homme ni d'un animal, peut-être le cri du vampire d'Artaud, qui écrivait, dans *le Théâtre de Séraphin* : «Ce cri que je viens de lancer est un rêve, mais un rêve qui mange le rêve⁷.» Une telle proposition se coule dans les yeux fermés de Keitel (il dort, il rêve, il ne veut que l'aveuglement), elle annonce aussi la théorie du vampire exposée par Zoë au moment de l'implosion physiologique du méchant lieutenant : «Les vampires ont de la chance, ils se nourrissent des autres. Il faut se manger soi-même, se manger les jambes pour avoir la force de marcher, il faut se décharger pour se recharger, il faut se sucer à fond, se manger jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien que la faim.» Buffon écrivait que le diaphragme est le principal organe du sentiment intérieur⁸. À voir dans *Bad Lieutenant* Harvey Keitel s'avancer nu, à entendre ses plaintes de chose malade, à considérer le tâton de ses bras qui ne cherchent rien sinon à dégager la monumentalité du torse, à regarder son mouvement qui ne ressemble plus à quoi que ce soit d'humain ni d'animal, on se dit qu'il s'agit là d'une représentation très abstraite, l'invention par l'acteur d'un mannequin où pourrait s'observer, pour la première fois, l'énergie de la pulsion de mort : un écorché de la douleur.

La nudité monumentale d'Harvey Keitel manifeste l'immanence du dénuement, travaillée à même le corps, *au même du corps* : Harvey Keitel semble viser ici l'intégrité (idée démente) de la pulsion de mort. Freud caractérise celle-ci dans *Au-delà du principe de plaisir* : «elle tend à désintégrer et à conduire chaque organisme vers l'état de stabilité anorganique» (dans le plan, travail concret de la marche et du déséquilibre, retour au gémissement animal dans la voix humaine), «elle se soustrait à la perception lorsqu'elle n'est pas colorée d'érotisme» (entourage érotique de la séquence) et «le principe de plaisir semble en fait être au service des pulsions de mort⁹» (le sexe, la drogue, l'alcool officient en faveur de l'autre corps). Bien sûr, Harvey Keitel n'œuvre pas à représenter un concept, même si la notion flotte dans l'image produite. Mais on assiste à la levée, dans le corps, de quelque chose qui n'aurait jamais eu à faire son deuil de l'être, et ne marche pas tant vers l'auto-destruction — ce qu'on pourrait croire étant donnée la fiction de drogue — que vers la mort comme parfaitement adhérente à elle-même : accéder à un état en avant de l'être permet de se soustraire définitivement à la disparition. «Le non-vivant était là avant le vivant¹⁰», c'est l'idée de Freud et peut-être le rêve du *Bad Lieutenant*. Harvey Keitel ici, avec son seul corps, travaille sur sa propre abstraction figurale. Ni homme, ni bête, ni concept : juste une négativité qui n'est pas rien.

L'acteur, fondamentalement, n'a nul besoin de jouer un personnage. Pour élaborer ce dernier, le scénario suffit, il suffit par exemple de prononcer un



⁷ Antonin Artaud, «Le théâtre de Séraphin», 1936, in *Le théâtre et son double*, 1964, Paris, Gallimard, 1977, p. 223. (Souligné par A. A.)

⁸ Buffon, *Histoire naturelle de l'homme*, 1749, chapitre «Description de l'homme», in *Œuvres philosophiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 302.

⁹ Sigmund Freud, «Au-delà du principe de plaisir», 1920, in *Essais de psychanalyse*, tr. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Payot, 1990, pp. 41-115. Dans le scénario original de Zoë Lund, la séquence ne prévoyait pas un tel geste et s'organisait différemment, autour du passage du trio sexuel à un duo lesbien entre les deux amantes du *Bad Lieutenant*, Ariane et Bowtay. Sa dimension religieuse et sacrificielle était assurée par le personnage de Bowtay qui récitait à genoux un monologue du *Saint Joan* de George Bernard Shaw. Zoë Lund, *The Bad Lieutenant, Final revision 10/03/1991*, seq. 7/8/9, in «Bad Lieutenant : analytic activity», *Admiranda/Restricted* n° 14/15/16 (à paraître).

¹⁰ Sigmund Freud, «Au-delà du principe de plaisir», *op. cit.*, p. 82.

nom et même de le lancer à la cantonade : c'est la démonstration d'Hitchcock dans *North by Northwest*, un film sur la capacité de Cary Grant à interpréter un cadavre. Lorsque l'acteur entre en scène, sans avoir besoin de faire le moindre geste, de dire le moindre mot, il entraîne avec lui la possibilité de tous les personnages du monde — son travail consisterait plutôt à les éliminer. Mais il peut aussi se métamorphoser en prototype corporel, sortir radicalement du mime et de la mimésis, jusqu'aux limites de l'expérience, ainsi que l'ont tenté Ben Gazzara, Christopher Walken ou Harvey Keitel. Leur art évoque la phrase de Fichte : « Tout animal *est* ce qu'il est », l'homme, seul, « originairement n'est rien ¹¹ », non bien sûr comme une position théorique, mais comme le fond pratique de leur poétique.

Passages à la limite

Avec nos vies de chiens
il y a de quoi
raconter des histoires sans fin
Fonky Family, 1998.

Soit, donc, un travail d'acteur : outrepasser l'expérience humaine, sortir de toute légalité et de toute rationalité, renvoyer l'épreuve du sujet à son caractère inconnu et remettre en cause les règles du rapport à l'extériorité. Le *Bad Lieutenant*, par exemple, se vit comme un être hors du devenir, un néant euphorique, indestructible, mais pourquoi ?

my motherfucking self

Parce que, pour lui, il est inenvisageable de n'être qu'un moi. Le film le dit plusieurs fois et de plusieurs façons. *Signifying Rapper*, le morceau de Schoolly D. qui scande *Bad Lieutenant*, se termine par cette déclaration amène : « *I should have kicked your ass my motherfucking self* » — traduction américaine contemporaine d'une fameuse *Pensée* de Pascal : « Le moi est haïssable ¹² ». Au cours du film, se précise et s'exaspère le comportement paranoïde du personnage. Le lieutenant est hanté par l'autre, toujours menacé par cet autre qui pourrait, non pas l'arracher à lui-même, mais le particulariser, le condamner à la fatalité de n'être qu'un individu, le réduire à la singularité. Lorsqu'il descend un escalier ou entre dans une pièce, aussi privée soit-elle (celle où il se défonce avec Zoë, par exemple), il commence d'abord par vérifier si personne ne s'y cache (bien sûr, il n'y a jamais personne). Quant aux créatures réelles qu'il rencontre, presque toutes dédoublées et reflets les unes des autres pour en manifester le caractère profondément fantasmatique (les jeunes filles mor-

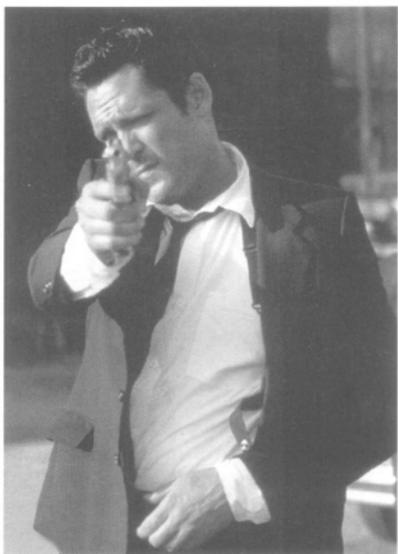
¹¹ J. - G. Fichte, cité par Alexis Philonenko, *Théorie et praxis dans la pensée morale et politique de Kant et de Fichte en 1793*, Paris, Librairie J. Vrin, 1976, p. 101. (Souligné par J.-G. F.)

¹² Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Seuil, 1978, pensée 597 (édition Lafuma), p. 266.

tes en voiture et les jeunes filles vivantes sur lesquelles il se masturbe; ses deux fils et les deux violeurs), soit il les abandonne (sa famille), soit il les renvoie (les malfrats), soit il les remet en scène selon son désir (les jeunes filles ordinaires dont il dilate la nature criminelle). Il n'accepte, évidemment, que de rencontrer un grand Autre. Et il le rencontre deux fois : à la fin, lors de son exécution par le roi des bookmakers, que l'on ne voit jamais et qui s'appelle Large (*Large*, version moderne de «l'in-circonscribable», attribut théologique du Père) et dans la scène de l'Église où il va rencontrer le Fils.

La séquence de l'Église exacerbe une scène jouée par le même Harvey Keitel, vingt ans plus tôt, au début de *Mean Streets* (1973). Mais, ici, les événements visuels se multiplient. Le corps du Christ, constitué de trois personnages, donne lieu à un collage figuratif : un mannequin d'imagerie sulpicienne, un puissant homme noir en contre-plongée, une vieille femme qui en reprend la couleur, la robe et le calice, avec un doute visuel sur la figure centrale (une trace de Large, de toutes façons). Cette monstrueuse Trinité s'achève et même s'épuise dans le film suivant de Ferrara, *Snake Eyes* (1994), où l'on entendra Harvey Keitel, qui y joue un cinéaste, hurler ses directives de jeu à son acteur James Russo : «Tu t'adresses à son Dieu [celui du personnage de Madonna] qui n'existe pas» et, plus tard : «Tu parles à Dieu, à genoux. Dis-lui de quoi tu as besoin... Parle à Dieu! Parle à Dieu!» Dieu, chez Ferrara, n'est pas un au-delà, mais le partenaire ultime de l'acteur, et cette définition fonctionnelle semble vibrer ici, à titre d'amorce, dans la réplique burlesque de Harvey Keitel au Christ : «Tu es planté là, et c'est à moi de faire tout le travail». Dieu est l'écoute superlative dont l'acteur a besoin pour jouer et qu'il invente pour lui-même, à la démesure de son doute. Dans *Bad Lieutenant*, un très beau geste entame le moment de la crise mystique : le bras mi-lévé puis baissé de Harvey Keitel, comme porteur d'une arme qui serait, littéralement, automatique — non au sens où elle tirerait automatiquement mais au sens où elle est automatiquement là. Ce geste constitue à la fois un rappel de menace, l'acte de baisser sa garde (d'avoir un rapport à l'Autre), et aussi un mouvement rétroactif valant pour toutes les autres occurrences du même geste de menace, donc pour chacune des créatures à l'encontre desquelles il avait été produit. Avec ce geste-ci, en chacune des créatures que le lieutenant avait refusé de rencontrer, se relève l'interlocuteur qu'il aurait pu être mais que le lieutenant ne voulait pas voir. Il s'agit donc d'un montage intra-gestuel : geste d'esquisse en même temps que totalisant, il résume, dans sa fugitivité même, les enjeux éthiques du personnage.

Reservoir Dogs



Le tout-jeu et son au-delà

Dans *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino (1992), tout est jeu. Le programme esthétique du film consiste à prendre en charge et développer un tout du jeu. La scène de la réentrée de Mr. Blonde (Michael Madsen) dans l'entrepôt désastreux en empile au moins cinq strates.

- Le jeu vient d'abord comme activité enfantine. «Les enfants, ne jouez pas si fort» : c'est tellement juste, ce que dit Mr. Blonde aux deux autres (Mr. Pink/Steve Buscemi, Mr White/Harvey Keitel), qu'ils cessent immédiatement leur querelle. L'entrepôt est qualifié de *playground*, Mr Blonde a déjà fini ses frites — une construction figurative s'élabore en cours de film et ne le quitte plus, une doublure du jeu : dans la grande marionnette macabre qu'agitent les acteurs, il y a d'abord un petit enfant qui joue.
- Le jeu est aussi un répertoire et une technique. L'échange menaçant entre Harvey Keitel et Michael Madsen se transforme en duo sur les registres les plus éloignés en termes d'énergie : sur le même propos, l'un joue la colère, l'autre la lénification ironique, le surlignement réciproque du travail de diction est quasiment didactique.

- Le jeu est une scénographie, l'arrêt sur postures (Mr White menace Mr Pink à terre de son revolver) insiste sur l'inscription graphique des corps dans l'espace.
- Le jeu est une comédie, un mode d'être : les personnages ne cessent de se distribuer des rôles, des noms, de récapituler leurs attributs et leurs qualités jusqu'à la parodie la plus élimée (Mr Pink : «OK, moi je suis bon, c'est toi le méchant»).
- Le jeu possède une histoire formelle effective. Seule la référence à l'idole, à Lee Marvin, est assez puissante pour désarmer les personnages. Tous trois sont des fans de Lee Marvin, figure aimée qui réconcilie les antagonistes exactement comme au début du film, dans le préambule, Madonna et la musique des années soixante-dix cimentaient la communauté des voleurs.

À l'échelle du film, la déclinaison des dimensions du jeu s'avèrerait plus large encore et plus subtile : on joue de malchance, on s'amuse, on s'exhibe et on fait joujou (Mr Blonde au moment du supplice), on cache son jeu, mais à l'intérieur même du jeu (le personnage de Tim Roth/Mr Orange)... On trouverait là une déclinaison de ce que Freud appelait *les jeux de la vie*, qui s'inscrivent, évidemment, contre la mort. D'où la définition figurative des personnages et la seconde caractéristique du film : il relève d'une logique de l'effigie, d'une déréalisation actancielle qui éclaire l'invention actorale. Cette logique de l'effigie se marque au choix du costume comme d'une panoplie (le costume de Lee Marvin dans *The Killers* de Don Siegel), à l'insistance posturale et au montage de la posture comme morceaux. Ainsi, les études de mains qu'autorise l'agonie de Mr Orange, ces mains sanglantes, ces gants de sang qui se détachent sur le fond noir du costume : la main insiste au centre du plan comme une étude au milieu d'un tableau achevé, de sorte que le corps apparaît comme sécable en ses propres morceaux de bravoure, à la manière d'une auto-dissection fétichiste — le corps s'anatomise lui-même. Le site expressif peut-être le plus travaillé concerne la voix et le souffle : Tim Roth invente la voix du cadavre, celle qui partirait de la bouche et non pas du diaphragme puisque le ventre est occupé à s'évider de son sang. *Reservoir Dogs* avance par trouvailles incessantes sur le rôle, le soupir, le souffle, le ton, depuis le burlesque *Woong* de Lawrence Tierney qui confond d'emblée, à l'orée du film, le nom et la respiration, le symbolique et l'organique. D'où une plasticisation absolue du geste, qui nous ramène d'ailleurs à Lee Marvin.

À la fin de *The Killers* (1964), le personnage interprété par Lee Marvin agonise : dans la marche du mourant, la torsion d'une tête qui se détourne devient un rugissement de rage, le geste de viser se métamorphose en saut périlleux arrière, comme si la figure était tendue sur un ressort de violence qui

The Killers



se casse brusquement et l'envoie vers le ciel : invention fulgurante d'une mort en plein acte, à jamais non-réconciliée, dans la pure énergie de sa révolte. Ce mouvement demande à être mis en rapport avec l'acte de Tim Roth continuant à viser Michael Madsen bien après que celui-ci soit mort, bien après que son revolver soit vide; et avec le geste de la garde qui se baisse dans *Bad Lieutenant*. Qu'est-ce qui traverse ces trois gestes, celui de Lee Marvin, celui de Harvey Keitel, celui de Tim Roth, qui montrent à peu près la même chose ? C'est un geste en plus, exactement comme Adorno parlait du sublime des



Reservoir Dogs

deux mesures de trop à propos des *Noces de Figaro* et de Brahms¹³. L'écho du mouvement supplémentaire déréalise ultimement l'acte de tirer. Il ne s'agissait pas tant de tuer (le geste déborde l'action de toutes parts) que d'accomplir compulsivement un geste non efficace, avouant sa nature d'affect : viser l'autre, l'atteindre, au-delà même de l'attentat le viser encore et toujours, donc ne l'avoir jamais atteint, ne jamais l'atteindre, et mourir de cette révolte. Le jeu requalifie l'acte comme, à la fois, un geste infantile et le geste de la solitude absolue — les personnages meurent de cet esseulement bien plutôt que de la balle qui les a traversés. La dimension tragique de ce geste ne peut manquer d'évoquer l'*intouchable* que décrivait Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible* : « Toucher et se toucher : il faut quelque chose d'autre que le corps pour que la jonction se fasse. Elle se fait dans l'*intouchable*, cela d'autrui que je ne toucherai jamais¹⁴. » La dialectique figurative qui court tout au long de *Reservoir Dogs* est une alternance érotique entre la visée meurtrière et l'étreinte, sous forme de menaces, de combats, de soutien, d'assistance dans la mort. La résolution de cette dialectique advient logiquement par cet événement qu'à la fois, on tient un homme dans ses bras (Tim Roth tenu par Harvey Keitel), et on le vise, on le tue : l'érotique suprême, le *happy end* gestuel, consiste à tirer à bout portant. Dans la fulgurance du tir, d'étreindre l'intouchable. Et alors, c'est l'image qui disparaît.

Un tel travail, l'activité gestuelle comme 1) transformation du personnage en effigie, 2) du corps en étude anatomique et 3) de l'acte en geste, s'accomplit au centre du film, par le transfert à l'image elle-même des propriétés du jeu : c'est la séquence réflexive de Mr Orange, séquence de la direction d'acteur au cours de laquelle Mr Orange répète une histoire qui, espère-t-il, lui permettra d'infiltrer la horde des *reservoir dogs*. Pourtant, tout au fond de l'emboîtement des simulacres de ce vertige narratif, on apprend finalement que l'acteur n'a rien à raconter puisque l'histoire drôle n'a pas de chute, mais qu'il était branché directement sur l'affect : la plastique des trois ralentis de Mr Orange (sur ses mains, sur un policier, sur la langue du chien) happe, crochète le ralenti inattendu de Joe Cabot exhalant son émotion. Dans l'opération, dans cet achèvement du récit par l'image elle-même, on n'a absolument rien perdu, l'affect est bien là et l'effet de conviction obtenu. L'image advient donc ulti-

¹³ T. W. Adorno, *Quasi una Fantasia*, 1963, tr. J.-L. Leleu, Paris, Gallimard, 1982, p. 35.

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, 1964, Paris, Gallimard, 1979, p. 307.

mement comme l'écho du travail de l'acteur, l'essentiel du jeu (ses effets rhétoriques mais surtout sa vibration, ce qu'il impose de sensation) étant passé en elle. On se trouve alors devant quelque chose de très neuf : tout le récit est passé dans ces plans au ralenti, parce qu'y sont passés aussi le dispositif actoral, les consignes de direction et leur force de frappe (si Joe Cabot est touché, c'est bien que cet optique est très tactile). On assiste à une invention globale de montage entre le jeu et l'image : leur raccordement direct provoque un court-circuit qui volatilise le narratif, dont la poussière se redépose partout.

Ces quelques exemples tombent sous l'égide de la proposition formulée par Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible* : « L'homme n'est pas la fin du corps ¹⁵. » On peut évidemment faire de cette phrase une lecture de type foucauldienne, une lecture majeure, mais on peut aussi lui donner des répliques vives, en actes, éventuellement violentes — comme chez John Cassavetes, Abel Ferrara ou Quentin Tarantino. C'est ainsi que le jeu de l'acteur élabore de nouvelles formes de montage figuratif, qui s'adressent à nos croyances fragiles et à nos angoisses les plus profondes.

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 319.

5

John Woo par lui-même

La Prise et le Plan

Dans *The Hand of Death* (Hong-Kong, 1975), John Woo s'est donné le rôle d'un moine shaolin que les héros de son film doivent mener à bon port.

The Hand of Death fut aussi distribué sous le titre de *Countdown in Kung Fu* («Compte à rebours en Kung Fu»), intitulé plus heureux puisque, précisément, la prise dite *The Tiger Claw* («la griffe du tigre») ne tue pas mais consiste à broyer le bras de son adversaire comme une tige de bambou.

La main ne tue pas mais elle se tord, se détend, se divise, les doigts se plient et déplient, s'écartent, se croisent, forment des épis, des chaînes, des chevrons, mille signes pour nous mystérieux qui métamorphosent les petites pattes humaines en armes aussi sophistiquées que les sabres et les couteaux chinois. (Ah, les couteaux-papillons, la pique-tête-de-moine, les marteaux-melons-d'or...)

The Hand of Death est un festival gestuel, l'invention inépuisable de passes et de parades bien plus importantes que les protagonistes chargés de les exécuter : *The Stork Fist* («le poing de la cigogne»), *The Iron Palm* («la paume de fer»), *The Eagle Hand* («la main de l'aigle»), *The Anti-Horse Sword* («l'épée anti-cheval»), *The Pentaform Punches* («les coups pentaformes»), *The Tiger Cudgel* («la trique du tigre»), *The Continuous Sword* («l'épée continue»), *The Baroque Lance*... L'héroïne, c'est la prise. Bientôt, John Woo fera de chaque plan une passe de Kung Fu, un événement visuel dont la ritualité stupéfie et dont la vivacité estomaque.

Au centre de cette voltige physique, Wu Yu Sheng (le nom oriental de John Woo) est celui qui ne sait pas se battre, qu'il faut protéger et pour lequel on accepte la mort. Petite figure noire entourée du blanc des uniformes, beau et fin comme le dieu-renard, il assiste, désespéré, à la suppression de ses alliés et de ses amis. John Woo : toute apparition humaine est majestueuse; toute disparition, insupportable.

À partir de ce sentiment, que son personnage de *The Hand of Death* déclare, on peut mettre en scène le combat, la guerre, la guérilla et la cruauté ordinaire des hommes entre eux : au figurant le plus volatil, un film de John Woo fera toujours l'hommage d'une explosion de joie.

QUATRIÈME PARTIE

CIRCUITS DE L'IMAGE

Travolta en soi

Soif

L'étude visuelle

N.U.

Le film abymé

Le premier plan

L'anté-Œdipe

1

Travolta en soi

*Danse et circulation
des images :
Fantasme,
Phantasma
et Fantasmata.*

À *Meni* de Karel Doing, 1992-94.

Toute époque qui a compris le corps humain,
ou qui a éprouvé, du moins, le sentiment du mystère de
cette organisation, de ses ressources, de ses limites,
des combinaisons d'énergie et de sensibilité qu'il contient,
a cultivé, vénéré la Danse.

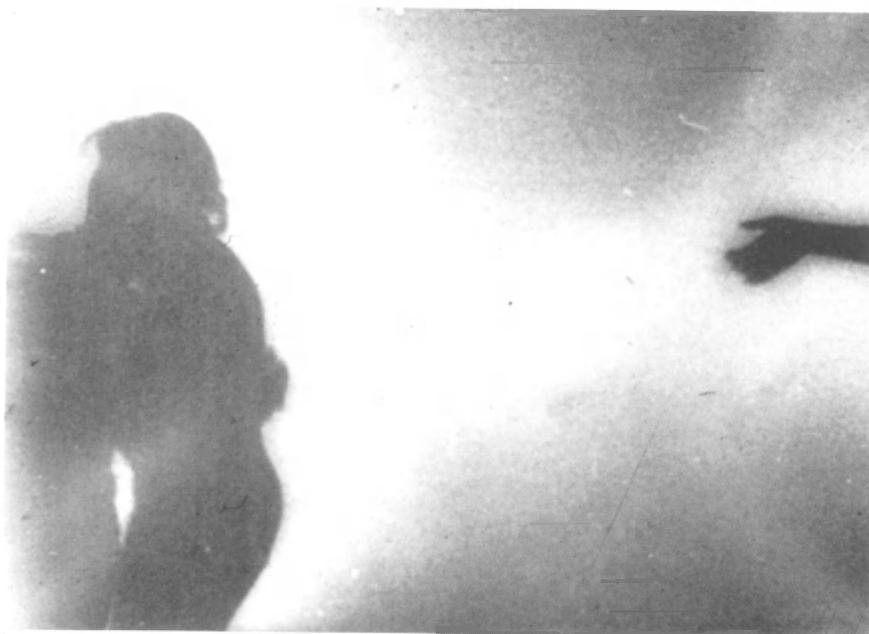
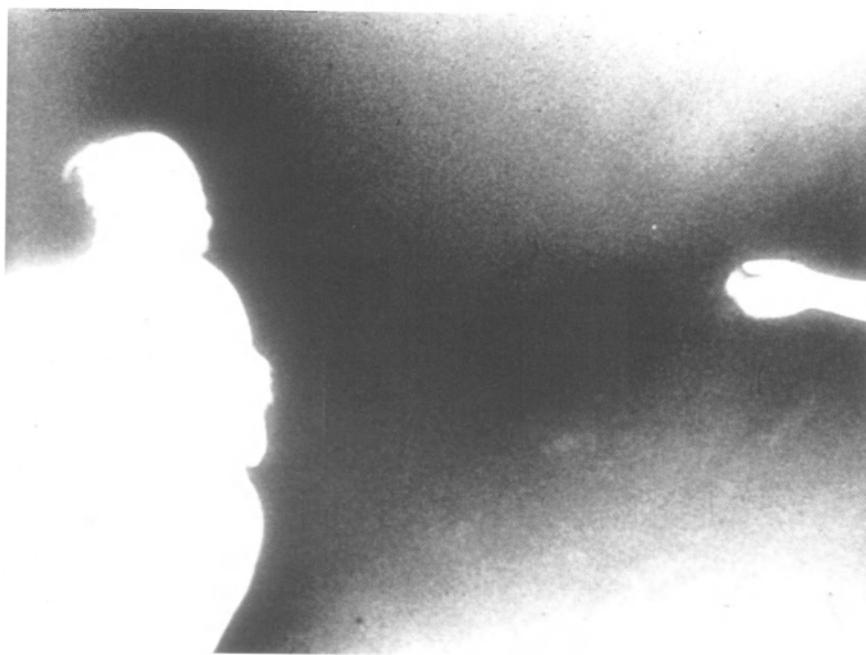
Paul Valéry, Philosophie de la danse (1936).

La danse comme seule cause possible

La danse exprime le problème
du mouvement

La danse problématise le mouvement
des images

Adebar



Il existe une forme exacerbée de la scénographie, une forme de questionnement intensif de l'espace et du temps par le corps : la danse. Avec la chorégraphie, les relations spatiales entre les phénomènes se voient explicitées, densifiées par les corps et intensifiées par leurs trajets. Dominique Païni parlait de la « fatalité chorégraphique de l'invention cinématographique » — à l'extrême, avec la danse, le personnage *est* son lieu, il n'y a plus de lieu que du corps ¹. Comment confronter deux types de mouvements, celui du cinéma et celui de la danse, quelles sortes de figures se produisent-elles à l'occasion de ces rencontres, en quoi la danse nous éclaire-t-elle sur le cinéma ?

Plusieurs constats et remarques préalables s'imposent. D'abord, la réflexion sur le cinéma a très peu pris en compte l'extraordinaire culture du mouvement qu'a développé la danse. On pourrait même dire qu'elle l'ignore, au point de pratiquer une sorte de *hold-up* permanent sur la question du mouvement, comme en témoigne par exemple le titre du magnifique catalogue de la collection cinématographique du Musée National d'Art Moderne, *L'Art du mouvement* ². Pour suggestif et juste qu'il soit, un tel titre apparaît aussi comme singulièrement impérialiste : l'art du mouvement, c'est aussi, et d'abord, une définition de la danse elle-même. Il faudrait à l'inverse faire revenir quelque chose de la culture chorégraphique dans le cinéma, envisager comment celle-ci affleure ou jaillit dans les films, comment elle informe voire structure le cinéma — surtout si celui-ci ne veut pas le savoir.

On décèlera d'autant mieux le travail profond de la danse dans le cinéma que l'on évitera leurs croisements disciplinaires habituels, c'est-à-dire les trois usages filmiques normés de la danse : la captation des spectacles de danse, la comédie musicale et l'enregistrement de danses en régime ethnologique. Il faut donc baliser un champ inconstitué, celui des occurrences non-disciplinaires de la danse au cinéma. Bals, surprises-parties, fêtes, jeux, élans dansés, autant d'occasions de montrer de la danse non savante lorsque celle-ci n'est pas déjà un art mais encore un exercice, pas un répertoire mais une pratique corporelle — tandis que, symétriquement, le cinéma n'est pas à son service ou réglé par elle, comme peuvent l'être la comédie musicale ou le film ethnographique. D'où le choix d'une définition circonstanciée, empirique mais utile, qui s'en tient au geste et au mouvement et ne présuppose pas le caractère disciplinaire de la danse. Cette définition provient de l'un des premiers traités de chorégraphie, l'*Orchesographie*, qui date de 1588. « Dançer, c'est-à-dire sauter, saulteloter, caroler, baler, treper, trépinier, mouvoir et remuer les pieds, mains et corps de certaines cadances, mesures et mouvementz, consistans en saultz, pliements de corps, divarications, claudications, ingeniculations, elevations, jactations de piedz, permutations et aultres contenances ³. »

Mais la danse, comme exercice du mouvement, ne se satisfait pas des « permutations et autres contenances » gymniques et plastiques, elle expérimente

¹ Dominique Païni, Laurence Louppe, « Les danseurs cinéphiles », *artpress* n° spécial Danse, Hors-Série n° 8, 1987, p. 65. Cette conférence a été donnée à la Cinéma-thèque française en avril 1997 dans le cadre d'un cycle intitulé : « La mise en scène : le personnage et son lieu ».

² *L'Art du mouvement. Collection cinématographique du Musée National d'Art Moderne, 1919-1996*, catalogue sous la direction de Jean-Michel Bouhours, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1996.

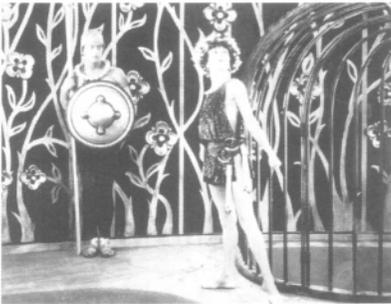
³ Thoinot Arbeau (Jehan Tabourot), *Orchesographie et Traicte en Forme de Dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances*, Langres Jehan des Prezs, 1589, réédition en fac-similé, Minkoff, Genève, 1972, p. 4. « Divarication » équivaut à « penchement », « ingeniculation » signifie « agenouillement ».

surtout des mouvements logiques et formels. La danse ne semble pas réductible à un déplacement littéral des corps et des membres, elle déplace des formes et à ce titre produit un mouvement profond qui nous oblige à repenser sans cesse la mobilité. Mallarmé, dans le texte intitulé *Ballets*, affirme la puissance d'arrachement que la danse imprime aux phénomènes. «La danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés *qu'elle n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe ⁴.» La double négation dénude le problème : débordement de la description, la danse apparaît surtout comme une puissance de déplacement des significations et des figures. À ce titre, elle représente un incomparable fétiche théorique dans l'imaginaire moderne, en particulier chez Nietzsche où la danse devient la pratique ultime de la pensée. C'est la formule de Zarathoustra, dont *Travolta et moi* fera l'horizon de ses personnages : «Je ne croirais qu'en un dieu qui à danser s'entendît».

Pour autant, il ne s'agit pas de mythifier la danse, mais de voir comment elle opère certains déplacements formels au cinéma, comment elle oblige le cinéma à se mouvoir, à sortir de lui-même et, ce faisant, à se dévoiler. L'emblème immédiat et précoce d'un tel travail s'intitule *Animated Picture Studio*, un film Biograph de 1903, qui constitue une charmante maquette théorique. Du point de vue de la danse, le synopsis de cette saynète aurait pu être tiré de l'*Orchesographie*, où Thoinot Arbeau écrivait : «Les dances sont pratiquées pour cognoistre si les amoureux sont saints et dispos de leur membres à la fin desquelles il leur est permis de baiser leurs maîtresses ⁵.» Fatalité érotique de la chorégraphie, pour paraphraser Dominique Païni. Du point de vue de cinéma, la danse affole l'image. Une femme danse tandis qu'un opérateur la filme, son seul et unique spectateur se précipite sur elle pour l'embrasser, l'opérateur filme les baisers, hors-vue le film se développe instantanément, sans projecteur il se projette sur un écran, l'écran est un miroir, la danseuse refuse de supporter la reproduction des baisers et brûle son reflet, faisant par ce geste jaillir une autre représentation : des figurines dansantes magiques, nées tout à la fois de l'érotisation inadmissible des corps, du déni de l'image et d'un dispositif impossible. Ainsi, la danse produit des éléments qui exorbitent l'image, tout devient étrange et se déplace : le plan, ses développements, les modes de projection et le statut des corps — ce que l'on peut appeler la puissance figurale de la danse. Sans doute la danse ne s'y réduit-elle pas — il ne s'agit pas de pratiquer un impérialisme du second degré —, mais c'est en cela qu'elle intéresse le cinéma.

⁴ Stéphane Mallarmé, *Ballets*, 1896, in *Crayonné au théâtre. Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Poésie/Gallimard, 1976, p. 192. (Souligné par S. M.)

⁵ *Orchesographie*, *ibid.*



Salomé

Pour rendre compte de cette puissance figurale, deux possibilités s'offrent à nous. La première serait une enquête historique : il faudrait retracer l'histoire des innovations formelles que la danse a exigées du cinéma. Un objet à ce jour inidentifié, film anonyme daté sans plus de précision des années dix par l'Archive qui en conserve la copie ⁶, s'intitule *Étude cinégraphique sur trois danses asiatiques sacrées*. *Étude cinégraphique* à ce jour reste un mystère : on ne sait qui l'a réalisé, on ne sait de quand il date (son titre relève plutôt d'un vocabulaire typique des années vingt, en 1929 par exemple Germaine Dulac réalise *Étude cinégraphique sur une arabesque* et Alfred Sandy *Lumière et ombre, essai cinégraphique*), on ne sait qui l'a chorégraphié, ni qui le danse. Le film juxtapose trois panneaux. Une danseuse implore Shiva, elle danse à la fois l'orante, la prière, la déesse et le parfum de l'encens. Mais, plus qu'elle, c'est le cinéma qui danse, en une admirable succession de flous, de brillances, de surimpressions multiples, d'accéléérés, de ralentis, de disparitions, de transferts — Jean Epstein, Watson et Webber, Slavko Vorkapich ont dû voir *Étude cinégraphique*. Du côté de la danse asiatique, tout est inexact : les pas, les mimiques, le corps européen, la désignation de la Déesse (dite « de mort et d'amour », alors que Kali est déesse de la mort et de la destruction), le rapport au sacré. Mais la danse filmique récupère chaque effet d'artifice, mange les simulacres, dévore le faux : quelle que soit sa date de réalisation, *Étude cinégraphique* représente l'un des premiers grands films psychédéliques, non loin de la *Salomé* de Charles Bryant et Alla Nazimova (1922). Le générique ne nous donne qu'une seule indication, on saura seulement qui a exécuté les costumes : la « Maison H. Mathieu et Solagès ». Kenneth Anger, Jack Smith ou Mitchell Leisen auraient sûrement aimé que le seul résidu de signature d'un aussi beau film revienne à des couturiers.

Ici encore, la danse précipite le cinéma en régime figural. D'abord, s'il s'agit vraiment d'un film des années dix, il fait preuve d'étonnantes avancées plastiques pour offrir un rendu cinétique des métaphores indiquées par la danse. Mais, indépendamment des questions de datation, le film place tous les phénomènes sous le signe de la complexité figurative. *Étude cinégraphique* revendique son caractère de reconstitution par un carton initial, or il est entièrement approximatif. La « danse asiatique sacrée » est pratiquée par une danseuse occidentale, de sorte que le film en effet appartient à un courant chorégraphique des années dix, développé autour de Ruth Saint-Denis et Ted Shawn, qui vouèrent leur œuvre à la reconstitution de danses étrangères (dans le temps et dans l'espace : ils mirent en scène, par exemple, une danse préhistorique ⁷.) Plus tard, Ruth Saint-Denis dansera une chorégraphie inspirée de la même iconographie que *Étude cinégraphique*, intitulée *Incense (Encens, filmée en 1950)*. *Étude cinégraphique sur trois danses asiatiques sacrées* reconduit l'oscillation entre reconstitution et fabulation sur toutes les figures :

⁶ La Cinémathèque Robert Linnen à Paris.

⁷ *Dance of the Ages*, 1913.

la déesse est à la fois statue et femme, toujours entre la pose et le mouvement; la danseuse est à la fois l'orante et la déesse qu'elle prie, la prière et son instrument, le corps et la fumée — elle danse toujours en même temps le phore et la métaphore. La danse n'engage donc pas seulement le mouvement dansé, une giration de voiles empruntée à Loïe Fuller dont Louis Delluc écrivait si bien que son art constituait une « préface ⁸ » à celui du cinéma, mais surtout les échanges entre les éléments du dispositif. Elle exige une sortie des phénomènes hors d'eux-mêmes (dans *Étude cinégraphique*, aucun phénomène ne supporte l'identité), elle est énergie de déplacement, qui nous entraîne vers un au-delà formel. Mais quel serait cet au-delà ?

Dans la tradition esthétique, il existe au moins deux types de passage à la limite dans la représentation : ce sont les deux infinis artistiques, le sublime et l'informe (l'infini classique, ce qui échappe à l'entendement), et le Réel (l'infini moderne, ce qu'on n'atteint jamais et qui parfois nous atteint sur le mode du trauma). Avec la danse, il ne s'agit pas d'évoquer un troisième infini, mais de laisser émerger une autre proposition : la danse prend en charge l'absence de cause dans les phénomènes. Le *Léviathan* de Hobbes s'ouvre sur cette proposition : « La vie n'est qu'un mouvement des membres ⁹. » Formule terrifiante, parce qu'elle nous met face à la pauvre effectivité de la vie, et voici donc notre hypothèse : le secret du mouvement, c'est qu'il n'y a que du mouvement — et pas de cause (à la vie, au devenir, aux vrais événements). Ne subsiste que la *dûnamis*, tandis que nous nous mouvons dans l'indéterminé et dans l'arbitraire. Or, c'est le privilège de la danse que de se trouver au lieu même de la dynamique, souvent manifestée comme une dynamique d'angoisse et de vertige face au vide, souvent aussi corsetée par un rapport privilégié à la règle et à la Loi (selon l'analyse par Pierre Legendre de sa codification classique ¹⁰). Une telle hypothèse, celle du caractère inconditionné et inexorable du mouvement, est bien entendu très floue et passablement démente mais possède une vertu fonctionnelle : elle permet de discerner trois usages non disciplinaires de la danse au cinéma.

Premier usage : la danse explique le monde. De même que par exemple le religieux fait écran à l'inconditionné, la danse occupe la place du vide, elle se substitue au manque, elle devient alors la seule cause possible, la structure même du monde, que le cinéma peut traiter comme telle.

Deuxième usage : la danse exprime le mouvement comme problème. Elle permet de faire retour sur la nature même du mouvement, elle en élucide et en approfondit les formes et les puissances.

Troisième usage : la danse problématise le mouvement des images. Elle met le cinéma face à face avec ses formes les plus fondamentales : la nature projective des images, leur complexité physique et mentale, la riche palette des

⁸ « Loïe Fuller fut, à la scène, par ses inventions radieuses, une prodigieuse préface à l'art du blanc et noir. » Louis Delluc, « Le Lys de la vie » (1921), in *Le Cinéma au quotidien. Écrits cinématographiques II/2*, Pierre Lherminier éd., Paris, Cinémathèque française-Cahiers du Cinéma, 1990, p. 268.

⁹ Thomas Hobbes, *Léviathan*, 1651, tr. François Tricaud, Paris, éd. Sirey, 1971, p. 5.

¹⁰ Pierre Legendre, *La passion d'être un autre. Étude pour la danse*, Paris, Seuil, 1978.

nuances de vitesse, les mouvements obscurs et profonds de translation entre les phénomènes filmiques, les propriétés de l'intermittence.

La danse comme seule cause possible

Ici, la danse vient au titre d'une explication pure. À la manière de la musique des sphères qui signifie l'harmonie divine, la danse structure le monde et l'expérience humaine. Voici trois exemples d'une telle conception de la danse. Le premier se trouve dans le préambule d'un film de John Woo, *Une balle dans la tête* (Hong-Kong, 1990). Chez John Woo, l'usage de la danse se caractérise d'abord par sa densité anthropologique. Un montage alterné associe les portraits des trois héros, Ben, Frank et Paul, portraits sertis entre une séquence de danse hétérosexuelle et une autre de bagarre monosexuelle, et vise à enrichir mutuellement le traitement de la danse et celui de la bataille. Une même musique populaire les baigne, ce sont deux séquences synthétiques et syncopées, par addition (somme de plusieurs danses), puis par soustraction (abrége d'un combat); surtout, le caractère chorégraphique des mouvements de l'affrontement s'affirme de plus en plus nettement. Dans le raccordement à distance entre danse et lutte, John Woo retrouve un paradigme antique qui associe Mars, le dieu de la guerre, à Priade, le dieu qui enseigne la danse et les autres exercices du corps, préludes au combat. Les figurants se livrent à ce que les anthropologues appellent une «danse d'armes», telle par exemple la pyrrhique des Grecs, et plus précisément à une gymnopédie, c'est-à-dire une danse exécutée par de jeunes garçons, interprétation chorégraphique des mouvements de la lutte. Dans l'*Anabase*, Xénophon décrit une gymnopédie qui assonne très fortement avec la séquence de John Woo : «Ils sautaient avec légèreté, ils agitaient leurs coutelas; à la fin, un des danseurs frappe son partenaire. Tout le monde croyait qu'il l'avait blessé et l'homme tomba sur le sol, non sans art¹¹.» Les danses armées étaient investies de deux fonctions : d'une part, conjurer les dangers, de l'autre, introduire les jeunes gens à la vie sociale en leur apprenant à maîtriser les forces de vie et de mort. Au IV^e siècle avant Jésus Christ, l'un des plus anciens textes sur la danse, l'Hymne de Palaeokastro, dit ceci :

«Pour nos cités sautez

(...)

Sautez aussi pour les nouveaux citoyens

Et sautez pour Themis.»

(Themis étant la déesse de l'ordre du monde, de la loi divine et de l'équilibre, la déesse de l'organisation sociale¹²). John Woo associe directement la description de la bagarre traitée en danse armée à la description de la ville,

¹¹ *Anabase*, VI, 1, 5-12. Cité par Marie-Hélène Delavaud-Roux, *Les danses armées en Grèce antique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1993, p. 38.

¹² Texte cité et commenté par Marie-Hélène Delavaud-Roux, *Les danses armées en Grèce antique*, op. cit., p. 57.

confirmant le caractère initiatique de la séquence. Et l'on en comprend mieux alors la visée : c'est qu'aujourd'hui, il n'y a plus rien dans quoi entrer, plus rien que des friches industrielles, des espaces vides et des zones de mort — on ne peut plus entrer dans le social, on peut seulement entrer dans la guerre.

La danse se caractérise ensuite par sa nature traumatique. En quelques plans et deux surimpressions, il s'agit de broser la scène primitive qui fonde le caractère de chacun des protagonistes et donc leur devenir. Pour le premier personnage, Ben (Tony Leung), la mise au monde, le mouvement premier, c'est la danse, n'importe quelle danse pourvu qu'elle soit occidentale : tango, rock, twist, valse, en une pulsion d'imitation dont sa mère lui fait le reproche. Il sera le héros, le personnage de la fraternité et de la fidélité. Pour le deuxième, Frank (Jacky Cheung), la scène primitive est celle de la mauvaise mère : celle-ci lui porte un coup à la tempe, coup qui lui ouvre un trou dans la tête, par lequel entrera la balle éponyme. Il sera la victime. Pour le troisième, Paul (Waise Lee), la scène primitive est celle de l'humiliation. Par variation, la figure parentale est occupée par un père, qui enseigne l'avidité : ce personnage sera celui du mauvais sujet. Ainsi, grâce aux figures parentales et aux effets d'association, on glisse aisément d'un site primitif à l'autre, de l'allégresse anecdotique du premier personnage à l'angoisse incivile du troisième. D'où deux effets concernant la danse : son caractère traumatique n'apparaît que dans la structure, par rétroaction. Littéralement, la danse se trouve du côté du plaisir, de l'ébat et de la brigue (terme retenu par la chorégraphie pour dire le flirt); mais, structurellement, elle s'acole au manque d'amour et au manque d'argent. D'autre part, elle est initiale et pourtant une imitation, inaugurale mais pas *ex nihilo*, et cette double nature (le commencement est déjà une redite) va autoriser la structure cyclonique propre à la cinématographie de John Woo, où tout est toujours retour et anamnèse.

On peut alors expliciter la troisième propriété de la danse : elle favorise la translation générale des événements. La danse, premier moteur, devient la structure de la violence d'apprentissage, celle-ci à son tour se voit traduite deux fois : d'abord en violence historique (les militaires à l'assaut des manifestants), ensuite en violence ordinaire et amusée (les jeunes filles bombardant le héros des fruits acides qu'il leur a offerts). De façon aussi improbable que logique, le majeur et le mineur, la violence historique liée à l'ordre social et la violence ordinaire liée au désir, coexistent dans le même champ, la scène d'amour et la scène politique forment deux strates du même espace : c'est que, aussi différentes soient-elles, les violences proviennent d'une même source, à laquelle la danse a donné une image initiale et que la chorégraphie irrigue toutes. Encore une intuition anthropologique profonde du cinéma de John Woo, puisque, nous apprennent les historiens, c'est dans la sphère des danses guerrières qu'est apparue la tragédie : les danses guerrières ne sont pas

seulement préparatoires, elles sont aussi rétrospectives, elles commémorent les exploits, les combats et les sacrifices du passé et, prenant en charge l'ensemble des temporalités, se prêtent à l'élaboration du récit tragique ¹³.

Danse de brigade et danse d'armes pour John Woo s'équivalent. Mais, de fait, à l'origine du combat se trouve d'abord l'amour, de sorte que tout combat sera conçu en fonction des mouvements d'attraction, d'attirance et d'étreinte. Autrement dit, chez John Woo le combat n'est pas un motif d'hostilité mais de séduction. Ainsi la danse donne sa forme à l'ensemble des phénomènes collectifs, elle translate les phénomènes et les temporalités, elle passe d'un corps à l'autre sans solution de continuité : chez John Woo, la danse est architectonique.

Sur un versant harmonieux et théorique, la séquence du réveil au pensionnat féminin de *The Ladies Man* de Jerry Lewis (1961) constitue un admirable usage de la danse comme organisation spontanée de la communauté. Désiré Écaré dans la double ouverture de *Visages de femmes* (1985) et Michael Cimino dans la séquence du bal de *Heaven's Gate* (1980), au cours de laquelle les figurants se volatilisent pour confirmer le caractère impossible de la fondation, ont fait de la danse le moyen de figurer les fondements solides (Écaré) ou toujours déjà minés (Cimino) de la communauté, les mythes du commencement. Deux séquences de *King of New York*, d'Abel Ferrara, représentent une version politique et critique du même usage. Nous sommes à la fin de la première partie du film, Frank White (Christopher Walken) est sorti de prison, il a éliminé à peu près tous les caïds de la pègre, les Italiens de la mafia, les Latino-américains des cartels, le King Tito, presque tout le monde. Encore un effort pour être roi : ce sont les séquences du raid à Chinatown et de la fête au City Hall de Harlem, qu'apparemment tout distingue et qui pourtant sont la même. La scène du Sacre et celle du Massacre représentent deux versions de la même image, selon la structure anamorphique qui caractérise les films de Ferrara : deux versions du bal tragique, dont le traitement moderne serait la fête criminelle. La danse semble raréfiée et cependant elle assure ici, pour l'essentiel, l'organisation du monde et l'intelligibilité des événements.

Deux rapports soudent les séquences l'une à l'autre. D'abord, un rapport de cause à effet, concrétisé par un chevauchement sonore : la cause, c'est voler un trésor de drogue, l'effet, offrir l'argent ainsi gagné au maire de New York pour construire un hôpital à Harlem. Entre les deux, le chant de Freddie Jackson s'élève très tôt, unifie les espaces, supprime le temps et anticipe l'effet dans la cause. L'euphorie de la fête chevauche le cadavre de Larry Wong que Frank White a dépouillé et pendu ; mais, réciproquement, le chant emmène aussi l'ombre du cadavre supplicié dans la salle de bal.

Ensuite, un rapport de doublure à surface : le bien est autorisé, donc miné par le mal, la guérison permise par le crime et par la mort. Pour en attester,

¹³ Curt Sachs, *Histoire de la danse*, tr. L. Kerr, Paris, Gallimard, 1938, p. 113.

Ferrara ne se contente pas d'un rapport diégétique, il injecte des rapports figuraux qui projettent les deux séquences l'une sur l'autre. On peut relever quatre phénomènes. Les costumes et les robes de soirée des petits yakuzas, fort surprenants si on ne les rapporte pas à ce qui suit, anticipent les costumes noirs des invités de la soirée officielle. Les mouvements chorégraphiés des morts — qui viennent de chez John Woo comme les costumes viennent de chez Cerrutti — renvoient aux danses assises des convives du City Hall. Un invité balance les bras, d'autres ondoient discrètement, d'autres rythment la chanson avec leur tête ou leurs mains, Frank White twiste de bonheur, déguingandé sur sa chaise. Dans les deux séquences, se produisent ainsi des effets de légers déplacements corporels, des effets de *danse indue* : ça danse là où l'on ne s'y attend pas, la danse fournit un mouvement de transfert qui permet aux corps de se rejoindre dans le mouvement, ils glissent les uns sous les autres, se retrouvent dans un même mouvement de décalage partagé, ils se répondent comme l'envers et l'avant d'une même image. Ainsi, ce qu'opère la chanson de Freddie Jackson sur la bande-son et sur un mode narratif (le lien de cause à effet), la danse des combattants et des convives l'exécute dans les plans et sur un mode strictement figuratif (le rapport de doublure à surface).

Deux autres phénomènes de translation propagent de l'analogie. D'abord l'association de trois couples : 1) le couple blanc illégal — Frank White et sa fiancée avocate, 2) le couple noir officiel — le maire et son épouse (le positif est noir, le négatif est blanc), et 3) le couple chorégraphique de la séquence précédente, Frank White en costume gris-perle, et la jeune fille chinoise en robe de soirée décolletée qu'il abat, à la manière d'une fiancée sanglante. Dans la séquence du Sacre, le Maire se retourne vers Frank White pour attester de sa reconnaissance, pour confirmer que le héros de la fête est bien le criminel derrière lui; mais Frank White lui aussi s'est retourné, et lui aussi désigne avec enthousiasme quelqu'un que nous ne verrons pas pour renvoyer encore un peu plus loin la responsabilité de cette belle fête : il renvoie hors-vue à ses lieutenants, il renvoie hors-champ aux hommes de main, il renvoie hors-cadre (au sens d'Eisenstein du saut entre deux plans) à la scène du crime et à sa partenaire désarticulée. À la fin de la séquence du Sacre, la jeune fille détruite reviendra sous les traits d'une journaliste asiatique décrivant la fête pour la télévision : le cadavre qui hante la scène mondaine, le corps le plus scandaleux, le corps refoulé, revient en corps qui montre.

Un dernier effet de translation associe l'intérieur et l'extérieur. La soirée du massacre est le site d'une fête, avec ses lampions pittoresques et ses costumes élégants, mais la rue y est traitée en décor déréalisé, presque en trompe-l'œil. Quant à la soirée mondaine, à l'inverse, elle voit l'irruption, en intérieur, d'un décor d'extérieur-rue, l'image de l'hôpital qui sera construit avec l'argent offert par Frank. Entre les deux, l'extérieur-studio et l'intérieur-rue, une guir-

King of New York



lande de lampes qui mène des lampions multicolores au baril de cocaïne, en miroir avec la suspension blanche du supplice, associée aux lampes blanches du décor de la salle, au cercle du projecteur qui entoure Freddie Jackson, et surtout à l'étrange lampion blanc en faux-raccord qui se trouve à la gauche de celui-ci et n'apparaît pas dans chacun des plans où il le devrait. À la manière de points de colle, la tache blanche, la macule se démultiplie et ponctue indifféremment tous les espaces.

Cet ensemble d'analogies et de transferts noue un faisceau de liens qui ne se contentent pas de suturer la cause et l'effet, mais établissent un rapport figural entre l'apparence et sa vérité, c'est-à-dire entre la légalité et le crime, entre la joie et la mort. Et pour souder ce rapport, la danse joue un rôle structurant, précisément parce qu'elle est induite, déplacée, déplaçante : elle est la conductibilité même ¹⁴.

L'année des treize lunes, de Rainer Werner Fassbinder (1978), raconte les heures qui précèdent la mort d'une créature nommée Erwin (Volker Spengler). Par amour pour son amant Anton Seitz (Gottfried John), Erwin s'est fait opérer pour devenir Elvira. Les amants se quittent, mais un jour Erwin/Elvira décide d'aller retrouver Anton pour comprendre ce qui lui est arrivé. Anton Seitz a fait fortune, il est à présent le roi de Francfort, le roi du capitalisme. Elvira attend un jour au bas de la tour d'Anton, puis une nuit dans le bâtiment, pour enfin se décider à entrer en ce lieu où tout devrait s'expliquer, ce qu'elle est et pourquoi, et comment fonctionne la marche des choses. Elle part donc à la recherche d'une cause à ses actes et d'une explication au monde. Or, elle se trouve plongée dans une scène tellement démente que, en

¹⁴ Sur l'autre grand diptyque monté par *King of New York* entre fête et massacre, la séquence *Am I Black Enough For You ?*, cf. supra, «Frankly White», pp. 235-237.

dépit de son caractère central, Yann Lardeau — dans un résumé pourtant circonstancié du film et dans son excellente monographie — n'en rend même pas compte — pas plus d'ailleurs que Fassbinder ne l'avait prévue dans son scénario¹⁵. Peut-être s'agit-il d'une séquence authentiquement indescriptible.

Nous assistons à l'invention d'un usage négatif de la danse. Au lieu de fournir une cause, une explication ou un mode d'intelligibilité aux phénomènes, ici la danse en affirme le caractère absolument insensé. Apparemment, la séquence verse dans une folie pure, comme si soudain dans un film de Fritz Lang, Mabuse, Haghi ou tout autre Empereur du Mal sautait sur son bureau et se mettait à danser un fox-trot. Ici la danse remplace, brouille, suspend — au rebours de la danse euristique qui structure les phénomènes chez Woo ou Ferrara, la danse se fait privative, elle indique le caractère résolument insensé à la fois du monde économique et de l'expérience humaine : avoir un corps.

Mais insensé ne signifie pas informe, au contraire, et cette danse relève d'un projet plastique très précis : aller au plus loin dans la déchéance des formes. Selon une classification mise au point par Platon dans *les Lois*, il existe trois sortes de danses. La danse guerrière, ou pyrrhique, la danse pacifique ou emmélie (danse belle et bonne de l'adoration recueillie), et la danse dionysiaque ou bacchique. Il existe aussi une danse hors-classe, une activité déclassée qu'il faut bien évoquer mais surtout pas pratiquer : la danse burlesque d'imitation. Platon écrit : « Quant aux corps laids et aux pensées laides, quant aux esprits portés vers le rire et les moqueries dans la parole, le chant, la danse et les imitations qui tournent tout cela en comédie, (...) c'est aux esclaves, à des étrangers salariés qu'il faut commander ces sortes d'imitations. Mais elles ne doivent jamais, à aucun degré, être objet d'une attention sérieuse, et l'on ne doit voir aucune personne libre, homme ou femme, les apprendre. Elles doivent toujours, au contraire, avoir par quelque endroit un aspect non familier¹⁶. » Fassbinder, à contre-pied de la recommandation de Platon, multiplie les procédés d'imitation pour aller jusqu'au bout de l'altération.

La danse d'Anton Seitz, tout d'abord, fait partie d'une série. Elle se donne comme une occurrence dans un rituel fréquent. Elle est ensuite l'imitation grotesque d'une danse bouffonne, empruntée à *You're Never Too Young*, un film de Norman Taurog (*Un pitre au pensionnat*, 1955), avec Jerry Lewis et Dean Martin. Cette danse bouffonne a pour motif l'imitation, puisqu'il s'agit de montrer comment un corps fou, celui de Jerry Lewis, peut par son exemple créer un ordre dément, un ordre de la régression. Mais cette danse déjà constituait un reflet, car elle parodiait un film de Billy Wilder, *The Major and The Minor* (*Uniformes et jupons courts*, 1942). De fait, Jerry Lewis imite Ginger Rogers, et tous deux jouent le rôle d'un adulte déguisé en enfant : travestissement, régression et pédophilie constituent les ressorts des deux films¹⁷. La

¹⁵ Yann Lardeau, *Rainer Werner Fassbinder*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1990, p. 292. Voici le passage correspondant à la séquence dans le scénario original. Elvira « sonne au bureau d'Anton, entre, tente de s'excuser auprès d'Anton pour l'interview, mais lui se contente de rire. De toute façon une existence comme celle d'Elvira n'a pas vraiment sa place dans son entourage, et c'est ainsi qu'ils n'ont tout simplement plus rien à se dire. » R. W. Fassbinder, « L'Année des treize lunes », in *Les Films libèrent la tête. Essais et notes de travail*, 1984, tr. Jean-François Poirier, Paris, L'Arche, 1989, p. 86.

¹⁶ Platon, *Les Lois*, VII,814 d - 817 a, in *Œuvres complètes*, tome XII, tr. A. Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1956, pp. 50-53.

¹⁷ Cf David Ehrenstein, « Frank Tashlin et Jerry Lewis », in *Frank Tashlin*, sous la direction de Roger Garcia et Bernard Eisenschitz, Crisnée, éd. du Festival International de Locarno/Yellow Now, 1994, p. 44.

séquence organise donc une chaîne de reflets de plus en plus diffus et altérés, assurant une étrangeté maximale à la scène, ainsi que Platon l'aurait voulu.

Et pourtant, une telle dévaluation reste affirmative : la danse d'altération réinforme l'identité. Car le phénomène le plus étrange de tous est qu'Elvira entre dans la danse sans difficultés : d'emblée, elle en connaît le déroulement et les pas. Elle a un peu de mal avec sa robe étroite, avec ses talons hauts, avec sa voilette anachronique, mais elle les suit quand même. Du coup, la séquence peut aussi se lire comme le passage réglé d'un mot à un autre, de part et d'autre de son déroulement : avant comme après Anton Seitz retrouve un nom, en amont le nom de code, « Bergen-Belsen », en aval le nom de la créature, « Elvira », prénom auquel le temps de la danse délirante a permis d'émerger. La danse met en relation le camp de concentration et la créature transsexuelle, en passant par le campus lewisien. Autrement dit, on traverse une horreur en passant par la bouffonnerie la plus régressive, et à la fin on récupère bien le nom que l'on cherchait. La séquence s'avère donc résolument identitaire comme en témoigne encore la danse d'Elvira avec sa photo en Erwin : elle aussi danse avec son image. Elvira, c'est le sujet politique même, à l'état pur, le rebut humain exposé à la mutilation et à la mort, par lequel le pouvoir souverain capitaliste assure son emprise sur la vie. Elvira, c'est l'*homo sacer*, pour reprendre le terme commenté par Giorgio Agamben, c'est-à-dire l'homme que l'on peut tuer sans sanction, celui qui a été créé massivement dans les camps d'extermination¹⁸. Avec Elvira, Fassbinder élabore non pas tant un personnage en proie à un drame affectif qu'une authentique figure historique et polémique : le corps homosexuel que l'on peut déformer, défigurer, liquider impunément. La danse déclassée de la déchéance, ce traitement de l'horreur nazie en bouffonnerie infantile, produit ainsi une très rigoureuse affirmation politique : le capitalisme est une pure défiguration de l'humain.

Dans ces trois exemples narratifs, la danse permet de dénuder l'ordre criminel qui règne dans le monde. Elle remplit une triple fonction : elle propage de la ressemblance entre des figures apparemment antithétiques (les soldats et les jeunes filles chez John Woo); elle assure l'intelligibilité du lien entre les images (les deux séquences de Ferrara, en négatif/positif l'une de l'autre); elle explique le monde jusque dans ce qu'il a de plus insensé, de plus scandaleux, de plus invouable (Fassbinder et la danse du capitalisme homicide). On voit donc comment la danse fait circuler les images entre les corps. Nous allons voir maintenant comment elle fait circuler les images au sein même du corps.

¹⁸ L'*homo sacer* est une figure du droit romain, « où la vie humaine est incluse dans l'ordre juridique uniquement sous la forme de son exclusion (c'est-à-dire dans sa possibilité d'être tuée sans sanction) ». Pour G. Agamben, cette figure revêt une « fonction essentielle dans la politique moderne ». *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, 1995, tr. Marilène Raiola, Paris, Seuil, 1997, p. 16. Selon certains historiens du droit, la formule serait plus ambiguë. Cf aussi l'interprétation de Lucien Lévy-Bruhl, in *L'idée de responsabilité et La morale et la science des mœurs*.

La danse exprime le problème du mouvement

Pour Hobbes, le philosophe du tout-mouvement, il existe d'abord l'action des choses sur le corps. Cette action produit la sensation, qui engendre des reliquats du mouvement. Hobbes nomme ces reliquats : les phantasmes, et ces phantasmes autorisent et conditionnent les mouvements volontaires, c'est-à-dire le mouvement animal, marcher, parler, se mouvoir. « En nous qui subissons cette pression [des choses extérieures], les qualités sensibles ne sont rien d'autre que divers mouvements; car le mouvement ne produit que le mouvement. Mais ces mouvements nous apparaissent sous forme de phantasmes, aussi bien lorsque nous veillons que lorsque nous rêvons ¹⁹. » C'est à cet endroit, dans cette qualité du phantasme au sens de Hobbes, simultanément passage d'une trace et possibilité d'une impulsion ou, pour reprendre le titre de son chapitre VI, « commencements intérieurs des mouvements volontaires », que travaillent les films qui nous intéressent à présent.

La danse et l'affect

Classiquement, la danse donne un corps à l'affect, elle offre une apparence sensible à la pulsion, à l'affection, à l'émotion. Une telle évidence n'est pas négligeable, elle donne lieu à certains des moments les plus beaux du cinéma, par exemple la danse du Bonheur dans le film de Medvedkine (1934), la danse de malédiction par Dorothy Malone dans *Written on the Wind* (*Écrit sur du vent*, Douglas Sirk, 1956), ou même la danse de désespoir de Gérard Philipe dans *les Orgueilleux* de Marc Allégret (1953). On versera au même registre la danse de joie exécutée par Youssouf et Aliocha dans *Au bord de la mer bleue* de Boris Barnet (1936). *Au bord de la mer bleue* est l'un des plus grands films qui soient sur le geste humain, un film qui produit d'innombrables variations sur la question de l'élan. Pour représenter une émotion, la mise en scène imprime chaque fois deux élans antithétiques. Dans le traitement de la résurrection de Macha, quatre sortes de tensions au moins s'étaient les unes les autres. Tension entre répulsion et attraction : Macha (Elena Kouzmina), petite épave rejetée par la mer, revient comme une apparition, au lieu de se précipiter, Youssouf (L. Sverdline) et Aliocha (N. Krioutchov) reculent d'effroi et de stupéfaction pour mieux s'élancer vers elle à pleine course. Surimpression burlesque du deuil et de l'euphorie : « C'est toi qui es morte, Macha ! », la réplique attendrie de Youssouf à Macha qui ne comprend pas le chagrin du kolkhoze en train de la pleurer nie la réapparition pour mieux en nuancer l'événement. Collage lyrique entre la naturalisation du mouvement et la culture du geste : l'envol des mouettes naturalise la pulsion de joie qui monte et s'exprime en gestes de danse ultra-codifiés. Enfin, démontage-collage des deux corps : Aliocha danse surtout avec les bras, You-

¹⁹ *Léviathan*, op. cit., p. 12.

souf surtout avec les jambes, ils ne sont plus qu'une seule figure de joie, la danse les démonte comme individus et les remonte comme pulsion commune. Chaque élan est contradictoire, seule la contradiction dynamique peut rendre compte de l'émotion : Boris Barnet a inventé une gymnique de l'affect. Selon une étymologie possible, la *Choréia* (danse) du mot «chorégraphie», viendrait de *chóra*, qui signifie «joie». À ce titre, en un tel instant, on se trouverait au plus près du principe même de la danse.

Inversement, la danse peut transformer l'affect en corps. La danse lègue un corps à la fiction : c'est l'objet d'une autre séquence anthologique, celle du night-club de *Faces* de John Cassavetes (1968), qui voit la rencontre de Maria (Lynn Carlin) avec Chet (Seymour Cassel). Il faut coupler cette scène avec la fin de la précédente, où Richard Forst (John Marley) et Jeannie Rapp (Gena Rowlands) dansent enlacés. Cet ensemble séquentiel constitue un manifeste de la séparation. D'abord, Cassavetes établit une séparation très violente entre deux types de danse de brigue : d'une part, la danse privée, fusionnelle mais mensongère de Richard et Jeannie, de l'autre la danse publique, déchirée et donc vraie dans le night-club. Entre les deux, un effet de *cut* si dur que la seconde séquence semble lacérer et presque recouvrir la première (Cassavetes est un extraordinaire inventeur de raccords inter-séquentiels). Dans la séquence du night-club, il s'agit de traiter de la séparation au sein de la confusion collective. Pour ce faire, le montage travaille sur trois types d'arrachement.

L'arrachement plastique dû aux effets de clignotement : un triple *flicker* fait clignoter ensemble 1) l'avant-plan et les portraits, c'est-à-dire les danseurs en repoussoir et les quatre héroïnes assises. 2) Les portraits avec eux-mêmes : d'une apparition à l'autre, les portraits sont en faux-raccords (Maria avec et sans cigarette, ou bien un verre vide accolé au même verre plein). Et 3) l'image figurative avec le noir —noir du fond, noir des marquages, des filages, de l'abstraction cinétique.

Arrachement, ensuite, du mouvement à lui-même. Le procédé est aussi discret que crucial : on assiste à une étude de frise, nous suivons une série de visages en panoramique, à la fin du mouvement on retrouve le même visage qu'au début : on a beaucoup bougé mais on ne s'est pas déplacé, le mouvement se voit en quelque sorte annulé, privé de ses caractéristiques physiques et renouvelé dans ses propriétés descriptives. Il devient intérieur, comme le son soudainement subjectivé, mais sans qu'aucun sujet individuel puisse assumer cette intériorité.

Arrachement, enfin, de l'espace : au moyen de raccords dans le geste, on passe soudainement de bas en haut ou de haut en bas. L'ensemble de ces décollages et clignotements actualise une séparation intime : la façon dont Maria est séparée de son propre corps, qui lui pèse et l'encombre.



Faces



Car il s'agit principalement de confronter deux corps : en bas, celui de Maria, en haut, celui de la déesse de la danse, qui jerke sur une passerelle. Maria est séparée de ses aptitudes, la déesse, à l'inverse, emblématise la grâce souveraine et, dans leur confrontation, se produit une érotisation absolue du séparé, qui devient magique et fait émerger un corps masculin. Chet apparaît soudain, décadre, entre les jambes de la danseuse, en quelque sorte déposé avec bienveillance par la déesse de la danse à l'intention de Maria. Chet est un phantasme (au sens de Hobbes), né d'une rencontre entre la danse (la Ménade noire) et la contre-danse (Maria). C'est ainsi que la danse lègue un corps à la fiction, le corps même du désir, l'incarnation du phantasme.

Sur un mode mineur, d'autres échanges de substances alimentent la séquence. Par exemple, plutôt que de boire son verre, le personnage de Florence semble boire des éclats de lumière, ou encore, le hurlement que pousse le chanteur semble sortir de la bouche de Chet refusé par Maria. Ainsi, les corps dans *Faces* ne sont pas des présences univoques, des blocs d'existence directement arrachés au réel, mais au contraire des silhouettes «phantasmatiques», engendrées par les mouvements du désir et l'inertie de la peur, nées de circulations intérieures. Le phantasme pour autant n'a rien d'irréel, il n'est pas un artefact, au contraire : l'illusion reste entièrement du côté du couple intime formé par Richard et Jeannie, en proie aux mensonges de leurs

promesses; tandis que le corps de Chet offert au désir de Maria par l'allégorie de la danse met à nu la vérité du fantasme. Face à de telles constructions figurales, la question du réalisme cassavetesien exige d'être sérieusement approfondie.

La danse et ses partenaires ou «la kermesse en soi du mouvement des autres²⁰»

La danse peut donc subordonner les corps à un régime de présence figurale. Mais elle peut aussi être figurale en soi, non pas seulement déplacer les formes et les figures, mais se déplacer elle-même.



Saturday Night Fever

Prenons l'exemple d'une performance par le danseur au nom de danse — la «volte», comme le «brando» d'ailleurs, est une danse du XVI^e siècle — : John Travolta, dans la séquence *You Should Be Dancing* de *Saturday Night Fever* (John Badham, 1978). Cette autre séquence de *Sacre* («*he is the King, the Best*») est surtout une séquence de *Claque* : les techniques de l'adoration au cinéma s'y exposent avec crudité. Tony Manero danse d'abord pour son frère défroqué, Frank (que les garçons appellent toujours «*Father*», en dépit de ses admonestations). Frank (Val Bisciglio), qui vient d'abandonner la prêtrise au grand désespoir de sa mère, réside entre le sacré et le profane et il dépose sa technicité aux pieds de son frère. Ce personnage n'a d'autre fonction dans le film que de garantir un rapport professionnel à la vénération : «Ils s'ouvrent devant vous comme la mer rouge», déclare-t-il à propos des danseurs qui s'écartent pour laisser passer Tony et ses amis. Ensuite, Tony danse pour tous : autour de lui les élaborations de la fable et les touches descriptives ont pris soin de constituer un public œcuménique, à la fois masculin, féminin, individué, anonyme, fraternel, libidinal, connaisseur et novice, blanc, noir, hispanique, soucieux, joyeux, drogué ou non... Tony danse sous un regard synchrétique, pour tous, et au-delà pour n'importe qui. Rappelons ici que *Saturday Night Fever* reste le film de la confiscation par les blancs de la culture disco venue des boîtes gays, noires et latino-américaines²¹.

Enfin, Tony danse pour lui-même. Son solo rompt avec le duo antécédent, une danse avortée avec une pauvre jeune fille qui lui demandait avec insistance s'il danse aussi bien dans un lit que sur le *dancefloor*. En rejetant la malheureuse Connie (Fran Drescher), Tony traverse le sexe, il ne danse pas seulement la masturbation mais un au-delà du sexuel. Ainsi, il passe au-delà du christique grâce au personnage de Frank, au-delà du sexuel grâce à celui de Connie, il traverse et abandonne le territoire des extases habituelles, alors, que danse-t-il, où se trouve-t-il ?

Peut-être dans la matière, dans la dimension strictement concrète et brute des choses. Ses pas indiquent qu'il se livre à ce que les ethnologues appellent

²⁰ Henri Michaux, «Mouvements», in *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1954, p. 11.

²¹ Cf la mise au point historique de Jeff Yanc, «More Than a Woman : Music, Masculinity and Male Spectacle in *Saturday Night Fever* and *Staying Alive*», in *The Velvet Light Trap* n° 38, Fall 1996, pp. 39-50. Jeff Yanc cite cette formule de Marshall Crenshaw : «*Saturday Night Fever* gave white, straight Americans a visual guide to disco culture.»

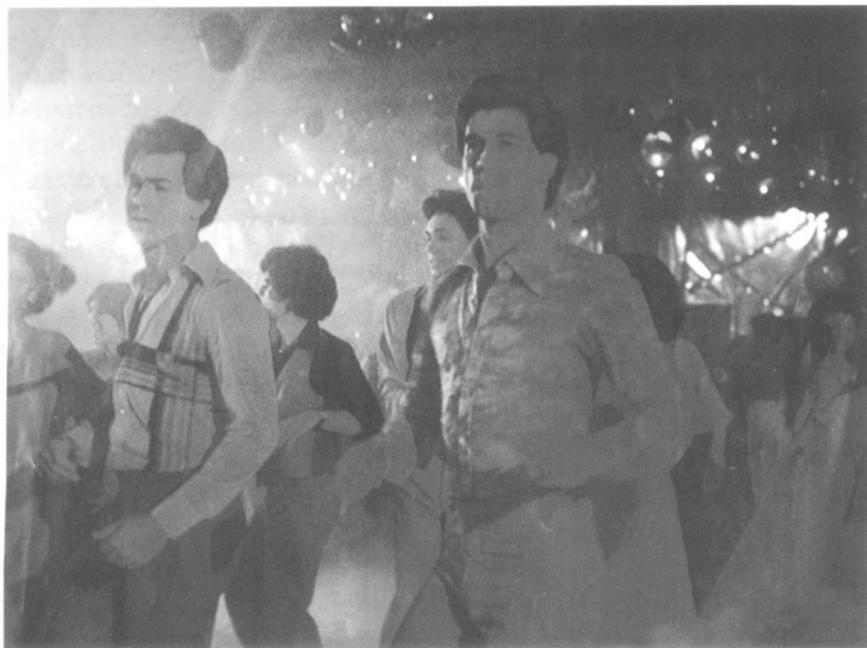
une «danse de métier» or, son métier n'est pas d'être danseur mais quincaillier. Il exécute la danse du quincaillier, à ce titre bouleversante. Il s'agit d'une danse imitative, comme les danses d'armes ou de fertilité (fertilité qu'il résume d'ailleurs d'un geste avec son saut emblématique, le bond en hauteur vaut pour un charme de croissance), mais qu'est-ce que cette danse imite ? Elle imite le labeur, le travail. Danser, pour Tony Manero, ce sera retrousser ses manches, remonter son pantalon, essuyer sa sueur. La chorégraphie affirme la factualité du travail dans la danse. Les pas consistent en premier lieu à préparer, ensuite à promettre un exploit physique, enfin à l'accomplir — ou non. La danse s'avère donc un labeur épuisant, un effort et un succès. Un phénomène très intéressant dans l'histoire de la danse au cinéma veut que Travolta ait été adoubé par Fred Astaire, qui voyait en lui son seul successeur — mais il l'a approuvé comme Churchill pouvait approuver Staline, ils se sont livrés à un Yalta de la danse, dans la mesure où Fred Astaire consacre toute son énergie à annuler le travail, tandis que John Travolta, de la danse, ne conserve que l'effort.

À ce titre, la séquence fait diptyque avec une scène burlesque au début du film, celle de l'augmentation au drugstore : Tony se montre tellement émerveillé par la générosité de son patron qui l'augmente de soixante-quinze *cents* que celui-ci, humilié par la gratitude, détruit par la candeur, est obligé de renchérir. Ici, nous assistons à la danse du travail du vendeur de peinture — d'où la nécessité et la beauté des couleurs franches, les lumières typiques de l'icographie disco — et la danse du travail dit la même chose : il ne s'agit pas d'exorciser l'oppression, comme le faisaient les *Maitres-Fous* de Jean Rouch, mais de l'appriivoiser, de façon aimante et naïve. Tony Manero le Dancing King règne sur un royaume moral : l'en-deçà de la résignation.

La danse de Tony est donc une danse d'artisan, non savante, sans grâce, entièrement du côté de la besogne. Plastiquement, la danse s'exécute en des formes discontinues, tout en détails, syncopées et, comme l'écrit Kracauer observant la mécanisation de la danse, dans la culture moderne, «la syncope est la joie ultime ²² ». Historiquement, la disco accompagne l'émergence des boîtes à rythme, c'est-à-dire le triomphe technique de la mécanisation dans la musique. Dans d'autres morceaux du film, les mouvements syncopés des bras repliés vers le dedans, en rythme avec les talons claqués, semblent une reprise de Chaplin tournant ses boulons sur la chaîne d'assemblage des *Temps modernes*. Mais ici, hommes et femmes, grands et petits, noirs ou blancs, tous aiment exécuter ces gestes sans leur faire subir la moindre variation, sans leur imprimer la moindre esquisse de dérive chaplinienne. Dans *Saturday Night Fever*, la beauté consiste à se régler et se fondre sans reste dans le même de la danse. À la fin de la fable, Tony se résigne à ne pas posséder sa partenaire, ce qui altère de façon inattendue la règle de fer du *happy end*; dans le champ du



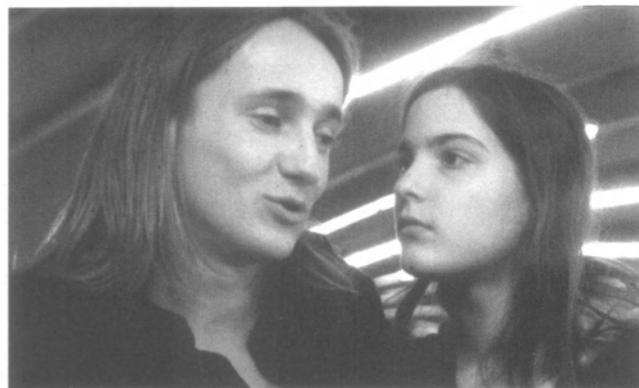
²² «Travel and Dance» (1925), in *Mass Ornament*, Thomas Levin ed., Cambridge, London, Harvard University Press, 1995, p. 67.



travail, il représente l'impuissance populaire quotidienne, rassurée par sa propre débilite. Mais malheur à ceux qui refusent son desir et dont il se detourne sans protester : dans ce monde, seule la modestie de son appetit, traitee par la danse sous forme d'effort, etait enchantee. Tony Manero est cette creature contemporaine apolitique qui travaille consciencieusement a respecter la seule chose qu'il possede, son corps, et nous montre comment l'alienation ordinaire peut rester supportable. Comme il approuvait avec enthousiasme la miserable augmentation, sa danse est un hymne a la servitude consentie et donc, a ce titre, instinctivement subversive : l'ordre regne, mais le maitre est prive de l'exercice du pouvoir, aneanti par l'excès d'obeissance.

Travolta et moi de Patricia Mazuy (1994) doit son iconographie à *Saturday Night Fever*, mais son inspiration à un film un peu moins connu, *À toute allure* de Robert Kramer (1982). Cependant, Patricia Mazuy porte ces deux films à une puissance encore supérieure, dans la mesure où le véritable matériau du film est le fantasme. Il y s'agit, pour reprendre la belle analyse de Jacques Fieschi et Gilles Deleuze à propos de Vincente Minnelli, du desir devorant des jeunes filles²³. Une jeune fille, Christine, a une idole, John Travolta. Un jeune garçon, Nicolas, a un maître à penser, Nietzsche. Et comme le dit superbement Nicolas : « Eh bien, ce sont deux danseurs. » *Travolta et moi* va donc tresser ensemble deux types de danse, celle des mouvements physiques et celle des

²³ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 86.

*Travolta et moi*

fantasmes, par lesquels les corps effectifs se projettent les uns sur les autres, comme dans la séquence onirique où Nicolas danse déguisé en Travolta diabolique. Les corps deviennent hybrides par projection de leurs rêves réciproques, jusqu'à ce que l'un d'entre eux se projette dans le vide, dans la figuralité. Au cours du bal tragique de *Travolta et moi* se produisent deux extases symétriques. Une extase temporelle, celle de la chute de Christine (Leslie Azoulay) après sa danse avec le champion de patins russe, où le temps se suspend; une extase spatiale et figurative, celle de Nicolas (Julien Guérin), dont on ne sait plus, à ce moment du film, s'il est le rêve de Christine ou un vrai garçon épris de Nietzsche et peut-être aussi de Kierkegaard qui écrivait : « Les chevaliers de l'infini sont des danseurs qui ne manquent pas d'élévation. Ils sautent en l'air et retombent, ils chancellent un instant ²⁴. » Nicolas, lui, chancelle pour toujours, en raison d'un suspens définitif, littéralement sublime puisqu'on reste à jamais au seuil de l'écrasement. La danse devient vacillement intégral, extase continue : aussitôt avant le suspens, tous les danseurs tombaient, chutaient sur la glace; aussitôt après, la figure dissoute de Nicolas se propage partout, dans la litanie de Christine, dans l'hallucination de la jeune fille, dans la musique des Clash. Dans ce tremblement sublime, ce blanc suspensif et vibrant qui accomplit la danse, on peut lire aussi la définition de la mise en scène par Godard : « Faire de la mise en scène, c'est effacer. Que les images roulent encore plus vite ²⁵ », encore plus vite que ce qu'elles montrent.

La danse problématise le mouvement des images

La danse peut apparaître comme circulation symbolique intégrale; comme circulation des images corporelles; elle peut aussi problématiser le site même de l'image.

²⁴ Søren Kierkegaard, *Crainte et tremblement* (1842), tr. P.-H. Tisseau, Paris, Aubier-Montaigne, sd, p. 57.

²⁵ « The Story » (1979), in Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard*, Alain Bergala éd., Paris, Cahiers du Cinéma/éd de l'Étoile, 1985, p. 440.

Jammin' the Blues



Jammin' the Blues, de Gjon Mili (1943), produit par Norman Granz, photographié par Robert Burks, avec — entre autres — Lester Young et Illinois Jacquet, constitue sans doute un sommet de l'essai cinématographique sur le jazz. La danse, ici, ne se conçoit pas hors d'un déplacement scénographique. Les danseurs entrent directement dans la matière de la surimpression et créent ainsi un espace sans échelle. Leur apparition évoque ce que Curt Sachs, dans son *Histoire de la danse*, écrit à propos des danses javanaises. «Elles ont pour modèle des marionnettes découpées dans le cuir, qui figurent des légendes des héros antiques, projetées sur un écran blanc, et les danseurs réels imitent ces ombres de marionnettes²⁶.» Les corps sont traités comme des silhouettes à deux dimensions mais qui accéderaient au relief grâce au geste, de petites marionnettes plates auxquelles leur danse apporterait un volume artificiel : des corps optiques. Même effet de paradoxe plastique pour ce qui concerne la temporalité : les corps dansent dans leur propre ralentissement qui s'accorde avec exactitude à la vivacité musicale. Les danseurs sont directement, sans passer ni par le dispositif ni par la fiction, les petits fétiches ultimes de *Animated Picture Studio*.

Il existe deux lectures autorisées de *Adebar*, le chef-d'œuvre de Peter Kubelka (1957). Une lecture métrique et structurelle : le projet de Peter Kubelka, selon ses propres termes, serait de faire le premier film, c'est-à-dire

²⁶ Curt Sachs, *Histoire de la danse*, op. cit., p. 27. (Nous soulignons.)

montrer que le cinéma n'est pas un art du mouvement mais de la succession des photogrammes. Le cinéma pour lui est l'art du faux mouvement, une technique fondée sur la discontinuité, que l'antinomie des états plastiques dans *Adebar* (positif/négatif, mobile/immobile) ne cesse de reconduire. Peter Kubelka autorise une deuxième lecture, existentielle, lorsqu'il dit : «Ce film traite de l'impossibilité de se toucher ²⁷». Son exégète, Stefano Masi, ajoute qu'il s'agit d'une «phénoménologie de la douleur ²⁸», ce dont nous assument en effet les mouvements d'attraction, de répulsion, d'étreintes, les mouvements élémentaires du *conatus* au sens de Hobbes, c'est-à-dire de l'effort, la tension, ou bien encore la représentation de la main tendue dans le vide que l'on retrouvera dans *Schwechater* (1958) —, contrairement à ce que celui-ci soutient, le motif chez Peter Kubelka est non-indifférent.

Le cinéma est-il capable de développer une culture du discontinu qui échapperait alors à la sphère du mouvement chorégraphique, supposé continu puisqu'il appartient au réel et au spectacle vivant ? Autrement dit, lorsqu'on est structurel et matérialiste, accède-t-on au cinéma en soi ? Oui, mais en n'oubliant pas que ce travail éminemment précis sur le mouvement comme écart entre le mobile et immobile, dont on a fait non sans raison la spécificité du mouvement filmique, a été pensé et formalisé par les premiers théoriciens de la danse, tels Guglielmo Ebreo ou Antonio Cornazano, en Italie au XV^e siècle, et lui ont donné un nom qui en quelque sorte programme tout le cinéma : le *fantasmata*. Le *fantasmata*, c'est l'écart et la mise en relation du mobile et de l'immobile, la mise en relation du mouvement et de la pause. Il n'est ni l'un ni l'autre, mais la translation de l'un dans l'autre. Le *fantasmata* est la percussion de l'arrêt dans le mouvement et la genèse du mouvement dans l'immobilité. Domenico da Piacenza écrit par exemple ceci : «Je dois vous dire aussi que dans ce métier que vous souhaitez apprendre, il faut danser avec *fantasmata*; et apprenez que ce *fantasmata* consiste en une agilité corporelle imprimée par la compréhension de la mesure rythmique décrite plus haut, selon laquelle, durant chaque mesure on doit instantanément faire, comme si l'on avait vu la face de la Méduse, dit le poète; c'est-à-dire que, ayant fait un mouvement, on est à l'instant aussi rigide que la pierre et, à l'instant suivant, aussi ailé que le faucon ²⁹.»

Le *fantasmata* désigne l'ensemble des différences pensables entre le mobile et l'immobile : la coupure qui les sépare, la résonance qui délicatement les lie, l'instant où chacun s'apprête à muer pour devenir l'autre, le geste transitionnel qui autorise le passage de l'un à l'autre. «Se taire pour un temps et rester comme mort n'est pas brutal, car à l'instant suivant on retourne à un mode aérien, à la manière d'une personne qui ressuscite d'entre les morts ³⁰.» Lorsqu'Antonio Cornazano décrit l'immobilité comme un silence pendant lequel le corps meurt puis revient à la vie, il décrit déjà les propriétés cinéti-

²⁷ Cité par Stefano Masi, «Peter Kubelka, sculpteur du temps», in *Peter Kubelka*, sous la direction de Christian Lebrat, Paris, éd. Paris Expérimental, 1990, p. 113.

²⁸ *Peter Kubelka*, op. cit., p. 148.

²⁹ Domenico da Piacenza, *De arte saltandi e choreas ducendi*, cité par Mark Franko, *The Dancing Body in Renaissance Choreography (c. 1416-1589)*, Birmingham, Alab., Summa Publications, Inc., 1986, p. 64. Le développement sur le *fantasmata* se trouve pp. 58-68 et Mark Franko ne manque pas d'établir l'analogie avec le défilement photogrammatique (p. 65).

³⁰ Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare*, 1455. In Mark Fano, *The Dancing Body in Renaissance Choreography*, op.cit., p. 66.

ques du suspens introduit par la chute de Nicolas dans *Travolta et moi* ou celle du montage photogrammatique dans *Adebar*. Dans *Adebar*, la densité extrême du noir et blanc nous renvoie à une iconographie funèbre, tandis que la grâce des silhouettes et des gestes percussifs qui ne cessent d'enrichir le mouvement par son arrêt, le mouvement fantasmatique, en appelle à une épiphanie. Chaque mouvement est empreint de l'immobilité à laquelle il s'arrache, chaque geste se hiératise en pose, chaque entité avoue sa nature intervallaire, l'intermittence devient monumentale.

Ainsi, les logiques et les nuances du discontinu ont-elles été pensées avec une extraordinaire précision, et bien au titre d'un travail d'images, par les chorégraphes italiens du XV^e siècle : le matérialisme structurel de Peter Kubelka ne fait que renouer avec une telle tradition. De sorte que, pour finir, on dira que le cinéma, dans ce qu'il possède de plus spécifique et précieux, est intégralement mis en scène par la danse.

2

Soif

— *Barbara Loden,*
Wanda —

À la fin, Wanda entre n'importe où, c'est-à-dire dans un bar. Il y a les ouvriers, leurs bonnes amies, on voit bien les cheveux blonds de Wanda détachés sur le noir du décor profond et accueillant comme l'évidence, il n'a pas besoin d'être montré, chacun l'a reconnu, tout le monde l'habite. Indescriptiblement familier.

Il y a les amis qui chantent, zim zoum zim boum zoum, les chemises à carreaux, les sons mêlés comme des promesses d'étreinte, la rumeur dorée du fraternel.

À toutes les tables, on donne à boire et on écluse sans se lasser.

Wanda baisse un peu la tête, l'image s'arrête.

Le bar, cet effrayant paddock où mon prochain toujours s'éloigne.

3

L'étude visuelle

Puissances d'une forme cinématographique

*Al Razutis,
Ken Jacobs,
Brian De Palma*

Get lost and get lost again.

This is how to learn about art.

Ken Jacobs, Entretien avec Lindley Hanlon.

Ce travail s'attache à une forme intensive et méditée de la rencontre, que l'on peut nommer «l'étude visuelle». Que serait l'étude visuelle ? Cette forme rassemble des entreprises filmiques à la fois nombreuses, diverses et contemporaines. Il s'agit d'une rencontre frontale, d'un face à face entre une image déjà faite et un projet figuratif qui se consacre à l'observer, autrement dit, d'une étude d'image par les moyens de l'image elle-même.

Quels sont les techniques, les formes, les enjeux, les contraintes, les modèles, le corpus correspondant à une telle entreprise ? Immédiatement, cinq problèmes se présentent.

- 1) La question primordiale dont relève et que renouvelle chaque étude visuelle pourrait se formuler ainsi : «Que peut une

Al Razutis et le montage synchrétique
Ken Jacobs ou le paragon de
l'analyse visuelle
Brian De Palma et les Psychotropes

image ? » Une image peut-elle expliquer, critiquer, argumenter, démontrer, conclure, et comment ? Suffit-il, ainsi que l'affirme depuis très longtemps Jean-Luc Godard, de mettre deux images l'une à la suite de l'autre ? Comparaison fait-elle raison ? Et pourquoi ne suffirait-il pas d'une image, par exemple une image absente, une image en moins ?

- 2) Confrontée à l'étude littéraire des images, l'étude visuelle est-elle capable d'initiatives analytiques ? Autrement dit, l'étude visuelle est-elle une autre version de l'*ekphrasis* littéraire ou fournit-elle de nouveaux modèles pour l'analyse ?
- 3) À cet enjeu instrumental s'en ajoute un autre, d'ordre théorique : toute analyse suppose ou présuppose une conception de l'histoire ; comment l'étude visuelle réfléchit-elle son propre rapport à l'historicité ?
- 4) L'étude visuelle nous renvoie à deux modèles non littéraires et non linguistiques : l'étude musicale, c'est-à-dire l'exploration en musique d'une formule technique ; et la réplique picturale, à la fois copie d'école destinée à l'apprentissage et dérivation analytique. Les études sérielles de Picasso à partir d'Ingres, Delacroix, Manet et Velasquez, dont Hubert Damisch a déterminé la puissance herméneutique en réponse à l'analyse des *Ménines* par Michel Foucault ¹, en constituent un exemple majeur. Quels rapports avec ces deux formes antécédentes l'étude cinématographique entretient-elle ?
- 5) Enfin, un problème de méthode : peut-on vraiment analyser une étude visuelle ? Ne suffit-il pas de la décrire ?

Ainsi donc comment, concrètement, s'articulent la transcription et la transformation, l'imitation et la critique, l'exercice pratique et l'affirmation théorique ? Nous observerons trois cas, choisis d'une part parce qu'ils ne recourent pas au verbe pour accomplir leur projet, et qu'ainsi l'image est déployée selon ses seules puissances ; ensuite parce qu'ils sont très différents et permettent donc de baliser largement le champ de l'étude visuelle, qui en aucun cas n'est réductible à un genre ; enfin, parce qu'ils se complètent quant au choix de leur objet.

- *Lumière's Train*, de Al Razutis, un cinéaste expérimental canadien, date de 1979 et dure 9 minutes. Son objet est le cinématographique et, pour le fonder, le film invente une poétique : celle du montage synchrétique.
- *Tom Tom the Piper's Son* de Ken Jacobs a été réalisé entre 1969 et 1971 : c'est un long métrage de 115 minutes dont l'objet est le filmique et qui, pour l'établir, invente un montage de type synthétique.
- Le troisième cas sera séquentiel et sériel, c'est celui, trop fameux, des reprises par Brian De Palma de la scène de la douche de *Psycho*, une

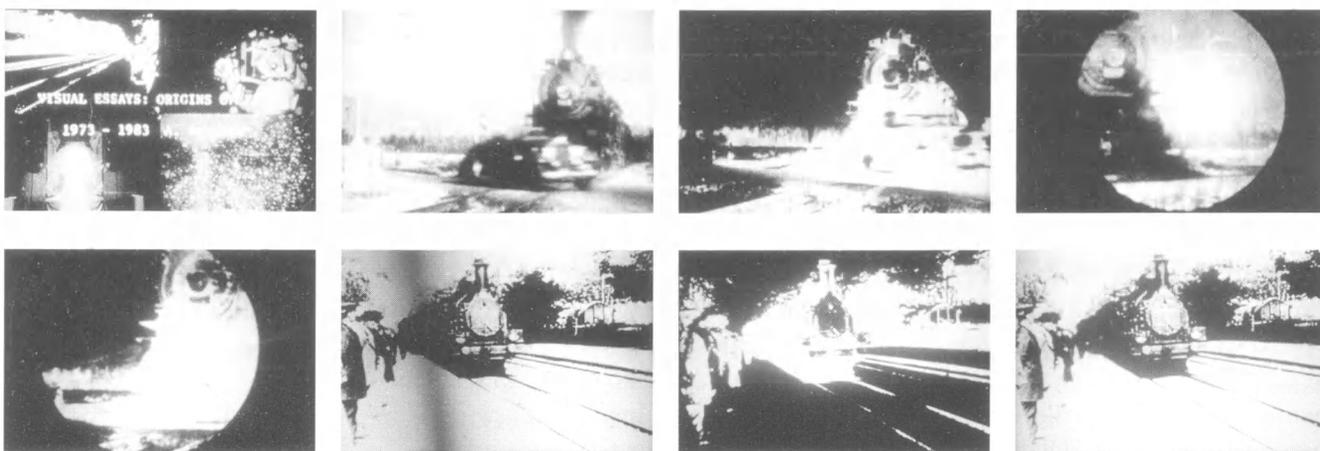
¹ *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, pp. 387-407.

entreprise qui l'occupe depuis 1968 et il n'y a aucune raison pour que cela cesse. Ici, l'objet de l'investigation c'est l'image elle-même et le montage capable de l'appréhender, un montage de type systémique.

Avant de passer à l'observation de ces œuvres, quelques remarques encore. D'abord, délibérément ou non, de telles entreprises contestent en actes, voire annulent, la division du travail entre art et critique.

Ensuite, on parviendrait évidemment à des constats et résultats différents en considérant d'autres études visuelles, par exemple, celles de Yervant Gianikian et Angela Ricchi-Lucchi, notamment *Du Pôle à l'Équateur*, ou le *Politics of Perception* de Kirk Tougas, le *Erich Von Stroheim* de Maurice Lemaître, *Report* de Bruce Conner, *Ecce Homo* de Jerry Tartaglia, certains travaux fondamentaux de Malcolm Le Grice ou David Rimmer, les films pionniers de Joseph Cornell (*Rose Hobart*) et Adrian Brunel (*Crossing the Great Sagrada*), les décompositions contemporaines de Martin Arnold ou de Raphael Montañez Ortiz, mais aussi les œuvres de Jean-Luc Godard (*passim*), le *Blow up* d'Antonioni, *La Ricotta* de Pasolini, certains films de Raul Ruiz ou le *Cézanne* des Straub. Mais encore, telle œuvre de John Ford qui est peut-être l'inventeur définitif de cette forme lorsqu'en 1948, à la fin de *Fort Apache*, on comprend que l'histoire à laquelle nous venons d'assister visait à critiquer un tableau exposé à Washington, une image officielle, contre laquelle le film venait s'inscrire en faux. Ce tableau critiqué était absent mais la démonstration, par un bel effet de substitution, parvenait à son terme devant un portrait officiel que le film nous a désormais appris à juger, celui de Henry Fonda en Colonel Thursday. Il n'est pas difficile d'y voir l'origine même inconsciente de la *Letter to Jane* de Jean-Luc Godard (1972), une occurrence majeure de l'étude visuelle.

Enfin, l'étude visuelle appartient à un champ plus vaste dont elle ne constitue qu'une modalité, sans doute la plus rigoureuse, qui regroupe l'ensemble des genres exégétiques visuels, du *making-off* à l'Art poétique, de la monographie à l'essai historique, genre qui en droit se confond avec l'ensemble des films eux-mêmes, dans la mesure où toute image est discussion des phénomènes, des autres images, de son propre motif, des découpages et de tout enchaînement normés.



Lumière's Train

Al Razutis et le montage syncrétique

On pourrait imaginer une façon d'écrire l'histoire qui ne contiendrait pas une goutte de la commune vérité empirique et qui pourrait cependant prétendre par excellence à l'objectivité.

F. Nietzsche, Considérations intempestives.

Lumière's Train fait partie d'un ensemble intitulé *Visual Essays, Origins of the Film*, réalisé entre 1973 et 1983 et composé de six études consacrées tantôt à un film (*Octobre* de Eisenstein), tantôt à un auteur (deux études sur Méliès), tantôt à une école (une étude sur l'Expressionnisme allemand), ou bien à une figure que Al Razutis constitue comme telle, avec par exemple *For Artaud* qui étudie la première Avant-garde française sans pour autant la réduire à un corpus consacré. *Lumière's Train* ouvre la série et représente à peu près le seul objet qui justifie que l'on ait fêté le centenaire du cinéma en 1995, puisque les historiens et conservateurs nous ont appris que factuellement le premier film date de 1893 — Jean-Luc Godard a justement fait remarquer que 1895 ne signifiait que l'invention de la projection payante (que l'on doit aux Skladanowsky). Seul le travail de Razutis maintient 1895 comme événement esthétique. Il s'agit d'un remploi *in se*, un remploi de la chose elle-même, par opposition au remploi *in re* qui n'est pas transport physique, mais pillage de style². L'entreprise de Al Razutis se voulait d'abord de sauvegarde du film, ou de morceaux de pellicule, dont il pensait qu'ils allaient «s'évanouir du discours contemporain³.» Mais c'est un remploi syncrétique qui associe trois films, dont les deux premiers au moins entretiennent un rapport étroit avec la question de la redite : *l'Arrivée en gare de La Ciotat* des Lumière a connu de

² Salvatore Settis, *Remploi. Usage et connaissance de l'Antique au Moyen Age*, Paris, Macula (à paraître).

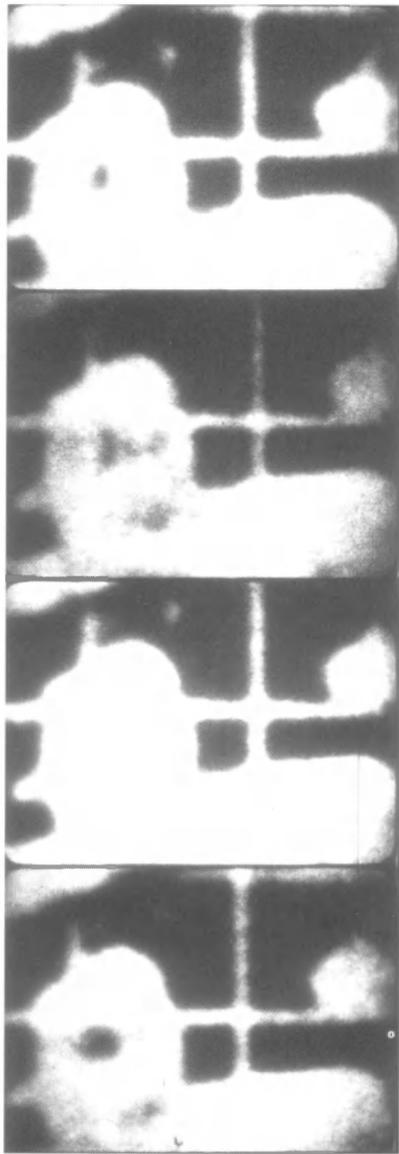
³ «In 1970, I began to collect films (and extracts) which I believe would soon «vanish» from contemporary, historical and cultural discourse.» Al Razutis, cité par Mike Hoolboom in «3 Decades of Rage», *Cantrills Filmnotes* n° 67-68, July 1992, p. 39.

nombreuses versions; *La Roue* d'Abel Gance ne cesse de faire revenir ses motifs tout au long de son déroulement en les reprenant tels quels, ou bien en les métamorphosant par variation visuelle; et *Spills for Thrills* de la Warner Brothers semble être la mise en série de catastrophes et d'accidents de toutes sortes (un genre sinistre et fort intéressant qui trouve sa version critique avec *Notre Siècle* de Pelechian). Ainsi l'objet déclaré à l'étude ne se confond-il pas avec l'objet remployé : c'est ce que Nietzsche aurait appelé un polypseste ⁴, qui se charge d'approfondir le rapport entre singulier et collectif.

Ce premier décalage sera expliqué grâce à d'autres décalages. D'abord, *Lumière's Train* travaille sur l'émergence laborieuse de l'image comme motif, comme détail et comme occupation plastique du visible. Pourquoi *l'Arrivée du train* est-il, non pas le premier film, mais l'origine du cinéma ? Parce que d'abord il y a une image mais que le motif n'est pas là, ou pas tout-à-fait là, au bord du cadre et encore confondu avec le noir du fond, sur un seuil du visible. Ce qu'invente — au sens scientifique — le film des Lumières, et que Razutis nous découvre, c'est qu'au cinéma, définitivement, le sujet oscille dans la présence — et qu'il peut être maintenu dans cette pure plasticité capable de ressaisir l'ensemble des phénomènes à la lumière du discontinu. Voilà l'événement cinématographique, le propre du cinéma, ce à quoi la peinture et la photographie n'ont pas immédiatement accès. Razutis reconduit cette oscillation et cette absence tout au long de son essai, grâce aux formes de l'iris, du *flicker*, du battement entre positif et négatif, et grâce bien sûr au traitement de l'arrivée en catastrophe.

Lumière's Train travaille ensuite sur la non-concomitance des phénomènes, l'apparition de l'image et ce qu'elle suscite : le montage dissocie soigneusement le traitement colossal de l'entrée du train et la panique des acteurs superposée à la légende de peur qui entoure la projection du film. Symboliquement, *L'arrivée en gare* est ce film où la perspective, de maîtrise imaginaire de l'espace, devient emblème d'agression, comme si elle se retournait sur son sujet. *Lumière's Train* juxtapose ainsi plusieurs phénomènes : l'arrivée de l'image cinématographique comme invention d'une plastique singulière qui fondamentalement s'adosse à l'absence; l'arrivée du motif comme avènement d'un visible aux propriétés optiques particulières, pris dans une dialectique du continu et du discontinu, adossée cette fois à l'invisible; et l'arrivée du film comme irruption affective dans l'imaginaire collectif, adossée à une peur anthropologique. Ces trois événements ne sont pas surimpressionnés, ils restent seulement concordants et le film, grâce surtout à une bande-son lancinante en même temps que très descriptive, envisage tour à tour ces différents plans d'expériences. Le rôle plastique du noir — simultanément obscurité du motif, fondu au noir, montage en négatif et cerne plastique —, sera donc de restituer l'intervalle technique qui fonde la possibilité même du film, mais

⁴ *Considérations intempestives*, ca 1873, tr. Geneviève Bianquis, Paris, Aubier-Montaigne, 1964, p. 239.



Tom Tom the Piper's Son

surtout de figurer la façon dont l'image toujours s'arrache au néant et reste une émergence continue. Ainsi *Lumière's Train* est-il un film majeur sur l'apparition pensée comme rupture, au sens de Foucault dans *l'Archéologie du savoir*. «La rupture, ce n'est pas un temps mort ou indifférencié qui s'intercalerait — ne serait-ce qu'un instant — entre deux phases manifestes, ce n'est pas le lapsus sans durée qui séparerait deux époques et déploierait de part et d'autre d'une faille deux temps hétérogènes; c'est toujours entre des positivités définies une discontinuité spécifiée par un certain nombre de transformations distinctes⁵.»

Lumière's Train décrit le cinéma dans sa dimension de rupture archéologique pour l'histoire des images et de leur admission dans l'imaginaire. Il explore cette rupture sous forme de décalage et la déchirure visuelle est si forte qu'elle s'attaque au discours lui-même, au langage. Ainsi, la fracture du générique discontinu attende à la continuité des signes les plus contigus. Le générique se déroule en effet pendant tout le film et fait se succéder plusieurs cartons associant, comme un flicker positif-négatif transposé au niveau du langage, répétition et discontinuité: «Lumière's Train»; «Lumière's Train arriving»; «Lumière's Train arriving (at)»; «(at the station)». Entre l'ouverture et la fermeture d'une parenthèse, pour Al Razutis, le néant peut tout réengloutir. Ainsi, ce n'est pas un film singulier qui est analysé mais le cinématographique même, dans la coupure qu'il a été capable, non seulement d'introduire, mais de proroger.

Ken Jacobs ou le parangon de l'analyse visuelle

Et toujours

Un désir va vers le délié.

Hölderlin, Mnémosyne.

Tom Tom the Piper's Son de Ken Jacobs étudie, pendant deux heures, un film de Billy Bitzer qui date de 1904, dure dix minutes et porte le même titre. La solution s'avère donc inverse à celle de Razutis: l'œuvre observée est unique et l'étude s'attache à l'affirmer, non pas comme une entité logique (entreprise de l'analyse classique, qui procède par déduction du même au même), mais comme un Tout, ici, à vocation herméneutique. L'étude, au rebours des techniques classiques de confirmation, procédera par sautes, plongées obscures, retours infinis, subsomptions indues, déplacements structurels, sorties hors-cadre, injections inattendues d'éléments apparemment hors-film. Le film de Bitzer est présenté tel quel deux fois, en début puis en fin d'analyse, il constitue l'objet initial ainsi que la conclusion de l'étude, à la manière dont Barthes montera *Sarrazine* à la fin de *S/Z*, exactement à la même époque (rappelons

⁵ Michel Foucault, *l'Archéologie du savoir*, 1969, Paris, Gallimard, 1984, p. 228.

que le modèle expérimental revendiqué par Barthes est le ralenti cinématographique ⁶) : l'enjeu principal et exemplaire de l'étude visuelle est de muer son objet en sujet, ce qui légitime la confusion des titres. Le film de Bitzer ouvre et ferme celui de Jacobs, offre à celui-ci les instruments nécessaires à son analyse, lui fournit une méthode : Ken Jacobs déploie une argumentation visuelle circonstanciée sur l'immanence de l'analyse à son sujet.

Factuellement, *Tom Tom the Piper's Son* de Billy Bitzer est un film en neuf plans-tableaux polyépisodiques, qui empruntent et à la musique et à la peinture. Le scénario provient d'une comptine, *Tom Tom the piper's son stool a pig and away he run*, et l'iconographie de son premier plan reproduit une gravure de Hogarth, intitulée *Southwark Fair* et datant de 1733 ⁷. Ainsi, dès le deuxième plan, se posent explicitement certaines des questions élémentaires qui fondent l'économie des images cinématographiques : après la reconstitution picturale, quelles images peut-on faire, le tableau a-t-il un hors-champ, quels éléments de l'image inaugurale suscitent-ils d'autres plans, le plan consécutif vient-il remplir, masquer, détailler, ouvrir, volatiliser son origine ? Ainsi le film de Billy Bitzer programme-t-il des problèmes d'image. Seconde remarque factuelle, le *Tom Tom* de 1904 est un objet complexe, ainsi que le rapporte Jonas Mekas dans son *Ciné-journal* du 19 juin 1969 ⁸ : il s'agit d'un film perdu, conservé sous forme de *paper print* à Washington et reconstitué à la fin des années soixante par la compagnie Brandon Film. Jonas Mekas conclut que Ken Jacobs a instauré le genre de la Traduction filmique (*film translation*).

Avant de commenter son chef-d'œuvre, notons que Ken Jacobs considère les cours qu'il prodiguait comme une partie vive de son œuvre de cinéaste, une *pedagogical art form* : il leur donnait des titres, *Cinema Wide Awake*, *Fertilizer*, *Natural Breasts*, *Hanging Loose in the Fire* ⁹... On peut, sommairement, considérer *Tom Tom the Piper's Son* comme la fondation, en film, d'une théorie du filmique nécessaire à l'appréhension de n'importe quelle œuvre cinématographique : une anatomie plastique du cinéma.

Mes objectifs, déclarait Ken Jacobs, sont les suivants : déployer la richesse du film et la rendre lisible, non pas persuader mais révéler quelque chose du cinéma, créer du nouveau, «ouvrir une blessure», pénétrer dans «le territoire inexploré de l'émotionnel ¹⁰». Nous pouvons résumer les moyens employés en un terme : la Composition Intégrale. Ce qui signifie d'abord que l'on ne développe rien que le film d'origine ne dise déjà, et ensuite que la décomposition plastique — *analyser*, étymologiquement, veut dire *délier* — de l'énoncé premier se réorganise en une totalisation formelle.

De façon systématique et inventive, le film de Billy Bitzer traite du mouvement. D'abord, le mouvement humain saisi dans ses manifestations les plus

⁶ «Un ralenti, si l'on veut, ni tout à fait image, ni tout à fait analyse.», *S/Z*, séminaire 1968-1969, Paris, Seuil, 1970, p. 19.

⁷ On peut en voir une reproduction in Charles Musser, *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1990, p. 384.

⁸ Jonas Mekas, *Ciné-Journal. Un nouveau cinéma américain (1959-1971)*, tr. Dominique Noguez, Paris, éd. Paris Expérimental, 1992, pp. 311-312.

⁹ «Cinéma tout éveillé», «Engrais», «Girons naturels», «Pendou dans le feu». Ken Jacobs, «Entretien avec Lindley Hanlon», 9 avril 1974, *Film Culture* n° 67-68-69, 1979, pp. 80-81.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 74-75.

dynamiques : acrobaties, galipettes, élans, roulades, trajectoires, parcours, courses, entrechocs, chutes, envols, suspens. Ultimement, ses poursuivants récupèrent Tom pendu par les pieds au fond d'un puits et l'exhibent comme un petit épouvantail aérien : il s'agissait de produire ce mouvement synthétique paradoxal d'un emprisonnement qui soit une ascension et d'un envol qui soit une chute. D'autre part, Bitzer explore les mouvements filmiques eux-mêmes, qui se manifestent en particulier par une insistance très forte sur les entrées et les sorties à la fois de champ et dans le plan, et par le montage burlesque d'un plan à l'envers. Relevant les investigations cinétiques de Bitzer, Ken Jacobs va étudier l'intégralité du mouvement filmique, les mouvements dans l'image, les mouvements de l'image et aussi les mouvements pelliculaires. Il est impossible ici de décrire les parcours admirables accomplis par Jacobs pour renouveler les rapports entre partie et tout, entre l'ensemble et le détail. Mais on peut souligner quelques uns des résultats inattendus obtenus par le film, c'est-à-dire les lieux extrêmes où se révèlent des phénomènes analytiques propres à l'étude visuelle.

Pour ce qui concerne le mouvement dans l'image, Ken Jacobs dégage trois phénomènes. D'abord, un certain nombre de mouvements infra-scénographiques : il va chercher des mouvements irrationnels inconcevables, mais qui forment la matière objective de la circulation humaine. Il étudie donc le désordre, le chaos constitutif en quoi consiste un regroupement humain, et inversement traduit un mouvement de désordre, par exemple des personnages se précipitant en groupe dans une pièce, en termes de chorégraphie réglée. Une image calme est un réservoir de chaos visuel; d'un désordre aléatoire, l'analyse visuelle dégagera la rationalité.

Deuxièmement, les intervalles figuraux. «Toute notre culture nous a appris à ne regarder qu'à bon escient¹¹.» Dans *Tom Tom* il s'agit à l'inverse, après avoir travaillé très longuement les rapports entre l'ensemble et les détails, de sélectionner des intervalles figuraux, c'est-à-dire des objets visuels qui ne correspondent plus à aucune forme identifiable, qui se dérobent à l'identité, à la pertinence, au lisible — et qui cependant font tenir l'image. Ken Jacobs observe intensivement les seuils, les points de confusions, les échanges entre corps et masse, entre figure et fond et principalement, entre corps et trajet. Ici, se découvrent des éléments figuratifs inépuisables entre les motifs et au sein même du motif, éléments qui sont à la fois effectifs, actuels, vraiment là, en même temps qu'indescriptibles et inintelligibles.

Troisièmement, à l'extrême, Ken Jacobs travaille sur les trouées figurales : les figures sont agrandies jusqu'à la matérialité du grain et l'on s'aperçoit alors qu'elles n'ont ni contours, ni traits, ni continuité. Un personnage lève la main mais il manque un morceau de son bras; plus loin, nous découvrons une figurante simultanément en cadavre (son visage n'est qu'un crâne) et en fantôme

¹¹ Jean Cayrol et Claude Durand, *Le droit de regard*, Paris, Seuil, 1963, p. 55.

(sa tête coule hors de ses contours). D'un photogramme à l'autre, les apparences contestent, minent, ruinent l'essence; cette silhouette que spontanément on ramène à l'identification d'un corps n'est qu'une ébauche dont chaque miroitement photogrammatique renvoie à la disparition, à l'effacement et à la mort. Ken Jacobs décèle le caractère profondément informe de l'empreinte cinématographique, supposée fidèle et analogique. Il s'agit donc de faire imploser des limites et de laisser proliférer des seuils figuraux. Chacun se souvient de la célèbre recommandation d'Alberti dans le *De Pictura* : pour construire une figure, il faut partir de ses superficies. *Tom Tom* établit au rebours que, si on l'observe vraiment les superficies, si on les décompose jusqu'au bout, on métamorphose la figure au risque de ne plus jamais la retrouver.

Pour ce qui concerne les mouvements de l'image, le film travaille les qualités de texture. *Tom Tom* montre que, dans un plan, quel que soit le motif, il n'y a jamais de vide et partout des différences plastiques texturales. Ken Jacobs invite donc à produire de nouvelles catégories plastiques pour rendre compte de la palette optique propre au film : une jupe peut être interprétée tantôt en plissé monumental, tantôt en froissé scintillant, tantôt en grouillement, en amas clignotant jusqu'à l'abstraction la plus innommable, jusqu'à la multiplicité pure.

L'observation des mouvements pelliculaires constitue la dimension la plus impressionnante et rigoureuse de l'entreprise. Bien sûr, *Tom Tom the Piper's Son* est un répertoire optique du ralenti; bien sûr, le premier mouvement de l'étude consiste à filmer le défilement de la pellicule lui-même, à en extraire le chatoiement cinétique que le motif, englouti dans la vitesse mécanique, produit tout de même à la surface, comme si aucun élément du dispositif filmique ne pouvait être indifférent, que tous participaient à la figurativité. Mais Ken Jacobs vérifie aussi, jusqu'à l'infime, le caractère si l'on peut dire naturellement constructiviste du film. Il montre par exemple que, dans le film de Billy Bitzer, le bas d'un photogramme et le haut du photogramme suivant raccordent exactement, ici par le biais d'un motif de rayure. Le film, n'importe quel film, serait donc par essence kubelkien, c'est-à-dire conçu *depuis* le photogramme : le photogramme, non seulement enregistre un motif, mais plus puissamment (c'est le renversement établi par *Tom Tom*), aide le film à défiler, il n'est pas seulement tracté par une force extérieure, il est lui-même puissance dynamique. Réciproquement, Ken Jacobs décèle les mouvements pelliculaires dans le motif : pulsions, irradiations, filage, défilé, le motif du défilement pelliculaire revient partout dans l'image qui lui réserve, comme naturellement, des places et des lieux un peu partout dans les portes, les murs, les encadrements, les rayures de vêtements, une échelle... Autrement dit, le défilement est appelé et légitimé par le motif, il se produit une inversion du rapport entre support et empreinte, ici c'est l'empreinte qui manifeste son

support. En ce sens, l'entreprise de Ken Jacobs peut être définie comme une entreprise hypodermique : il s'agit d'assurer le raccordement intégral entre récit et plasticité, motif et défilement, mouvement et vitesse, plan et projection. *Tom Tom the Piper's Son* montre comment l'image s'enrichit de son défilement et comment elle le transforme. En ce sens, *Tom Tom the Piper's Son* est une composition cinétique intégrale qui affirme jusqu'au bout la morphologie filmique.

Par ailleurs, Ken Jacobs pense que *Tom Tom the Piper's Son* est une cérémonie sexuelle¹². Nous ne le suivons pas aujourd'hui sur ce terrain, mais cela nous transporte vers Hitchcock et De Palma.

Brian De Palma et les Psychotropes

« Il n'est pas question d'un violent amour », écrit la mère.

F. M. Dostoïevsky, *Crime et châtiment*.

L'influence de l'œuvre de Hitchcock sur celle de Brian De Palma produit trois effets au moins. D'abord, elle conduit à étendre le champ de la citation et du citable. De Palma ne cite pas seulement des séquences ou des scénarios, mais des techniques narratives, des effets stylistiques, des typologies, des situations visuelles, des textes, des sons, des corps, des gestes, des raccords, des couleurs, des partitions... Simultanément, cette influence entraîne à explorer le champ des transformations auxquelles une image peut donner lieu. La citation n'est que le matériau fourni à une plus vaste entreprise de reproduction et de version. De Palma explore les deux destins de la citation : l'image transformée jusqu'à faire oublier son origine, son modèle, jusqu'à passer dans l'autre et, réciproquement, la citation en tant qu'elle devient capable d'effacer jusqu'à son origine. Le film-somme à cet égard est *Raising Cain* (1992), où chaque séquence donne lieu à au moins trois versions, dont le plus souvent aucune n'est affirmée comme la bonne : ainsi la version devient-elle quasi autonome, initiale, la forme paradoxale d'une éternelle hypothèse narrative ou visuelle, comme si chaque plan était mis au conditionnel. Apparemment, chez De Palma, l'étude visuelle se fait sur le mode du remploi *in re* et non pas *in se*, c'est-à-dire que l'on ne remploie pas la chose telle quelle, le film cité n'est pas là, il est refait, imité, et à cette occasion interrogé. La séquence se présente d'abord comme une interprétation de son modèle, peut-être un éclaircissement, et le film tout entier comme une Construction au sens de la psychanalyse, une élaboration de remplacement. Nous allons observer les propriétés analytiques de l'imitation sur le cas le plus fameux qui soit : celui des reprises de la séquence de la douche de *Psycho*. Dans une version déchuée, prise dans un documentaire de Richard Schikel produit par The American Cinemathe-

¹² « It's a sociological metaphor about puberty and coming of age, very sexual. » Entretien cité, p. 85.

que, présentée par Hitchcock lui-même, teintée en bleu, pleine de cicatrices, en particulier sur le format de l'image qui se modifie au gré des plans (les bandelettes noires qui masquent le bas du cadre métamorphosant la séquence en sa propre momie¹³), un lapsus énoncé par Hitchcock intrigue particulièrement : au lieu de dire douche (*shower*), il parle de bain (*bath*). Mais, comme toujours, la séquence est revendiquée par son auteur comme du film pur et un moment expérimental¹⁴. Les problèmes stylistiques et formels fondamentaux de l'image cinématographique y sont exposés, si l'on peut dire, à nu.

1) La séquence associe trois états plastiques du plan. L'avancée de l'ombre sur sa victime est composée comme une image mentale, la victime en bas de cadre à droite semble rêver son bourreau, c'est une image floue, intérieure, dimension onirique accentuée par le travelling avant pris d'un lieu impossible, à la place du mur. Symétriquement, l'image finale, celle du cadavre, est une image-objet absolument nette, le travelling sur l'œil fixe étant souvent pris pour une photographie et l'effet de réification amorcé par le terrible fondu enchaîné qui associe le trou de la bonde à l'œil cadavérique. Entre ces deux parenthèses, le travelling avant qui plonge à l'intérieur du fantasma brumeux et le travelling arrière qui, par l'œil, refait sortir du corps réifié l'image horriblement nette, entre l'image-fantasma et l'image-cadavre, un ensemble de plans fixes, tant visibles qu'infra-visibles, organise un répertoire de problèmes plastiques et figuratifs. Sur fond de la permanence du rideau de pluie qui uniformise le champ et opacifie la scène de sa cinétique envahissante, le montage associe des plans identitaires répétitifs (le visage féminin hurlant) et des plans informes, inidentifiables, uniques, des vides, des blancs, faits de barres, de lignes ou au contraire de flous. Ensuite, il associe des plans vagues du corps connu et des plans très nets d'une ombre inconnaissable : d'une part, un corps féminin décomposé en fragments, un corps anatomisé et de l'autre, un corps synthétique, à la fois ombre problématique et masse visuelle, homme et femme, jeune et vieux, doublure féminine et travesti masculin. Le montage met aux prises, d'une part, une créature dispersive et, de l'autre, une créature accumulative. Le principe plastique de la séquence consiste ainsi à injecter de l'informe dans le net et de la précision dans le flou.

2) La séquence associe trois régimes d'images. En premier lieu donc, celui du parcours plastique, qui mène du travelling avant au travelling arrière, de l'image mentale au plan objectal, en une exhaustion éminemment rigoureuse. Ensuite, celui qui organise le parcours de la censure, donc un montage à trois termes entre 1) des images interdites et absentes, celles du nu et celles du meurtre; 2) des plans infra-visibles mais actuels, et 3) des images induites, des images imaginaires. Le problème central de la séquence

¹³ Ces bandeaux noirs se retrouvent dans toutes les copies, video et 16mm, que nous avons pu consulter.

¹⁴ «Ce qui a ému le public, c'était le film pur»; «j'ai pensé que je pouvais m'amuser en faisant une expérience.» *Hitchcock/Truffaut*, édition définitive 1983, Paris, Ramsay, p. 241. «*Psycho* is probably one of the most cinematic pictures I've ever made.» «On Style», 1963, in *Hitchcock on Hitchcock*, Sidney Gottlieb ed, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995, p. 288.

peut se formuler ainsi : actuelles ou virtuelles, ce sont toutes des images de censure, mais quels sont les rapports entre ces trois types d'images ? L'image interdite, barrée, est-elle la même que l'image induite ? Ou bien y a-t-il distorsion, décalage, dérivation, déviation ? Par exemple, c'est ici que le champ est laissé libre à la réception de la scène comme celle d'un viol ; voici de vrais problèmes techniques pour un cinéaste.

- 3) De façon plus souterraine et problématique, la séquence laisse à méditer les propriétés performatives de l'image cinématographique, c'est-à-dire sa nature d'acte et non pas seulement de reflet. Ici, les changements de plan font office de coups de couteau, bien plutôt que les coups portés par l'ombre qui, objectivement, se consacrent surtout à déchirer le rideau de l'eau, c'est-à-dire le vide. Cette fois, un parcours nous mène d'une image mentale qui s'actualise à une affirmation de l'image comme acte le plus violent possible, en passant par la violence faite à l'image par l'interdit figuratif qui pèse sur elle.

Cet ensemble de questions techniques, nous l'appellerons les Psychotropes, au quadruple sens de figures, de procédés, de tropismes irrésistibles et bien sûr d'effets d'hallucination, sur quoi les films de Brian De Palma ne vont plus cesser de revenir. Nous rencontrons provisoirement un problème de corpus puisque, pour l'instant, on ne peut pas voir en France le premier remake de *Psycho* par De Palma, *Murder à la Mod*, qui date de 1968. L'échantillonnage sera donc réduit, et nous ajouterons au préalable que le remake le plus fidèle de *Psycho* est la scène de douche qui lui ressemble le moins, celle du *Scarface* (1983). Dans la douche de *Scarface*, on trouve quatre hommes et il s'agit d'en découper un à la tronçonneuse afin d'obtenir des choses très matérielles, de l'argent et de la drogue. Pour traiter cette abomination, De Palma, *volens nolens*¹⁵, retrouve certaines des solutions classiques de Hitchcock, celles, donc, de la censure : le contrechamp, l'ellipse, le hors-vu, le bord cadre, le fragment, l'induction. C'est une réponse sans doute contrainte au cinéma *gore*, en grande partie né de l'effet *Psycho* à partir de 1963, celui de Hershell Gordon Lewis et de David Friedman, les « *super horror films* » et « *super sex productions* », que De Palma mettra en scène avec beaucoup d'affection dans *Blow Out* et dans *Body Double*. Ce cinéma connaît son chef-d'œuvre avec *The Driller Killer* d'Abel Ferrara, en 1979, et la même année que *Scarface*, *Evil Dead* de Sam Raimi sera peut être le dernier film de *gore* heureux, comme si De Palma avait clos cette histoire en la ramenant à son origine. *Scarface* en effet utilise la même économie figurative que *Psycho*, un circuit de plans absents, effectifs et remplacés — notamment par des images de télévision —, car il s'agit de traiter un meurtre et de retrouver en 1983 la violence qui avait pu être celle de *Psycho* en 1960. Certains plans, tels celui de l'ombre de Steven

¹⁵ Il s'agissait en effet de passer, pour des raisons financières, d'une mention X (première version de la séquence, avec plans des bras arrachés de la victime), à une mention R (Restricted, version actuelle).

Bauer derrière le store de la porte, tels procédés, comme les travellings excessifs, inscrivent immédiatement la séquence dans le corpus des séquences de remploi. Mais l'invention la plus brillante, hormis bien sûr l'usage du retour contraint à l'économie originelle de la censure, concerne le personnage de la femme sombre, Martha, celle qui dissimule une mitrailleuse et annonce le massacre. Émaciée, droguée, méprisante, folle de violence rentrée et d'avidité, petite masse noire qui se confond tout à fait avec l'arme énorme sur laquelle elle est couchée, elle incarne, littéralement, la momie de la mère aperçue dans la cave de la maison Bates. Lorsque soudainement elle se lève pour menacer Tony Montana, c'est comme si le squelette de Mrs. Bates prenait sa revanche figurative et, enfin, triomphait de pouvoir administrer la mort elle-même, sans plus recourir à d'ectoplasmiques intermédiaires.

Inversement, les séquences que nous allons voir ont trois points communs. D'abord, elles ne traitent pas du meurtre; soit qu'elles l'interprètent en terme de viol, soit qu'elles le coupent avant actualisation. Ensuite, elles s'élaborent directement à partir du point crucial de la séquence de *Psycho*, c'est-à-dire le principe des images induites : le remploi n'est ni appropriation, ni actualisation de plan effectif comme dans *Scarface*, mais stricte investigation d'images induites. Le travail du remploi selon De Palma ne s'exerce donc pas sur la réactualisation mais sur ce qui, dans une séquence, appartient au promis, à l'accompli et au manqué.

Enfin, les séquences que nous allons voir ont pour point d'aboutissement une invention sonore, qui fait du travail de De Palma une recherche systématique sur le cri.

Le corpus des séquences de remploi « psycho-tiques » s'organise naturellement en deux volets. Celui de l'imagerie psychanalytique, qui reprend *Psycho* à partir du travelling avant, à partir de l'image mentale; et celui de l'imagerie cinématographique, qui reprend *Psycho* à partir du travelling arrière, donc à partir du plan photographique.

Mais dans les deux cas, et c'est dire leur fonction structurante, les séquences de reprise sont placées en des lieux stratégiques, aux bords du méta-filmique, c'est-à-dire dans les marges ou les seuils du film : sur des sites liminaux.

- Au titre d'un préambule : *Blow Out*
- Pendant le générique initial : *Carrie*
- Au titre d'une première séquence : *Dressed to Kill*
- Pendant le générique de fin : *Body Double*.

La seule qui détienne le statut de séquence diégétiquement normée est la reprise de *Phantom of the Paradise*.

Enfin, trois d'entre elles font l'objet d'un dédoublement à l'intérieur du film :

Carrie



- le préambule de *Blow Out* est repris en fin de film;
- même chose pour *Dressed to Kill*, où la reprise fait l'ouverture et la fermeture du film;
- dédoublement « simple », c'est-à-dire non liminal, pour *Carrie*, cas sans doute le plus intéressant.

1) *L'imagerie mentale*

Carrie (1976) propose un travail d'approfondissement extraordinairement rigoureux à partir de l'hypothèse psychique de la séquence hitchcockienne : il n'y a plus d'extériorité, il n'y a plus que de l'intime. Nul bourreau externe,

l'agresseur se trouve au plus intime du corps lui-même, Carrie est à la fois victime et bourreau, elle est le corps féminin plus nu que le nu en même temps que le fantôme qui le hante. Carrie incarne le principe d'étrangeté qui règne au cœur de chacun des corps féminins. Dans les deux séquences d'ouverture (prologue et générique), cette affirmation figurative se trouve argumentée par plusieurs moyens visuels. D'abord l'uniformité (grâce à l'uniforme sportif du préambule), ensuite la pure confusion : on raccorde du terrain de basket aux vestiaires, de l'extérieur vers l'intérieur, sur une jeune fille blonde de dos dont on croit, à première vue, qu'elle est Sissy Spacek, hypothèse aussitôt démentie par l'apparition d'une seconde jeune fille, cette fois de face. Dos, face, avers, revers, à elles deux elles affichent l'intégralité des apparences corporelles classiques, l'extériorité dont Carrie figurera, en fin de travelling, l'intérieur. Le travelling unifie l'espace, où la douche n'est pas une autre pièce cloisonnée mais une profondeur sans solution de continuité, un fond que Carrie vient habiter de son ombre : de sorte que la latéralité du travelling se donne à interpréter, en fait, comme un zoom avant sur ce qui se dissimule au plus profond du plan, au plus profond du corps.

Le troisième moyen concerne la pénétration tératologique du contre-champ par le champ. La séquence prend soin de construire d'abord un champ-contrechamp symétrique. La non-cloison paradoxale de la buée instillée, d'un côté, un espace tactile et flou pour Carrie et, de l'autre, un espace graphique réaliste très net pour les autres jeunes filles. Dans cet espace réaliste, violemment, Carrie va emmener sur son corps le blanc de la vapeur, la laiteuse du savon, et son sang. Son corps affolé sert la pénétration d'un espace par l'autre, au moyen principalement d'une main sanglante, déformée, presque détachée du bras, qui représente l'exacerbation de celle que Marion Crane, dans *Psycho*, tendait vers nous. De Palma invente ici une image anamorphosée par sa vérité : il faut montrer le corps nu, sanglant, éperdu, que sont intérieurement ces jeunes filles normales qui ne veulent pas l'admettre. Comment jouer l'intérieur du corps ? Les solutions de jeu adoptées par Sissy Spacek contribuent puissamment à expliciter la nature tout à la fois anatomique et abstraite de la figure qui s'élabore ici. Laiteuse, transparente, exorbitée et fœtale, Sissy Spacek réinterprète la nudité en termes d'inachèvement. Elle tremble, elle oscille sur elle-même, transmue sa fragile masse corporelle en matière encore amorphe, ses os en cartilages, sa peau en membrane, son corps en tissu, susceptible de se chiffonner dans l'encoignure de la douche ou, tendant ses mains affolées, de s'étirer excessivement à la manière d'un pantin sans armature. Évidemment qu'un tel corps ne peut pas être très bon en gymnastique.

Ainsi qu'en témoigne le dernier plan du film, qui n'est pas la main cadavérique de Carrie mais bien pire, une étreinte maternelle entre bourgeoises



américaines dont tout le film s'est consacré à expliciter et sédimenter l'horreur, le sujet de *Carrie*, c'est la terreur qui passe entre la mère et la fille : comment supporter d'avoir le sang de quelqu'un dans les veines, le sang affreux de la filiation ? Dans le préambule, le sang est terrifiant parce qu'il s'écoule depuis l'intérieur. Lors de la seconde reprise de la séquence de la douche, le sang s'écoule sur la membrane translucide et poreuse qu'est l'apparence de Carrie, ce qui lui reste d'extériorité : en-deçà de la souillure, Carrie s'est métamorphosée en statue de sang. On a jeté sur elle un baquet de sang de cochon,

anticipé au premier plan du film par le panier de basket et, qu'il soit intime, déversé en surface ou résumant la chair elle-même, le pauvre tissu humain, partout le sang est inadmissible parce qu'il est transitionnel, parce qu'il opère de mauvais raccords. Le film traite ainsi du caractère insupportable de la reproduction, de la filiation et de la fécondité. Puisque Carrie représente l'incarnation du monstre intérieur qu'est le féminin, une objectivation de cette intimité épouvantable, elle travaille essentiellement à supprimer le contrechamp. En le pénétrant, comme ici; en le ramenant au champ, comme dans la séquence du massacre qui sera traitée en *split-screen*, procédé qui n'a jamais aussi bien été justifié dans l'œuvre de De Palma quoi qu'il en dise lui-même; ou bien en se l'appropriant, ce qui légitime ses pouvoirs de télékinésie. La télékinésie dans *Carrie* n'est pas du tout une force surnaturelle satanique comme dans le roman homonyme de Stephen King¹⁶, mais un pouvoir formel logique. Carrie, c'est le principe intérieur du contrechamp, son étrangeté constitutive, elle l'anime à sa guise, en faisant tomber les cendriers, en faisant voler les couteaux qui vont crucifier sa mère, en faisant s'effondrer les maisons : puisqu'elle y est toujours déjà. Elle est toujours au fond de toute image, comme ici la douche au fond de l'espace, le flou au fond du net et l'ombre au fond du corps. Carrie figure ainsi le développement de cette hypothèse que l'autre, Norman Bates, le corps synthétique, est le plus intime du même, Marion Crane apparemment en train de se laver du Mal au moment où elle déchaîne la mort.

Dernière remarque : *Carrie* refuse l'extériorité, ramène tout au semblable. Pourtant, on y trouve une utilisation du remploi *in se*, du remploi de la chose même sur la bande son. Au moment de la destruction de la lumière, s'élève soudain un son hitchcockien, le cri dément des oiseaux empaillés par Norman, comme la seule altérité admissible, celle d'où provient toute la ressemblance : un son de destruction et de peur, un son de disparition.

La seconde reprise de la scène de douche dans *Carrie* est une scène de bain, motivée par le livre de Stephen King : Carrie rentre chez elle pour se laver du sang de cochon, à la sortie du bain, sa mère la prend dans ses bras et tente de la tuer à coups de couteau. Ce décor et cette situation visuelle sont motivés par le texte de Stephen King (la mère interdit les douches, trop sensuelles) mais ils permettent à Brian De Palma de retrouver, délibérément ou non, l'original de *Psycho* qui de fait est lui-même un auto-remake : il s'agit d'une séquence du chef-d'œuvre de Hitchcock, *The Lodger* (1928), où la protagoniste se trouve menacée tandis qu'elle prend un bain — ainsi s'explique peut-être le lapsus de Hitchcock hésitant entre *bathroom* et *shower*. La séquence est sylleptique, scène de mort et scène d'amour, de séduction et de menace, le personnage masculin interprété par Ivor Novello étant à la fois Jack l'événreur et sa victime (diégétiquement il est innocent, visuellement il est coupable).

¹⁶ 1974, tr. Henri Robillot, Paris, Gallimard, 1976.



Pulsions

ble, et lorsque Hitchcock en parle, indubitablement il est l'Éventreur¹⁷). De la même façon, dans *Carrie*, la mère qui attend au dehors, à la place de Norman Bates, tente d'immoler sa fille en un geste rituel qui superpose l'un à l'autre la consolation, la prière et le meurtre. Avec cet exemple, nous voyons que, de Hitchcock, De Palma relève aussi non pas seulement les motifs mais les procédures de reprises et de retraitement elles-mêmes.

Soit, toujours sur le volet psychanalytique, les deux premières séquences de *Dressed to Kill* (*Pulsions*, 1980). La scène de la douche s'y trouve manifestement déployée comme un fantasme féminin, et entretient un rapport très intéressant à la scène d'énonciation (celle du lit). Le fantasme la précède, en même temps qu'il la double, la chevauche — il est le *wham bam special* dont Kate Miller se sert pour feindre le plaisir, comme elle le dira à son psychanalyste — et sans doute aussi la suit-il : le mari disparaît hors-champ, l'eau recommence à couler en son *off*. Avant, pendant, après, la scène déborde son site d'apparition, aussitôt présentée elle ne cesse plus de se dérouler, devient une scène permanente.

Traité par De Palma, le fantasme fait entièrement passer le latent hitchcockien dans le patent féminin : ce qui s'expose à nu, c'est le désir dans la mort, la caresse dans le coup et la masturbation dans le viol. De ce fait, la séquence passe du côté du bien. Le grand coup de force de *Dressed to Kill*, c'est que De Palma y fait l'hypothèse de la bonne mère (amorcée par la professeur de gymnastique de Carrie, seule occurrence du corps en pleine santé). La question élaborée par *Dressed to Kill* peut se formuler ainsi : et si la mère de Norman avait été une mère aimante ? Évidemment c'est une éventualité proscrite par les autres films de Hitchcock, par la figure de la mère de Mitch dans *les Oiseaux* ou par celle de Marnie, mais cette hypothèse n'est pas interdite par *Psycho*. Kate Miller, soigneusement exacerbée par Angie Dickinson, sera donc le personnage du débordement d'amour, elle n'est que sollicitude et désir, elle aime et semble vouloir embrasser, lécher, absorber tout ce qu'elle rencontre : son mari, son fils, son psychanalyste, l'inconnu du Musée. De Palma avance une idée brillante, celle de la figure horrifique par excès de positivité. Une telle solution engendre une intéressante possibilité narrative, que la mère de Norman aille voir un psychanalyste pour prévenir la mort. Apparemment, c'est ce psychanalyste même qui va la tuer; symboliquement, comme toujours, il s'agira d'un matricide, le meurtrier non pas actuel mais effectif sera son fils Peter¹⁸.

Le problème du personnage de Kate est le suivant : «Voilà la grande terreur de Kate, la perte de son sexe par l'âge.¹⁹» Kate, c'est le personnage qui assiste à sa disparition en tant que sujet sexuel, le personnage de la fin du désir et de la reproduction. À ce titre, elle forme diptyque avec Carrie, qui assiste avec horreur au début de la fécondité. Avant la puberté, les petites filles depalmiennes

¹⁷ «The Ripper, in turn, has become attracted to the girl who, the audience assumes, will be his next victim.» *Hitchcock on Hitchcock*, *op. cit.*, p. 128sq.

¹⁸ Cf par exemple l'analyse de Royal S. Brown, «Dressed to Kill: Myth and Male Fantasy in the Horror/Suspense Genre», *Film/Psychology Review*, vol 4, n° 2, Summer-Fall 1980, pp. 169-182.

¹⁹ Stéphane du Mesnildot, «Brian De Palma, l'image intérieure», in «Outrages ! Brian De Palma et la théorie des images», *Admiranda* n° 12, à paraître.

sont traitées comme des anges (*Obsession*), après la ménopause, immédiatement, elles tournent au cadavre. Entre les deux, on ne connaît plus que l'horreur de la reproduction, la dispersion affreuse dans le même que soi, la fille. Kate, dans la scène du fantasme, démultiplie quelque chose avec amour : l'image de son mari. Elle en dissémine deux de part et d'autre du miroir, un qui arrive derrière elle, on en trouve un quatrième dans le lit de l'énonciation. Quatre silhouettes pour une figure qui cependant ne parvient jamais à l'existence et quittera vite le film après sa jouissance, probablement dissoute dans la douche hors-champ. La démultiplication est euphorique mais reste inconsistante : tout ce que le mari dépose dans le film et qui reste de lui, c'est le rasoir.

Car la reprise de *Dressed to Kill*, à partir de sa poétique du patent, travaille surtout la question de la coupure. Le rasoir est d'abord une amorce, un accessoire diégétique : Kate mourra tailladée dans un ascenseur mais, par un effet de surdétermination de la séquence, ce que le rasoir achève de trancher c'est surtout le rapport entre le visage et le corps. La dissociation du corps de l'actrice et du corps de la figure se produit par introduction d'une doublure manifeste : au visage de femme succède un tronc trop jeune auquel il est ostensiblement mal articulé par la répétition de cadres systématiques et des faux-raccords de positions. La scène conjoint un fantasme et un montage schizoïde objectivant, la collure impossible de deux anatomies ; elle opère donc sur deux terrains en même temps, celui du mental et celui du cinématographique. La schize anatomique confirme le fantasme, seul le rêve peut conjuguer ce visage trop vieux et ce corps trop jeune. Mais, simultanément, le fantasme n'est plus référentiel à un sujet diégétique, celui-ci est trop violemment décollé, objectivé, la figure est élaborée comme un artefact ostensible, ce fantasme, aucune intériorité n'a pu produire, à ce titre donc : une image insoutenable. Insoutenable parce que d'une part tout est là, effroyablement patent, De Palma semble dire : « Vous vouliez voir ces images, regardez-les, elles sont affreuses » ; d'autre part et surtout, parce que le fantasme est insoutenu. (La question n'étant plus celle du jugement de goût, mais celle du manifeste, qui excède la responsabilité d'un sujet.)

La division entre visage et corps produit d'autres effets sensibles concernant l'économie des motifs. Le sexe de Kate Miller accentue sa nature de puzzle, il va beaucoup se promener, hanter les autres personnages, à commencer par le psychanalyste, se poser partout dans les tableaux, les statues essayées dans l'architecture du musée — lui-même d'ailleurs divisé entre intérieur et extérieur, l'extérieur appartenant au Metropolitan Museum de New York et l'intérieur au Musée de Philadelphie. À partir de ce tout-voir initial se produit un déchaînement figuratif qui fait de *Dressed to Kill* la version solaire du *Cat People* de Jacques Tourneur, où le monstre féminin se construisait dans la dispersion de l'absence.





Autre effet de la coupure, le visage joue à vide. On peut considérer ce phénomène, favorisé en cela par le décor en miroir de loge, au titre d'une démonstration sur l'expressivité de l'actrice, qui se confond avec le problème du personnage (comment feindre le plaisir ?). Mais aussi, au titre d'une surexpressivité, fonctionnant sur du rien, donc un mime d'imitation éprouvé comme une douleur, une image d'humiliation où le visage se voit dévoré par le manque de corps. Kate Miller est un masque de désir et de mort, une gorgone d'aujourd'hui, une gorgone terrifiante à force d'être tendre. Ainsi le rasoir du mari, relayé par celui du psychanalyste travesti et virtuellement transsexuel, prend une toute autre signification que le couteau de Norman Bates. La scène traumatique, ce n'est plus découvrir la castration du féminin, mais opérer une entaille sur une figure féminine déjà découpée, donc, prélever du manque sur du manque, juste élargir une coupure, répandre sur le visage les traces du manque de corps. L'apparition dans la douche et la disparition dans l'ascenseur sont la même scène (claustrophilie, miroir, irruption, tiers désirant, rasoir), l'une euphorique l'autre dysphorique, selon que la coupure saute ou non jusqu'au visage.

De Palma déclarait ainsi son projet artistique : « *If I could be the American Godard, that would be great* ²⁰ ». On voit comment il travaille les mêmes questions que Godard, mais selon de tout autres solutions. Pour Godard, il faut toujours au moins deux images contradictoires pour en faire une troisième. Pour De Palma, il suffit de prendre une image et d'en développer le manque. Godard n'aura jamais assez de plans, comme en témoignent les *Histoire(s) du cinéma*, pour De Palma il y a toujours trop d'images, on n'en finira jamais de les creuser, c'est-à-dire de vérifier au moins trois choses : déceler ce que, en tant que champ, elles recèlent du contrechamp; déployer ce que, en tant que plan, elles voilent; démontrer ce que, en tant que visées, elles manquent.

²⁰ Entretien avec Joseph Gelmis, *The film Director as Superstar*, New York, Garden City, Doubleday & Co, 1970, p. 29.

2) L'imagerie cinématographique

Phantom of the Paradise (1974), en régime burlesque, reproduit la séquence hitchcockienne pour la simplifier. Elle résume le découpage, ramène la scène de mort au procès esthétique (le seul massacre accompli est celui de la musique par le chanteur, Beef) et affuble l'ensemble des motifs : la femme coupable devient un chanteur homosexuel orné d'un bonnet de bain rose, le travesti hitchcockien un oiseau psychédélique, le couteau permute avec une ventouse. Il s'agit d'un Travestissement au sens du XVII^e siècle baroque ²¹.

Mais l'invention majeure de *Phantom of the Paradise* concerne le motif du rideau. Le visage improbable, détruit et masqué du Fantôme objective la forme ombreuse suscitée par l'entrée de Norman dans la salle de bain, c'est-à-dire, non pas exactement la silhouette enchignonnée qui s'avance, mais l'ombre portée de celle-ci engluée dans les plis du rideau de douche. Dans *Psycho*, l'ombre fugitive de la silhouette complexe atteignait un état figural extrême dans l'ordre du reflet et de la transposition figurative. Avec ce détail figuratif, cette nuance de corps, s'abolit toute différence ontologique entre un corps mental (Norman régi par l'imaginaire, travesti, problématique) et les ombres plastiques, que De Palma va exhumer du plan et solidifier. Le visage ruiné du Fantôme, sans traits, vient comme l'empreinte durcie de l'ombre dans ce qu'elle a d'informe. Le masque qui le recouvre représente simultanément un oiseau malade, son empaillage, et son ombre portée (le bec-éperon). Le Fantôme burlesque n'est ni plus ni moins que le travestissement monumental d'une trace fantastique qui passe sur l'écran dépoli et mouvant que représente le rideau de la douche de *Psycho*, relayé par le rideau de pluie qui renvoie chaque phénomène à son imprécision, à son indéfinition constitutive.

Dans le préambule de *Blow Out* (1981), le dédoublement se généralise. La séquence revient deux fois dans le film, au début et à la fin, et c'est une séquence elle-même en dédoublement permanent. On voit deux fois le couteau, on revoit les mêmes situations en intérieur et en extérieur, les figures souvent vont deux par deux (deux voyeurs, deux bacchantes, deux promeneurs, deux reflets du tueur), et bien entendu ce sera une séquence à refaire, pour le son. Ce système de duplication favorise l'invention superfétatoire d'une image manquante : l'arrivée de Norman Bates envisagée de son point de vue, comme son fantasme à lui. Cette fois, nous ne passons plus du latent au patent, comme dans *Pulsions*, mais de l'achevé à l'inachevé : il faut inventer une image en trop, donc ouvrir la séquence de référence. Ici, on suit le point de vue du tueur, on le voit, il se voit dans la glace, nous le voyons se regarder et nous apercevons encore son reflet sur le mur : multiplication de toutes les esquisses figuratives possibles. Cet aperçu de monstre ordinaire, corps épais, contrefait, visiblement sans âme, c'est bien sûr l'inversion d'une inversion : il est le redoutable cliché initial que l'élégance du séduisant Norman Bates



Phantom of the Paradise



Blow Out

²¹ Cf Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 64sq.

occultait, la pulsion de mort représentée en Chose, en débris humain, le résumé intensif du traitement grotesque auquel il ne fallait plus recourir.

Mais surtout, le point de vue est principalement élaboré comme aberrant. Le sujet est visible lorsqu'il n'est plus là, invisible lorsqu'il touche presque ce qui lui est co-présent (les jeunes filles en intérieur), il entre et sort à sa guise dans des espaces soudain décroissés. Autrement dit, il représente la solution rêvée, un rêve de cinéaste, une figure qui équivaut à une résolution automatique de tous les problèmes de mise en scène; du coup, la difficulté viendra cette fois du son. Or le film est évidemment qualifié de déchu, de bâclé, comme en témoigne la conversation postérieure entre le preneur de son et le cinéaste. Ils ont réalisé cinq films en deux ans, intitulés (en version française) *Méloglobine 1* et *Méloglobine 2*, *Bain de sang pour Miss Blandish*, *Bain de sang au bordel* et celui que nous venons de voir, *Chaudes les frangines*. De Palma se livre à un très bel art poétique : le mauvais cinéma — qu'il affectionne —, c'est celui qui se tient entièrement du côté de la solution sans passer par le problème (à commencer par le problème minimal de la co-présence de deux corps dans un champ). Mais c'est aussi le cinéma de l'orgie, du dionysiaque, ainsi, le délicieux cauchemar du cinéma idéal : un cinéma qui peut tout montrer, la danse, l'accouplement, la masturbation, la perversion, le nu, la mort, n'importe quoi, et qui peut le montrer n'importe comment. À partir du point de vue de Norman Bates, donc d'une image absente, se tourne avec délices une séquence interdite en termes de grammaire filmique.

De Palma étudie l'image de cinéma dans sa dimension la plus abstraite et spécifique, c'est-à-dire dans la dimension du montable : ses liens, ses enchaînements, la volumétrie mentale qui lui appartient en propre. Les deux moyens principaux de cette investigation sont simples, un dispositif fondé sur le reconnaissable, dont la citation est le matériau privilégié, et une stylistique de l'enchaînement fondée sur la rime visuelle et une poétique du transfert. Ainsi, De Palma manifeste ce qu'est une image de cinéma en supprimant au fur et à mesure des reproductions toute idée de limite, que celles-ci soient d'ordre plastique, iconographique, temporel, logique ou affectif. Ceci engendre au moins trois conséquences. Chaque image devient rétroactivement son propre potentiel figurable. Les images de Hitchcock sont authentiquement là, montées au titre, non pas de schème iconographique, mais de propositions. Dans le montage inventé par De Palma, entre l'image induite hitchcockienne et son argumentation depalmyenne, il s'agit bien d'une citation *in se*, du remploi de la chose même : il est établi désormais que l'image n'est pas réductible à son actualité plastique. Ainsi, en raison de la nature volumétrique de l'image de cinéma, il n'y a jamais de l'Un et toujours du Même, ce qui inscrit les figures corporelles depalmyennes dans une effrayante anthropologie de la ressemblance. Chez De Palma, entre masculin et féminin, privé et collectif, corps,

silhouette et ombre, intérieur et extérieur, il n'existe de différence que provisoire. La douche, cet espace où le corps nu en principe épouse son propre aspect, son identité, conforté en cela par la caresse qui devrait servir à éprouver la douceur des contours et des limites, devient le lieu formel non pas du massacre de la créature mais du viol heureux de la différence convenue.

L'analyse d'une représentation, dit Hegel, «c'est la puissance prodigieuse du négatif, le moment du déchirement.» Faire une analyse, «c'est séjourner dans le négatif²².» L'étude visuelle, consiste donc, aussi, à restituer au cinéma les puissances sourdes de la négativité. Ce qu'élaborent Al Razutis avec sa politique de la rupture; Ken Jacobs avec le cinétisme intégral qui suppose de relever dans le champ tout l'informe et l'illisible de la représentation; et De Palma lorsqu'il prend à bras le corps le caractère amorphe des phénomènes, l'amorphie étant chez lui le principe d'indifférenciation des choses. Trois figures majeures du négatif, c'est-à-dire, de l'acuité.

²² *Phénoménologie de l'esprit*, tr. Jean Hyppolite, Paris, Aubier-Montaigne, 1977, p. 29.

Carrie



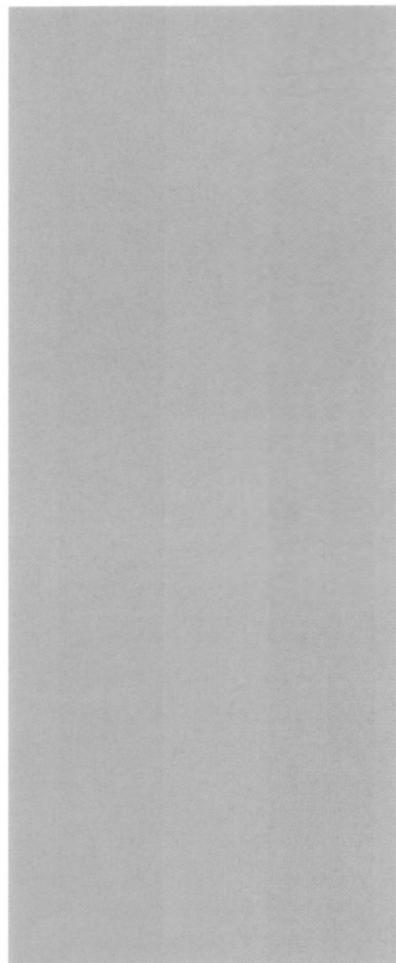


4

N. U.

Un film s'intitule *N. U.* : le deuxième court-métrage de Michelangelo Antonioni (1948), consacré au Nettoyage Urbain. Il s'agit d'un documentaire. Il décrit les gestes, assez tendres, par lesquels certains hommes ramassent les déchets des histoires d'amour.

Pour eux, c'est la collectivité qui se dénude; en triant les ordures ils trouvent, à peine écorné, un masque pompéien, comme une grande bouche d'ombre.



5

Le film abymé

*Jean-Luc Godard
et l'Iconoclasme*

les éclairages qui fusillent la lumière
la gloire des personnages plutôt que le bonheur de la personne
l'absence d'étude
Georges de la Tour et Bonnard martyrisés par l'HMI
la copie de travail dégradée
Jean-Luc Godard, « La paroisse morte ¹ »

Toute image est un acte de guerre
Travail des puissances
L'image et sa distance
De la nécessité
Génétique des images
Problème du programme
Bords et débords de l'imitation
L'image comme péril du modèle
La préfiguration
Quelle mémoire de l'image ?
Sélectivité de l'image dans le plan
Conclusion. Illégitime.

¹ *Trafic* n° 1, Hiver 1991.



Nouvelle Vague

L'Idéalisme et le Romantisme allemands, la phénoménologie husserlienne et française, l'œuvre de Maurice Blanchot elle-même si riche de références irriguent de façon avouée et constante le travail de Godard. Mais confronter ce travail cinématographique avec certains aspects des philosophies byzantines de l'image suppose une démarche qui ne relève plus ni de l'épistémologie et de l'élaboration historique que celle-ci requiert, ni d'un questionnement archéologique de type foucauldien : autant que ses enjeux, la nature du rapport entre Godard et Byzance demande à être précisée car elle ne s'établit pas sur le mode du dialogue, de la filiation (avec ce que celle-ci suppose de rupture) ou d'un apparentement quelconque. Il s'agit d'une rencontre spéculative, très limitée, mais qui pourrait aider à mettre en perspective l'invention godardienne sur l'image.

Une autre difficulté intéressante concerne la méthode : nous allons confronter d'une part des textes (byzantins), de l'autre des plans prélevés dans l'œuvre récente de Godard, et qu'une telle chose soit possible ou au moins pensable ne fait qu'entériner un premier point de jonction : pour les théologiens des VIII^e - IX^e siècles comme pour Godard, une image est certes un ensemble plastique doué de propriétés visuelles (en quoi l'image s'ordonne et fait sens : elle peut être féconde) mais à la condition de représenter d'abord un acte intellectuel, une pensée et plus précisément, une proposition (en quoi l'image ordonne et fait loi : elle peut être dangereuse). Mettre ainsi en parallèle quelques extraits d'un corps de doctrine écrite et quelques moments de montage godardien ne se justifie pourtant qu'au regard de notre dessein : essayer d'élaborer ou de tester certains outils analytiques car, dans le corpus créé par Byzance lors de la Querelle des Images, on trouvera sous forme de concepts, de questions, de taxinomies, d'apories aussi bien, beaucoup d'idées susceptibles d'éclairer les problèmes figuratifs réinventés par Godard en cinéma.

Toute image est un acte de guerre

Chez Godard comme à Byzance autour du IX^e siècle, l'image relève du performatif et représente d'abord un acte de guerre, guerre parfois indistinctement militaire, politique et religieuse. Retraçant la genèse de l'iconoclasme, André Grabar écrit : « L'icône, qui après la Querelle des Images sera évoquée à tout propos, fait son entrée dans l'histoire byzantine lorsque les empereurs s'avisent de la mettre à profit pour s'assurer de la victoire sur la Perse ² ». D'arme symbolique (étendard, drapeau, arche), elle devient dès le VIII^e siècle enjeu et cause de guerre, de sorte qu'une polémique se règle désormais non pas *avec* les images, mais *contre* et *par* elles ³. Ceci engage un ensemble de pratiques

² André Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, Flammarion, 1984, p. 33.

³ Voir le compte-rendu par André Grabar de la décoration du Milion, *id.*, pp 65-66.

précises et déterminées relatives à la destruction des images, par mutilation, déconsécration, substitution et remplacement ⁴, qui n'est pas sans analogie avec certaines déclarations du Godard des années 68-70 (telle le fameux «la bourgeoisie a créé un monde à son image, camarades, commençons par détruire cette image», *British Sounds*, 1969). Surtout, de telles pratiques trouvent leur écho filmique dans les formes de montage dilacérant élaborées à partir de *Made in USA* (1966), où chaque plan semble s'enlever sur le fond d'un autre plan qu'il vient contredire et critiquer et qui apparaît encore dans l'image parfois à titre d'emblèmes (les enseignes hollywoodiennes), parfois à titre de lambeaux (ces affiches déchirées, presque déchiquetées, devant lesquelles les discours peuvent se tenir à défaut de pouvoir se faire entendre). Une telle plastique du résidu commence à affirmer ce qui deviendra de plus en plus pressant et structurel chez Godard : qu'un film est d'abord une Dispute, une *Disputatio*, y compris avec lui-même comme en témoigne la scène de la lutte avec l'Ange (du Greco) dans *Passion*.

Travail des puissances

La crise de l'iconoclasme aura permis de reposer parmi les plus fondamentaux des problèmes relatifs à la représentation : légitimités, usages et circulation des images, ordonnancement culturel collectif et privé, codification de l'iconographie, emploi des schèmes plastiques et surtout, à propos de l'icône — cette image si particulière qui porte les questions figuratives à leur radicalité — définitions contradictoires de la mimesis. Que signifie l'apparition d'une forme humaine au plan de l'image, qu'est-ce qui, du prototype (du représenté), passe dans l'image, qu'est-ce qui, d'un corps, est figurable (problème de la double nature du Christ), qu'est-ce qui distingue ou identifie les images analogiques (telle l'icône) et les images non-analogiques du corps (telle l'eucharistie ⁵) ? Avec l'iconodoulie et l'iconoclasme, «on a affaire à deux conceptions diamétralement opposées de l'image : l'une qu'on pourrait désigner comme philosophie du symbole, l'autre comme philosophie du signe ⁶ ». En simplifiant les antagonismes et non sans forcer un peu le parallèle dans la mesure où l'iconoclasme constitue d'abord une pratique et que, de son corps de doctrine, il ne subsiste que les traces laissées par ses adversaires victorieux, on dira que l'iconophilie pense l'image dans ses puissances relationnelles (entre la forme humaine circonscriptible — la chair — et l'incirconscriptible divin, auquel l'icône en quelque sorte livre accès) et l'iconoclasme dans ses puissances de rupture, refusant à l'icône toute consubstantialité avec l'archétype et toute possibilité d'entremise entre l'orant et ce qu'il prie : l'iconodoulie concevrait l'image comme une médiation, l'iconoclasme comme une limite et une pensée de l'absence ⁷.

⁴ Pratiques répertoriées par David F. Freyberg, «The Structure of Byzantine and European Iconoclasm», in *Iconoclasm*, éd. A. Bryer and J. Herrin, Birmingham, 1977, pp. 169-173.

⁵ Sur ce dernier point, cf. Samuel Gero, «The Eucharistic Doctrine of the Byzantine Iconoclasts and its sources», in *Byzantinische Zeitschrift*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, mars 1975, pp. 4-22.

⁶ Marie-José Baudinet-Mondzain, «Autour de quelques concepts philosophiques de l'iconoclasme et de l'iconodoulie», in *Nicée II - 827-1987*, sous la direction de François Boespflug et Nicolas Lossky, Paris, éd du Cerf, 1987, p. 136.

⁷ *Id.*, p. 140.

Nous allons relever quelques-unes des affinités qu'entretient Godard avec la pensée iconoclaste lorsqu'il la retrouve, la prolonge ou l'excède. Mais ces convergences ou rencontres ne prennent sens que dans un cadre plus vaste, celui d'une invention ouverte des puissances de l'image, que l'on ne saurait subordonner à aucune obédience théorique et qui, à l'inverse, pourra quant à elle se constituer en modèle. Aux marges du parallèle que nous allons tracer, se dressent deux cas d'images extrêmes mis en scène par Godard. En premier lieu, celui de l'empreinte achiropiite⁸ qui a gardé le visage du Christ, présente à titre de gag visuel dès *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1957) sous la forme du voile de Véronique, cette prosaïque serviette de bain que Nicole Berger (Véronique) passe et repasse devant son visage pour se faire apparaître et disparaître; saynète joyeuse que, trente ans plus tard, la remarque de Gaspard Bazin (Jean-Pierre Léaud) dans *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986) fait rétroactivement basculer dans le tranquille bonheur classique: «Le grand principe des classiques, c'est d'étendre le linge. Oui, parce qu'ils attendent que quelque chose vienne s'imprimer⁹.» Cette image *garantie*, légitime et légiférante aussi, forme diptyque avec celle que convoquent de plus en plus souvent les textes et les bandes-sons de Godard (dans *Histoire(s) du cinéma* et *Allemagne 90 neuf zéro* notamment) en citant (un commentaire de) la formule de saint Paul, «l'image viendra au temps de la Résurrection¹⁰». Entre l'image miraculeuse qui a présentifié l'archétype et l'image à venir qui nous redonnera un corps, toutes les autres adviendront comme des questions, des critiques, des approximations, de purs actes de guerre ou des hypothèses d'autant plus fortes qu'elles se refusent à la vérification. Entre ces deux figures d'images avérées (dont la vertu méthodique consiste à donner forme à l'impraticable, à relativiser les images effectives), l'invention godardienne trouve son aire.

Pour ordonner quelques propositions, nous avons choisi un texte iconophile de Jean Damascène, le troisième *Discours apologétique contre ceux qui abolissent les saintes images* (VIII^e siècle), en raison de son importance, de son génie taxinomique (contre les iconoclastes pour lesquels l'invisible doit rester infigurable, Jean Damascène recense les puissances figurales de l'image) et de la beauté qu'il doit à sa structure interrogative. Voici les questions formulées par Damascène en III, 14 :

En premier, qu'est-ce qu'une image ?

En second, en vertu de quoi y a-t-il image ?

En troisième, quelle différence y a-t-il entre les images ?

En quatrième, qu'est-ce qui est objet de l'image et qu'est-ce qui ne l'est pas ?

En cinquième, qui fut le premier à réaliser des images ?¹¹

⁸ Ou *acheiropoïeton*, non-faite de main d'homme

⁹ Cf aussi cette occurrence précoce dans un article de 1959, «Remarquable — Georges Franju, *La Tête contre les murs* : «Voilà pourquoi, à chaque gros plan, on a l'impression que la caméra essuie les visages comme le linge de Véronique celui de la Sainte Face, parce que Franju recherche et retrouve le classicisme derrière le romantisme.» (*Arts* n° 715, 25 mars 1959), in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, édition établie par Alain Bergala, éd de l'Etoile, Paris, 1985, p. 179. Godard propage encore l'image dans *Scénario du Film Passion* (1983) : «Tu n'inscris plus dans la mémoire parce qu'elle est là, toute blanche, l'écran blanc, la toile blanche, le linge blanc comme le linge de Véronique, le corps du film on disait, Véronique disait le corps du Christ.» Retranscrit par Juliette d'Assay et Catherine Schapira, in *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 323/324, mars 1984, p. 89.

¹⁰ 1^o *Épître aux Corinthiens*, XV, 48-56. «Et comme nous avons porté l'image du terrestre, nous porterons l'image du céleste» (49).

¹¹ *Contra Imaginum Calumniatores Orationes Tres*, Patrologie Grecque, 94, col. 1337. Traduction inédite de Philippe-Alain Michaud, extraite d'une thèse de doctorat (en cours). Nous citons ensuite par fragments les colonnes 1337 (III,16) à 1345 (III,26).

Dans le traité de Damascène, règne une politique de la citation qui ne manque pas de résonances avec la forme anthropologique que travaillent avec de plus en plus d'ampleur et de subtilité les films de Godard (« Je ne dirai rien qui soit le fruit de mon propre esprit », écrit Damascène ¹²). Mais avant tout, s'y déploie le produit d'un renversement essentiel : alors que l'Incarnation, traditionnellement, apparaît comme le schème qui légitime l'icône, chez Damascène l'icône vient servir de gage à l'Incarnation ¹³. Non seulement la vérité de l'archétype fait trace dans la réplique, mais l'image atteste l'opération d'Incarnation, de sorte qu'il deviendra par exemple possible pour Nicéphore de formuler ceci (à la suite de saint Basile cité par Damascène), qui identifie écriture et image, « l'inscription graphique » et « l'inscription des effigies divines » : *L'icône sera donc un Évangile* ¹⁴. Une telle conception contribue à transformer l'instrument (du culte) en cause (théorique), l'image fascine non seulement parce qu'elle est vraie — le Fils comme vraie image du Père, l'Eucharistie vraie image du Fils — mais parce qu'elle devient vraiment une image, elle commence chez Damascène à devenir cette capacité affirmative qu'elle finira d'être chez les modernes et que Godard ne cessera d'interroger, de critiquer, de déplacer et surtout de transformer.

L'image et sa distance

D'abord, qu'est-ce qu'une image ?

L'image est une ressemblance (omoiôma), un paradigme (paradeigma) et une empreinte (ektupôma) de quelque chose qui désigne en soi-même le représenté, mais sans ressembler entièrement et en tous points au prototype, c'est-à-dire au représenté – car autre l'image et autre le représenté – et l'on voit clairement la différence qui existe entre eux puisqu'autrement, ils ne seraient pas distincts l'un de l'autre. Je donne un exemple : l'image de l'homme, même si elle restitue l'empreinte du corps, ne possède pas les puissances de l'âme, car elle ne vit pas, ne raisonne pas, ne parle pas, ne perçoit pas et ne bouge pas les membres. Et le Fils, s'il est l'image naturelle du Père, se différencie de lui, car il est le fils et non le père ¹⁵.

En termes analytiques, Damascène permet ici de réfléchir sur la nature et la syntaxe de la distance que l'image entretient avec son modèle : par nature, la relation au modèle se conçoit-elle sur un mode plein, occasionnel, distant, douteux ? Si l'image est un paradigme, ce qui peut signifier un exemple parmi d'autres exemples, alors elle apparaît aussi comme une ouverture, ouverture sur des dispositifs d'hypothèse à propos de l'archétype. Et dans le temps, ce rapport se montre-t-il constant ou variable ? C'est par exemple le problème du documentaire moderne tel que l'expose la *Lettre à Freddy Buache* (1982) :

¹² *Patrologie Grecque*, Paris, Migne, 94, 524 C.

¹³ Sur ce point, cf Christophe von Schönborn, « La sainteté de l'icône selon saint Jean Damascène », in *Studia Patristica* XVII (1), Oxford, New York, 1982, pp 188-193.

¹⁴ Nicéphore, *Antirrhétique*, III, 384 B, in *Discours contre les iconoclastes*, traduit et présenté par Marie-José Baudinet-Mondzain, Paris, éd Klincksieck, 1989, p. 190.

¹⁵ Damascène, III, 16.

il s'agit de décliner les conditions de possibilité d'un rapport avec le monde pour en maintenir l'éventualité et le faire advenir, ultimement et avec fugitivité, sous la forme d'un fraternel jugement de goût (la ville, conclut la voix de Godard, «peut être belle à cause de ça et ceux qui l'habitent sont ... sont souvent magnifiques et pathétiques, même dans un pays... dans un pays très riche comme celui-là ¹⁶ »).

Détaillons l'usage que l'on peut faire d'une telle proposition, à propos d'un plan-séquence, celui du casting des figurants par Gaspard Bazin au premier tiers de *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*. Le figurant est cette créature stylistique qui permet de traiter à cru la question de l'apparition du corps à l'image : on se rappellera, dans *Pierrot le Fou*, la merveilleuse occurrence du «Été André, actuellement figurant de cinéma», qui résume à lui seul tous les paradoxes de la parousie cinématographique. En tant que forme de la scénographie, le figurant connaît par tradition trois régimes d'emploi : l'iconogramme, ou unité diégétique, selon lequel il demeure en-deçà de toute dialectique entre sujet et collectivité, est agi et agité comme un épouvantail ne signifiant que par ses accessoires, attestant du lieu et du temps de l'action; comme partie élémentaire d'un ensemble, d'une foule par exemple, il intervient tantôt sur le mode d'un déficit d'unité, tantôt affirmation de diversité lorsque celle-ci se présente sur le mode d'une multiplicité amorphe; mais si la foule importe par le travail de circulation qui s'y établit, alors le figurant fait mobile, corpuscule dans un flot ou dirigeable en tension potentielle vers un troisième régime d'apparition, la masse, foule organisée selon un sens informant qui réduit le multiple à l'un. Le figurant y devient cellule, neutron (parce qu'anéanti dans son unicité), il n'est plus que l'agrégé d'un ensemble. *Grandeur et décadence*, film du dénuement, effectue un retour à la plus petite unité figurative du cinéma, le corps affectif du figurant, au prix d'un austère travail d'éradication et de régression. Avant l'iconogramme (l'épouvantail), il y a le corps au travail; avant la foule, il y a l'humanité, c'est-à-dire la possibilité d'être ensemble («Je veux bien faire des essais avec vous», répond Gaspard Bazin à celle qui n'est pas encore une actrice, «mais avant, il faut que je fasse des essais avec l'humanité»); avant la masse, il y a le problème du rapport du corps au sens, donc au verbe : il y a la *théorie*, il y aura le défilé.

La deuxième procession ¹⁷ de *Grandeur et décadence* se conclut par un ralenti qui, dans le visage douloureux d'une figurante s'écriant «C'est le seul homme que j'aie aimé et il est mort», traque l'image, traque le motif de peinture, trouve le Cri et son traitement en Méduse. Une fois retrouvé le motif sublime, l'image s'arrête, en cet état se laisse contempler un instant, et le plan-séquence s'achève. Pourquoi traquer cette image antique, surtraîtée dans l'histoire de la peinture comme de sa théorie, déjà plusieurs fois remise en scène par Godard lui-même ¹⁸ ? De Pline à Lessing, de Freud à Deleuze, le

¹⁶ Retranscrit par Bruno Colomb, in *L'Avant-Scène Cinéma* n° 323/324, mars 1984, p. 75.

¹⁷ Trois minutes, sur une partition de Arvo Pärt (*Cantus in memory of Benjamin Britten*, 1984).

¹⁸ Dans *Sauve qui peut (la vie)* avec le personnage de Giorgiana, dans *Je vous salue Marie* où elle vient en diptyque au cours d'un affrontement entre Joseph et Marie, selon un premier insert-faux raccord de Marie dans la pose célèbre du cri empruntée au *Massacre des Innocents* de Poussin puis un second en *Méduse* du Caravage.

Rappelons aussi le texte de Jean Epstein consacré à l'émergence du Cri, assimilé à l'expressivité elle-même : «Je ne connais rien de plus absolument émouvant qu'au ralenti un visage se délivrant d'une expression. Toute une préparation d'abord, une lente fièvre, dont on ne sait s'il faut la comparer à une incubation morbide, à une maturité progressive ou, plus grossièrement, à une grossesse. Enfin tout cet effort déborde, rompt la rigidité d'un muscle. Une contagion de mouvements anime le visage. L'aile des cils et la houppe du menton battent de même. Et quand les lèvres se séparent enfin pour indiquer le cri, nous avons assisté à toute sa longue et magnifique aurore. Un tel pouvoir de séparation du sur-œil mécanique et optique fait apparaître clairement la relativité du temps. Il est donc vrai que les secondes durent des heures ! Le drame est situé en dehors du temps commun. Une nouvelle perspective, purement psychologique, est obtenue.

Je le crois de plus en plus. Un jour le cinématographe, le premier, photographiera l'ange humain.» «L'âme au ralenti», 11 mai 1928, in *Écrits 1*, Paris, éd Seghers, 1974, p. 191.

traitement du cri en peinture engage peut-être la plus lourde tradition de problèmes théoriques quant à la représentation, convoqué souvent de la même façon au titre du motif qui, par excellence, sert à *distinguer* : entre le bon et le mauvais peintre (Pline), entre la peinture et la poésie (Lessing), entre le figuratif et le figural (Francis Bacon, repris ensuite par Deleuze), entre les sexes (Freud).

Or, chercher cette image tranchante, reconnaissable, lisible et surtout *lisante* (c'est l'apport de Freud, cette image nous lit en nous liant à l'espèce), la retrouver dans le corps singulier, anonyme et concret de la figurante en quête de travail, ne vérifie pas la permanence d'un souci figuratif mais accomplit l'acte par lequel l'œuvre reconnaît familièrement sa propre invalidité, son essentiel inachèvement. « On ne sait plus représenter le mouvement du corps se perdant dans l'éternité de la douleur et de la mort ¹⁹ », la comparution des grandes épreuves classiques trace d'abord le portrait de notre impuissance dans la recherche figurale. « — Et l'image, c'est quoi comme type d'objet ? — C'est rien, ça n'existe pas. C'est impensable, inavouable ²⁰. » Or, qu'est-ce que l'on avoue, qu'est-ce que l'on « reconnaît pour sien » ? Étymologiquement, on avoue un fils, un frère, une filiation, et ce qui vient juste avant la Méduse dans le défilé godardien est ce petit personnage égaré à qui Gaspard Bazin demande : « Qu'est-ce que vous faites là ? » et qui répond gentiment en désignant la figurante précédente : « C'est ma sœur ». Visuellement, quatre types de montages travaillent dans la continuité du plan : le clignotement de la surimpression; le passage discontinu des corps dans le cadre; les passages de l'image, sur le mode du ralenti ou de l'arrêt; et le passage du connu de l'image dans l'inconnu du corps fécondé par l'icône culturelle (la Méduse), opposé au dénuement du figurant, esseulé par son apparition, isolé par le verbe qu'il délivre sans l'avoir compris et qui demeure dans l'expérience commune de l'inconnu que constitue n'importe quel croisement de n'importe quel corps dans le monde. Hormis l'aveu burlesque et déplacé de fraternité (« C'est ma sœur »), et avec une caméra vidéo pour croix de Malte, le défilé reconduit et scande de corps en corps l'expérience de *la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté* ²¹. Méduse et chômeurs confrontés opèrent le montage de l'universel et de l'anonyme, du reconnaissable (je lui appartiens, l'image universelle) et du non-connu (l'inappropriable, mon prochain).

Un dernier type de montage parachève donc en rupture cette série de discontinuités : dans l'économie du spectacle, la Méduse, cette image excessivement pleine et surdéterminée, cette *image totale* s'avère aussi la plus destructrice, dans la mesure où par contraste elle re-marque les corps, elle indique son insignifiance concrète au défilé qui la précède. La Méduse dévalise le corps humain, en évide la présence pour le muer en silhouette, pèse de son formidable poids symbolique pour faire basculer les simples corps des

¹⁹ « *Passion*, introduction à un scénario », in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, *op. cit.*, p. 495.

²⁰ « Le chemin vers la parole », entretien avec Jean-Luc Godard réalisé par Alain Bergala, Serge Daney et Serge Toubiana, *Cahiers du Cinéma* n° 336, mai 1982, repris dans *Godard par Godard*, *op. cit.*, p. 508.

²¹ Georges Bataille, cité par Maurice Blanchot dans *La communauté inavouable*, Paris, éd de Minuit, 1983 (exercice p. 9 et *passim*).

figurants dans la pré-figuration. À cause d'elle, le corps humain n'existe presque pas encore et l'image épurée qui enregistre son passage dans le champ, cette image ascétique et minimale qui structure *Grandeur et décadence*, documentaire sur l'économie figurative, s'affecte d'un coefficient d'impossibilité. L'excès d'image que représente la Méduse renvoie le corps concret au registre d'un figurable qui n'advient pas, cette image-ci éloigne le monde : ainsi que Damascène invitait à le penser — mais bien sûr contre ce qu'il avait à en défendre —, l'image, d'hypothèse paradigmatique, devient un terrible dispositif d'hypothèque. Une telle invention du négatif représente un schème godardien majeur.

De la nécessité

Deuxièmement, en vertu de quoi y a-t-il image ?

Toute image décèle ce qui est caché et le rend manifeste. Je donne un exemple : puisque l'homme n'a pas la connaissance nue de l'invisible, l'âme étant dissimulée par le corps, ni celle des choses qui adviendront après lui ou des choses éloignées et distantes dans l'espace parce qu'il est circonscrit dans l'espace et dans le temps, l'image a été conçue comme un guide pour la connaissance, comme la manifestation et la révélation des choses cachées, entièrement consacrée à l'utile et au bénéfique et tournée vers le salut afin que parmi les choses exposées en public, nous discernions ce qui reste caché et que nous désirions et tendions vers le bien et qu'au contraire nous nous détournions avec aversion du mal ²².

Damascène institue l'image comme guide pour la connaissance : mais que connaissons-nous de l'image elle-même ? Quelle en est, ou en serait, la nécessité ? « Pour moi une image de film, c'est une carte de géographie, une boussole, une ordonnance (mon père était médecin) ²³ ». Voici l'hypothèse initiale, douloureuse, sur le fond de laquelle s'enlèvent et s'arrachent les plans effectifs, que jamais la réflexion godardienne n'a pu envisager explicitement : que des images, après tout, il n'y ait nul besoin.

(Par ailleurs, comment l'image moderne ne se supporte elle-même comme image que de reconnaître le mal historique, constitue l'un des problèmes auxquels se confrontent les *Histoire(s) du cinéma* au travers du traitement d'*Allemagne année zéro* et des films sur les camps d'extermination. *L'image doit être encore la seule possibilité de garder la souffrance* ²⁴).

²² Damascène, III, 17.

²³ « La chance de repartir pour un tour », 30 mai 1980, in *Godard par Godard*, op.cit., p. 408.

²⁴ « Dans Marie il y a aimer », janvier 1985, in *Godard par Godard*, op.cit., p. 608.

Génétique des images

En troisième lieu, quelles sont les différentes sortes d'images ?

Il y a différentes images. La première, c'est l'image naturelle. Car chaque chose doit être d'abord selon sa nature, puis selon l'institution et l'imitation, de telle sorte qu'il faut que l'homme soit d'abord par nature, puis par institution selon l'imitation. Donc la première image naturelle et immuable du Père invisible est le fils du père : il désigne le père en lui-même. Car personne jamais n'a vu le Père. (...) Le Fils est l'image du Père, naturelle, immuable, semblable au Père en tous points exceptés l'absence d'engendrement et la paternité. Car le Père est géniteur non engendré et le Fils est engendré et non le Père. Et l'Esprit saint est image du Fils. (...) Et de chaque père le fils est l'image naturelle. Ainsi, le premier mode de l'image, c'est l'image naturelle ²⁵.

Au-delà de la citation, au-delà de l'intertexte, le travail de Godard ne cesse d'actualiser une propriété de l'image : sa capacité génétique, ce pouvoir qu'elle possède de rendre possible ou impossible une autre image (au sein du même film ou pour l'ensemble des films et des représentations). Une image chez Godard est un organisme fécond et jamais un plan ultime, pas plus qu'un processus d'épuisement ou d'exhaustion. On envisage plus loin la fécondité particulière de l'image manquante.

Problème du programme

Le deuxième mode de l'image est l'idée en Dieu des choses qui adviennent par lui, c'est-à-dire sa volonté éternelle et qui ne se modifie pas. (...) Les images et les paradigmes des choses qui adviennent par lui ne sont rien d'autre que l'idée de chaque chose ou leur prénotion (proorismo), ainsi que les appelle le saint Denys [l'Aréopagite]. Car c'est dans sa volonté que résident, avant leur création, l'empreinte et l'image des choses prédéterminées et qui adviendront invinciblement ²⁶.

Qu'est-ce qui détermine une image ? Advient-elle sous forme du motif déductible d'un programme iconographique ou narratif, survient-elle pour contredire voire abolir l'annonce faite par les images, les sons, les signes qui la précèdent, supprime-t-elle jusqu'au principe de la programmation (« Un tas de gravats déversés au hasard : le plus bel ordre du monde ²⁷ ») ?

Allemagne 90 neuf zéro (1991) met en scène un réseau serré de réflexions sur le motif, sur ce qu'il porte de présence et d'absence, ce qu'il manifeste encore de sens et ce qui en lui se dérobe à l'intelligible, au partage, à l'histoire. De ce réseau, extrayons un seul plan, dans la *Variation 6 : Le Déclin de l'Occident*, celui qui clôt la séquence décrivant le retour de Lemmy Caution (Eddie

²⁵ Damascène, III, 18.

²⁶ Damascène, III, 19.

²⁷ Héraclite, fr. 124, traduit par Roger Munnier in *Les Fragments d'Héraclite*, éd. Fata Morgana, 1991, p.175. Autre traduction : « Parmi les choses répandues au hasard, la plus belle : le cosmos ».

Constantine) dans Berlin, la nuit, à Noël («Voici donc Noël et son cortège d'antiques frayeurs. Les magasins sont pleins d'antiques saloperies mais ce dont on a besoin, on ne le trouve plus ²⁸»), séquence dont la fin se consacre à Hans et Sophie Scholl, mis en scène au volant d'une voiture exposée dans la vitrine d'un grand magasin. Ce dernier plan représente une rose blanche sur fond de feuillage vert, gros plan lumineux et pur qui ne raccorde pas avec les plans précédents, urbains et nocturnes. Or, le motif accueille et déploie ici au moins quatre dimensions de sens, indépendantes et attachées comme pétales sur le pistil, à commencer bien sûr par une signification historique, celle de la Rose Blanche de Munich, qui porte avec elle tout le poids de la mort et du sacrifice politique. Figurer cette disparition héroïque aura déterminé la qualité de la dimension plastique du plan : clarté absolue du motif (au sens de Wölfflin), portrait de fleur bien plus que nature morte. Rose, elle est blanche, et Godard, dans une lettre à Louis Seguin, indique avec précision la façon dont *Allemagne 90 neuf zéro* tresse ses motifs, parmi lesquels la couleur de toutes les couleurs, le blanc. «Les citations, écrivez-vous, divergent, d'accord pour ces jolis termes virginia woolfiens. Puis, vous ajoutez, elles n'ont ni boussole ni repères. Je vais prendre un exemple : l'arbre à côté du pavillon d'été de Goethe, réel, filmé sur place, à sa place, si tant est que le mot réel a encore un sens. Puis l'arbre, au centre de Buchenwald, où l'auteur de la théorie des couleurs aimait, selon la légende, à venir bouquiner, à quarante kilomètres de Weimar comme l'indique le panneau. Tout cela entremêlé par la page blanche de l'histoire hégélienne, qui fait l'intermédiaire, via les camps, avec la robe blanche du modèle de Werther puisque Goethe, selon Wittgenstein, ne croyait pas que le blanc soit une couleur intermédiaire. Et plus loin, la rose blanche, la seule inconnue de Rilke. Vive donc le «dit des vagues» ²⁹.» Ressaisie dans sa dimension poétique, il s'agit donc de la rose rilkéenne dont le commentaire que lui réservait Maurice Blanchot ³⁰ faisait le symbole même de l'acte d'écriture : sauver ce qui durera plus que nous. Disparaître est un don, parce qu'en la disparition — ainsi Maurice Blanchot analyse-t-il les *Élégies à Duino* — se tient le pouvoir de retenir, cette fonction devenue si capitale pour Godard depuis *Grandeur et décadence*. Ainsi trouvera-t-on dans le commentaire de Maurice Blanchot une définition programmatique de la figure que dresse Lemmy Caution dans *Allemagne 90 neuf zéro* : «nous sommes (...) ceux qui consentent à passer, qui disent Oui à la disparition et en qui la disparition se fait dire, se fait parole et chant» : nous comprenons alors, puisque cette créature du passage doit manifester le point de vue de l'impersonnel — seul susceptible de se confronter à la «nuit de la démesure» qui rend possible, au plus profond de la mort, le mouvement de la transformation —, pourquoi Godard a choisi de l'incarner en une figure d'espion, dont le regard n'est

²⁸ Raymond Chandler, que cite aussi Serge Daney dans «En attendant la neige», in *Libération* du 24 décembre 1987.

²⁹ In *La Quinzaine littéraire*, n° 591, 16/31 décembre 1991.

³⁰ «Rilke et l'exigence de la mort», in *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, notamment «II. L'espace de la mort» et «III. Transmutation de la mort», pp.170-211.

pas individué, mais collectif, et l'on pourrait presque dire que Lemmy Caution représente ici l'anonyme point de vue de l'espèce.

Ainsi la Rose Blanche image ce qui a péri, ce qui manifeste le plus périssable et ce qu'il convient donc avant tout de retenir en convertissant l'absence en présence, l'invisible en visible, la mort en chant, conversion qui est l'acte poétique même. Le motif de la rose blanche tel que le traite *Allemagne 90 neuf zéro* devient l'allégorie d'un deuil (politique) métamorphosé en Ouverture (esthétique), l'aboutissement d'une réflexion sur les forces de l'apparition à l'œuvre dans la disparition et ceci affecte le plan d'une dernière dimension, formelle, qui dialectise l'épanouissement du sens et le plan le plus simple, un portrait de fleur sans aucun excès visuel, un plan limpide³¹. La réinvention par Godard de la déploration, de la forme élégiaque dont relève *Allemagne 90 neuf zéro*, affirme que la complexité du sens ne trouvera son lieu que dans la modestie de la transparence, instaure une puissante et neuve dialectique du sur-montage et du plan clair, du hanté et du hiatus qui, en approfondissant les conditions d'apparition du motif, renouvelle stylistiquement le problème de la détermination des images. Le dernier épisode des *Histoire(s) du cinéma*, lui-même récapitulatif des sept autres, se termine sur un autoportrait de Godard en guise à la fois de signature et d'aboutissement : son visage clignotant avec l'image d'une rose, motif devenu l'emblème des puissances de l'image.

Bords et débords de l'imitation

*Le troisième mode de l'image est celui qui est produit par Dieu par imitation, c'est l'homme. Car comment la créature serait-elle de même nature que l'incréd, sinon par imitation ? Comme la pensée (le Père), le verbe (le Fils) et l'Esprit saint sont un seul Dieu, ainsi aussi la pensée, le verbe et l'esprit sont un seul homme, et il en va de même de la liberté et de la détermination. Car il dit, le Dieu : faisons l'homme à notre image et à notre ressemblance. Et il ajoute aussitôt : et vous l'emporterez sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel et les bêtes sur la terre, et vous leur commanderez*³².

L'image moderne, hypothèse voire hypothèque pour laquelle le Sujet jamais ne se donne *a priori*, n'importe à elle-même qu'à se charger de ce qui interroge, détruit, abandonne l'humain et ce, jusqu'au sein de la plus minimale des mimétiques (*Grandeur et décadence*). Or, que l'élaboration figurative détruise ou propose, cela peut se conduire selon différents régimes, affirmatif, conditionnel, optatif... : autant que la proposition éthique, compte le mode qui la laisse advenir.

Le début de *Nouvelle Vague* (1990) instaure un cadre figuratif qui semble animé par le principe d'un décentrement radical, non pas seulement du corps

³¹ Un plan de rose allégorique a servi déjà de motif pour accéder à l'image simple : à propos de *Pravda* (1969), Godard écrivait : « Dégager des images simples (et ce n'est pas si simple, c'est là ce qu'il s'agit de faire politiquement) comme ici les plans de la rose = classe ouvrière tchèque et slovaque (...) ; dégager des images simples c'est refuser de faire des images du monde trop complètes, c'est faire que la même image (ou son) soit une image de et en lutte (...) ». In *L'Avant-Scène Cinéma* n° 171/172, Spécial Godard : les films « invisibles » (dossier réuni par Abraham Segal), juillet/septembre 1976, p. 64. La rose en réfère aussi à Rosa Luxembourg, présente également dans *Allemagne 9-0*.

³² Damascène, III, 20.

mais, plus profondément encore, du paradigme humain. Cela passe par une formidable énergétique du recouvrement, et tout d'abord celui de l'ouverture en plan-séquence de *Nostalghia* (Andreï Tarkovski, 1983), par cette première séquence qui en reprend les motifs, le paysage, l'entrée de la voiture rapide, l'arbre, l'homme et la femme (dans les deux cas, Domiziana Giordano) en les redistribuant. Mais il s'agit surtout du recouvrement d'un récit (la rencontre entre Elena Torlato Favrini et Roger Lennox/Alain Delon) par une description, celle de l'arbre sous lequel advient cette rencontre. L'ancrage symbolique (l'arbre de la connaissance, qui ouvre le paradigme théologique de *Nouvelle Vague*) rend le recouvrement supportable mais la description elle-même se révèle paradoxale : elle démultiplie son motif en même temps qu'elle ne donne jamais l'entièreté de sa forme. L'excroissance du détail comme fragment indéfini, tellement fort en sa première occurrence (la masse noire et presque inidentifiable du tronc autour duquel se met en mouvement puis ne cessera de tourner le plan), autorise peut-être à penser cet arbre comme, ne serait-ce qu'approximativement, l'avènement visuel du concept de sublime tel que Kant l'a construit : à la fois l'informe, le fond obscur de la représentation autour de quoi tout tourne, vertigineusement, et l'épreuve de résistance qui autorise la connaissance de soi-même³³. Mais voici qu'un troisième recouvrement se superpose aux précédents, celui de l'intellection par la perception. Le film travaille en son orée, de façon systématique, le seuil de perceptibilité des choses, les insuffisances et les surplus de la vision. S'y succèdent des événements à peine perceptibles (les péripéties : l'apparition de Roger Lennox, son accident); le déploiement visuel de l'arbre; et des événements sur-traités. Au nombre de ceux-ci, la rencontre en faux-raccord des deux mains qui, pour être l'une masculine et l'autre féminine, n'en rappelle pas moins l'*exemplum* phénoménologique par excellence, la preuve par le toucher que le corps existe (cette image, plus tard dans le film, sera plusieurs fois rééditée jusqu'à se voir coupée au ras, au *pas* de l'événement, coupe qui accomplit un travail complexe sur la durée des plans³⁴) ou comme la répétition par Elena Torlato Favrini du geste d'ôter et remettre ses lunettes, qui lui permettent de voir et le soleil et la mort en face. Ainsi la sensation visuelle est-elle convoquée dans la diversité de ses épreuves : comme défaut, fuite, fugitivité; comme plénitude (le lien sublime établi entre l'informe et la totalité); et comme surplus (les lunettes réflexives).

On pourrait avancer alors qu'il s'agit ici d'élaborer une figuration non-humaine, qui emprunte à la fois les moyens du décadre classique : c'est tout l'enjeu du premier plan de Roger Lennox, il est là, dans le champ, résolument imperceptible sans toutefois être ni caché ni masqué — ironiquement identifiée à une borne, cette marque humaine dans le champ n'y fait plus repère; et ceux, très neufs, d'un traitement qui arrache le Paysage à son genre pictural

³³ Rappelons, en ce qui concerne le premier point, le texte de Kant : «Le sublime pourra être trouvé aussi en un objet informe, pour autant que l'illimité sera représenté en lui ou grâce à lui et que néanmoins s'y ajoutera par la pensée la notion de sa totalité.» (*Critique de la Faculté de juger*, 1790, § 23, traduit par Alexis Philonenko, Paris, éd. Vrin, 1979, p. 84).

³⁴ Sur les phénomènes de durée dans *Nouvelle Vague*, cf Jean-Luc Godard, «Vague Nouvelle : Genèse», in *Cahiers du cinéma* n° 431/432, mai 1990, p. 43.

pour le restituer à l'état de Nature, c'est-à-dire un débord cosmique qui entraîne la représentation à se mesurer à un flux organique, une splendeur qui par définition *ne nous regarde pas*. Que l'image ait désormais à se confronter à une sensation non-humaine, ce qui embrasse et dépasse très largement la question figurative du paysage, un tel problème ne trouve sa solution que dans le montage, dans l'invention de dissonances maximales entre le tout et ce qui n'est plus partie mais partiel, entre la circonscription de la totalité et l'indéfinition de la bribe³⁵. Entre la partie, l'ensemble et le tout, et en commençant sur le motif de l'arbre, Godard dans *Nouvelle Vague* introduit des rapports paradoxaux, issus de procédures descriptives en non-raccords, sous forme par exemple de «néo-synecdoques» selon lesquelles les fragments désignent des ensembles autres qui ne correspondent pas au tout supposé de la chose. Autrement dit, *Nouvelle Vague* instaure une économie d'un organicisme inédit, provoquant ce décentrement du paradigme humain qui déplace la mimétique et ses enjeux.

³⁵ Comment la coupe et la découpe pensent, Rilke, en distinguant l'ensemble artistique et le tout de la chose, l'avait décrit déjà — où l'on retrouve le rôle de l'arbre comme motif problématique de la représentation : «Il n'y a pas si longtemps, on se révoltait (...) contre les arbres coupés par les impressionnistes au bord de leurs tableaux ; on s'est très vite habitué à cette impression, on a, quant aux peintres tout au moins, appris à comprendre et à croire qu'un ensemble artistique ne coïncide pas nécessairement avec le tout de la chose, qu'indépendamment d'elle, à l'intérieur de l'image, de nouvelles unités se forment, de nouveaux ensembles, circonstances et équilibres.» «Auguste Rodin», 1903, traduit par Paul de Man, in *Prose — œuvres I*, Paris, éd du Seuil, 1966, p. 406. (Nous soulignons, dans cette opération figurale, l'acte de foi que Rilke subtilement indique).

³⁶ Voir par exemple Edward James Martin, *A History of the Iconoclastic Controversy*, London, New York and Toronto, The McMillan Co, 1930, notamment les chapitres VII et X.

³⁷ *Antirrhétiques*, I, 244 D, in M.-J. Baudinet-Mondzain, *Nicée II*, *op.cit.*, p. 138 et in Nicéphore, *Discours contre les iconoclastes*, *op.cit.*, p. 86, où Marie-José Baudinet-Mondzain traduit cette fois : «Ce n'est pas le Christ, mais c'est l'univers entier qui disparaît s'il n'y a plus ni circonscription ni icône.»

La controverse iconoclaste aura fondamentalement traité des relations que l'image entretient avec la doctrine de la Personne : où l'iconodoulie pense le lien entre l'image et l'original sur un mode continu, le prototype passant dans l'image en nature sinon en substance de sorte que l'adoration portée à l'icône se reporte au prototype, l'iconoclasme — avec diverses formulations qui ne sont d'ailleurs pas nécessairement compatibles entre elles — institue coupure entre l'image et l'archétype, les deux natures de la Personne christique (circonscription humaine et incirconscription divine), l'icône et l'orant³⁶. En réponse à cette pensée de la rupture, Damascène construit une échelle de la révélation, inspirée de Denys l'Aréopagite et du platonisme, qui établit une circulation continue de la grâce divine dont la notion d'image, saisie dans ses différentes occurrences et ses synonymes, est l'instrument privilégié. Nicéphore, autre grand théologien de l'iconodoulie, aura cette formule : «Ce n'est pas le Christ mais c'est l'univers entier qui disparaît s'il n'y a plus ni circonscription ni image³⁷.» On pourrait dire que, chez Godard, l'image se trouve aussi au centre de l'économie du monde, mais qu'à la différence des Byzantins, elle ne cesse de s'ouvrir dans ses modes et dans ses propriétés parce qu'elle n'a pas encore rapport à un modèle dont l'existence même n'est pas assurée : s'il y a prototype, c'est au sens moderne et industriel d'essai et d'esquisse, comme le décline si clairement la figure de Roger/Richard Lennox qui consiste à force d'échapper à toute individuation, à toute assignation, toute dialectique du même et de l'autre, de l'être et du non-être («L'échange est échangé» prononce Lennox à la fin de *Nouvelle Vague*). L'indéfinition de la Personne laisse alors champ libre au débordement de l'humain, c'est-à-dire, d'une part, à la Nature et à son sublime inintelligible, ensuite, à une stylistique de l'inhumain qui, dans *Nouvelle Vague*, se manifeste à la faveur des multiples

effigies, marionnettes, figurines et tableaux vivants qui cernent la forme humaine sans pour autant l'éclairer — au contraire de ce qui se produisait dans *Le Mépris*, où les liens établis entre le corps et ses images faisaient système. Dans *Nouvelle Vague*, la figurine tragiquement équivaut à l'humain (que l'on pense aux tableaux vivants dans le travelling alterné du lac et des poses érotiques³⁸) et il y a bien plus de mystère et de réserve d'être dans un portrait de Goya que dans le personnage de Lennox, cette figure de l'insuffisante plénitude³⁹.

Je vous salue Marie avait traité autrement ce débord de l'humain, sur un registre doux et discret : la métaphore évangélique trouvait sa limite dans les occurrences intermittentes d'étranges survenues de chiens, ce chien hors-programme que l'on apercevait sur la couverture d'un livre de science-fiction (*Demain les chiens*, de Clifford D. Simak), en gros plan incongru au beau milieu du retraitement godardien d'une scène biblique ou encore entraîné par Joseph, ce qui fournissait un bon critère pour qualifier l'homme : « Il est nul, il ne sait pas tenir son chien en laisse » (le *putto* à Gabriel). *Je vous salue Marie* déclinait les hypothèses sur l'origine de la vie : Dieu, la lumière, les extra-terrestres... Une autre hypothèse voudrait que la vie n'ait pas encore commencé. *Demain les chiens*.

L'image comme péril du modèle

*Le quatrième mode de l'image, c'est l'écriture restaurant les figures, les formes et les signes (tupous) figurant les invisibles et les incorporels sous une forme corporelle pour pallier l'obscurité de la saisie idéale de Dieu et des anges, due à l'impuissance où nous sommes de contempler les incorporels sans les figures correspondantes; ainsi parle Denys l'Aréopagite, expert en choses divines. Ce n'est pas sans raison qu'ont été instituées des formes de l'informe et des figures de l'infigurable. On ne peut pas dire que la seule cause en soit l'analogie selon notre nature, incapables que nous sommes de diriger sans médiation notre contemplation vers les intelligibles, car nous avons besoin de nous élever par des voies ordinaires et naturelles. Si donc le verbe divin est dans une relation d'analogie avec nos prénotions, nous donne à voir partout le transcendant et attribue des signes aux corps simples et informels, comment ne représentera-t-on pas des choses informées par des figures selon la nature ordinaire et comment, désirant les regarder, mais en leur absence, ne le pourrait-on pas ?*⁴⁰

Une telle proposition veut parer à l'argument iconoclaste selon lequel l'inconscriptible doit rester non-figuré en raison de l'essentielle inadéquation et de la fausseté de l'image. Comment représenter « l'insaisissable, l'inexprimable, l'incompréhensible, l'inénarrable, celui que Moïse n'a pas eu la force de

³⁸ Plans 58 à 63 dans le découpage établi par Nathalie Bourgeois, in *L'Avant-Scène Cinéma* n° 396/397, novembre/décembre 1990, pp 36-44.

³⁹ « Lennox : Mais combien y en a-t-il à ne mener qu'une demi-vie, parce qu'ils n'ont pas le courage d'en mener une pleine et entière qui apparaîtrait aux autres comme une double vie ? » Plan 189, *id.*, p. 93.

⁴⁰ Damascène, III, 21.

regarder en face ? ⁴¹ ». Avec Godard, ce n'est plus ni d'une critique de la facticité de l'image, ni d'un retour à sa pure littéralité plastique qu'il s'agit, mais du processus inverse : comment l'analogie peut-elle déceler l'inconnu dans le connu, non pas au titre d'une restauration, de la découverte euphorique d'une *membrure invisible du visible* (Merleau-Ponty), mais en œuvrant à ce que l'analogie photographique, l'empreinte la plus fidèle, devienne le péril du modèle. En certaines occasions, s'exprime de façon très condensée le principe de ces analogies défectives qui renvoient le modèle, et le modèle le plus familier, au registre de l'énigme.

C'est le cas par exemple du traitement de la *Maja desnuda* dans *Nouvelle Vague*, auquel nous faisons allusion à l'instant. La séquence au cours de laquelle le tableau de Goya est, littéralement, trafiqué (on ne sait s'il est vendu, échangé, abrité, s'il s'agit seulement d'attester son existence...) se déroule sur un aéroport qui permet une délicate totalisation à la fois de la spatialité (espace ouvert et fermé, infini et surcadré, obscur et clair) et de l'Économie (politique, financière et théologique). Au centre de ce dispositif surabondant, l'image d'un portrait, la femme nue de Goya; et ce centre ne forme foyer qu'à instaurer un hiatus avec sa périphérie : la frontalité anthologique du portrait contraste violemment avec les sombres silhouettes masculines profilées, découpées, évitées qui l'entourent. Or, ce foyer de visibilité, recouvert par le commentaire, s'éloigne peu à peu, devient incompréhensible.

«Le PDG (off). Vraiment étrange, Della, de retrouver la «Maja desnuda» dans une cave de Beyrouth...

Lennox : L'Islam n'est pas une civilisation du doute, comme la nôtre, mais de la certitude!

Le PDG : Ah, l'arabesque, le nu sans la volupté... Elle est très offerte, je ne me souvenais pas de ces seins tellement écartés... oui, assez insolente, dans le fond.

Lennox : Disons secrète, et n'en parlons plus!

Le PDG : Parce qu'elle regarde quelqu'un. Oui, vraiment très offerte!

Lennox : L'offre et la demande! ⁴² »

Dans ce dispositif d'un corps de femme placé au centre de l'horreur mondaine (militaire, économique, politique) fait peut-être trace une mise en scène envisagée puis refusée dans *Camera-Eye* (in *Loin du Vietnam*, 1967) où Godard raconte comment il avait pensé choisir un corps nu de femme «qui est ce qu'il y a de plus chaud et vivant» et montrer quels seraient sur lui les effets d'une bombe à billes, en une «description à la Robbe-Grillet ou à la Flaubert (plutôt Flaubert, parce que j'aime pas tellement Robbe-Grillet).» Dans la *Maja desnuda* de *Nouvelle Vague*, se dessinerait l'empreinte de ce film

⁴¹ Epiphane, cité par Pierre Maraval, «Épiphane, Docteur des Iconoclastes», in *Nicée II*, *op.cit.*, p. 60.

⁴² Plan 225, *L'Avant-Scène Cinéma*, *op. cit.*, p. 109.

qui, selon son auteur, n'était pas à faire. L'énigme, ici, c'est l'offrande du corps, qu'un corps puisse encore s'offrir frontalement au visible. De cela, il ne reste plus que des traces et des témoignages difficiles à interpréter, impossibles à reproduire, désespérants (c'était en partie le propos de *Passion*, qui déjà mettait en scène une reconstitution de la *Maja desnuda*). Ainsi la représentation rend-elle son modèle illisible, et justement ce modèle qui l'avait, elle, convoquée et éclairée de sa force figurale. Demeure cette pathétique puissance du don qui ne restaure pas, mais qui dévore.

La préfiguration

*Le cinquième mode de l'image est celui qui préfigure ou donne l'esquisse des choses à venir.*⁴³

Oui, et l'on ne saura rien de ce qui vient. Que l'esquisse soit inachevable. Toute l'esthétique de Godard, à notre avis, s'ordonne à la forme de l'esquisse. Mais nous verrons cela ailleurs.

Oui, *Y a pas la mer et ben alors tu peux peut-être inventer et tu inventes les vagues. J'invente les vagues, tu inventes une vague, c'est qu'un murmure... c'est une vague, tu as qu'une idée qui n'est, qui n'est que vague mais qui est déjà mouvement, ça c'est du mouvement*⁴⁴.

Quelle mémoire de l'image ?

*Le sixième mode de l'image est celui qui vise à la mémoire des événements accomplis, miracles ou actes vertueux, pour la gloire, l'honneur ou l'inscription des hauts faits de ceux qui ont brillé par leur vertu ou qui ont triomphé de la malveillance ou de la bassesse des méchants et se sont offerts au regard pour la sauvegarde de la postérité, afin que nous fuyions le mal et recherchions les vertus. Or ce mode est lui-même double. Par la parole inscrite dans les livres, car la lettre représente la parole. Ainsi le Dieu grava la loi sur les tables et ordonna que la vie des amis de Dieu soit écrite et conservée. Et par la contemplation sensible.*⁴⁵

La dernière séquence de *Soigne ta droite (une place sur la terre)* (1987) se présente comme un grand dispositif de préfiguration. Le couple des producteurs néophytes (Michel Galabru et Dominique Lavanant), parvenus sur le lieu de la projection remorqués par une dépanneuse (grave défaut d'être, évidemment, chez le cinéaste des voitures de sport), s'installent en attente du film qu'ils viennent de racheter à l'Idiot (Jean-Luc Godard) pour dix dollars. Nous aussi, nous attendons ce film, annoncé au début de *Soigne ta droite*, miraculeusement réalisé, semble-t-il, en vol (« Dans le vide, la moindre création devient miracle ») et dont le générique : « Xanadu-Film : *Une place sur la*

⁴³ Damascène, III, 22.

⁴⁴ Scénario du Film *Passion*, op. cit., p. 81.

⁴⁵ Damascène, III, 23.

Soigne ta droite



terre» étrangement vient d'apparaître avant même que la projection ne soit lancée. Comme la pellicule peut sauter et se décaler, nous assistons à un double décalage : d'abord, la délocalisation de la salle. Cette salle, c'est le monde, et le plan peut-être le plus inventif de *Soigne ta droite*, film par ailleurs plastiquement très brillant, est le dernier contrechamp sur le «réel», lancé par le regard et les saluts des producteurs et qui montre, au lieu du film espéré, un peu d'un paysage passablement illisible (à la fois ville, rive fluviale, route, intervalles et frontières diverses) et un peu de ciel en un vif et bref panoramique ascendant dont il ne reste que l'amorce. Ce plan rapide, décevant, décevant, constitue un trou, une lacune : il est *un plan de moins*, ou encore cette image *pauvre, nulle et silencieuse* dont parle Maurice Blanchot ⁴⁶ par laquelle la dimension cadavérique de la représentation figurative commence d'avancer vers nous. Ensuite, le film premier se détemporalise, à deux égards : en raison du désordre subtil mais complet qui règne sur la description de l'acte de projection (le film attendu a déjà commencé, le projectionniste — François Perier — monte les escaliers de la cabine avec les bobines, il regarde le film défiler hors-champ, les galettes ne sont pas encore montées sur le projecteur... «la vieille passion de l'image confiée au désordre ⁴⁷», écrit Raymond Bellour). Puis en raison des sautes et des fractures qui disjoignent le montage alterné entre les spectateurs et ce film attendu, déjà là et dont cependant on ne

⁴⁶ «Le Musée, l'Art et le Temps», in *L'Ami-tié*, Paris, éd Gallimard, 1971, p. 51.

⁴⁷ Raymond Bellour, *Oubli*, éd de la Différence, Paris, 1992, p. 7.

sait pas encore, non pas s'il viendra, mais qu'il ne viendra pas. De sorte que se produisent un engloutissement du film dans l'attente puis un engloutissement de l'attente elle-même dans l'inassignable du film, ce film tracé dans tous les champs, absenté de chaque contrechamp, annoncé par la présence incontestable de l'écriture et dissipé par l'ensemble des collures.

La séquence organise donc un double démontage : le démontage du film en abyme, présentifié mais invisible, le démontage du film premier, en attente de son autre. Or, l'inassignable du film en abyme affecte profondément le film d'accueil, devenu non-voyant, éperdument tourné vers ce qui ne réclamait pas de regard. Le film d'accueil devient hanté, pré-figurant, aveuglé et dissous par le rapport trop fort qu'il entretient avec l'invisible : il est *abymé*; tandis que le film de l'abyme, potentiel, pré-figuré, diffus par la relation de double qu'il entretient avec le monde qui l'attend, à la manière des profanateurs de sépultures de Don Siegel finit par le vampiriser et se confondre tout à fait avec lui : il devient la chimère (ce monstre par montage) qui métamorphose l'image en rêve de son double, en mirage (mais, rapporte l'amiral-producteur, « je ne sais même pas à quoi j'ai rêvé cette nuit »). Or, cette virtualisation généralisée des plans trouve l'explication de son mode d'être dans le texte. La dernière phrase de *Soigne ta droite (une place sur la terre)* offre le descriptif abrégé du système figural mis en place par les images : « Et d'abord très doux, comme si on ne voulait pas l'effrayer, le chuchotement que l'homme a déjà perçu il y a si longtemps, oh, si longtemps, bien avant que l'homme existe, le chuchotement recommence. ⁴⁸ » C'est une ontologie du « presque » qui nous a été racontée, celle du *presque avant de l'avoir vu, il ne le voit déjà plus*, une ontologie du seuil de figurabilité. Un tel travail accompli, en quelque sorte, la proposition de Kirilov, l'un des personnages de *La Chinoise* : « La réalité n'a peut-être encore surgi aux yeux de personne. » Et ce travail de la pré-figuration produit des effets de présence singulièrement puissants puisque le film, sur la coupe brutale d'un plan de porte-fenêtre qui symbolise le passage vers la mort (cela a été expliqué), nous abandonne, stupéfiés de ne plus voir ce que nous n'avions pas encore vu et qui nous était pourtant promis (*Une place sur la terre*), dans l'ici et maintenant de la projection, parfaitement échoués sur la grève du réel.

De ce dispositif fascinant, on ne retiendra ici que l'enseignement le plus modeste et matériel : où l'iconophilie voyait dans l'image (graphique et figurative) un monument de mémoire, nous ne pouvons plus envisager, à la suite de Godard, qu'un problème né de la fragilité perceptive propre aux images de cinéma. Car la nature première, intangible, de l'image de cinéma, c'est qu'elle n'existe pas, qu'on ne peut l'assigner ni au photogramme, ni à l'écran, ni à une totalisation idéale, ni à l'ensemble du processus (qu'il manque un maillon n'empêche aucunement l'image), elle se retrouve partout et nulle part

⁴⁸ Godard s'inspire ici de Hermann Broch : « Et d'abord, très doux, comme si on ne voulait pas l'effrayer, le chuchotement qu'il avait déjà perçu une première fois recommença au fond de son oreille, au tréfonds de son âme, au tréfonds de son cœur (...) », in *La Mort de Virgile*, 1945, tr. Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1980, p. 205. Mais la violence du paradoxe appartient à Godard.

dans un perpétuel clignotement, matériel et perceptif, entre apparition et disparition, rémanence et recouvrement. De ce phénomène initial, la réflexivité de *Soigne ta droite* décrit quelque chose mais surtout, elle indique le travail analytique qui structure l'écriture de Godard, ce travail neuf, qui informe les questions élémentaires de provenance, de plastique et de syntaxe des plans, sur les formes de vivacité, d'insistance et de précarité des images. Que l'image soit fragile, voilà qui fait scénario.

Sélectivité de l'image dans le plan

Le quatrième point concerne ce qui peut être représenté et ne peut pas être représenté, et comment chaque chose est représentée.

Il est légitime de représenter les corps en ce qu'ils possèdent une circonscription corporelle et des couleurs. (...). Pour parler simplement, nous pouvons reproduire les images de toutes les figures que nous voyons. Et nous nous les représentons mentalement comme elles ont été vues. Car si nous parvenons à la connaissance des figures d'après les discours, rien n'empêche que nous parvenions à la même connaissance d'après ce que nous voyons (...)⁴⁹.

(...) Nous savons donc que ni Dieu, ni l'ange, ni l'âme, ni le démon ne peuvent être contemplés dans leur nature, mais qu'ils peuvent être contemplés dans une sorte de transfiguration; la providence divine a attribué des esquisses et des figures aux incorporels et aux infigurables alors qu'ils ne possèdent pas de figurabilité corporelle afin que nous soyons conduits par la main vers la connaissance de leur densité (pachumerè) et de leur composition (meriken) et afin que nous ne restions pas dans l'ignorance absolue des choses divines et des créations incorporelles. (...) Dieu donc, ne voulant pas que nous restions dans l'ignorance complète des incorporels, leur attribue des esquisses, des figures et des images selon l'analogie de notre nature, des figures corporelles visibles dans la vision immatérielle de notre esprit et cela, nous le figurons et le représentons, car les chérubins aussi ont été dans une certaine mesure figurés et représentés. Et l'Écriture contient aussi des figures et des images de Dieu⁵⁰.

Il suffira peut-être ici d'inverser les propositions de Damascène pour retrouver certaines des procédures mises en œuvre par Godard : tout n'est pas représentable et c'est pourquoi il importe encore de faire des images, y compris dans la plus grande difficulté (*Je vous salue Marie* narrativisait cette souffrance); dans *Nouvelle Vague*, notre nature — pour reprendre le terme employé par Damascène — ne dicte plus sa loi à l'analogie; et, dans le plan, tout ne se constitue pas en image, ou pas encore, ou déjà plus. Les reconstitutions de *Passion* décrivaient comment il fallait chercher dans les intervalles, au fond et sur les bords du tableau, dans *les espaces mal occupés*, certains des

⁴⁹ Damascène, III, 24.

⁵⁰ Damascène, III, 25.

points d'attache les plus forts par lesquels les figures tenaient ensemble, devenaient corps ou se réunissaient en histoire, non pas du tout sur le mode du détail plastique mais en créant une topologie de la possibilité de l'image. (Pasolini dans *La Ricotta* avait inventé le contraire : chercher par où l'image du tableau pouvait s'effondrer, et lui aussi avait trouvé beaucoup de solutions). Valerio Adami écrit cela très bien : «Enfin nous cherchons, nous cherchons dans tous les coins du tableau comme si nous avions perdu quelque chose : il y a une image à retrouver, il y a l'annonce d'un corps symbolique, l'hypothèse d'un ange, etc. Il y a des figures qui vivent au ciel, etc ⁵¹.»

Conclusion. Illégitime.

Qui le premier, réalisa des images ?

C'est Dieu lui-même qui le premier engendra son Fils unique et sa propre parole, son image vivante, naturelle, immuable, empreinte de sa propre éternité, et il fit l'homme à son image et à sa ressemblance.

(...)

Et moi, je ne ferais pas d'image de la chair qui s'est rendue visible pour moi et je ne l'adorerais pas ni ne l'honorerais par l'adoration et l'honneur que je réserve à son image ? ⁵²

Déterminée par Dieu, l'icône pour l'iconodoule est pleine d'une grâce qu'elle a pour charge de redistribuer, principe inadmissible pour l'iconoclaste qui refuse et d'en considérer autre chose que la froide et morte littéralité matérielle et d'en admettre l'analogie avec l'image naturelle que représente le Christ. Chez Godard, il convient (parfois) de retourner au Livre comme à l'origine absolue de l'image mais alors, aussitôt, c'est l'origine elle-même qui se démultiplie. «Tu as dû remonter au fond des temps, jusqu'à la Bible, tu as dû faire des choses défendues et maintenant la mémoire est là et elle te dicte : une ouvrière se fait renvoyer par son patron, elle tombe amoureuse d'un étranger venu pour tourner un film dans la région, mais la femme du patron tombe à son tour amoureuse de l'étranger, et lui, de son côté, n'arrive pas à trouver une histoire pour son film alors qu'il y en a cinquante autour de lui ⁵³.» L'image godardienne affirme sa sur-détermination, la multiplicité de ses origines, à commencer par son propre poids d'impossibilité («Aucune copie n'est possible. Nous sommes les seuls» — *Nouvelle Vague*); avoue son caractère erratique (les plans hors-programme de *Je vous salue Marie*) et travaille à le narrativiser (*Soigne ta droite*); se tend vers l'illégitime, fondé sur le refus d'admettre l'existence d'un sujet que la représentation rendrait pensable autrement que sur le mode de l'éloignement («Derrière vous doit apparaître un second vous. Vous ne parlez qu'aux ombres de ce que vous n'avez pas dit.» — *Nouvelle Vague*).

⁵¹ Valerio Adami, *Les règles du montage. Sinopie.*, Paris, éd Plon, 1989, p. 62.

⁵² Damascène, III, 26.

⁵³ *Scénario du Film Passion*, op.cit., p. 89.

Et ainsi, indéfiniment déterminée, l'image se révèle indéterminante, le lieu même de l'indétermination du sensible, ce qui rend obscur le rapport au monde, au corps, à la sensation, à l'éprouvé parce que la représentation, honnête et malade d'avoir recueilli les puissances du négatif (les relations d'incertitude avec son modèle, avec ce qui la double et la hante, avec son autre, avec ses parties faibles et sa propre précarité), splendide de maintenir la simplicité et la clarté de ses motifs, stupéfiante enfin d'advenir au travers de dispositifs d'annulation absolument inédits, réouvrira tout, encore une fois.

6

Le premier plan

*Philippe Garrel,
Liberté, la nuit*

Vers la fin de *Liberté, la nuit* (1983 - scène 25 selon le scénario), Philippe Garrel a enchaîné trois plans, en une petite maquette impeccable des principes classiques du cinéma moderne.

Plan 1

Rectangle blanc sur fond blanc, une feuille de papier sur un drap froissé, une lettre de Gémina (Christine Boisson) à l'adresse de Jean (Maurice Garrel). «C'est pour te dire ce que j'ai sur le cœur». La surface remonte dans le champ, elle occupe complètement l'espace optique et l'éblouissement visuel que sa blancheur provoque efface ce qui précède, troue la continuité de la trame filmique à la manière d'une réserve dans un tableau. L'effet de gommage, de desquamation est si intense qu'il permet à l'écran lui-même de revenir dans le plan, un écran conçu comme la dimension idéalement pure (peut-être due au caractère non-visible du subjectile) qui se maintiendrait au cœur de toute image de cinéma.

Liberté, la nuit



Principe 1

L'image n'est pas une donnée *a priori* de la représentation (pas plus que le cadre ou la lumière) mais une structure, élaborée par l'économie filmique. Il existe une fonction, une énergétique différentielle des plans, organisée par le montage au même titre que leurs propriétés rythmiques ou plastiques. Ici, le plan blanc sur blanc, littéralement, est un *barrage* : il barre ce qui précède, il retient la pression narrative, il dérive la fable du côté des formes. Pour le cinéma moderne, cela signifie que tout plan peut altérer, refuser, arrêter, recommencer le film. Que tout plan, instant par instant, est une aventure qui arrive au film.

Plan 2

Devant une balustrade en fer forgé, un mur blanc, Gémina puis Jean vont jouer au long d'une scène de deux minutes toutes les émotions amoureuses, en une courbe fiévreuse qui monte vers la joie : l'anéantissement, le chagrin, le reproche, la tendresse, la passion, la fusion. On discerne chacun des épisodes obligés d'une histoire d'amour : l'abandon, la séparation, la dispute, la complicité, la déclaration, l'ivresse, essentiellement grâce aux gestes et aux

postures : prostration, pleurs, élan, corps à corps titubant, murmures, baisers, étreinte. Car, si cette scène est décrite et devinée plutôt que racontée, c'est qu'un drap vient spasmodiquement s'interposer entre les acteurs et nous, au gré d'un vent très violent, il emporte dans son bruit et dans sa lumière l'image et le son, parfois en partie et parfois tout entiers, comme un fondu au blanc violant n'importe quand et n'importe comment la continuité du plan-séquence. En même temps qu'il matérialise la palpitation affective qui émane de l'arrière-plan, le drap aléatoire soumet la mise en scène au risque du masquage malencontreux, de l'illisibilité, de la souffrance perceptive. Il intensifie les affects représentés par les acteurs en même temps qu'il leur souffle la vedette. Litote visuelle et sujet de la disparition. Avec lui, l'écran revient une seconde fois et la métaphore s'accomplit : il ne se donne plus comme une surface à couvrir et moins encore à creuser, on est passé de la possibilité technique de projeter à l'impossibilité de voir et ce faisant, revenu aux origines. «Écran. Moyen haut allemand : *shrank*, grille, clôture. XIV^e s : panneau servant à se garantir de l'ardeur trop vive d'un foyer.» L'épuisement dramaturgique (narratif, affectif) se double d'un accomplissement visuel (plastique, stylistique).

Principe 2

Parfois le réel (le fugitif, l'aléatoire, l'irrépressible, le bruissant) épouse la forme même du cinématographique. Ici, il vient comme un raccord naturel qui confond en son passage l'apparaître et le disparaître, l'intensification des affects représentés et l'aveuglement par un blanc pur qui condense et objective les propriétés matérielles du dispositif. Parfois un plan peut donner le tout du cinéma.

Après le plan de l'annulation ; après le plan de l'exhaustion, qu'est-ce qui peut bien arriver ? Quel est le plan d'après cet achèvement des formes ?

Plan 3

Un nu de Gémina, trois quart dos, fugitivement aperçue dans une salle de bains, longiligne et sans doute au miroir (hors champ). Ce plan de nu, c'est *le premier plan*, le cinéma qui peut recommencer.

Principe 3

Le cinéma ne finira jamais. Il suffit d'un corps.

7

L'anté- Œdipe

— John Woo,
Heroes Shed No Tears —

Personne au monde ne sera
Jamais plus affreusement démolie que toi.
*Tirésias à Œdipe*¹.

1) Éloge du désordre

L'armée, la cérémonie, la consigne, tout ce qui se trouve du côté du Général prisonnier : là, l'ordre est mauvais.

La horde, le rituel, l'initiative, tout ce qui se trouve du côté de la famille : ici, le désordre est bon.

Composée à l'origine de sept personnes, un officier, ses soldats et leur prisonnier, la petite troupe des héros se renouvelle au fur et à mesure des rencontres, elle incorpore toutes les marginalités, un petit garçon, une journaliste française, trois amantes, un déserteur américain... et perd presque tous ses membres initiaux

¹ Sophocle, *Œdipe roi*, traduction Jean et Mayotte Bollack, Paris, Minuit, 1985, p. 30.

- 1) Éloge du désordre
- 2) La barbarie continue
- 3) La guerre plutôt que l'horreur sociale
- 4) Tresse et corde
- 5)

sans pour autant abandonner quoi que ce soit ni de sa force d'attraction ni de ses puissances dispersives. La jeep cahotante qui transporte la troupe ressemble au radeau de la Méduse, mais cette communauté improbable traversée par la guerre évoque plutôt le génie structurel du vaisseau Argô.

2) La barbarie continue

Voyage dans le temps, selon la plastique régressive propre aux grands films épiques de John Woo. Sur leur chemin sans origine ni but, les héros croisent de nombreux traits mythologiques et pénètrent toujours plus loin dans l'archaïque. Les mitrailleuses laissent place aux javelots, les grenades aux brandons, les fusillades expéditives aux supplices anciens (coudre les paupières de l'ennemi pour un châtiment solaire). Une tribu rebelle sort des marais comme les dents de dragon semées par Cadmos et Jason se métamorphosaient en guerriers. Les adultes se transforment en Petits Poucets : le Général sème ses décorations, un piller de cadavres sème ses trésors. Pour échapper aux flammes qui le cernent, le petit garçon, Kenny, creuse un trou dans la terre. On ne peut pas s'enfoncer plus loin ni retourner plus avant. Gaia, la terre, comme si c'était d'elle que tout le mal venait, que d'elle surgissaient les corps déjà prêts à combattre, les revenants toujours déjà coupables d'un meurtre antérieur. Terre charnier, boue empoisonnée, tranchée, universel tombeau. Il n'y a pas de mère dans le film, à la place, Gaia engendre des monstres (Titans, Cyclopes, enfants surhumains) et protège les plus combattifs d'entre eux.

3) La guerre plutôt que l'horreur sociale

Ni en avant de son déroulement, ni après son achèvement, le film n'envisage la paix. Nous sommes dans un état de guerre perpétuel, guerre de tous contre tous, du présent contre le passé et vengeance réciproque des forces chtoniennes contre les attentats modernes. Pourtant cette guerre permanente est considérée par ses acteurs comme moins terrible que le retour à une vie sociale normale. Louis, le déserteur américain, trouve les États-Unis trop durs, une *dog-eat-dog society* et, plutôt que de rentrer, il préfère s'exposer à la mort en Thaïlande. Quant à Chen Chung, le père, il ne peut même pas parler de la Chine.

4) Tresse et corde

Kenny s'enterre, les flammes passent, deux petites mains sortent des cendres et s'agitent. Mais pour sortir l'enfant enseveli, son père le soulève par les pieds.

Le père a les paupières cousues par le Général borgne («*I can lose an eye, but not my dignity*»), puis il est pendu par les mains. Son fils viendra le sauver, et retire les fils sanglants avec ses dents.

Sur le dos du père caressé par le fils, on découvre un champ de bataille effroyable, traces de balles, de lance-flammes, de napalm. Une dévastation ancienne, dont Chen Chung semble ne plus souffrir (mais, pour nous, une image majeure de la guerre du Viet-Nâm).

Le Général félon sera atteint dans le dos, au moyen d'une bombe. Il reçoit la blessure déjà cicatrisée sur le dos du père.

Sur le radeau final, dont la corde est coupée par le chef indigène en un geste de délivrance venu du début des temps, tournoient dans les remous de l'histoire le père, le Général (soit, l'ancienne et la nouvelle blessure), l'enfant. Trois profils de la même figure, celle d'un héroïsme vertigineux, une image sublime qui recommence le tragique. Un fils qui passerait sa vie à sauver celle de son père.

5)

«Papa! Papa!»

Le Chœur :

Par ailleurs ce qu'on raconte est confus, ce sont de vieilles histoires ².

² *Ibid.*, p. 22.

CINQUIÈME PARTIE

L'INVENTION THÉORIQUE

« Comme vous êtes »

Un art de la description

Physique du cinéma

Le style total concret

« L'être humain dans son intégrité »

Cannibal Holocaust

Le voyage absolu

Pendant ce temps, Kirk Tougas

1

« Comme vous êtes »

— *Représentation et
figuration, questions
de terminologie chez
Barthes, Eisenstein,
Benjamin, Epstein* —

« La notion de représentation figurée ne va pas de soi : ni univoque ni permanente, elle constitue ce que l'on peut appeler une catégorie historique. »

*Jean-Pierre Vernant,
« De la présentification de l'invisible
à l'imitation de l'apparence » (1983).*

Barthes / Eisenstein
Eisenstein / Benjamin
Benjamin et Epstein,
aura et photogénie
Benjamin / Barthes
Bresson

The Blackout



Qu'est-ce qui découpe, au cinéma ? Qu'est-ce qui organise les rapports des parties et du tout, du fragment à son autre, de l'unité et de la ponctuation, du principal et du secondaire ? Qu'est-ce qui entraîne par exemple un cinéaste à confronter deux systèmes de proportions dans un même film, à inventer une économie de l'incompatible pour pouvoir montrer quelque chose du corps, du temps, de la communauté humaine ?

Roland Barthes répond : « le couteau de la valeur ¹ », qui ne s'emploie pas à trancher entre deux paradigmes mais passe au cœur d'un même mot, entre les usages, entre les significations, entre les synonymes. Pour ce qui concerne la cinématographie, ce couteau peut passer :

- entre les motifs : un fondu au noir dans *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930), sépare absolument deux organismes, le corps grotesque du plaisir et le visage hilare du travail. Ainsi s'opposent stylistiquement un plan de rupture, qui ouvre une faille et arrête les analogies, et tous les autres plans, qui les favorisent. Pour prendre un exemple dans une cinématographie éloignée (quoique l'influence d'Eisenstein y résonne aussi par l'intermédiaire de l'opérateur Gabriel Figueroa), *The Fugitive*

¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Paris, éd. du Seuil, 1973, p. 73 et *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, éd. du Seuil, 1979, p. 131.

(John Ford, 1947) se structure de la même façon. Tous les plans sont construits selon une partition nette entre blanc et noir purs, sauf un, où le brouillage des contrastes et des lumières sur le personnage du sergent Juan-Raphaël (Pedro Armendariz), à l'écoute de la fusillade qui transfigure le prêtre (Henry Fonda) en martyr, atteste du doute spirituel dans lequel il se trouve plongé. La plastique divise ainsi le film entre la sûreté d'une foi ou d'un fanatisme politique sans faille et le vacillement fugitif mais ultime de toute certitude. (On notera aussi que le traitement narratif de l'impérissable — « J'ai fusillé cet homme déjà sept ou huit fois », rappelle celui, strictement figuratif, du soldat révolutionnaire immortel à la fin d'*Arsenal* — Dovjenko, 1929). Deuxième opposition, donc :

- entre les plans. Les théories du cinéma ont souvent distingué entre un régime classique de la cinématographie, travaillant la continuité, et un régime moderne, privilégiant les formes du discontinu, sous les auspices de la dissonance et du faux-raccord. Esquissons qu'aujourd'hui le plan souvent bascule dans un au-delà du continu et du discontinu qui vise essentiellement à le dissoudre comme entité, en des formes de nappes-séquence où les images coulent les unes sur les autres, se versent les unes dans les autres, à la manière de fronces, de plis et de surplis créant des effets de feuilletage, de stratifications, de transparences, de porosités et d'opacités nouvelles. Le cinéma contemporain renoue avec la plastique des surimpressions typique de la fin des années vingt et l'investit de propriétés qui de toute évidence engagent la complexité de la question de l'image : c'est, pour des raisons et des effets différents, le cas des *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard (1988-1998), des films d'Abel Ferrara ou de Wong Kar-wai. De telles formes opèrent une synthèse magistrale entre le montage soviétique rapide et le plan-séquence exacerbé des grands scénographes du temps, tels Orson Welles ou Max Ophuls. Dans *Lola Montès* (1955) par exemple, on ne voyait plus que des master-shots, choix de construction qui rend le film vertigineux en ce qu'il confond dans son mouvement circulaire le souvenir et son spectacle, le passé et le présent, assimilant et consumant un présent réduit aux effets du passé. La relation du passé achevait d'en épuiser l'héroïne dont le corps fictif, intègre, trop lourd à porter et long à raconter étouffait le corps d'actrice vrai et exténué qui réapparaît par intermittences comme un sursaut fébrile. Une telle écriture par illimitation du plan engendre alors de nouvelles formes de différences, au sein même de l'expansion des plans, qui passent :
- entre les images. Ce registre de montage concerne la nature même des images, dont le répertoire en régime classique suppose l'homogénéité; dont la palette en régime moderne exige l'hétérogène (engendré en particulier par les conflagrations entre régime documentaire et régime de fiction chez Roberto Rossellini puis Godard, ou par la confrontation du



film à l'inadmissible ²). Aujourd'hui, il trouve des formes de plus en plus complexes et subtiles de circulation par superposition, contamination ou effacement qui permettent d'approfondir la notion même d'image, comme c'est le cas dans *The Blackout* d'Abel Ferrara (1997), somme contemporaine qui porte la récapitulation sur les propriétés de l'image à une intensité inouïe. *The Blackout* considère l'image dans ses dimensions tout à la fois plastiques, narratives, symboliques et psychiques, et travaille avec une clarté et une violence littéralement éblouissantes la dimension d'absence qui la structure. Chez Ferrara comme chez Godard ou le David Lynch de *Lost Highway*, les formes de disparition deviennent le champ d'un combat lyrique entre l'émergence et l'engloutissement de l'image, qu'elles adviennent au titre d'une intermittence plastique structurante (les *Histoire(s) du cinéma*, mais aussi *The Death Train* de Bill Morrison - 1993 -, autre histoire générale du film comme enregistrement reconduit d'une catastrophe continuée), ou au titre d'une éclipse psychique (*The Blackout*, *Lost Highway*) : la massivité du noir cerne les figures, engloutit les personnages, envahit le film, comme si à chaque instant le film menaçait de casser et tout le cinéma de disparaître : la nappe-séquence est à la fois la manifestation d'une volumétrie de l'image, une conjuration du raccord comme coupe et la reconduction intégrée de l'intermittence filmique au sein du plan lui-même.

Barthes / Eisenstein

De tels décollements, fractures ou distinctions ramènent à un couple notionnel qui pose sans doute plus de problèmes qu'il n'en résout : représentation et figuration. On considère souvent que la représentation couvre l'ensemble du texte filmique comme ensemble, là où la figuration introduit les ruptures, sutures et partitions par quoi le texte organise ses composants, y compris la rigidité ou le tremblement de ses propres catégories.

Est-ce à dire, comme Jean Louis Schefer, que la figuration finit par équivoquer à l'analyse ³ ? Ou bien, comme Roland Barthes, qu'elle marque le lieu du désir dans le champ de la représentation ? Inversant en effet les termes eisensteiniens, Barthes a défini la figuration comme «signifiante», tout à la fois intervention de la subjectivité dans la production du sens et lieu du texte réservé au plaisir («une figure du texte, nécessaire à la jouissance de lecture ⁴»). La figuration, dont l'origine sera reportée progressivement vers le regard au détriment du texte, découpe «verticalement» — Barthes emprunte ce terme à Eisenstein en transformant son sens — la représentation et finit par s'inscrire contre elle pour la renvoyer à la mimesis. À suivre Roland Barthes,

² Sur ces deux points, cf Alain Bergala, *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*, Crisnée, Yellow Now, 1990, passim, et «Antonioni/Années cinquante : une esthétique de l'oubli», *Cinémathèque* n° 2, novembre 1992, pp. 25-39.

³ «La figure ne dénote un élément du tableau qu'en son rapport au texte qui en est produit», Jean Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Paris, éd. du Seuil, 1969, p. 175.

⁴ *Le Plaisir du Texte*, op. cit., p. 89

ce qui découpe le texte et sépare par exemple la règle et l'exception n'est rien d'autre que le regard, le point de vue en tant qu'il bouge, recule, approche, s'élançe essentiellement sollicité par l'imprévisible de son rapport à la représentation qui semble, quant à elle, riviée à son lieu.

La figuration au sens de Barthes, ce mouvement affectif du regard, en un renversement soudain s'avère la matière même du texte, non seulement le « filmique » mais « l'acte fondateur du filmique même ⁵ ». Or c'est ici que finalement Barthes rejoint le projet eisensteinien dans son intentionnalité — mais comme deux voyageurs partant de deux points exactement opposés en viennent à se rencontrer — puisqu'après tout s'il fallait chercher une constante théorique dans l'œuvre d'Eisenstein, ce serait celle qui se formule dans « Le montage des attractions » en 1923 et se développe diversement jusqu'au Spectateur-créateur de 1948 : l'œuvre ne trouve son achèvement que dans la conscience de qui la regarde (ce qui change de 1923 à 1948 est la nature de cet achèvement : de choc, provocation, « coup de poing », il devient participation). Mais déjà les voyageurs se croisent et se quittent puisque, chez Eisenstein, du film à son spectateur il s'agit d'un échange de conscience à conscience (tout ensemble intuitive, sentimentale et raisonnable), tandis que pour Barthes finit par importer seulement ce que le regard ajoute à l'image de sa propre initiative — fût-elle déraisonnable — et cela seul « emporte toute la lecture ⁶ ». L'organicité et l'extase eisensteiniennes s'éloignent tout à fait et il paraît d'autant plus justifié d'avoir inventé le sens obtus sur le corpus d'Eisenstein qu'il était sans doute le cinéaste que cela concernait le moins.

Eisenstein / Benjamin

Jacques Aumont souligne les ambiguïtés de la notion eisensteinienne de figuration : « C'est une condition en quelque sorte minimale de tout art justement figuratif et il n'y aurait peut-être rien de plus à dire si Eisenstein n'y revenait aussi souvent, et avec autant d'insistance... Cette insistance en effet finit par dire fort explicitement que cette condition « minimale » ne va peut-être pas absolument de soi ⁷. »

Eisenstein hésite sur la place qu'il convient d'accorder à la figuration dans le processus créateur. Elle est tantôt « partie au service du tout » comme le souligne Barthélémy Amengual, citant *Montage 1938* : « chaque fragment de montage (plan ou séquence) existe non comme quelque chose d'indépendant mais comme l'une des figurations particulières d'un unique thème (le thème général de l'œuvre) qui les traverse tous également ⁸. » À peu près au même moment, Eisenstein rédige *Ermolova* (entre 1937 et 1939), analyse d'un portrait de Répine où il exclut la figuration des processus de composition pour la

⁵ « Le Troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Cahiers du cinéma* n° 222, juillet 1970, et *Essais critiques III*, Paris, éd. du Seuil, 1982, p. 58.

⁶ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980, pp. 77-80.

⁷ Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Paris, éd. Albatros, 1980, p. 184.

⁸ Barthélémy Amengual, Préface, in S. M. Eisenstein, *Le mouvement de l'art*, Paris, éd. du Cerf 1986, p. 11.

confiner au registre de la simple mimesis : il s'agit de passer « d'un domaine de tâches purement figuratives à des tâches de composition ou de construction. ⁹ » En 1933 pourtant, et en des lieux où la rigueur était de mise, Eisenstein décrivait la dernière étape de la création de « l'image de l'œuvre » comme dialectique entre « l'imagé et le figuratif », afin de mieux opposer aux styles hypertrophiant l'un ou l'autre de ces termes ceux qui se montrent capables d'assurer « leur coprésence organique dans une composition parfaite ¹⁰ ». Ambiguë dans sa définition, variable dans son usage, la figuration apparaît surtout dans l'économie théorique d'Eisensteinien comme un pôle de répulsion qui intéresse profondément la représentation en ce qu'elle désigne un préalable ou un substrat nécessaire pour que la création puisse se concevoir en termes dialectiques.

Plus systématiquement, en penseur matérialiste, Eisenstein s'est posé la question des transformations qu'a fait subir aux catégories esthétiques l'apparition de l'image-cinéma. Posant la question de l'apparition de nouveaux critères d'intelligibilité esthétique liée aux types de représentation cinématographiques, renversant la question du cinéma en tant qu'art pour poser celle de l'art en tant que cinéma sous le nom de cinématisme, Eisenstein rejoint les problématiques benjaminiennes touchant la photographie et le cinéma. Walter Benjamin pense les potentialités de reproduction technique offertes par l'image-photo et l'image-cinéma essentiellement comme une dégradation ¹¹.

Dans les premiers temps de la photographie, il y eut un instant fugitif où, particulièrement dans l'art du portrait, c'est-à-dire sur ce qui fut le terrain de la peinture, la reproduction photographique a fait accéder à l'image le réel comme tel grâce à sa résistance face aux propriétés de la représentation : le visage portraitisé se trouvait reproduit dans le caractère même de son authenticité (valeur d'exposition chargée de relayer la valeur culturelle assurée par l'art classique), reflétant dans la contingence de son apparaître les conditions matérielles de son ici et maintenant. Mais cet instant fugitif, selon une dialectique familière à Benjamin, était porteur de son auto-négation. Une telle négation, formée sur un moule hegelien, prend pourtant un sens non-hegelien, dans la mesure où l'auto-négation amorce un retour à la pure et simple objectivité. Destruction de l'aura par la reproduction photographique, « liquidation de l'élément traditionnel dans l'héritage culturel ¹² » par le cinéma : une conception profondément nostalgique de l'esthétique, une représentation de la technique comme processus de réification caractérisent en partie la pensée de Benjamin comme réinjection des formes de pensée romantiques dans les cadres du matérialisme historique.

À l'inverse, Eisenstein pense l'image cinématographique comme le prolongement critique des formes esthétiques élaborées dans la peinture figurative. Il en donnera la preuve en analysant les représentations picturales, littéraires

⁹ S. M. Eisenstein, « Ermolova », in *Cinématisme*, tr. Anne Zouboff, Bruxelles, éd. Complexe, 1980, p. 243.

¹⁰ S. M. Eisenstein, « Programme d'enseignement, semestre IV », in *Mettre en scène*, tr. Jacques Aumont, Paris, éd. UGE, 1973, p. 295.

¹¹ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931) et « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1936) in *Essais*, 2 volumes, tr. M. Gauthier, Paris, Denoël/Gonthier, 1983.

¹² « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 93.

et théâtrales à partir de catégories esthétiques élaborées « cinématographique-ment ». S'il existe une intelligibilité cinématographique de la peinture classique — qui servira notamment à disqualifier certaines représentations modernes ¹³ —, c'est que le cinéma prend en quelque sorte la place de l'Esprit absolu hegelien dans son rapport aux autres arts et tire sa légitimité d'être non seulement leur fin (historique) mais leur accomplissement (esthétique) ¹⁴ : « la prise de conscience de cette synthèse (des arts) en tant que tout organique n'ayant jamais existé encore, constitue incontestablement le plus grave problème que l'esthétique a jamais eu à aborder dans toute son histoire. Et cet art nouveau a nom cinéma ¹⁵. » (Ce n'est que tardivement qu'Eisenstein sortira du modèle hegelien, à l'occasion du retour sur l'expérience mexicaine).

Ceci conduit Eisenstein à reformuler le concept de réalisme qui s'attache aux phénomènes de reproduction cinématographique. Le caractère réaliste de la représentation cinématographique ne procède pas de la soi-disant spontanéité de la reproduction du réel par les moyens photographiques, ce n'est que le caractère d'évidence que nous lions à la saisie immédiate d'une représentation, et ce que nous trouvons réaliste résume dans l'œuvre d'art l'ensemble des conventions sédimentées et réinterprétées de manière apparemment spontanée en termes de significations. C'est pourquoi toute l'œuvre du passé nous apparaît essentiellement non-réaliste, dans la mesure où elle a perdu ses qualités d'évidence.

En critiquant la notion de réalisme cinématographique, en le renvoyant non pas aux effets d'une reproduction mécanique mais à ceux d'une reconstruction historique, Eisenstein contredit Benjamin. Là où Benjamin voit le moment de la réification, Eisenstein décèle la possibilité d'une libération des signes : de la même manière que la peinture et à moindres frais, le travail de reconstruction cinématographique devra permettre d'accéder comme à sa fin naturelle à un au-delà de la représentation contingente d'un référent particulier, à une dimension éidétique qu'il nomme l'imaginité. « C'est dans le conflit entre figuration et généralisation par une image globale que surgit la véritable signification sociale de l'événement ¹⁶. » Pour Benjamin, la reproduction photographique, en même temps qu'elle dévoile la chose, la dépouille de son aura; la fidélité se monnaie immédiatement en facticité. Pour Eisenstein, la reproduction cinématographique fait effectivement tomber la dimension contingente de la chose, son ancrage dans l'ici et maintenant, mais pour la réorienter vers une dimension éidétique. L'image cinématographique est capable de viser, atteindre et déployer la raison.

On voit donc que Benjamin comme Eisenstein prennent tous deux des positions matérialistes face à la dialectique hegelienne sur la question de l'œuvre d'art « à l'ère de sa reproductibilité technique », mais que leur matérialisme s'oriente dans deux directions fondamentalement différentes.

¹³ Par exemple trois Tour Eiffel de Delaunay, in « Ermolova », *Cinématisme*, op. cit., pp. 245-248.

¹⁴ Sur ce point fondamental, cf François Albéra, *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein*, Lyon, CERT-CIRS-Université de Lyon 2, 1973, notamment pp. 41-45.

¹⁵ « En guise de Postface » (1947) in *Réflexions d'un Cinéaste*, tr. L. Galinskaia et J. Cathala, Moscou, éd. en Langues étrangères, 1958, p. 221.

¹⁶ « Montage 1937 », cité par Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, op. cit., p. 188.

Benjamin et Epstein, aura et photogénie

Selon Benjamin, la constitution des techniques de reproduction photographiques à la fin du XIX^e siècle s'est accompagnée de l'élaboration de nouveaux types de composition et de perception des œuvres, mais surtout a modifié les concepts qui permettaient d'en rendre compte. Par là, elle a entraîné une modification générale des catégories esthétiques sous lesquelles on appréhende les formes artistiques. Ainsi l'évolution technologique oblige à une véritable réévaluation, voire à une métamorphose dans nos méthodes et nos problématisations des phénomènes figuratifs — comme, aujourd'hui, l'invention de l'image numérique entraîne à repenser les rapports entre l'image et le modèle.

En tant que la reproduction photographique médiatise notre expérience esthétique à un niveau particulier (comme système de reproduction des œuvres) et général (comme schème d'intelligibilité), elle nous conduit à renverser la question de savoir si la photographie est un art pour nous demander ce qu'il en est de «l'art en tant que photographie¹⁷». Et l'on peut voir Benjamin tracer en creux la place d'Eisenstein dans l'histoire de la théorisation du cinéma : «On s'était dépensé en vaines subtilités pour décider si la photographie était ou non un art, mais on ne s'était pas demandé d'abord si cette invention même ne transformait pas le caractère général de l'art; les théoriciens du cinéma devaient succomber à la même erreur.¹⁸» Ce qui apparaît avec la photographie n'est évidemment pas l'idée de reproduction comme catégorie esthétique, l'idée de copie s'étant toujours associée à celle de forme artistique et jusqu'à un certain point étant enveloppée dans son concept dans le cadre des arts mimétiques; la nouveauté s'attache à la notion de reproductibilité qui, en modifiant les rapports de la reproduction à l'original fait d'abord disparaître, dans l'original, les qualités d'unicité puis contamine virtuellement tout le réel en le convertissant en «butin de caméra», en terrain de chasse. Le réel, mon expérience, ne se justifie plus que d'être hanté par le spectre d'une mise en représentation à venir : fantôme de fantôme.

Pourtant l'apparition de la photographie, dans le contexte esthétique de la picturalité, avait tout d'abord mis en évidence ce phénomène que quelque chose se transmettait dans la reproduction photographique dont la peinture ne pouvait prétendre à rendre compte, à savoir la dimension contingente de la réalité. Le génie photographique a dans un premier temps désigné positivement ce qui du réel n'est pas représentable. «Dans cette pêcheuse de New Haven, dont les yeux baissés ont une pudeur si nonchalante et si séduisante, il reste quelque chose qui ne se réduit pas à un témoignage en faveur du photographe Hill, quelque chose qu'il est impossible de réduire au silence et qui réclame avec insistance le nom de celle qui a vécu là, qui là est encore réelle et

¹⁷ Walter Benjamin, «Petite histoire de la photographie», *Essais I, op. cit.*, p. 164.

¹⁸ «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», *op. cit.*, p. 102. Dans la «Petite histoire», Benjamin se réfère à Eisenstein mais à titre de cinéaste, évoquant «la puissante galerie physiognomonique inaugurée par les Eisenstein et les Poudovkine» (p. 163).

qui ne passera jamais entièrement dans l'art.¹⁹ » De la résistance du réel à l'image, la reproduction photographique a pu rendre compte dans sa dimension propre. C'est ce qui autorise Benjamin à écrire : « la plus exacte technique peut conférer à ses produits une valeur magique que ne saurait plus avoir pour nous aucune image peinte²⁰ », dans la mesure où transparait alors la dimension de la forme qui ne succombe pas à la représentation, ce que Benjamin appelle « l'aura ». Qu'est-ce que l'aura ? « Une trame singulière d'espace et de temps » : « l'unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être », « ce qui n'advient qu'une fois²¹ ».

Aussi le portrait photographique a-t-il donné du visage humain une image exceptionnelle où se manifestait pour la dernière fois l'aura. « Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, les anciennes photographies font place à l'aura, une dernière fois²². » Car l'aura ne se transmettait à l'image qu'à condition que la totalité du monde ambiant où se déployait la figure se reproduise dans le procès même de la reproduction : l'aura se trouvait liée au temps de pose et à l'indistinction de l'objet et de son environnement. Les progrès de l'optique, réduisant le temps d'exposition et faisant ressortir l'objet photographié comme dans un miroir, ont eu pour résultat de supprimer l'aura. La reproduction, si elle a marqué le moment où la manifestation du réel à travers l'image devenait possible, a du même coup provoqué le moment de son dépassement : l'histoire de l'image photographique et à sa suite celle du cinéma a été l'histoire du recul des valeurs culturelles face aux valeurs d'exposition, c'est-à-dire celle du dépouillement progressif de l'aura qui rattachait la chose à l'authenticité de sa présence au monde. L'isolement de la chose nous conduit à une perception du monde indifférenciée : une fois l'aura tombée, les caractéristiques contingentes ne singularisent plus les objets dans le jeu des différences qui les relient au monde et la reproduction s'accompagne d'un processus d'uniformisation qui transforme chaque chose en image interchangeable.

Dans le recul puis la disparition de la valeur culturelle face à la valeur d'exposition on retrouve, *mutatis mutandis*, le même passage que dans l'interprétation platonicienne de l'image entre l'*eidolôn* archaïque et la théorie de la mimésis tel que le décrit Jean-Pierre Vernant. Sur le versant archaïque, l'*eidolôn* est défini par Platon comme « un second objet pareil » (*Sophiste* 240 a-b); de ce point de vue, l'image relève de la catégorie du même. Mais dans l'*eidolôn*, la présence se manifeste en même temps comme une irrémédiable absence. « C'est cette inclusion d'un « être ailleurs » au sein même de l'être-là qui constitue l'*eidolôn* archaïque moins comme une image au sens où nous l'entendons aujourd'hui que comme un double, qui en fait non une représentation dans le for intérieur du sujet, mais une apparition réelle insérant effectivement ici-bas un être qui sous la forme momentanée du même se révèle

¹⁹ « Petite histoire de la photographie », *op. cit.*, p. 152 (souligné par W. B.).

²⁰ « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 94 et 96.

²¹ *Ibid.*

²² *Id.*, p. 100.

fondamentalement autre. Pour la pensée archaïque, la dialectique de la présence et de l'absence, du même et de l'autre, se joue dans la dimension de l'au-delà que comporte, en tant que double, l'*eidolôn*, dans ce prodige d'un invisible qui pour un instant se fait voir.²³ » Les valeurs de présence et d'éloignement sont celles-là même qui s'attachent à la chose dans les premières reproductions photographiques et qui se manifestent dans son aura.

Au contraire, dans la mimesis, l'image relève d'une autre catégorie que celle qui détermine le statut de l'*eidolôn* dans le jeu de la présence et de l'absence : l'image prend un caractère fictif et illusoire, ne reproduit plus ce qui est tel qu'il est, mais qui paraît tel qu'il paraît. « C'est en opposant le paraître à l'être au lieu de les associer dans des équilibres divers comme on l'avait fait avant lui que Platon confère à l'image sa forme d'existence propre; définie comme semblance, l'image possède un caractère distinctif: d'autant plus marqué que l'apparence n'est plus considérée désormais comme un aspect de la réalité mais comme une dimension spécifique posée en face de l'être dans un rapport ambigu de faux-semblant. Cette spécificité implique en contre-partie l'expulsion de l'image hors de l'authenticité, sa relégation dans le champ du fictif, sa disqualification du point de vue de la connaissance²⁴. »

Avec Plotin s'opère un « tournant par lequel l'image, au lieu d'être définie comme imitation de l'apparence, sera interprétée philosophiquement et théologiquement, en même temps que traitée plastiquement, comme expression de l'essence²⁵. » L'image se dévoue désormais, selon Plotin, à figurer l'invisible. Les théories modernes du cinéma vont ramener l'invisible sur terre et rapprocher l'image de l'entendement (Benjamin esquisse un parallèle entre leurs conceptions et l'art de la peinture comme savoir selon Léonard de Vinci²⁶). L'image contredit l'apparence et le cinéma expose *ce qui est tel qu'il ne paraît pas*, mais cette fois il y a temporalisation du processus imageant : la cinématographie révèle ce qui est tel qu'il ne paraît pas encore. L'image investit de sa vérité le non-encore perçu, l'imperceptible (« l'impondérable », selon le terme d'Epstein) qui appartient à l'être et réclame sa divulgation. En ce sens, l'image accède à l'ontologie. Dans l'histoire des théories du cinéma, ce processus de révélation reçoit le nom de photogénie (qui en souligne les origines photographiques²⁷) et fut défendu avec le plus de constance par Jean Epstein. Peut-on dire que la photogénie succède à l'aura, que la lueur de l'être a été remplacée par l'éclairage qu'apporte l'image à la chose ?

²³ Jean-Pierre Vernant, « Naissances d'images », in *Religions, histoires, raisons*, Paris, éd Maspero, 1979, p. 111.

²⁴ *Id.*, p. 131.

²⁵ Jean-Pierre Vernant, « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », in *Revue d'Esthétique* n° 7, 1984, p. 49.

²⁶ « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 116.

²⁷ Pierre Lherminier retrace l'usage de ce mot in Louis Delluc, *Écrits cinématographiques 1*, Paris, Cinémathèque française, 1985, p. 32.

Une correspondance terminologique encourage le rapprochement.

WALTER BENJAMIN

JEAN EPSTEIN

« Le spectateur est malgré lui forcé de chercher dans une pareille image la petite *étincelle* de hasard, d'ici et de maintenant, grâce à laquelle le réel a, pour ainsi dire, brûlé le caractère d'image. »

Petite histoire de la photographie
(1931, p. 153)

(la photogénie) « est une *étincelle* et une exception par à-coups. »

Bonjour Cinéma
(1921, p. 94)

L'aura, pour Benjamin, appartient à l'être et se manifeste comme une pure indication de résistance : elle est « l'inapprochable ²⁸ », ce qui maintient à distance, une façon de *noli me tangere* profane qui s'adresse à la reproduction. Révélée comme telle par la photographie, on l'a vu, elle a définitivement disparu du cinéma : « Pour la première fois — et c'est l'œuvre du cinéma — l'homme doit agir, avec toute sa personne vivante assurément, et cependant privé d'aura ²⁹ ». Pour Epstein, la même figure offre son matériau à l'expression : « Il n'y aura plus d'acteurs, mais des hommes scrupuleusement vivants ³⁰ ». La photogénie conjugue deux caractères qui en feront le pendant figuratif de l'aura benjaminienne. S'attaquant à la spécificité même de la chose cinématographiée, la photogénie en accroît la « qualité morale » : « Qu'est-ce que la photogénie ? J'appellerai photogénie tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique ³¹ ».

Car les aspects mis en cause concernent deux propriétés des choses : la mobilité et la personnalité. La première, tout naturellement, « cinétise » l'être tandis que la seconde « l'opticise », si l'on peut dire, puisque « la personnalité est l'âme visible des choses et des gens ». Epstein se résume donc ainsi : « Seuls les aspects mobiles et personnels des choses, des êtres et des âmes peuvent être photogéniques, c'est-à-dire acquérir une valeur morale supérieure par la reproduction cinématographique ³². » Comme, dans un second temps de la spéculation, la photogénie définira le cinéma dans sa spécificité (« la photogénie est au cinéma ce que la couleur est à la peinture, le volume à la sculpture : l'élément spécifique de cet art ³³ »), il semble logique de conclure à une essence cinématographique des choses donc à la vocation particulière du cinéma à la manifester.

On voit que l'aura dessine en quelque sorte le négatif dont la photogénie après développement fournit le positif : la première révèle ce qui dans la contingence de l'être, son présent absolu, résiste à la représentation ; la seconde

²⁸ « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 96

²⁹ *Id.*, p. 105.

³⁰ Jean Epstein, « Bonjour cinéma », in *Écrits sur le cinéma 1*, Paris, éd Seghers, 1974, p. 99.

³¹ Jean Epstein, « Le cinématographe vu de l'Etna » (1926), in *Écrits sur le cinéma 1*, *op. cit.*, p. 137.

³² *Id.*, p. 140.

³³ *Id.*, p. 145.

exalte une essence qui ne peut se divulguer que dans et par la cinématographie.

Benjamin comme Epstein, pour des raisons antithétiques, se trouvent amenés à refuser l'image dans son caractère strictement mimétique ou plutôt à souligner l'horreur que provoque l'image-miroir considérée comme un mal (nécessaire selon Epstein) :

WALTER BENJAMIN	JEAN EPSTEIN
«Bientôt, en effet, les progrès de l'optique fournissent des instruments qui suppriment entièrement l'ombre et font ressortir l'objet comme dans un miroir. (...) On distinguait toujours plus clairement une pose dont la raideur révèle l'impuissance de cette génération face au progrès technique.»	«Jamais je ne m'étais tant vu et je me regardais avec terreur. Je comprenais ces chiens qui aboient et ces singes qui bavent de rage dans une glace. (...) Le cinématographe, bien mieux encore qu'un jeu de miroirs inclinés, procure de telles rencontres inattendues avec soi-même.»
<i>Petite histoire de la photographie</i> (1931, p. 159)	<i>Le cinématographe vu de l'Etna</i> (1926, p. 136)

S'il y a effet de successivité théorique de l'aura à la photogénie, c'est que Benjamin traite du cinéma en des termes similaires à ceux qu'Epstein n'a cessé d'employer. (Outre le fait que Benjamin signale l'existence d'une *aura artificielle* propre à l'économie cinématographique, la «starification» — qui constitue et le dévoilement de l'aura et l'usage vulgaire de la photogénie). Tous deux décrivent les vertus cognitives du cinéma, caractérisé par ses propriétés analytiques, sa propension à déranger et remodeler l'ordre des apparences et des catégories (notamment celles de science et d'art), ce qui se passe dans les deux cas par une fétichisation du ralenti³⁴. Relevons encore une commune référence à Freud à propos de l'appréhension et l'explication de phénomènes non-encore perçus : la psychanalyse comme le cinéma participent d'une extension de l'analysable³⁵.

Dans les deux cas, l'investigation des puissances formelles du cinématographique conduit à élaborer une définition politique du cinéma. Benjamin opère le passage d'une description métaphysique de l'image définie par ses limites à une description du cinéma comme agent sociologique : «À la reproduction en masse correspond, en effet, une reproduction des masses³⁶.». En des pages rédigées en 1949 et que l'on pourrait croire écrites par le Guy Debord de *la Société du spectacle* (1973), Jean Epstein a produit des analyses d'une violence inouïe sur «l'organisation méthodique du refoulement» que représente l'institution cinématographique. Le cinéma est «palliatif d'urgence et remède de cheval, administrés à des doses d'une heure et demie d'inhibi-

³⁴ Benjamin, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», *op. cit.*, p. 117. Epstein, *passim*.

³⁵ Benjamin : «Le cinéma a enrichi notre attention par des méthodes que vient éclairer l'analyse freudienne», in «L'œuvre d'art», p. 115. Epstein : «Le cinématographe vu de l'Etna», p. 137 (où Freud est évoqué par prétériton).

³⁶ «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», *op. cit.*, p. 124.

tion et d'hypnose ininterrompues. (...) À une dramaturgie destinée à la foule, correspond nécessairement une analyse, non pas de la plus grande diversité, mais de la plus grande similitude des tendances individuelles. Et une époque de planisme général, de typification des mentalités, d'organisation méthodique du refoulement, par conséquent de vulgarisation et de standardisation des malaises psychiques, exige encore plus impérieusement la vulgarisation et la standardisation aussi de l'antidote poétique, pour en proportionner l'effet à celui des censures. (...) Les films aux locations les plus fructueuses au cours de telle année ne donnent que la mesure de la névrose et de l'introspection collectives au cours de cette année-là³⁷.» Guy Debord : «À mesure que la nécessité se trouve socialement rêvée, le rêve devient nécessaire. Le spectacle est le mauvais rêve de la société moderne enchaînée, qui n'exprime finalement que son désir de dormir. Le spectacle est le gardien de ce sommeil³⁸.»

Ainsi la figure a perdu ou corrompu l'aura, elle a gagné la photogénie : délaissant sa propre contingence, elle a conquis un droit de regard sur les formes de sa fugitivité. Mais en somme rien ne prouve qu'elle ait perdu au change puisqu'elle pourra désormais, comme l'écrit André Bazin, «mourir tous les après-midi³⁹».

Benjamin / Barthes

Barthes, en dégageant dans l'image l'existence d'un sens obtus, «signifiant sans signifié qui vient corriger l'économie strictement signifiante de l'image», ne retrouve-t-il pas au sein des valeurs d'exposition ce que Benjamin entendait par l'aura, dans la mesure où le sens obtus remplace la chose, le visage, le détail reproduits dans un monde qui par définition ne se plie pas à l'économie signifiante du récit où ils se manifestent ?

Bresson

Refusant toutes les distinctions antécédentes et leurs divers aménagements, un cinéaste conçoit la représentation *comme* figuration.

«Il ne serait pas ridicule de dire à tes modèles : «je vous invente comme vous êtes»⁴⁰.»

³⁷ «Ciné-analyse ou poésie en quantité industrielle», in *Écrits sur le cinéma 2*, op. cit., pp. 56-57.

³⁸ Guy Debord, *la Société du spectacle*, in *Œuvres cinématographiques complètes*, Paris, Champ. Libre, 1978, p. 66.

³⁹ André Bazin, «Mort tous les après-midi», *Cahiers du Cinéma* n° 7, décembre 1951, pp. 63-65.

⁴⁰ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 35.

Au hasard Balthazar



2

Un art de la description (le cinéma)

Description/Définition

Les descriptions sont une prairie, trois rhinocéros,
la moitié d'un catafalque. Elles peuvent être le souvenir,
la prophétie. Elles ne sont pas le paragraphe que je suis
sur le point de terminer.

Lautréamont.

Tant mieux

La rhétorique classique ne nous aide
guère à définir la description.

Philippe Hamon.

Rendre visible

La Description est une figure de pensée par développement
qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quel-
que sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés
et des circonstances les plus intéressantes.

Article « Description » de L'Encyclopédie.

Description/Connaissance

L'idéalisme critique consiste dans la description pure de l'essence de la connaissance en tant qu'elle rend l'expérience possible.

La description donnée est aussi l'exacte définition des limites de notre connaissance.

Au-delà de la description, il n'y a rien.

Alexis Philonenko, L'œuvre de Kant.

Description/Prédation

L'acte descriptif est, de plein droit, une prise d'être.

Michel Foucault, Naissance de la Clinique.

La dépression descriptive et son remède

Toi qui veux par des mots révéler la figure de l'homme avec ses membres dans leurs diverses attitudes, bannis cette idée, car plus ta description sera minutieuse, plus tu jetteras de confusion dans l'esprit de ton lecteur, et plus tu t'éloigneras de la connaissance de la chose décrite. Donc, il est nécessaire de figurer en même temps que de décrire.

Léonard de Vinci, Carnets.

Description/Analogie/Cinéma

Donc, le cinéma, comparé aux éclairs et au tonnerre, est juste ridicule, mais je peux accélérer, faire le tonnerre et les éclairs 24 fois par seconde.

Peter Kubelka, L'essence du cinéma.

Description, information, fiction

Quand John Wayne joue le rôle d'un dentiste, on ne sait rien sur les dents.

Jean-Luc Godard, Entretiens sur les Histoires du Cinéma.

Attendons instructions

— Avis de l'unité dix-sept... Avons découvert deux voitures sans conducteurs, une Chevrolet bleue et une Ford ouverte, rouge, type démodé. Nous trouvons à Crest Place, tout près de l'avenue de l'Observatoire. Les voitures sont à moitié cachées entre les arbres de l'entrée d'une propriété abandonnée. Pourrait être cambriolage.

Nicholas Ray, La Fureur de vivre.

Paysage/Portrait, etc.

149. Shûkichi, qui continue à se préparer, aperçoit sur la commode un jouet de Michiko que sa mère a oublié d'emporter. Il prend le jouet, en remonte le mécanisme et le pose sur le sol nappé.

Le jouet se met à avancer.

150. La cime des ormes.

À travers le ciel légèrement nuageux, les faibles rayons du soleil éclairent le sommet des arbres.

151. La petite rue.

Shûkichi part au travail, le cœur lourd. Il s'en va lentement vers le lointain.

Yasujiro Ozu, Crépuscule à Tokyo.

Non

... aucune description, aucune image ne peut en donner la vraie dimension, celle d'une peur continue ...

Jean Cayrol, Nuit et Brouillard.

Description/Invention

On appelle au contraire « cristalline » une description qui vaut pour son objet, qui le remplace, le crée et le gomme à la fois, et ne cesse de faire place à d'autres descriptions qui contredisent, déplacent ou modifient les précédentes.

Gilles Deleuze, L'Image-Temps.

Description/Figuration

Que la fureur des ombres continue à vivre sans l'aide des images, cette marche d'une exactitude lamentable.

Ingmar Bergman, scénario de Persona.

Sapristi!

J'ai tout vu. Sapristi! Ça m'a tout de même fait du bien.

James Joyce.

3

Physique du cinéma

*Introduction à l'œuvre
littéraire et filmique
de Paul Sharits*

Éléments biographiques

Paul Sharits a commencé par réaliser, entre 1958 et 1965, des films mis en scène et narratifs; mais, en 1966, «pris d'une rage d'engagement non-narratif» (ainsi qu'il le décrit dans l'article «Exposition/Images gelées¹»), il détruisit ces films — un seul d'entre eux fut préservé et retrouvé, *Wintercourse* (1962). Résumant cette période, Paul Sharits décrit ces films comme des Haïku, c'est-à-dire une recherche d'ensemble sur la temporalité filmique comme composition instantanée.

Il est touchant de constater que, lorsqu'il décrit l'évolution de son travail, Sharits commence en deux occasions par faire état de cette autodestruction : dans les articles «Exposition/Images gelées» (1974) et «Entendre : Voir» (1975). Tout se passe comme si, à l'origine du cinéma sharitsien, devait se trouver la destruc-

¹ In «Paul Sharits», numéro spécial de la revue *Film Culture*, n° 65-66, 1978. Sauf exception signalée, tous les articles cités renvoient à cette anthologie. «Images gelées» traduit littéralement *Frozen Frames*, c'est-à-dire «Photogrammes arrêtés».

Éléments biographiques

Anatomie du cinéma.

Programmes structurels

Cinq propositions formelles

Un film exemplaire : *3rd Degree*

tion d'images antécédentes dont on ne veut plus, que l'on ne veut plus faire et donc qu'il ne faut plus voir. Une telle origine bien sûr s'avère plus symbolique qu'effective puisque la destruction des films narratifs date de 1966 et que la réalisation du premier film «sharitsien» date de 1965 : il s'agit de *Ray Gun Virus*, son premier flicker (film à clignotement, succession rapide de photographies choisis pour la puissance de leur contraste, par exemple entre positif et négatif, ou entre couleurs, ou entre figuration et abstraction).

L'œuvre de Sharits appartient à un courant de l'histoire qui s'est baptisé lui-même «Cinéma structurel», courant dominant dans le cinéma expérimental entre la fin des années 60 et celle des années 70. Les auteurs qui font partie de ce mouvement international sont américains (Sharits, George Landow, Hollis Frampton...), canadiens (Michael Snow, Joyce Wieland...), autrichiens (Kurt Kren, Peter Kubelka...), allemands (Birgit et Wilhelm Hein...), anglais (Malcolm Le Grice, Peter Gidal...). Bien sûr, le travail de chacun de ces auteurs diffère des autres mais, s'il faut désigner leur commun dénominateur, on peut formuler deux principes fondamentaux :

- 1) un film structurel est un film réflexif — c'est-à-dire qu'il se consacre à élucider quelque chose de son propre fonctionnement et donc participe d'une description voire d'une définition du cinéma;
- 2) un film structurel s'inscrit dans un programme d'investigation d'ensemble sur les propriétés et les puissances du cinéma — ou, plus exactement, ainsi que le désigne Sharits lui-même, du «cinématique» (*cinematics*).

Sur la base de ces deux principes, une alternative devient possible et a donné lieu à une distinction esthétique au sein même du mouvement structurel (distinction qui ne s'est jamais monnayée en ruptures ou exclusions, au contraire d'autres mouvements d'avant-garde comme le Surréalisme, le Cinéma structurel s'est plutôt distingué par sa formidable capacité d'intégration et d'accueil en matière d'initiatives théoriques et pratiques) :

- 1) soit une œuvre s'en tient à l'accomplissement de ces deux principes; c'est ce que Peter Gidal a nommé «le cinéma structurel/matérialiste ²», qui se consacre à la pureté de la recherche sur le cinématographique;
- 2) soit une œuvre prend en charge une réalité autre que ce qui relève strictement du dispositif cinématographique : c'est ce que l'on pourrait nommer, à la suite d'un autre analyste de ce mouvement, P. Adams Sitney, «le cinéma structurel/visionnaire ³». Cette fois, il s'agit d'entrelacer l'investigation réflexive et un motif ou problème exogène.

Une telle distinction, implicite, autorise par exemple Peter Gidal à inclure *Word Movie/Fluxfilm 29* de Paul Sharits (1966) dans le corpus du cinéma

² Peter Gidal, «Theory and Definition of Structural/Materialist Film», in Peter Gidal (ed) *Structural Film Anthology*, Londres, British Film Institute, 1976, pp. 1-21.

³ P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-garde 1943-1978*, New York, Oxford University Press, 1979. Le chapitre 11 est consacré au cinéma structurel, pp. 369-397.

structurel : *Word Movie*, flicker qui travaille la lisibilité temporelle du mot, permet d'une part de faire retour sur le cinéma comme langage (le cinéma structurel s'est beaucoup réclamé de la linguistique structurelle, Sharits cite volontiers Saussure et Chomsky); et, de l'autre, le mot, son graphisme et ses modes d'apparition tant visuels que sonores appartiennent de plein droit à « la matière de l'expression » cinématographique.

En revanche, sans que pour autant il y ait effet d'exclusion, Peter Gidal ne mentionne jamais *Piece Mandala/End War*, un autre flicker de la même année, dont le contenu figuratif (l'image d'une étreinte entre deux corps nus d'homme et de femme) déporte le sens vers le pamphlet visuel, « faites l'amour pas la guerre » — même si l'amour est en soi une effroyable bataille somatique. De sorte que *Piece Mandala/End War* représente à la fois un travail sur le mouvement optique, une diatribe contre la guerre du Viêt-nam et une description terrible des rapports érotiques.

Le problème de la « pureté structurelle » ne conduit pas du tout à un purisme ni à des effets définitionnels d'inclusion et d'exclusion, il permet de poser une question analytique instrumentale : quel est le statut du motif dans le dispositif cinématographique ? À cet égard, on peut distinguer trois possibilités au moins.

- Est-il simple motif, choisi pour sa neutralité anecdotique ?

Dans l'œuvre de Paul Sharits, ce serait sans doute le cas de la chaise qui tombe dans *N : O : T : H : I : N : G* (1968), élue pour ses qualités inertes de chose brute.

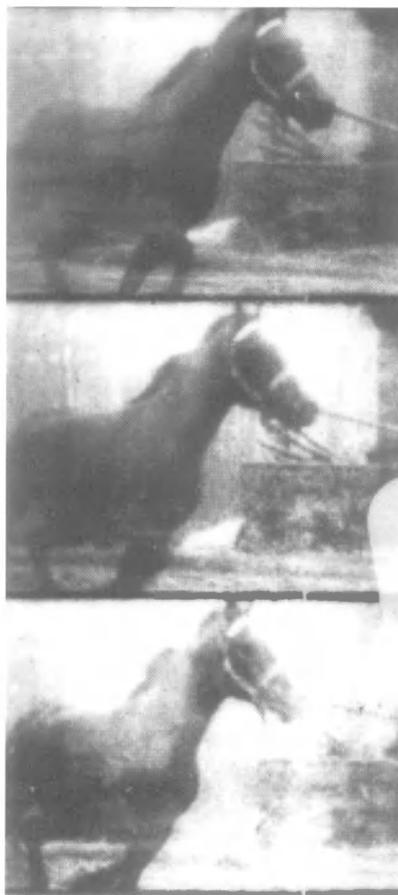
- Ou bien le motif fait-il métaphore ?

Dans *S : TREAM : S : S : ECTION : S : ECTION : S : S : ECTIONED* (1968-71), les plans d'eau courante valent puis ne valent plus pour le défilement de la pellicule, que les rayures viennent matérialiser sur un mode matériel, discontinu et dysphorique, là où l'eau courante le figurerait de façon symbolique, continue et euphorique.

- Ou bien le motif devient-il sujet, enjeu du dispositif ? Il s'agit alors de réinterpréter en termes strictement cinématographiques un phénomène ou une dimension du réel.

Sans doute est-ce le cas de *Epileptic Seizure Comparison* (1976), où la souffrance épileptique, même si elle renvoie à des phénomènes neuro-naux que le travail formel du flicker sollicite, reste irréductible à des problèmes de cinéma.

L'œuvre de Paul Sharits représente un sublime équilibre entre ces différents usages du motif; abstraits ou figuratifs, ses films inventent des rapports d'une richesse et d'une élégance exceptionnelle entre le statut réflexif et le sta-



Berlin Horse

tut «thématique» du motif («thématique» étant à entendre au sens de l'icologie), de sorte que le cinéma puisse rendre compte des phénomènes — dont, avant lui, nous savons si peu — sans jamais rien abandonner de l'approfondissement formel et de l'extension critique que requiert le cinéma structural. C'est pourquoi l'œuvre de Sharits est majeure à tous égards, en tant que geste réflexif (commun pour l'essentiel avec d'autres artistes) et comme proposition sur la prise en charge du réel par le cinéma; elle abolit toute différence entre la réflexion formelle et le lyrisme.

Comment un tel équilibre dynamique s'avère-t-il possible? Il dépend d'abord des choix opérés par le questionnement réflexif, c'est-à-dire du programme structural adopté par Sharits, qui demande à être comparé avec d'autres programmes contemporains.

Anatomie du cinéma. Programmes structuraux

Le programme structural conçu de la façon la plus exhaustive a été formulé par Malcolm Le Grice dans un article publié par la revue *Afterimage*⁴, où parut aussi pour la première fois le texte «Mots à la page» de Paul Sharits. Ce texte s'intitule, de façon anodine, «Pensées sur le cinéma underground récent» et n'a jamais été traduit, en dépit de ses vertus d'utilité générale pour le cinéma dans son ensemble.

Malcolm Le Grice — chef de file, avec Peter Gidal, du cinéma structural anglais et auteur de films majeurs, tels *Berlin Horse*, 1970 ou *Threshold*, 1972 — y répertorie, avec simplicité, les huit dimensions du travail réflexif auquel s'étaient livrés jusqu'à présent les cinéastes structuraux tant américains qu'européens — l'un des objectifs pratiques de ce texte étant de faire admettre l'existence d'un mouvement structural européen aux côtés des recherches mieux connues et diffusées des cinéastes travaillant aux États-Unis⁵. Voici un résumé de l'inventaire mis au point dans cet article.

Les sujets qui doivent être traités par le cinéma sont les suivants :

- 1) «les phénomènes déterminés par (*Concerns which derive from*) la caméra : ses limites et l'extension de ses capacités comme appareillage d'enregistrement photographique temporel. Limites : limites du cadre, limites de l'objectif (point, champ, ouverture, zoom), obturateur. Extensions : accéléré, ralenti, mouvement de caméra (panoramique, travellings, etc.).»

Parmi les exemples d'œuvres consacrées à cette dimension du cinéma, Le Grice cite celle de Michael Snow, en effet centrée sur le mouvement de caméra (*La région centrale*, 1970-71, film conçu avec une caméra pivotante sans opérateur; en 1990, *See You Later/Au Revoir* travaillera les effets figuratifs du ralentissement extrême d'un travelling latéral).

⁴ Malcolm Le Grice, «Thoughts on recent «Underground» Film», *Afterimage*, n° 4, Autumn 1972, pp. 78-95.

⁵ Déjà commentés par P. Adams Sitney et George Maciunas au cours d'une intéressante polémique. Cf P. Adams Sitney, «Le film structural» et George Maciunas, «Quelques commentaires sur «Le film structural» de P. Adams Sitney», traduits et publiés par Eduardo De Gregorio et Dominique Noguez in Dominique Noguez (éd), *Cinéma : théories, lectures*, n° spécial de la *Revue d'Esthétique*, Paris, Klincksieck, 2^e édition, 1978, pp. 337-356.

- 2) «Les phénomènes déterminés par le processus de montage et les passages à l'abstraction par relations tant conceptuelles que concrètes entre éléments.»

Exemple privilégié : Peter Kubelka.

- 3) «Les phénomènes déterminés par les mécanismes de l'œil et des particularités de la perception.»

Exemple privilégié : le flicker, travaillé par Peter Kubelka, Tony Conrad, Paul Sharits, Birgit et Wilhelm Hein...

- 4) «Les phénomènes déterminés par le tirage, le traitement en laboratoire, les procédures de re-filmage et de re-copiage; exploration des transformations possibles par le tirage sélectif et la modification du matériau émulsif.»

Exemples : ses propres films, *Tom Tom the Piper's Son* de Ken Jacobs.

Malcolm Le Grice ici ne cite pas Paul Sharits, dont le refilmage pourtant était entrain de devenir l'un des champs d'investigation principaux. 1971 en effet marque le début de sa série des *Analytical Studies*, qui peut-être n'avaient pas encore été montrées à Londres.

- 5) «Les phénomènes déterminés par la nature physique de la pellicule; prise de conscience de la réalité du matériau lui-même et de sa transformation possible en expérience et en langage; celluloid, rayures, perforations, bords du cadre, poussière, grain.»

On reconnaît ici ce dont les Structuralistes ont hérité des Lettristes, l'amour des «défauts» de la pellicule (cf le début du film de Isidore Isou, *Traité de bave et d'éternité*, 1951).

Exemples : George Landow, Birgit et Wilhelm Hein, *Inferential Current* de Paul Sharits (1971).

- 6) «Les phénomènes déterminés par les propriétés du dispositif de projection et les composants fondamentaux de la projection d'une image séquentielle; lampe, objectif, fenêtre et couloir, obturateur, griffes, écran.»

Exemples : *Inferential Current*, *Tom Tom the Piper's Son*, ses propres performances...

Notons que Malcolm Le Grice oublie ici ce qui va devenir un héros formel du dispositif : le faisceau lumineux, auquel un an plus tard Anthony McCall consacrera son chef-d'œuvre, *Line Describing a Cone* (1973).

- 7) «Les phénomènes déterminés par la durée comme dimension concrète.»

Ils concernent les questions du rythme, au sein desquelles le cinéma expérimental, avec Andy Warhol, Michael Snow et Paul Sharits, a souvent privilégié le temps réel et le temps concret de la perception, que le cinéma narratif a pour vocation de volatiliser.



- 8) «Les phénomènes déterminés par la sémantique de l'image et la construction du sens à travers des systèmes 'langagiers'.»

Pour accéder au sens d'une image, faut-il nécessairement en passer par la verbalisation ? Un problème sur lequel les films de Hollis Frampton ne cessent de revenir, avec l'humour qui le caractérise.

La taxinomie de Malcolm Le Grice s'avère donc simple, pratique, exhaustive même si elle n'est pas systématique — elle évite par exemple certaines composantes que l'on pourrait admettre comme élémentaires : la sphère de la production et celle de la réception. Notons encore que les films de Sharits interviennent dans de nombreuses rubriques et auraient pu figurer dans toutes.

Paul Sharits a, lui aussi, de façon moins systématique, formulé des programmes de recherche, dont il est intéressant de souligner les différences avec Malcolm le Grice. Signalons deux articles :

- « Postscriptum en guise de préface ⁶ » (1973)

Dans ce texte, Paul Sharits préconise de distinguer les constituants filmiques : pour commencer, il faut cesser de confondre l'objet filmique concret avec le film projeté, qui représentent deux modes d'existence cinématique très différents. À propos du même problème, celui des paramètres filmiques élémentaires, la réflexion de Sharits n'emprunte donc pas la même logique que celle de Le Grice : Le Grice dénombre et juxtapose, Sharits distingue et compare.

Les éléments filmiques constituants sont les suivants : «les processus intentionnels de réalisation d'un film, les processus d'enregistrement des formes lumineuses sur de la pellicule vierge, les processus de traitement (*processes of processing*), les processus de montage, les processus de tirage, les processus de projection, les processus de réception (*processes of experiencing*).»

Sharits réintègre l'intention et l'effet dans la sphère cinématographique, donc réintègre le subjectif, là où Le Grice limitait la présence du sujet humain à l'objectivité physiologique des phénomènes optiques.

- « Notes sur le film ⁷ » (1968).

«Je veux abandonner l'imitation et l'illusion, et entrer directement dans le drame supérieur de : la celluloïd, la bande à deux-dimensions; les photogrammes rectangulaires individuels; la nature des perforations et de l'émulsion; les opérations projectives; le faisceau lumineux à trois dimensions; l'environnement lumineux (*environmental illumination*); la surface bi-dimensionnelle réfléchissante de l'écran; l'écran

⁶ In *Film Culture*, op. cit., p. 4.

⁷ In *Structural Film Anthology*, op. cit., pp. 90sq

rétinien; le nerf optique et les idiosyncrasies psycho-physiques de la conscience individuelle.»

Apparemment, il s'agirait de la même cartographie que celle de Malcolm Le Grice, à la réintégration près de la subjectivité (*subjectivities of consciousness*); mais la formulation de Sharits insiste discrètement sur la radiation, les relations fines entre matérialité et immatérialité qui caractérisent le cinéma. Par exemple, là où Malcolm Le Grice écrit «l'écran», Paul Sharits formule «la surface bi-dimensionnelle réfléchissante de l'écran»; là où Malcolm Le Grice oublie le faisceau, Paul Sharits mentionne déjà comme des fondements non seulement «les trois dimensions du faisceau» mais aussi «l'environnement lumineux», la façon dont l'espace cinématographique est parcouru de lumières différentes en provenance de multiples sources, la salle, le projecteur, l'écran, l'image... Bref, c'est la même chose, mais tout a changé : nous ne sommes plus, comme chez Le Grice, dans une logique de sommation des entités; mais dans une réflexion sur les liens, les passages et la circulation entre des phénomènes pourtant soigneusement sériés et distingués les uns des autres. La pensée de Paul Sharits est une pensée de la vibration.

En découlent les deux affirmations sharitsiennes principales :

- 1) le cinéma est une dynamique généralisée;
- 2) le cinéma n'est pas une illustration, un reflet, mais une présence concrète et sensible.

«Notes sur le film» poursuit : «Dans le drame cinématique, la lumière est énergie plutôt que l'instrument d'une représentation d'objets non-filmiques; la lumière, en tant qu'énergie, sert à créer ses propres objets, formes et textures. Étant donné le fait de la persistance rétinienne et du mécanisme de cliquotement par obturation de la projection filmique, on peut engendrer des formes virtuelles, créer un mouvement actuel (au lieu de le représenter) et se plonger dans un temps actuel (celui de la présence immédiate).»

Le programme de Sharits s'avère donc fondé sur :

- 1) la prise en compte analytique des relations dynamiques établies par le cinéma entre matérialité et immatérialité;
- 2) le désir de travailler le film et ses effets sensoriels et psychiques comme présence, actualité, immédiateté.

Par opposition aux programmes structurels de Malcolm Le Grice et Paul Sharits, on peut mentionner — à notre tour saisi par l'esprit de système —, celui de deux autres cinéastes anglais, Anthony McCall et Andrew Tyndall, paru dans la revue *Millenium* en 1978, aux côtés de textes de Le Grice, Peter Gidal, Birgit Hein et Dominique Noguez. Leur article s'intitule «Sixteen Wor-

king Statements», ce que l'on peut traduire à la fois par «Seize affirmations pratiques», «Seize propositions de travail» et «Seize énoncés au travail»⁸. Voici la première affirmation, sous la rubrique «Théorie» : «Le problème spécifique des cinéastes concerne la fonction de l'idéologie : la nature de la représentation/signification au sein de la culture de masse et des mass-media.» Autrement dit, le champ du cinéaste reste bien l'image, mais indissociable d'une inscription et d'une pratique sociale, politique et polémique. McCall et Tyndall rejettent la réflexivité comme fin en soi, celle-ci désormais sera mise au service de l'action politique.

Or, il nous semble que la qualité de l'étude réflexive menée par Paul Sharits lui permet d'être à la fois «legricien» et «mccallien», c'est-à-dire à la fois toujours réflexif critique et politiquement engagé : pas au simple nom d'une position sociale, mais en raison de sa politique formelle. À quoi tient une telle qualité ? Que concerne-t-elle précisément ?

Cinq propositions formelles

Parmi d'autres, cinq propositions approfondies par Paul Sharits s'imposent dans l'économie de son œuvre par leur importance stratégique ou la massivité de leur traitement.

A) Le refus de la mimesis

Le refus de la mimesis constitue le préalable de toute l'entreprise sharitienne, développé dans l'article «Mots Par Page» (1972), véritable manifeste anti-bazinien où, avec une géniale radicalité, le cinéma de l'enregistrement est nommé sans détour «la tradition non-filmique du cinéma». Il faut, écrit Sharits, «se détourner du cinéma qui commença avec Lumière» pour pouvoir «se poser des questions qui multiplient prodigieusement les possibilités du système⁹». Cela signifie d'éviter «les théories métaphysiques arbitraires» sur lesquelles repose le cinéma illusionniste et, à l'inverse, de «regarder le cinéma comme un système informationnel». Pour cela, il faut affirmer les vertus de l'expérience comme telle.

B) Affirmation des vertus de l'expérimental

«Une attitude exploratoire, expérimentale, possède une valeur supérieure à n'importe quelle posture méthodologique¹⁰», déclare Sharits. Or, l'attitude expérimentale, la conduite exploratoire, appartient tant à l'intentionnalité de l'artiste qu'au développement du film lui-même. C'est ce dont traite Sharits dans «Le cinéma comme connaissance : remarques introductives» (1975), qui repose sur deux *sub-premisses* :

«1) le cinéma est un système conceptuel

⁸ Anthony McCall & Andrew Tyndall, «Sixteen Working Statements», *Millennium* vol. 1, n° 2, Spring-Summer 1978, pp. 29-37.

⁹ «Words Per Page», in *Film Culture*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰ «A Cinematic Model For Films Studies in Higher Education», in *Film Culture*, *op. cit.*, p. 53.

2) il y a un sens enfoui dans le matériau primaire du dispositif cinématographique.¹¹»

Quel serait ce sens enfoui ? Que le cinéma, non seulement a rapport à la conscience, mais donne une image de la conscience et, mieux encore,

- 1) il problématise le lien entre perception et connaissance (sur ce point, la thèse de Sharits rejoint la position d'Eisenstein selon laquelle le cinéma image le conflit des facultés);
- 2) il permet de réfléchir, de questionner et de systématiser l'ensemble de nos croyances à propos de la pensée.

Le cinéma n'institue pas d'abord une somme de propriétés et de possibilités plastiques, pour Sharits, il représente avant tout un instrument d'exploration de la psyché. À ce titre, Sharits le définit comme un *open model*, un modèle ouvert. Travailler les composants concrets du cinéma (cette circulation de matériel et d'immatériel) revient à exhumer le fonctionnement de l'esprit humain. On comprend pourquoi *Epileptic Seizure Comparison* est un film tellement magistral : il dévoile et développe jusqu'au bout l'analogie entre la souffrance organique et le dispositif cinématographique, analogie qui, sans doute, constitue le problème sharitsien par excellence.

«Prémisse : la possibilité de synthétiser des concepts divers et même contradictoires de la perception-conscience et du savoir-signification en un modèle systémique unifié, ouvert (s'auto-organisant), existe, grâce à une analyse approfondie des niveaux les plus fondamentaux de ce que j'appelle 'cinéma'.¹²»

Un film, ce sera donc le travail requis pour dégager ces infrastructures cognitives et plus — voici une définition possible du film selon Sharits : l'amplification sensible des infrastructures du cinéma. D'où cet aupportrait du cinéaste en charpentier : «Je ne me considère pas ni comme un «cinéaste» ni comme «un artiste qui réalise des films»; bien plutôt, je vois mon activité comme protothéorique et je me vois comme un artisan du cinéma infrastructurel.» Tel est le rôle euristique du cinéma, qui pose le film comme un acte théorique concernant simultanément le dispositif cinématographique et le fonctionnement de la psyché humaine.

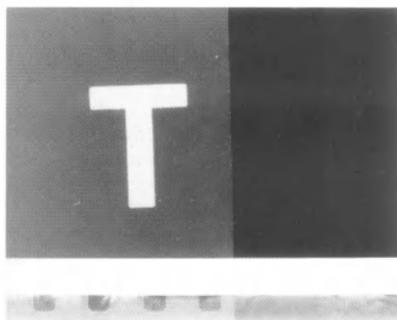
Les signes plastiques d'une telle ambition se manifestent par exemple dans les divisions des films de Sharits en sections chiffrées, divisions qu'il commente en ces termes dans l'article «Entendre : Voir» : elles proviennent :

- 1) du désir de créer des propositions logiques;
- 2) du désir analytique d'établir des éléments à des fins de comparaison;
- 3) du développement d'idées cinématiques dans la forme de «mouvements» (comme par exemple la sonate).¹³

¹¹ «Cinema as Cognition : Introductory remarks», in *Film Culture*, op. cit., p. 76.

¹² «Cinema as Cognition : Introductory remarks», *ibid.*

¹³ «Hearing : Seeing», in *Film Culture*, op. cit., p. 74.



T,O,U,C,H,I,N,G

Une conséquence théorique de la conception sharitsienne du cinéma comme principe exploratoire et explicatif de l'esprit humain porte sur la façon dont on peut concevoir les études de cinéma. Comment enseigner ce qui vous éclaire sur la connaissance même ? Sharits conçoit une partition des études en trois stades ¹⁴ :

- 1) la cinématique interprétative, qui présente et discute les œuvres dans une perspective historique;
- 2) la cinématique analytique, qui se consacre à l'analyse formelle des films.

À son tour, l'analyse formelle recouvre deux dimensions :

- une analyse de type structuraliste, qui s'occupe de la syntaxe (avec pour modèle Lévi-Strauss),
- une analyse de type phénoménologique, qui observe, non pas la signification, le *meaning*, mais le mode de conscience suscité par le film chez son spectateur (avec pour modèle Husserl).

L'analyse formelle prend donc en charge le rapport entre le montage et les effets sensibles (physiques et affectifs) provoqués par le film : on voit donc qu'un flicker-film est, *en soi*, une analyse formelle, il manifeste, il explicite ce rapport même.

- 3) La cinématique spéculative, dont Sharits donne cette rassurante définition : *to speculate is to play*. La spéculation selon Sharits se confond avec l'humour, le jeu et l'ironie, il s'agit, par exemple, de «poser des questions qui, ultimement, sont insolubles» et de les partager. (Mais il s'agit d'un possible, non d'un destin, le cinéma de Sharits n'a rien de déceptif).

C) Le questionnement de la linéarité

Plastiquement, les films de Sharits se consacrent à décrire, interroger et contredire la linéarité fatale du film et du cinéma. Que recouvre une telle notion ? Trois choses : le défilement de la pellicule; la sérialité des plans et des séquences; la rectitude du faisceau du projecteur. Toutes les inventions de Sharits s'élèvent contre la linéarité comme dimension univoque du cinéma.

- Contre le défilement de la pellicule, il travaille le scratch, le flicker, le décadage, le flou et le fondu, qui mixent les plans au lieu de les laisser se succéder comme entités. Le refilmage, procédé essentiel dans l'économie sharitsienne, possède une double fonction : superposer la pellicule en couches; faire varier les vitesses de défilement.
- Contre la sérialité linéaire des plans et des séquences, Sharits mobilise d'abord les formes de discontinuité dans le montage : l'interruption,

¹⁴ «A Cinematic Model For Films Studies in Higher Education», in *Film Culture*, op. cit., p. 60.

l'interpolation, le tressage, tout ce qui fait revenir l'intermittence et en particulier la disjonction du son et de l'image. Il mobilise ensuite les formes anti-directionnelles de développement, comme le Mandala ou le Mantra, où la progression s'annule elle-même : le cinéma de Sharits cherche des formes de suspension temporelle, qui trouvent leur accomplissement matériel dans les *Frozen Film Frames*, exposition du film sous forme de tableau. Le principe des *Frozen Film Frames* s'articule à la troisième contestation dialectique :

- Contre l'univocité du faisceau, il faut travailler le film sous forme d'installation à plusieurs projecteurs, ce que Sharits nomme les *locational pieces*, où la multi-projection crée de nouveaux espaces et de nouveaux rapports entre le spectateur et le film. On peut donc contredire le faisceau soit en le multipliant (les installations), soit en le supprimant (les *Frozen Film Frames*), ce qui constitue les deux versions exacerbées du contrepoint sharitsien majeur, l'une de ces questions « insolubles et ironiques » auxquelles le cinéma doit se confronter : chercher la dimension non-temporelle du film. Les *Frozen Film Frames* expulsent la durée de la projection, les *locational pieces* font participer tout l'espace au temps.

D) Isomorphie entre le corps humain et le dispositif cinématographique

Pour Sharits, il s'agit donc d'actualiser l'image, de la rendre concrète dans l'ici et maintenant d'une présence commune avec celui qui la regarde. Le cinéma de Sharits se livre à une recherche profonde sur l'équivalence du film et du corps, et plus particulièrement du corps souffrant.

Sharits exprimait la visée initiale de son œuvre en ces termes coutumiers : « recréer des sentiments personnels ¹⁵ ». Plus profondément, il s'est agi ensuite de ne pas re-présenter et susciter les sentiments (mode empathique du cinéma classique), mais de les incarner à l'image. Sharits a inventé deux solutions symétriques :

- 1) pour que l'art devienne actualité, il faut d'abord qu'il soit présent comme matérialité sensible. Sharits décrit par exemple le défilement de la pellicule : « le film est le hurlement de l'air mis en mouvement par sa propre exubérance ¹⁶ ». Ensuite, le film doit s'apparenter à des formes de rituels, de méditation et d'hallucination (mais inscrites dans un projet somme toute rationnel d'élucidation de la psyché), qui approfondissent la dimension de l'image dans la pensée.
- 2) Que le corps advienne à lui-même grâce à l'image et en particulier qu'il soit traversé, choqué, brisé par les images et leur rayonnement tant sensible que « spéculatif ». Ainsi, l'écriture de Sharits produit de longues analogies entre le déchirement filmique et le corps fracassé de l'artiste ¹⁷, ou encore entre l'irradiation de la bombe d'Hiroshima et celle du projecteur sur les corps.



¹⁵ « Movie Cookbook », 1966, in *Film Culture*, op. cit., p. 109.

¹⁶ « Déflexions blanches : cinéma doré », 1968, tr. Alain-Alcide Sudre, in Nicole Brenez et Miles McKane (ed), *Poétique de la couleur. Une histoire du cinéma expérimental — anthologie*, Paris, Auditorium du Louvre, 1995, p. 130.

¹⁷ Cf l'article « -UR(i)N(ul)LS : TREAM : S : S : ECTION : S : S : ECTIONED (A)/(lysis)JO : « 1968-1970 » », in *Film Culture*, op. cit., pp. 7-25.

«je suis né au milieu des plus puissantes radiations, les cieux balafrés de lumière, l'Âge de Lumière inauguré par l'horreur des visages irradiés, sans yeux, des épaves démembrées-carbonisées errant dans les rues en europe et au japon, suppliant qu'on les réveille, ne croyant pas une telle atrocité alors même qu'elles tiennent leur peau fumante dans leurs mains, réveille-toi cela ne peut être La Lumière, éveille-toi à un nouveau niveau d'évocation solaire! l'autre lumière de mon enfance, je m'en suis rappelé récemment, fut celle des pulsations du projecteur dont mon oncle (et parrain, curieusement) se servait pour créer des soirées magiques à l'intention de mes parents et moi-même dans le salon de mes grands-parents. je me souviens d'avoir intercepté avec la main le souriant visage granuleux noir et blanc de ma mère, prétendant que ma main générerait cette image. ceci est mon cinéma : un projecteur bruyant tombant constamment en panne, une tante «se souvenant de quand», nous attendions tous de nous voir aplatis et préservés, des soirées d'intrigue presque mystiques de partage et d'espoir. malgré tous mes mots d'«intentions», de «significations», etc., j'en arrive à découvrir que je n'essaie pas d'exprimer quoi que ce soit avec le film; je tente plutôt de produire une forme susceptible de retrouver un certain délice de vivre ¹⁸.»

On voit alors que le cinéma de Sharits concerne essentiellement les beautés vitales de la contradiction :

- 1) le non-directionnel dans le linéaire;
- 2) la prise en compte d'un non-temps dans le temps filmique;
- 3) la vibration immatérielle dans la matérialité du dispositif cinématographique;
- 4) la sensation concrète dans l'image cinématographique immatérielle — ce que P. A. Sitney résumait très bien lorsqu'il écrivait que Sharits «représente l'expérience optique comme une violence érotique ¹⁹»;
- 5) l'objectivation sensible des circuits d'images dans la psyché;
- 6) la dimension organique des processus de somatisation métaphorisés par le cinéma

(comme dans *Epileptic Seizure Comparison*, qui représente une comparaison de mouvements épileptiques; une comparaison entre le mouvement épileptique et sa transposition filmique; et une comparaison générale entre l'épilepsie comme décharge organique et le cinéma comme enregistrement concret);

- 7) enfin, de façon plus surprenante mais fondatrice, le passage du cinéma classique dans le cinéma structurel.

Sharits en effet déclarait au cours d'un entretien ²⁰ :

¹⁸ «Déflexions blanches : cinéma doré», *Poétique de la couleur*, *ibid.*

¹⁹ P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978*, New York, Oxford University Press, 1979, p. 389.

²⁰ Linda Cathcart, «An interview with Paul Sharits», in *Film Culture*, *op. cit.*, p. 107.

«— Il y a une qualité très typique du film narratif dramatique : c'est une sorte d'anxiété temporelle. Vous avez envie de rester assis devant *Autant en emporte le vent* encore et encore et encore. J'ai souvent éprouvé ce sentiment face à un film qui me plaît — un film narratif — ne pas vouloir qu'il finisse. Je voudrais pouvoir m'arrêter à cet instant particulier et juste faire des variations dessus.

— Mais c'est ce que font vos films!

— Oui.»

Les films de Sharits sont sans doute avant tout des gros plans d'angoisse, des arrêts sur affect, qu'ils laissent résonner à l'infini.

E) Idéal éthique et démocratique

Selon Paul Sharits, promouvoir une forme de présentation «non-théâtrale» du cinéma grâce à l'Installation permet de répondre à un idéal éthique et démocratique, à quatre égards :

- la vision n'est plus directive;
- la durée n'est plus prescrite;
- la composition du film s'ouvre et devient naturelle;
- l'aspect réflexif du film peut s'incarner. «Une analyse clinique des qualités et des fonctions du film comme fait physique est exigée²¹.»

Un film exemplaire : *3rd Degree*

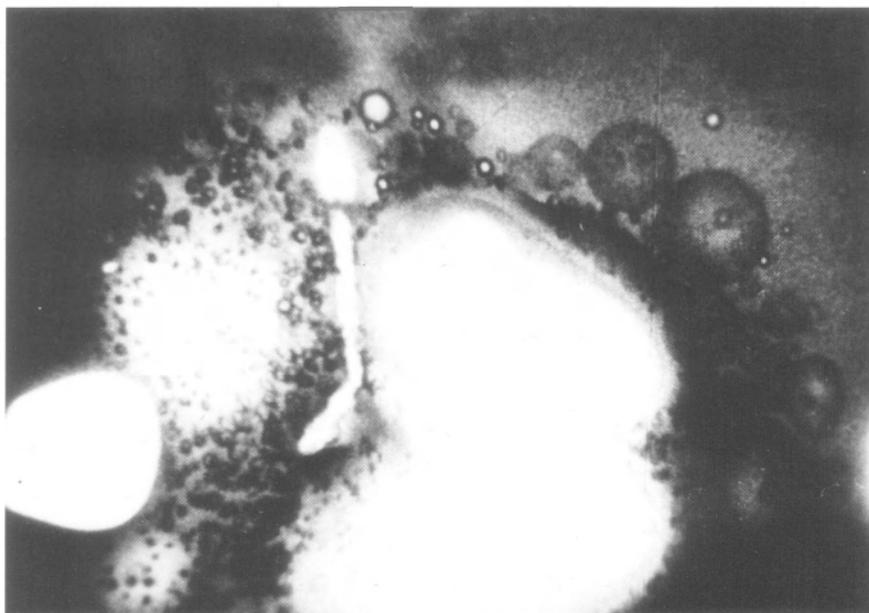
Même si on explique bien le feu, la bouche n'est pas chaude.

Maître Takuan, Mystères de la sagesse immobile.

3rd Degree («Troisième Degré») date de 1982 et dure 24 minutes. Il montre d'abord en boucle l'image d'un visage féminin devant lequel s'enflamme une allumette; le plan est refilmé, la pellicule s'embrase et se consume; les plans d'embrasement sont refilmés, la pellicule continue de se décomposer et se torde en soufre et noir. Les trois couches de refilmage s'accompagnent du retour intermittent d'un son monté en boucle : un frottement d'allumette étiré en écho sonore au point de devenir crissement de serpent à sonnette; une voix féminine murmurant : «*Look, I won't talk*». Les procédés sharitsiens privilégiés y sont portés à leur comble : refilmage d'un «specimen», c'est-à-dire d'une pellicule originelle; élaboration d'une analogie entre un problème de représentation classique (le cri, la souffrance), le défilement de la pellicule et le fonctionnement euristique du cinéma.

Le refilmage permet de mettre en scène, plastiquement, le travail le plus profond que le cinéma a opéré dans l'imaginaire de la mimesis, c'est-à-dire un double renversement :

²¹ «Statement Regarding Multiple Screen/Sound «Locational» Film Environments — Installation», 1976, in *Film Culture*, op. cit., pp. 76-77.

3rd Degree

- 1) sur un plan technique : le cinéma, c'est d'abord le passage de l'imitation comme tâche, visée, horizon de la représentation; à la représentation comme donnée mécanique, comme automatisme;
- 2) sur un plan esthétique : le passage de la reproduction comme illusion (souvent dévaluée) à la reproduction comme révélation et connaissance, ce dont Bazin et Sharits, à leur manière exactement inverse, se sont faits les hérauts.

Walter Benjamin, dans «L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique», estime que la reproductibilité attente à l'aura, elle sape l'autorité de la chose, «elle dévalue de toute manière son ici et son maintenant²²». Pour Sharits, une telle perte devient sujet, la chose de toute façon n'est plus là, n'a pas à être là, seule la disparition travaille. *3rd Degree* retranscrit donc le cinéma entièrement en termes de destruction, le refilmage n'est plus qu'une propagation de la brûlure; mais l'original, le «specimen», était déjà en feu; et la brûlure, qui renvoie peut-être à l'aura benjaminienne, devient flambée — la destruction est devenue la seule réalité possible.

Or, «Benjamin croit à la possibilité d'une relève dialectique de l'aura de l'original par la reproduction mécanique²³»: *3rd Degree* apparaît comme le gros plan de cette relève, celui qui consigne l'étincelle de l'aura, la préserve et la transforme en brasier.

²² Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique», 1936, tr. Maurice de Gandillac, in *Essais 2*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, p. 92.

²³ Brigitte Buettner, «Panofsky à l'ère de la reproduction mécanisée», in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 54, automne 1995, p. 65. Cf aussi George Didi-Huberman, «Proposition de l'aura. Du Maintenant, de l'Autrefois et de la modernité», *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 64, été 1998, pp. 95-115.

Mais alors, s'il n'y a plus de chose, de quoi l'aura est-elle aura, de quoi l'image est-elle image ? S'il n'existe plus de référent autre que la démonstration, s'il faut éviter le moment de la mimesis, de quelle nature devient l'image ? Trois hypothèses possibles :

- 1) S'agit-il d'une image directe, perceptuelle, dont la présence concrète s'adresse aux sens ?

Oui, il s'agit de travailler sur la double fragilité du support pelliculaire et du sujet humain qui y fait trace.

- 2) S'agit-il d'une image réflexive, autotélique, qui décrit quelque chose du cinéma ?

Oui, elle révèle la variabilité plastique du défilement selon un éventail visuel très riche, de la vitesse accélérée qui estompe l'image à l'arrêt qui la consume.

- 3) S'agit-il d'une image conceptuelle, une proposition sur la représentation ?

Oui encore, avec une rare exactitude et beaucoup de profondeur, *3rd Degree* décèle et qualifie certaines propriétés de la reproduction mécanique, décrite en termes de renversement et de dévastation : la duplication observée telle quelle; l'accumulation; l'intermittence; l'approximation; la disparition qui engloutit la figure dans la répétition visuelle; le recommencement infini dont la représentation se montre capable; la libération des puissances chromatiques à la faveur de l'engloutissement de la figure; le rituel de destruction qui informe la reproduction.

3rd Degree soutient les trois propositions à la fois et, à ce titre, représente un traité critique fondateur sur la reproduction cinématographique. Plus loin encore, on peut avancer quelques remarques.

- 1) Ce qui structure *3rd Degree* est la question du passage d'un niveau à l'autre : celle-ci nous confronte à une sorte de folie de la saute, qui conjoint l'allumette sous forme de motif et la brûlure de la pellicule. L'un des problèmes structurels soulevé par Malcolm Le Grice concernait le rapport entre cinéma et réalité; Sharits, à l'échelle de son œuvre, le règle au moyen de deux solutions : soit en évacuant le référent (ce sont les films abstraits); soit, comme dans *3rd Degree*, par un dispositif plus spécifique que l'on pourrait nommer celui du «Déni heureux». Il consiste, d'une part, à affirmer le caractère artificieux du rapport entre l'image et son référent; que le motif puisse enflammer la pellicule est à la fois un gag formel et la vérité de ce rapport : la reproduction absente le référent, le métamorphose en motif; le motif fait illusion, décrète la présence, nie la reproduction. *3rd Degree* transforme cette double négation en matériau. La phrase pronon-

cée par la figure féminine et transformée par ses échos en substance sonore dit la même chose : «Écoute [littéralement, «Regarde»], je ne parlerai pas». Avouer la vérité est une torture, un supplice — en même temps qu'une libération euphorisante.

- 2) Peut-on déceler une dimension «spéculative» (au sens de Sharits), donc ironique, dans la proposition ? De même que l'arrachement plastique de la pellicule à elle-même se fait par redoublement et superposition, travailler sur le caractère affirmatif de la destruction permet d'envisager le film au titre d'une préservation. Le refilmage n'équivaut pas à une desquamation, au contraire, il est une bandelette qui protège et qui conserve. Il resterait à faire une analogie entre la plastique de Sharits et les bandes de lin de certaines momies égyptiennes, superposées en un système de surcadrages géométriques parfaitement réguliers, s'achevant au centre par un rectangle blanc — rectangle que l'on retrouve à la fin de *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) et qui, dans les deux cas, apparaît comme la représentation ultime du visage humain. Comme André Bazin, dans la momie, Paul Sharits considère non pas la hiératique immobile mais les paradoxes dynamiques de la sauvegarde.
- 3) S'il en fallait une, la confirmation du caractère euphorique de la destruction se manifesterait dans un autre film de Sharits, *Bad Burns* (1982). *Bad Burns* («mauvaises brûlures») est un readymade, réalisé à partir des prises ratées de *3rd Degree* : les chutes, les débris d'après la destruction, spontanément forment un film, le cinéma renaît dans ce qui a été brûlé, *Bad Burns*, en un geste brillant, déclare le caractère impérissable et fertile du plus fragile des supports artistiques.

4

Le style total concret

— Stan Brakhage —

« Stan Brakhage est entré avec sa caméra dans l'un des lieux interdits, terrifiants, de notre culture : la salle d'autopsie. C'est un endroit où la vie est vénérée, puisqu'il existe pour affirmer qu'aucun de nous ne doit mourir sans que l'on sache pourquoi. C'est le lieu d'intimités fascinantes, la dernière douve de l'individuation. »

Hollis Frampton.

D'abord, vérifier que nos vieux fantômes n'existent pas : *The Act of Seeing With One Own's Eyes* de Stan Brakhage montre le corps dans son aspect *a priori* insoutenable, sous forme de cadavre retourné sur lui-même, déplié, déployé par les gestes de l'autopsie. On ne trouvera pas de petit corps dans le corps, pas de double fond, il n'existe que la beauté exacte, violente et inattendue des organes, la mort n'est plus une disparition propice aux fantômes mais un état naturel qui réclamait sa juste représentation : sur le foyer des angoisses humaines les plus profondes, Brakhage a réalisé un film de paix.

Si Brakhage est un artiste tellement important, c'est qu'il a entièrement refondé le principe du cinéma : pour lui, il ne s'agit pas d'enregistrer les choses mais de créer à partir des expériences vécues d'image, à partir des aventures sensibles. Brakhage nomme ces expériences des «aventures oculaires» qui, par nature, débordent de toutes parts l'appréhension normée du réel. Elles lui permettent de réaliser les images loyales dans l'absence desquelles prolifèrent les approximations (*The Act of Seeing With One Own's Eyes*, sur le cadavre) ou les images enfin justes qui nous délivrent d'un ahurissant encombrement de fables (*Eyes*, sur la police, *Deus Ex*, sur l'hôpital), en une trilogie exceptionnelle qui, en quelque sorte, pratique spontanément sur les images ce que Michel Foucault avait fait aux discours dans *Naissance de la Clinique*. Ces aventures oculaires ne relèvent donc pas de l'hallucination subjective ni d'un psychédéisme décoratif, bien au contraire : elles consistent en voyages intenses dans la texture des rapports entre les phénomènes, au cours desquels les images renouent avec un symbolisme magique et légitiment le cinéma comme machine de ressemblance et de translation, machine à surimpression. Brakhage écrit par exemple ceci : «Si je regarde un vol d'oiseaux, il se peut que pendant une fraction de seconde je sois affublé de leurs ailes; si ma femme lève les bras lors d'une promenade en forêt, des feuilles peuvent instantanément y pousser pour disparaître aussitôt. Ma femme est là à coudre..., les deux aspects de son destin peuvent soudain apparaître, des trames et des coupons peuvent l'encercler, et le patron de son projet peut même (surimpression subliminale) diriger les gestes de l'enfant qui joue ¹ ».

La relation la plus travaillée par l'œuvre de Brakhage concerne donc l'engagement de la perception dans le monde, ce tissu temporel complexe d'esquisses, d'anticipations, de perspectives et de ressouvenirs où se découpent les formes par lesquelles les choses nous apparaissent, la trame fertile que notre usage pratique nous habitue à tenir pour inerte et indifférente. Le cinéma de Brakhage décrit ce que, dans l'un de ses textes expérimentaux, Husserl nommait «le style total concret», auquel participe «l'horizon d'apparition des choses» ou encore, «le monde-fantôme». On peut écrire comme Husserl, «se fonde aussi une unité de l'expérience d'un *monde-fantôme*, qui était continûment là pour moi de façon perceptive, quoique je n'en perçoive en propre dans le présent concerné qu'un échantillon ² », on peut écrire comme Brakhage, «CES SAAAAAAAAA-CRÉES TRAAAAAAAAAAAAACÉS!» ou «ce doux chuchotement entre nous», on peut filmer *Anticipation of the Night* ou *Unconscious London Strata*, «aux bords de l'inconscient optique». Le fantôme n'est plus alors la forme archaïque engendrée par l'angoisse d'une disparition, il est ce schème perceptif par lequel toute apparition devient possible, et dont la prise en compte entraîne le cinéma à bouleverser les rapports du proche et du lointain, du mouvement et du repos, de l'actuel et du virtuel, de l'abstrait et du figuratif.

¹ Stan Brakhage, *Métaphores et visions*, 1963, tr. Pierre Camus, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, p. 64.

² Edmund Husserl, «Le monde du présent vivant et la constitution du monde ambiant extérieur à la chair», 1931, tr. Jean-François Lavigne, in *La terre ne se meut pas*, Paris, Minuit, 1989, p. 74.

5

« L'être humain dans son intégrité »

*Le projet télévisuel
de Roberto Rossellini*

« Buvez Coca-Cola », c'est une menace, déjà.

Roberto Rossellini, avril 1959.

Le fascisme, je tiens à le répéter, n'a pas même, au fond, été capable d'égratigner l'âme du peuple italien, tandis que le nouveau fascisme, grâce aux nouveaux moyens de communication et d'information (et surtout la télévision), l'a non seulement égratignée, mais encore lacérée, violée, souillée à jamais...

*Pier Paolo Pasolini, « Acculturation
et acculturation », décembre 1973.*

1976 : Vincente Minnelli réalise son dernier film, *A Matter of Time*, avec Liza Minnelli, Ingrid Bergman et Isabella Rossellini. Consacré au temps, à la mémoire, la filiation et l'héritage, « il se situe », explique Minnelli, « dans l'Italie de l'immédiat après-

Programme : télévision/révolution
Bazin et Debord contre Rossellini
Sublime éthique

guerre, l'Italie de De Sica tournant *Sciusià* et *Le Voleur de bicyclette*, et Rossellini *Rome ville ouverte* : en plein dans ce mouvement du néoréalisme qui allait bouleverser le cinéma italien. Et, parallèlement à l'histoire racontée par la Comtesse [Ingrid Bergman], je voudrais que se déroule celle de ces débuts du vrai cinéma italien¹.»

Intrigant paradoxe dans l'histoire des formes : le dernier film du réalisateur le plus onirique de la plus onéreuse des Majors rêve l'origine d'un cinéma moderne qui s'est inventé sans lui (en 1945, Minnelli tourne *Ziegfeld Follies*, un arc de triomphe du spectacle), a survécu en dépit de l'industrie (les démêlés de Rossellini à Hollywood) et fut souvent pensé contre elle.

Programme : télévision/révolution

Pendant que Minnelli met en scène l'invention du néoréalisme, que fait Rossellini ? Il écrit sur la télévision, publiée en 1977 *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave*² et rédige deux articles qui seront publiés dix ans plus tard dans ses *Fragments d'une autobiographie*, intitulés respectivement « la société du spectacle » et « De l'ignorance »³. Ceux-ci condensent le propos de *Un esprit libre*, dont l'essentiel pourrait tenir dans cette formule qui, avancée à propos de la diffusion en direct d'images de la planète Mars, résume la conception rossellinienne de la télévision : « On a transformé en exhibition à la Barnum ce qui aurait pu être un moment de la conscience humaine⁴ ».

Écrivant ceci, Rossellini en effet fait un peu figure de Martien : tandis que Pasolini depuis vingt ans n'a pas de mots assez durs pour qualifier les ravages de l'acculturation provoqués par la télévision sur le peuple italien, et alors même que son texte utilise tel quel le titre du pamphlet dans lequel Guy Debord avait repris les propositions d'Adorno et Horkheimer sur « l'industrie de la culture » (premier intitulé d'un article historique publié dans *La Dialectique de la Raison*)⁵, Rossellini s'obstine à dissocier le medium de son usage et tient encore le discours du recommencement.

L'œuvre de Rossellini revendique deux esthétiques de la fondation : l'une cinématographique, plongée dans le présent de l'histoire et en actes, l'autre télévisuelle, anachronique et réclamant des explications circonstanciées. Il avait fallu recommencer le cinéma, il faut recommencer la télévision, la première fois à cause de l'histoire, la seconde malgré elle et contre tout réalisme (pratique)⁶. Or, par un jeu de substitution non moins surprenant que celui qui fait de Minnelli le notaire tardif de l'héritage néoréaliste, la réflexion de Rossellini sur la télévision retrouve les réflexes et les mots d'ordre optimistes des premiers penseurs du cinéma, avec lesquels les vues du Rossellini néoréaliste ne concordaient pas nécessairement⁷. Pour Rossellini en effet la télévision va — de droit — réussir là où — de fait — le cinéma a échoué : du triple

¹ « Brève rencontre avec Vincente et Liza Minnelli », *Écran 75*, cité par Patrick Brion, Dominique Rabourdin, Thierry de Navacelle, in *Vincente Minnelli*, Paris, Hatier, 1985, pp. 283-284.

² Traduit par Paul Alexandre, Paris, Librairie Arthème Fayard.

³ *Fragments d'une autobiographie*, postface de Stefano Roncoroni, Paris, Ramsay, 1987.

⁴ *Fragments d'une autobiographie*, op. cit., p. 9.

⁵ *La société du spectacle*, paru en 1967 chez Champ Libre, a été traduit dès 1968 en Italie. Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, « La production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses », 1944, in *La Dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, 1947, tr. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.

⁶ Sur ce « complexe du recommencement », voir les développements de Tag Gallagher : « chaque personne virtuellement doit recréer le monde à zéro. Rossellini est la preuve vivante de son propre credo : il finit par essayer de recréer l'histoire intellectuelle et technologique du monde — à titre de prélude pour une nouvelle étape ». In *The Adventures of Roberto Rossellini, Da Capo*, 1998 (à paraître).

⁷ Cf entre mille exemples : « On ne niera plus ensuite, pensons-nous, que l'invention cinématographique ne contienne les germes d'une révolution intellectuelle dont nous ne faisons qu'enregistrer les premiers symptômes », anonyme, 1912, « Importance de la question cinématographique », in Marcel L'Herbier (éd), *Intelligence du Cinématographe*, 1946, Plan de La Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1977, p. 52.

point de vue de la définition de l'image, de sa fonction et de ses ambitions, la télévision relaye le cinéma.

La servante vierge. (Nature de l'image)

L'image, quelle qu'elle soit, se définit d'abord par sa fondamentale transparence, son objectivité. Elle est « totalement innocente. Il y a en elle quelque chose de virginal. Une idée reçue veut que l'image soit subjective. C'est faux ⁸. » Dès 1959, la place de la télévision se trouve tracée en creux dans les propos de Rossellini sur le cinéma : « L'important, ce sont les idées, non les images, il suffit d'avoir des idées très claires et l'on trouve l'image la plus directe pour exprimer une idée ⁹. » Or, l'image télévisuelle, comme usage particulier de la reproduction, possède une propriété qui en fait tout le prix et, pour ainsi dire, l'image *par excellence* : elle est la plus directe et ce, à double titre, puisque retranscription immédiate (du réel) immédiatement retransmise (à l'humanité).

Radicalisant la proposition avancée par Bazin à propos de Welles puis de Renoir selon laquelle le plan-séquence offrait une plus grande liberté au regard, Rossellini choisit de filmer son œuvre télévisuelle en plan-séquence afin de laisser « les spectateurs égaux devant l'image ¹⁰. » Car le plan-séquence représente la conséquence logique et l'accomplissement stylistique d'une seconde propriété de l'image télévisuelle : sa fidélité. Servante effacée, elle fournit l'instrument d'une exacte reproduction du monde, au sein de laquelle le regard n'a plus qu'à élire. La question de sa lisibilité (culturelle, historique), comme celle des efforts d'intellection qu'elle requiert, se voient rapidement écartées par Rossellini. « L'image que vous regardez au cinéma domine, elle vous tombe dessus : vous êtes saisis par l'impression. En revanche, pour tirer une impression de l'image de télévision, beaucoup plus petite, vous êtes obligés de l'analyser. C'est le procédé qui diffère et donc aussi les temps de lecture, qui sont souvent plus longs à la télévision qu'au cinéma. Mais c'est un problème pour moi négligeable ¹¹. » L'éventail des vertus de l'image se parachève ; directe, discrète, fidèle, elle se montre généreuse : accessible à tous et en tout ses points.

L'art détruit, la télévision répare. (Fonctions)

En 1958, alors qu'à New York John Cassavetes tourne *Shadows* et remet en scène *Dancing in the Dark* dans un Central Park embaumé de vrais arbres et baigné de vraie lumière, alors qu'au Festival de Tours un court métrage de Jacques Rozier, *Blue Jeans*, trouvant les moyens d'opérer une splendide synthèse entre Minnelli, Renoir et Rossellini, impressionne Jean-Luc Godard, un entretien réunit les trois phares du réalisme européen : Bazin, Renoir et Rossellini.

⁸ *Fragments d'une autobiographie, op. cit.*, p. 42.

⁹ « Entretien avec Fereydoun Hoveyda et Jacques Rivette », Cahiers du Cinéma n° 94, avril 1959, in *Le cinéma révélé*, textes réunis par Alain Bergala, Paris, éditions de l'Étoile, 1984, p. 55.

¹⁰ *Fragments d'une autobiographie, op. cit.*, p. 43.

¹¹ « Table ronde », 17 avril 1971, in *Le cinéma révélé, op. cit.*, p. 121.

De quoi parlent-ils ? De la télévision, en laquelle ils voient le medium du réalisme spontané ou favorisé, capable d'enrichir (Renoir), d'achever et d'élargir (Rossellini), sinon le cinéma, du moins le programme esthétique qu'ils partagent tous trois ¹². Ce programme, chez Rossellini, s'énonce selon les formules an-esthétiques découlant de sa teneur même : Rossellini oppose le Bien et le Beau, renvoie dos à dos cinéma et télévision comme « disciplines ornementales » pour les promouvoir comme instruments pédagogiques, c'est-à-dire humanistes, en tant qu'ils s'adressent à la perfectibilité humaine. Se corrompant l'un l'autre dans le premier cas, ils ne s'épaulent cependant pas dans le second. À la télévision seule, désormais, appartient la tâche civilisatrice à laquelle Rossellini veut la consacrer. « Dans la société moderne, l'homme a un besoin énorme de connaître l'homme. La société moderne et l'art moderne ont complètement détruit l'homme. L'homme n'existe plus et la télévision aide à retrouver l'homme. La télévision, art qui commençait, a osé aller à la recherche de l'homme ¹³. » Ainsi, en ce qui concerne et son objet (« l'homme ») et son public, la télévision rossellinienne se destine tout entière à l'universalité.

Prescription / Résurrection (Visées)

Les capacités euristiques de la télévision sont décuplées par un avantage que ne possède pas le cinéma : la puissance de sa diffusion. Rossellini ne pense qu'en mondovision. L'univers contemporain dans son ensemble, l'homme dans la totalité de ses facultés, l'esprit dans ses plus hautes visées : ce que mobilise la télévision a toujours rapport à un absolu quantitatif et quantitatif. La formulation la plus nuancée de Rossellini consiste à articuler l'objectivité intégrale et la validité universelle de l'image avec la reconnaissance de différences concrètes : l'image alors devient parfaite et Rossellini son prophète (ironique mais convaincu). « Encore une fois, je suis là pour crier la bonne nouvelle dont peu de gens semblent s'être aperçus. Eurêka ! L'homme a enfanté l'image et l'image peut être parfaite, c'est-à-dire accepter toutes les données, donc tolérer et faire s'épanouir toutes les différences. Son discours, finalement, est le seul qui ne soit pas polémique, le seul qui atteigne à la véritable dimension politique (...). Et sur elle nous pouvons fonder un nouveau projet de l'homme ¹⁴. »

Car l'usage correct d'une telle perfection — c'est le projet rossellinien — engage une nouvelle anthropologie qui non seulement réforme l'homme effectif, mais pose à son horizon un homme nouveau, un homme recommencé. Jamais Rossellini n'avait jamais développé un tel propos au sujet du cinéma, avec lequel il s'agissait, à l'inverse, de regarder en face le mal que l'homme pouvait s'infliger à lui-même et aux autres. Mais Rossellini désor-

¹² « Cinéma et télévision. Entretien d'André Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini », propos recueillis par André Bazin, Jean Herman, Claude Choublier, *France-Observateur* n° 442, 23 octobre 1958, in *Le cinéma révélé*, op. cit., pp. 103-113.

¹³ *Ibid.*, p. 106.

¹⁴ *Fragments d'une autobiographie*, op. cit., pp. 26-27.

mais procède à la recension des moments de naissance et de renaissance de l'humanité et cela détermine le contenu de son œuvre télévisuelle : décrire les moments où l'humanité s'est renouvelée dans son concept, avec Socrate, avec le Christ et les Apôtres, avec Augustin d'Hippone qui a inventé l'Histoire moderne, avec le développement du mercantilisme et de l'humanisme (« l'ère des Médicis »), avec Blaise Pascal ou René Descartes, avec Louis XIV qui invente la dictature de l'apparence, avec Karl Marx (film non réalisé)... De sorte que la télévision apparaît comme un facteur d'évolution aussi révolutionnaire (en son principe) que le furent à leur manière les deux courants de pensées qui forment le cadre culturel dans lequel pense Rossellini, le christianisme et le marxisme.

La télévision, parce qu'elle est capable de restituer tout le réel et de le diffuser le plus largement, engendre une nouvelle culture, une nouvelle pensée, un nouvel homme. Sommation et transmission du savoir, elle n'invente rien mais découvre tout et devrait pouvoir « faire renaître l'être humain dans son intégrité ¹⁵ ». Libération, réformation, renaissance : un tel projet ne se soutient que d'un postulat, celui de l'innocence du médium, de la dissociation possible entre le dispositif technologique et l'usage ordinaire qui en est pratiqué.

Bazin et Debord contre Rossellini

Que Rossellini défende, argumente et promeuve les conséquences d'un tel présumé oblige à reconsidérer sa position par rapport à deux des discours sur la représentation et la communication auxquels il s'apparente (Bazin) ou cherche à s'affilier (Debord).

En même temps qu'il commentait génialement la cinématographie italienne, André Bazin en 1946 établit sans ambiguïté, à propos de la série *Pourquoi nous combattons* dirigée par Frank Capra, que le réalisme ne constitue aucunement un accès direct à la vérité. « Avec le cinéma nous pouvons citer les faits, j'allais dire en chair et en os. Peuvent-ils témoigner sur autre chose qu'eux-mêmes, sur autre chose que leur histoire ? Je crois que loin de faire faire aux sciences historiques un progrès vers l'objectivité, le cinéma leur donne, par son réalisme même, un pouvoir d'illusion supplémentaire ¹⁶. » L'objectivité photographique du cinéma peut s'interpréter en termes de réalisme ontologique, pour autant, celui-ci ne se convertit pas automatiquement en vérité quand bien même, dans la représentation cinématographique telle que la conçoit Bazin, tout devrait autoriser et favoriser une telle translation : il ne s'agit pas d'une propriété du dispositif mais d'un horizon esthétique.

Debord réfléchit en termes de renversement. Avec ce qu'il nomme le spectacle, c'est-à-dire « l'organisation sociale de l'apparence », l'économie, qui tra-

¹⁵ *Fragments d'une autobiographie*, op. cit., p. 200.

¹⁶ « À propos de Pourquoi nous combattons. Histoire, documents et actualités », 1946, in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, vol. I, Paris, éditions du Cerf, 1958, p. 36.

vaille à séparer l'homme de lui-même, s'autonomise, dépossède la créature de son histoire, la renie et la transforme en son propre reflet déchu¹⁷ : la mauvaise conversion s'achève lorsque l'on ne peut plus que constater que «le devenir-monde de la faszification était aussi un devenir-falsification du monde¹⁸». Rien ne saurait réduire la fracture que le spectacle inflige à l'homme, la seule tâche que puisse légitimement s'assigner l'art, en tant que «lieu de la recherche de l'unité perdue¹⁹», sera de désigner cette déchirure comme telle. Croire qu'une réparation devienne possible à la faveur d'une critique du spectacle, telle est l'illusion ultime relevée par Guy Debord qui, ce faisant, semble prévenir Rossellini contre son angélisme spéculatif. «Une telle manière de critiquer, parce qu'elle ne connaît pas le négatif qui est au cœur de son monde, ne fait qu'insister sur la description d'une sorte de surplus négatif qui lui paraît déplorablement l'encombrer en surface, comme une prolifération parasitaire irrationnelle. Cette bonne volonté indignée, qui même en tant que telle ne parvient à blâmer que les conséquences extérieures du système, se croit critique en oubliant le caractère essentiellement *apologétique* de ses pré-suppositions et de sa méthode²⁰.»

Sublime éthique

Ainsi, l'apologie rossellinienne de la télévision rappelle bien plus le discours des pionniers du cinéma que celui que l'auteur de *Paisà* pouvait tenir en 1945 : la rapidité, la transparence, l'efficacité sociale, la découverte optique du monde comme information et la révélation morale de l'homme saisi dans ses conduites, le renouvellement anthropologique, constituent les thèmes favoris des théoriciens et praticiens du cinéma depuis son invention scientifique, technique et artistique. Mais, précisément, les textes utopistes de Rossellini sur la télévision sont sauvés par leur anachronisme même. Ils remplissent une fonction stratégique dans l'histoire des idées contemporaines sur l'image : ils font honte à leur contexte, lui en *remontrent*, établissent un pôle de contradiction qui rend la catastrophe figurative ordinaire dont la télévision s'enchant à son caractère relatif : ils disent que la télévision actuelle ne représente jamais que l'empire sinistre du mineur. Conçus dans l'éternité et dans l'universalité, ils interviennent à titre de pur acte de résistance, aussi nécessaire et déchirant que le repêchage d'un cadavre de partisan noyé dans le Pô.

Les *Fragments*, rédigés et dictés dans le désordre, laissent de nombreuses questions en suspens. Distinguant Godard de ses camarades de la Nouvelle Vague, Rossellini annonce qu'il reviendra sur son cas puis l'oublie. Godard avait donné le mot, à propos d'*India* (première œuvre télévisuelle de Rossellini) : «un cinéaste, c'est aussi un missionnaire²¹». Mais l'idéalisme expérimental de Rossellini, modèle esthétique en ce qu'il interroge inlassablement les visées de son art, en tenant pour acquise la validité universelle de son pro-

¹⁷ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Champ Libre, 1967, p. 128. Et encore : «le spectacle (...) a la fonction de faire oublier l'histoire dans la culture.» (p. 127, souligné par G. D.)

¹⁸ Guy Debord, *Commentaires sur la Société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1988, p. 19.

¹⁹ *La société du spectacle*, op. cit., p. 121.

²⁰ *Ibid.*, p. 29 (souligné par G. D.).

²¹ «Un cinéaste, c'est aussi un missionnaire. Jean-Luc Godard fait parler Roberto Rossellini», *Arts* n° 716, 1^{er} avril 1959, in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Pierre Belfond, 1968, pp. 235-240. Cf aussi «*India*», *ibid.*, pp. 255-256.

pos, déclare sa propre légitimité sans jamais la mettre à l'épreuve de l'échange critique. Le spectateur abstrait, simple apprenti éduquable à volonté auquel Rossellini dédie explicitement (mais sans doute pas vraiment) sa recherche télévisuelle, n'est pas celui de son plus fidèle disciple : on ne transmet pas (une information, une idée, une question) sans s'assurer d'abord de l'identité et du désir de l'être auquel on s'adresse, ne serait-ce que pour le contredire. Alors, oui, « c'est ça l'influence de Rossellini, c'est s'adresser ailleurs, à des moments ne pas avoir peur de faire des films pour peu de gens. (...) Je trouve qu'il commence à y avoir un peu trop de monde maintenant, par exemple, ici. J'aimais mieux quand il y avait cinq ou six spectateurs, j'avais au moins envie de leur demander : « mais par quel incroyable hasard êtes-vous là ? Qu'est-ce que vous faites ? » Il y en a douze. Comment voulez-vous qu'on parle à douze personnes ensemble... ? Il n'y a que les dictateurs qui y arrivent ²² ».

²² Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980, pp. 264-265.

6

Cannibal holocaust

(Les jeux télévisés)

Les jeux télévisés me fascinent, ils accèdent d'emblée à l'idéal figuratif auquel aspirent les meilleurs films de cinéma. Ici, en même temps que traversée par le collectif — sous forme de déni, la familiarité des prénoms confirme l'anonymat —, la merveille du corps unique, du corps absolument singulier et irremplaçable se manifeste à chaque fois, et cette merveille ne cesse jamais, à chaque fois, chaque fois que n'importe quel corps pris dans n'importe quelle foule se présente à l'image.

Plus que les reportages ou les documentaires, qui montrent des agents sociaux saisis dans les intérêts de l'histoire et le plus souvent à titre de victimes, les jeux télévisés me laissent entrevoir quelques uns de mes innombrables contemporains, dans leur état de plus grande nudité.

Pourtant, je vomis cette figuration simple, l'exactitude politique de ce défilé de visages sans morale, cette procession qui ne forme pas collectivité mais exhibe telle collection informe

d'individus, le contraire d'un peuple. Or, ces êtres en-deçà d'un destin, en-deçà d'une volition, en-deçà du refus comme de l'acceptation d'eux-mêmes représentent en chacune de leurs apparitions l'irréfutable réel, l'inévitable qui seul peut incendier le plan.

Me bouleverse, à peine entrevues ces images fréquentes, la situation dans laquelle ces êtres me plongent. Autres que moi, ils exigent en cela respect et, suffoqué, il me faut partager alors l'effrayante humiliation figurative à laquelle quotidiennement ils consentent et qui les amuse plus que tout. Mes semblables, leur indignité librement consentie attende à mon idée (ô, si vacillante) de l'homme, de sorte que leur irrespect d'eux-mêmes, de leurs femmes, de leurs fils qu'ils emmènent jouer avec eux, m'empêche chaque jour de devenir humain.

7

Le voyage absolu

*Propositions
sur le corps
dans les théories
contemporaines
du cinéma*

Chronologies de l'actuel

Certaines idées, certaines formulations déjà anciennes (à l'échelle du cinéma) ne nous parviennent qu'aujourd'hui et, d'être restées secrètes, elles apparaissent très neuves en même temps que lestées déjà d'une histoire, histoire claire d'une censure politique, histoire mystérieuse des jugements de goût. Deux ensembles de réflexions datant du début du siècle occupent notre actualité : d'abord, les remarques sur le cinéma de Meyerhold, qui assiste avec enthousiasme et mélancolie à la montée en puissance du cinématographique dans l'invention actorale. Meyerhold, le maître d'Eisenstein, a joué un rôle unique dans le tissage des liens historiques et esthétiques entre théâtre et cinéma; cela nous vaut des textes majeurs sur le jeu de l'acteur et sur la stylistique du geste, cette matière éminemment cinématographique qui reste encore largement impensée. Se déploie chez Meyerhold une pensée du figural qui considère le jeu de l'acteur selon des découpages inédites, résultats d'un long travail portant simultanément sur le corps et sur le regard. Meyerhold se rend

Chronologies de l'actuel

... Une accumulation de chutes d'eau,
de paratonnerres ...

Comme si son reflet appartenait
à une autre époque que son visage

Rio Zéro . (Avec la souffrance)

Le sujet possible, le possible du sujet

On va traverser. On dormira chez
De Sica. (L'exigence bazinienne)

Nous sommes tous blancs
comme des meuniers

dans les coulisses d'un ballet de Fokine afin d'étudier de plus près un costume de montagnard du Caucase et c'est l'occasion, pour ce spectateur incisif, de montrer que le corps n'épouse pas la forme de la silhouette : « Il y avait beaucoup de toile épaisse, des rembourrages et le diable sait quoi, n'empêche que pendant le spectacle, je n'en avais pas moins vu toutes les lignes du corps ¹ ». Comment ne pas penser aux nombreuses formules de Godard sur les applications extra-cinématographiques du cinéma à la lecture de cette remarque : « Quand j'ai monté *La Dame aux camélias*, je rêvais d'un pilote qui, pour avoir vu mon spectacle, piloterait mieux son appareil ensuite ² » ? De même que pour comprendre la construction des *Temps modernes* Meyerhold avait besoin d'un article oublié de Lessing sur la structure de l'épigramme ³, de même nous pouvons recourir à Meyerhold pour envisager quelque chose de ce qui, dans le travail de l'acteur, relève de l'expérimentation, de la *vitamine*, comme il le dit lui-même à propos de la chanson populaire.

Ensuite, les textes de Vachel Lindsay. « Excusez mon retard. Je viens de terminer mon livre destiné aux aveugles, *L'Art du Cinéma* ⁴ ». Poète américain dont l'écriture travaille le champ du cinéma avec une grande diversité (il a par exemples écrit des poèmes sur les actrices, tel *Mae Marsh, Motion Picture Actress*, ou encore des *Songs Based On American Hieroglyphics, Cartoons, and Motion Pictures*), Vachel Lindsay inaugure aux États-Unis rien moins que deux traditions : celle des grands critiques de film (Balázs, Delluc, Kracauer ... jusqu'à Serge Daney, la filière des penseurs de l'immédiat; Lindsay était journaliste à *The New Republic*) et celle des théoriciens au sens traditionnel de ce terme : Lindsay fut capable d'élaborer un système esthétique du cinéma en même temps que, spectateur enthousiaste, il le découvrait. *The Art of the Moving Pictures* (1915 ⁵) construit un vaste système comparatif — comment le cinéma s'approprié-t-il les autres arts — avec pour conséquence la production d'un certain nombre de catégories analytiques alimentant une thèse principale : le cinéma invente de nouvelles modalités du visible. (D'où la formule joyeuse et ironique par laquelle il présente son livre). Le cinéma reformule le monde au moyen de lumière et d'effets rythmiques, la théorie pensera les films en termes de Splendeur et de Vitesse. « Les mots-clés du théâtre sont passion et caractère; ceux du cinéma, splendeur et vitesse ». Qu'y a-t-il de radicalement actuel dans les réflexions de Lindsay qui transforment ces pages oubliées, pourtant si belles et gaies, pourtant actives dans l'histoire du cinéma (Griffith distribuait *The Art of the Moving Pictures* à ses acteurs), en textes enfin lisibles, en textes indispensables ? Une autre question encore, pour mettre en perspective la réponse : comment parler d'un renversement théorique, alors que Lindsay fut le premier analyste du cinéma ?

De fait, l'histoire des théories du cinéma demande à être repensée à partir de Vachel Lindsay, à partir de ce qu'il appelle sa proposition : « Ma proposi-

¹ Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, Tome IV, 1936-1940, édités et traduits par Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992, p. 321.

² *Id.*, p. 327.

³ *Id.*, p. 83.

⁴ Vachel Lindsay, lettre à Ms Montague, 16 septembre 1915, Archives de la University of West Virginia, cité par Marc Chénétier, *De la caverne à la pyramide. Écrits sur le cinéma de Vachel Lindsay, 1914-1924*, manuscrit non-paginé.

⁵ Mc Millan — Nous citons Lindsay dans la traduction inédite du Professeur Marc Chénétier, qui a établi une édition critique des textes de Vachel Lindsay sur le cinéma, textes pour certains inédits en anglais.

tion d'ensemble, c'est que les États-Unis sont un film prodigieux». Si Vachel Lindsay a jeté un lien, qui s'est rompu, avec lequel ce qu'il y a de contemporain dans les théories d'aujourd'hui renoue, c'est qu'il a pensé le cinéma non pas comme un reflet simple, le redoublement de quelque chose qui existait déjà, mais comme l'émergence d'une activité visionnaire critique. Le cinéma pour lui est cet art qui rend les images capables, d'abord de dégager la structure du présent — en voyant Douglas Fairbanks jouer dans *Le Voleur de Bagdad*, on peut comprendre l'idée de l'Amérique, qui est «de détruire la fraction de seconde de repos que l'on trouve entre deux battements de cœur» — et ensuite d'anticiper sur des phénomènes à venir, qu'une analyse figurative restituera immédiatement. Par exemple, à propos de la représentation de la foule dans les films, en des remarques qui forment diptyque avec ce qu'écriront dix ans plus tard les cinéastes soviétiques ou Walter Benjamin, Lindsay prophétise : «à scruter comme certains d'entre nous le font l'Écran Miroir, on ose porter son regard vers les temps où les rues charriant leur flot d'hommes deviendront sacrées aux yeux de tous, en images et en fait». De sorte que le cinéma, bien plus qu'une technique à haut pouvoir euristique, est *une pensée*, pensée à base de propriétés visuelles (la splendeur) et de temps (la vitesse), *qui produit de l'humanité*. (A contrario, Lindsay écrit : «ce livre veut lutter contre ce que la photographie sans discipline produit de non-humanité.») Et c'est cette idée fondamentalement morale d'un cinéma à pouvoir politique perspectif et responsabilité figurale qui apparente Lindsay aux réflexions d'aujourd'hui sur le cinéma, celles de Deleuze, de Daney, de Schefer, des Straub ou de Godard⁶. Théoriciens comme cinéastes fondent une part de leur méditation écrite ou filmique sur deux prémisses communes, que Lindsay aura donc argumentées à l'orée des théories du cinéma : l'idée que le film, parce qu'il n'imité pas un référent mais laisse surgir du réel, peut éventuellement donner le monde; l'idée corollaire qu'une image n'est pas un fantôme plastique mais un principe dynamique, doué de puissances qui demandent à être déployées et réfléchies. Ici prennent leur source les trois axes de théorisation majeurs qui caractérisent les pensées contemporaines : le travail sur les puissances de l'image; sur la figurabilité du sujet; sur les rapports pensables du cinématographique à l'Histoire.

... Une accumulation de chutes d'eau, de paratonnerres ...⁷

Parce qu'il a complètement reconsidéré la question de l'analogie au cinéma, au commencement, était Jean Louis Schefer. En 1980, Schefer publie trois textes consacrés en tout ou en partie au cinéma : *L'Homme ordinaire du cinéma* (Cahiers du Cinéma/Gallimard), *L'image, la mort, la mémoire* (avec Raul Ruiz,

⁶ William D. Rountt a développé la comparaison entre le système de Vachel Lindsay et celui de Gilles Deleuze in «The Mad Poet Dwells in Images», *The Madness of Cinema*, <http://www.latrobe.edu.au/www/art-media/bill/madness>, 1997.

⁷ ...«toute description, toute figuration littérale d'un homme devient cependant une accumulation de chutes d'eau, de paratonnerres, de paysages, d'oiseaux, etc.» S.M. Eisenstein, «Manuscrit de Stuttgart», 1929, traduit et présenté par François Albéra in *Eisenstein et le Constructivisme russe*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1990, p. 86.

Ça Cinéma, Albatros) et *La Lumière et la Proie, Anatomies d'une figure religieuse - Le Corrège 1526* (Albatros). À quoi il faut ajouter encore quatre articles parus dans le numéro hors-série des *Cahiers du Cinéma* intitulé «Monstresses», réalisé sous la direction de Pascal Bonitzer. Pour décrire ce dont il parle, Jean Louis Schefer a inventé une nouvelle syntaxe de sorte que, lorsque l'on croit pouvoir s'agripper raisonnablement à la fermeté d'une thèse principale, à la faveur d'un faux-raccord grammatical soudain l'idée se dérobe et le mouvement se relance, aspire le lecteur et le laisse tourner dans le texte comme un petit toton. Cette stylistique de l'insaisissable entraîne dans l'épreuve même de ce que l'élaboration théorique construit : la description des relations d'inconnu que le cinéma instaure entre le sujet et son expérience (du monde, des autres, de l'image). Le cinéma selon Jean Louis Schefer advient comme un ensemble (non systématique en apparence seulement) d'épreuves de l'étrangeté : il vient simultanément comme «l'effet d'altérité du monde⁸»; et comme la fécondité de l'inconnu au cœur même de l'intime. Mais cet intime devient le lieu le plus précaire, il n'est plus qu'un leurre d'intériorité que le cinéma transforme en précipité d'angoisse à force de s'adresser au corps velléitaire «encore plus inconnu» du spectateur (cet homme dit ordinaire que Schefer décrit tantôt en vampire; tantôt en ange gardien⁹), dont il sollicite avant tout l'aphasie et la peur. «J'ai tenté d'expliquer comment le cinéma était en nous, à la manière d'une chambre ultime où tourneraient à la fois l'espoir et le fantôme d'une histoire intérieure¹⁰...». Pour Jean Louis Schefer, le cinéma n'est ni un monde, ni un savoir et encore moins un corpus de films, mais un phénomène : le travail problématique de la disproportion. Il est par exemple la disproportion de visible qui me retire mon corps et le métamorphose en «conscience expérimentale»; il est la disproportion de sens qui introduit une fable de mort dans le tableau, le décolle de sa scène pour le projeter dans le temps et dans l'effacement (chapitre «Film» de *La lumière et la proie*); il est l'improportion finale qui ne synthétisera pas tous les «bouts d'homme» que présente l'écran en une ultime leçon sur l'étranger : il est le temps, le monstre.

Il faut entendre en ce sens l'affirmation selon laquelle l'analogie est «évidemment» une aberration (logique, optique)¹¹. Il n'existe rien, dans l'avant ou le présent du cinéma, à quoi celui-ci soit analogique, il n'existe qu'un long problème de la ressemblance (qui est sans doute le vrai sujet de Schefer), c'est-à-dire de ce qui allie malgré tout les termes de la disproportion. Pure épreuve de la diversité, le cinéma nous a affecté d'un «pli selon lequel entrain en nous toute la variation (et celle-là était inédite) du spectacle des autres, hommes et choses agrandis, incompréhensiblement découpés et ajoints¹²» et, ce faisant, il nous a propulsé dans un vertige que Schefer appelle souvent le «nouveau» et même, de façon très rimbaldienne, «le monde

⁸ «... le cinéma rend visible l'effet d'altérité du monde» (in *L'image, la mort, la mémoire*, op. cit., p. 47).

⁹ «Cette soudaine levée en nous d'une existence fantomale, d'un vampire inattendu...» (*L'Homme ordinaire*, p. 113) ; «... comme un ange gardien qui assisterait le spectateur et qui serait le lieu idéal, le lieu à peine projeté de réalisation d'un corps percevant comme tel, dont on sait qu'il n'est qu'une chimère du corps vivant.» (*L'image, la mort, la mémoire*, op. cit., p. 67).

¹⁰ *L'Homme ordinaire*, p. 17.

¹¹ «... la notion d'analogie est évidemment, logiquement, une «aberration» au sens propre du terme.» Cité dans l'analyse de Jean-Louis Leutrat à propos de l'œuvre de Schefer, in *Kaleidoscope*, P.U.L., 1988, p. 131.

¹² «L'accident», in *Cet enfant de cinéma*, sous la direction d'Alain Bergala, Aix-en-Provence, Institut de l'Image, 1993, p. 39.

renouvelé des affections ¹³ ». On voit qu'il n'y a plus de place, dans cet examen des apories du visible qui est aussi une ethnologie affective de soi-même, pour un référent terrestre, quel qu'il soit. (Qu'il s'agisse bien pourtant d'une description résolument historique du cinéma — on le verra tout à l'heure.)

Le cinéma quitte le référent et l'analogie, le cinéma opère sur le terrain des ressemblances, le cinéma élabore des présomptions de sujet : à partir des formules de Jean Louis Schefer se dresse plus clairement une ligne de partage entre des théorisations modernes — y compris Vachel Lindsay, le mouvement théorique reprenant dans sa spire ce qui flottait d'illisible dans les constellations précédentes — participant par quelque endroit à cet argument (au sens littéraire de ce terme); et des théorisations classiques, qui postulent l'existence d'un monde ou bien d'un sujet *a priori* (celui de la psychanalyse, par exemple) à quoi le cinéma serait référent. D'avoir mis le monde hors-champ, comme quelque chose auquel le film doit construire son accès au lieu qu'il soit toujours déjà donné grâce à l'enregistrement, les théories modernes trouvent leur aire : considérer le cinéma, non plus comme une construction scientifique ou narrative ainsi que le maintiennent les lectures classiques, mais comme une proposition critique, un geste d'hypothèse, un acte.

Comme si son reflet appartenait à une autre époque que son visage ¹⁴

Tous les plans d'un film ne proviennent pas du même espace ni du même temps de la pensée, laisser un corps s'avancer dans un champ n'engage pas nécessairement l'advenue d'une présence, les interstices entre plans réservent leur lieu aux images absentes : telles sont, parmi d'autres, quelques-unes des conséquences que la rupture du pacte analogique entre l'image et le monde provoque. Que le film se fasse recherche, qu'il problématiser son raccordement sur un grand autre (le réel, l'expérience, la mort) a pour effet de l'illimiter, de le jeter dans l'histoire des hommes. De façon très maîtrisée, c'est, à la fin de *Soigne ta droite*, l'événement de la suppression de ces clôtures (effets de clause, générique de fin) qui habituellement servent non pas tant à congédier poliment l'audience qu'à garantir l'étanchéité du film et de la salle. Tel qu'aujourd'hui la théorie le réfléchit, le cinéma apparaît avant tout comme la négation de ce que les historiens de l'art appelaient « une forme symbolique », ce qui désignait un travail de conciliation, une *conquête du monde comme représentation* ¹⁵. Au contraire, le cinéma n'a de cesse de se déchirer, d'approfondir ses fractures, de faire varier les puissances du discontinu et de son double (la répétition), de travailler la césure et de laisser travailler la défection comme s'il s'agissait, selon l'expression d'Adorno, de *capituler devant*

¹³ *L'Homme ordinaire*, p. 198.

¹⁴ Jean-Luc Godard, « Reflet », propos recueillis par Michèle Halberstadt, in *Première*, janvier 1988, p. 59.

¹⁵ Hubert Damisch reprend la formule de Cassirer in « Panofsky am Scheidewege », in *Panofsky, Cahiers pour un temps*, Centre Pompidou, 1983, p. 106.

*l'hétérogène*¹⁶. À quoi a-t-on assisté, dans les théorisations contemporaines du cinéma ? Au retour massif de certaines images manquantes et à l'élaboration d'économies de la représentation à partir de ces images mêmes. Quelles sont ces images ? Celles des camps de concentration. Revenant encore et toujours sur le caractère non-liquidable de la disparition, la théorie du cinéma, dont il est frappant qu'elle est aujourd'hui produite par des individus isolés et non par des écoles ou des laboratoires comme c'est le cas dans d'autres champs, est, collectivement et qu'elle le sache ou non, blanchotienne. Les deux œuvres majeures de ce temps sont d'ailleurs structurées comme *L'arrêt de mort* de Maurice Blanchot.

Rio Zéro¹⁷ (Avec la souffrance)

Sur l'épouvante absolue de la Seconde Guerre mondiale; sur les images aveuglantes et absentes des camps; sur la nécessité de retrouver quand même un corps, pivotent les deux ensembles théoriques les plus importants pour le cinéma : le *Cinéma* de Gilles Deleuze et les *Histoire(s) du cinéma* (1989-1998) de Jean-Luc Godard. Tous deux se présentent en plusieurs tomes (chapitres vidéographiques, chez Godard); tous deux, comme saisis d'un tremblement, achèvent leur premier volume et commencent le deuxième sur le même moment du cinéma et sur le même cinéaste : Roberto Rossellini, figure tutélaire qui aura pris en charge, intensément, le récit de la catastrophe. Durant cette décennie, beaucoup d'idées de cinéma et d'idées d'analyse filmique sont nées à son propos ou vérifient leur viabilité sur le corpus et le projet rosselliniens; il n'est qu'à considérer le rôle vital que Rossellini joue au long des dernières pages de Serge Daney, *L'Exercice aura été profitable, Monsieur*. De toutes ces idées, retenons celle-ci, qui traverse Deleuze et Godard : le cinéma donne la possibilité d'un corps. Qu'est-ce que cela veut dire ?

Chez Deleuze, cela signifie d'abord que l'histoire moderne du cinéma ne s'ordonne plus ou plus seulement selon des mouvements et des écoles esthétiques, mais qu'à travers elles, il s'agit de décrire l'invention d'anthropologies singulières. On a souvent commenté les modèles philosophiques et logiques de Deleuze (Bergson, Peirce), la construction systématique, les relations variables des concepts à leur objet de *L'Image-mouvement* à *L'Image-temps*¹⁸. On a, en somme, bien décrit le bâti de l'architecture deleuzienne. Mais cette entreprise articule deux énergies apparemment incompatibles : elle construit un système, en même temps qu'elle maintient toujours un effet de recherche; elle importe de forts modèles conceptuels, en même temps qu'elle semble dégager les concepts des films eux-mêmes. Qu'est-ce qui fait tenir ensemble ces deux postulats ? Sans doute, la maille analytique qui constitue les développements deleuziens et se densifie en faisant revenir et varier les mêmes

¹⁶ «Le montage est la capitulation intra-esthétique de l'art devant ce qui lui est hétérogène.» In *Théorie esthétique*, 1970, tr. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1989, p. 201.

¹⁷ «Ils sont maintenant convaincus qu'ils trouveront peut-être un jour la source de ce fleuve, mais ils doutent de trouver jamais représentants de la race humaine. Père Duchartre baptise le fleuve «Rio Zéro».» Jean Renoir, «Magnificat IV», 1941, tr. Dominique Villain, in *Œuvres de cinéma inédites*, réunies par Claude Gauteur, Paris, Cahiers du Cinéma Gallimard, 1981, p. 109.

¹⁸ Parmi les premiers commentateurs en France, cf Bruno Alcalá, «Temps et pensée» et Marie-Claire Ropars-Wuillemier, «le cinéma lecteur de Gilles Deleuze», in *CinémaAction* n° 47, 1988, Les théories du cinéma aujourd'hui, dossier réuni par Jacques Kermabon ; Réda Bensmaïa, «Un philosophe au cinéma», *Le Magazine littéraire*, n° 257, septembre 1988 ; Jean-Louis Leutrat, «Deux temps, trois mouvements» et «l'Araignée» in *Kaleidoscope*, op. cit. La pensée de Deleuze sur le cinéma fait à présent l'objet de très nombreuses analyses, telle que «Gilles Deleuze, philosophe du cinéma», sous la direction de David Rowdowick, *Iris* n° 23, printemps 1997 ; *Le cinéma selon Deleuze*, Olivier Fahle, Lorenz Engell (Hg), Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, Paris, Presses de la Sorbonne-nouvelle, 1997 ; Xavier Baert, «La transversalité dans *L'image-mouvement* et *L'image-temps* de Gilles Deleuze», Mémoire de maîtrise sous la direction de Jean Maurel, Université de Paris I, 1998.



Reservoir Dogs

questions : comment une figure habite-t-elle son corps, comment le corps se concentre-t-il ou s'ouvre-t-il à partir de son geste, comment le geste raccorde-t-il ou non des espaces et du temps ? Voici quelques uns des soucis figuratifs instrumentaux qui permettent de distinguer des régimes de liaison entre les phénomènes, liaisons rationnelles et organiques dans l'image-mouvement, liaisons intermittentes et complexes dans l'image-temps. Mais la novation deleuzienne ne réside pas complètement dans le récit des évolutions formelles, par ailleurs si clair et opératoire, de l'image-action à l'image-cristal, de l'image-perception à la description, de l'image-affection à l'optique et sonore pur. Cette histoire formelle avait été esquissée déjà¹⁹ ; et l'histoire des films déjà lui impose quelques butées. Ainsi, le *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino qui, à la faveur d'une démonstration d'ensemble sur ce que signifie la notion de jeu dans le jeu de l'acteur, finit, dans la séquence du récit burlesque de Mr Orange, par confondre tout à fait l'effet narratif et l'optique et sonore pur (le récit s'évapore en un triple ralenti suspensif et en une exhalaison de

¹⁹ Ainsi, Victor Chklovski écrivait dans la lettre XXII de *Zoo* à propos de la littérature en tant qu'elle pouvait s'inspirer des arts du spectacle : « Tous les contrastes finissent par être épuisés. Alors il ne reste qu'une solution : passer aux « moments isolés », rompre les liaisons qui sont devenus des tissus cicatriciels. » (1923, tr. Vladimir Pozner, Paris, Gallimard, 1963, p. 93).

fumée, ce qui ne l'empêche aucunement de rester efficace), que Deleuze avait pensé comme deux régimes d'image exclusifs l'un de l'autre. Mais il faudrait étudier surtout la nature de cette masse cinétique par laquelle, dans la prison de *Lost Highway*, le corps s'arrache à lui-même et le mouvement se délivre de tout mobile : David Lynch produit une forme qui met en fusion l'optique et le tactile, l'abstrait et le figuratif, le flou du plan et la netteté du concept, et pousse à la limite la figurativité de l'image.

Cinéma 1 et 2 développent l'idée, nourrie et intensifiée par chaque monographie, que l'image (son régime, l'économie de ses enchaînements et de ses coupures) se charge de formuler une proposition ontologique, dans le cadre d'une pensée où l'être ne précède pas nécessairement sa figuration et où, aussi bien, il n'est pas nécessairement visé par elle. D'où l'attention privilégiée accordée par Deleuze aux cinématographies du décentrement anthropologique — Welles plutôt que Ford, Dreyer plutôt que Lang, et même Antonioni plutôt que Rossellini, qui remet de l'humain où Antonioni l'efface —, ces stylistiques qui travaillent en-deçà ou au-delà de la figure humaine, voire contre elle, dans la plus grande souffrance, sur les signes de sa viabilité ou de son impossibilité à être, sur les signes de sa disparition et de son retour. (Signes que remettra plus tard en jeu, et avec quelle grandeur plastique, *Nouvelle Vague* de Jean-Luc Godard). De sorte qu'au fond, ce qui structure *Cinéma*, au moins autant qu'une logique conceptuelle, c'est le désir de redonner confiance au monde, de retrouver une possibilité de croire au corps. Parce qu'il n'oublie rien de l'épouvante historique, rien de la faiblesse et de la fragilité, parce qu'il a considéré tout ce qui dans le cinéma en appelle à l'absence et à la désintégration, Deleuze peut écrire (et ceci vient bien sûr à propos de Philippe Garrel, qui n'a cessé d'incendier l'écran d'éclairs noirs et blancs pour réaffirmer la figure en apparition) : « Nous devons croire au corps, mais comme au germe de vie, à la graine qui fait éclater les pavés, qui s'est conservée, perpétuée dans le saint suaire et les bandelettes de la momie, et qui témoigne pour la vie, dans ce monde-ci tel qu'il est. Nous avons besoin d'une éthique ou d'une foi, ce qui fait rire les idiots; ce n'est pas un besoin de croire à autre chose, mais un besoin de croire à ce monde-ci, dont les idiots font partie ²⁰. »

Le sujet possible, le possible du sujet

Retrouver un corps. Ce motif revient souvent chez Godard aussi, par exemple lorsqu'il déclare : « Si je fais du cinéma, c'est une résurrection, déjà ²¹ ». Comment une telle formule a-t-elle un sens, pourquoi n'est-elle pas une pure folie ?

Pour l'envisager, il faut rendre compte du mouvement de conceptualisation que Godard imprime à la notion d'image, enlacée à l'histoire, repensée

²⁰ *Cinéma 2. L'Image-Temps*, op. cit., p. 225.

²¹ 10^e entretien avec Noël Simsolo, « À voix nue », France-Culture, 1989. Les citations qui suivent sont tirées de cet ensemble radiophonique.

par celle-ci selon trois liens principaux, trois conditions de possibilité théoriques pour établir une histoire du cinéma. En premier lieu, le cinéma entretient un rapport particulier à l'histoire : il prouve que les hommes ont une mémoire, mémoire prédictive aussi bien («le cinéma étant le souvenir ou le pressentiment d'une histoire²²»); il interroge l'idée d'avoir une histoire, réattribue à la notion même d'histoire un caractère expérimental — Godard invente ici un concept qui lui est propre, celui d'*Histoire seule*. «Cette histoire se déroule seule, comme l'histoire des étoiles. L'histoire est indépendante d'une certaine manière des personnages, les romanciers le savent bien, cette histoire est seule.» Cela signifie aussi qu'elle se déroule *entre*, entre les hommes, entre les temporalités, entre les images, dans cet intervalle qui excède l'humain et que seul le travail du montage saura questionner.

Ensuite, il existe trois rapports particuliers du cinéma à sa propre histoire : il est le seul art qui puisse concevoir son histoire dans son matériau distinctif, avec le rapprochement des images et des sons (en quoi cette histoire est dite «véritable»); son histoire est celle d'une double trahison : trahison par l'industrie, qui a réduit le continent du cinéma à la seule fiction, trahison par le public, qui s'est désintéressé du documentaire parce qu'il n'éprouvait que haine pour son travail; il faut donc raconter une histoire *générale* du cinéma, qui consiste à lui restituer l'histoire de ses potentialités. «Il faut parler du cinéma comme de quelque chose qui a existé, qui aurait pu exister autrement et qui est une trace de ce que les hommes ont entre eux et qu'ils appellent l'histoire.» C'est pourquoi les *Histoire(s) du cinéma* insistent sur les films inachevés ou qui n'ont pu être réalisés, *l'École des femmes* de Max Ophüls, *le Don Quichotte* de Welles... et que le cinéma répondra le mieux à son concept lorsqu'il s'accomplira comme l'idée même de possible, c'est-à-dire lorsqu'il anticipe l'histoire effective — mais il l'anticipe toujours. «Le cinéma ne montre pas, il pré-voit (...); quand c'est artisanal, c'est dix ou vingt ans à l'avance; quand c'est usiné, c'est deux ou trois ans.» Or, de cette capacité prédictive naît précisément le scandale absolu qui décalera toujours le cinéma de sa propre histoire, qui en quelque sorte l'arrache à lui-même et l'évide de façon non plus externe mais interne, créant cette dépression autour de laquelle les *Histoire(s)* vont tourner. «De Vienne à Madrid, de Siodmak à Capra, de Paris à Los Angeles et Moscou, de Renoir à Malraux et Dovjénko, les grands réalisateurs de fiction ont été incapables de contrôler la vengeance qu'ils avaient vingt fois mise en scène²³.» Renoir, *Espoir* ont prévu la guerre et décrit Guernica, la pellicule en couleurs de George Stevens a enregistré la découverte des camps. Mais le cinéma n'a rien pu faire pour prévenir la catastrophe, la prémonition la plus juste, comme celle du petit lapin assassiné de *la Règle du Jeu*, ne suffit pas à prémunir : le cinéma trouve là sa terrible limite. Alors, le travail du possible se confond avec l'impuissance historique et l'angoisse inféconde

²² *id.*, 1^o entretien.

²³ Cette citation et la suivante sont extraites de *Toutes les histoires*.

se transforme en culpabilité. «1941, 1942, 1943, 1944. Voilà presque cinquante ans que dans le noir le peuple des salles obscures brûle de l'imaginaire pour réchauffer le réel. Maintenant celui-ci se venge et veut de vraies larmes et du vrai sang.»

Enfin, il existe un rapport particulier entre l'histoire du cinéma et celui qui la relate : l'Histoire étant *un modèle général de sentiment*, le narrateur la racontera comme il l'a vécue, sous la forme d'un roman personnel où la chronologie n'interviendra qu'au titre de repère («comme un indicateur de chemin de fer»). Dans cette entreprise d'identification entre l'histoire et son narrateur, l'histoire étant celle de toutes les virtualités et le narrateur celui qui les rappelle et les reconstitue avec une mélancolie rageuse, le sujet s'ouvre indéfiniment, il devient, littéralement, le sujet du possible.

Ces principes s'inscrivent dans la structure stylistique des *Histoire(s) du cinéma*, dans ce comparatisme intégral qui ralentit les images et accélère le montage. La surimpression courte alternée, devenue la figure principale de l'écriture vidéographique de Godard, ce battement vif qui fait palpiter les images, supprime le principe même du plan comme unité et assure qu'une image est d'abord un être-ensemble, le chevauchement de deux motifs, de deux procédures, de l'image faite avec celle qui reste à faire, de l'image triomphale et du photogramme rayé. Une image, selon les *Histoire(s) du cinéma*, se présente à la fois comme un atome temporel qu'il faut fracturer à force de le ralentir ou de le conflictualiser; un être-ensemble, qui a toujours déjà rapport à son autre, au montable; et une proposition, une hypothèse, une ouverture au sens qui, à ce titre, peut s'avérer irrecevable ou inaudible, comme toute pensée. (Dans les *Histoire(s)*, d'ailleurs, une image pourtant familière peut devenir irregardable d'être montée avec trop de compassion. La chute du petit Edmund, par exemple. Ou trop de souffrance. Le bonheur d'Elizabeth Taylor dans *A Place in the Sun*.) Cette force de l'ouverture, produit d'une investigation systématique sur les puissances du montable, porte l'image à sa plénitude conceptuelle : elle devient ce qui constitue le sujet en projet, elle emmène l'humain du côté du figurable, *parce qu'elle le ramène sur la terre*. L'image, c'est ce qui remet du possible dans le monde. «C'est le propre des images de venir d'ailleurs, et cet ailleurs est ici, et nulle part ailleurs²⁴.»

Dans un texte intitulé *L'accident*, qui peut-être ne pouvait pas s'écrire avant les *Histoire(s) du cinéma* — peu importe que son auteur les ait vues ou non —, Jean Louis Schefer révèle l'avant-scène de son premier film. «Je me rappelle simplement la salle éclairée avant la projection et une petite fille, deux rangs devant nous, parlant à son père : «Papa, tu ne m'as pas bien raconté «Buchenwald»!» — Attentif, d'une voix douce, comme un professeur : «Il faut dire (prononcé à l'allemande) «Buchenwald», cela signifie «forêt de hêtres».» Une espèce de silence atterré s'est fait dans la salle. La lumière

²⁴ *Le rapport Darty*, Jean-Luc Godard, 1989.

s'est éteinte et le film est venu : des enfants napolitains gagnant leur vie avec des brosses à chaussures ²⁵.» Bien sûr qu'ensuite le cinéma ne peut plus être que l'anamorphose mutuelle de douleurs incommensurables. Deleuze, Godard, Schefer, les Straub quand ils dédient *Antigone* aux morts irakiens que l'audiovisuel avait déniés, théorisent l'histoire du cinéma de façon authentiquement scientifique, à la manière de Le Verrier découvrant Neptune à partir des perturbations inexplicables d'Uranus : l'histoire du cinéma se fait à partir des images difficiles et des images maudites, celles qu'on n'a pas su faire, celles qu'on n'a pas voulu voir, les images troublantes qui perturbent et obscurcissent ²⁶.

(Un film expérimente cela jusqu'au bout en organisant une éclipse d'images : c'est le dernier film de Jean Eustache, il date de 1980, *les Photos d'Alix*).

On va traverser. On dormira chez De Sica. ²⁷ (L'exigence bazinienne)

Pour ces raisons, les théorisations modernes du cinéma n'ont cessé de revenir sur «la question simplissime : le corps, comment le trouvez-vous ? ²⁸». Ainsi, les travaux exemplaires d'Alain Bergala sur *Voyage en Italie* ou sur les premiers longs-métrages d'Antonioni ²⁹ montrent comment le réel soudain saisit le film, le sidère en dépit de ce que les figures attendaient et laissaient attendre, selon des logiques d'irruption (Rossellini) ou d'effacement (Antonioni) qui arrachent les personnages au narratif et les transforment en sujets de l'Histoire (de la communauté humaine, chez Rossellini; de la guerre, chez Antonioni). Les articles de Charles Tesson, dans la dispersion même de leurs objets et de leurs méthodes (esthétique, historique, économique), repèrent partout les problèmes de la constitution des corps filmiques, à commencer par celui de leurs origines mythiques. Par exemple, dans «La momie sans complexe» et «Profils de monstres» ³⁰, Charles Tesson analyse les scénarios de corps dans le cinéma fantastique et retrace les économies figuratives qui président à leur genèse : logique de l'assemblage chez Joe Dante ou logique de la ressemblance chez Jacques Tourneur. Ou encore, pour prendre une cinématographie très différente, analysant le corps-parole chez Sacha Guitry ³¹, Charles Tesson reprend un schème de Lessing et désigne la cage thoracique de Guitry comme centre de gravité autour duquel le film se tourne. C'est dire que l'analyse figurative prend les problèmes en avant de leur recevabilité sociale, et notamment en avant de l'usage normal des films en termes de genre, de partitions esthétiques établies. Peut-être, à cause de sa folie pulmonaire, peut-être Guitry est-il bien plus monstrueux que le héros de *Videodrome* à l'abdomen-magnétoscope ? Peut-être sa réaliste théâtrale est-elle plus profondément

²⁵ In *Cet enfant de cinéma*, op. cit., p. 43.

²⁶ To make the visible a little hard to see. Ainsi commence le livre de P. Adams Sitney, *Modernist Montage — the Obscurity of Vision in Cinema and Literature*, Columbia University Press, 1990.

²⁷ Jean-Luc Godard, *Nouvelle Vague*, 1990.

²⁸ Pierre Legendre, *La passion d'être un autre*, Paris, Seuil, 1978, p. 154.

²⁹ «Voyage en Italie» de Roberto Rossellini, *Yellow Now*, 1990 et «Antonioni années cinquante : une esthétique de l'oubli», in *Cinémathèque* n° 2, novembre 1992.

³⁰ In *Cahiers du Cinéma* n° 331 et 332, janvier et février 1982.

³¹ «Sacha Guitry ou le théâtre au cinéma», in *Théâtre et Cinéma*, Studio 43-Dunkerque, 1990.

fantastique, attentatoire, que les montages simples entre organique et mécanique chez Cronenberg ? Il y aurait beaucoup de travaux et de questions à répertorier ici, les numéros Hors-série des *Cahiers du Cinéma* (« Monstresses », « Photos de films »), les *Figures de l'absence* de Marc Vernet, les livres de Pascal Bonitzer, ceux de Michel Chion qui nous ont appris (enfin) l'élaboration des corps sonores, d'autres encore³². Mais l'invention de l'analyse figurale au cinéma a définitivement commencé en 1979, avec la mise en page de Godard pour son numéro 300 des *Cahiers du cinéma*³³ et, très précisément, avec le montage qui argumentait : « Voir que Krystina Janda joue comme dans un mauvais rêve de ce que fut Octobre. » Telle est l'exigence bazinienne, maintenue au cœur d'un type d'analyse non-bazinienne qui ne tient plus le réel pour la seconde nature ou la nature seconde du film et qui, de toutes façons, n'a pas la même conception du réel (plutôt lacanien, de nos jours) : retrouver par où — et ce peut-être une porte aussi inattendue que les miroirs-piscines chez Cocteau, le visage soucieux d'une actrice dans un film à thèse, le plan informe d'un autobus dont on n'a rien à faire — le cinéma *découvre* l'expérience humaine, la met à nu, dans son étrangeté radicale, dans ce qu'elle a d'inomable. C'est pourquoi d'ailleurs, en ce qui concerne la fonction anthropologique du cinéma, les théories contemporaines du cinéma restent encore un peu en retrait par rapport à André Bazin, qui était capable d'écrire à propos de *Umberto D.* : « le sujet (du film) existe *avant*, il n'existe plus *après* »³⁴.

Nous sommes tous blancs comme des meuniers³⁵

En intersection avec ces problématiques figurales, une bonne part de l'effort théorique commun a porté sur les rapports entre cinéma et peinture, qu'interrogent plusieurs ouvrages collectifs et une œuvre décisive, celle de Jacques Aumont³⁶. Décisive par sa méthode : non pas faire l'inventaire des occurrences picturales dans le cinéma ou des interventions cinématographiques dans la peinture, mais chercher comment deux disciplines artistiques partagent certains problèmes ou, à l'inverse, restent sourdes aux questions qui brûlent dans l'autre champ : voir, par exemple, comment la notion même de visible transite et se modifie dans le passage d'un art à l'autre, retrouver, comme l'écrit Jacques Aumont, *le regard et le drame*. Par exemple, « si la peinture est dans le cinéma de Godard, ce n'est plus seulement désormais par la reprise de certaines représentations, mais dans l'appropriation, la rénovation ou le détournement de problématiques picturales, et plus largement d'un rapport au visible »³⁷. Décisive par son cadrage historique : ni le pictural ni le cinématographique n'existent en soi, ils ne consistent que dans des élaborations changeantes, conflictuelles et dont le devenir doit être pensé (il faut suivre, dans *L'Œil interminable*, l'histoire des inventions du cadre et sa mutation en

³² *Monstresses*, op. cit., *Photos de Films*, sous la direction d'Alain Bergala, 1978 ; Marc Vernet, *Figures de l'absence*, éd de l'Étoile, 1988 ; Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle*, op. cit. ; Michel Chion, *la voix au cinéma*, éd de l'Étoile, 1982, *Le son au cinéma*, id., 1985.

³³ Mai 1979.

³⁴ « De Sica, metteur en scène », 1952, in *Qu'est-ce que le cinéma ? IV. Une esthétique de la Réalité : le néo-réalisme*, éd du Cerf, 1962, p. 88. (Souligné par A. B.)

³⁵ Michelangelo Antonioni, « Le bosquet blanc », 1964, tr. Paul-Louis Thirard, in Michelangelo Antonioni, *Caméras tylo*, novembre 1982, p. 37.

³⁶ *Peinture Cinéma Peinture*, sous la direction de Germain Viatte, Paris, Hazan, 1989 ; *Cinéma et Peinture - Approches*, sous la direction de Raymond Bellour, 1990 ; *Le portrait peint au cinéma*, sous la direction de Dominique Païni et Marc Vernet, *Iris* n° 14-15, Automne 1992. Jacques Aumont : *L'Œil interminable*, Paris, Librairie Séguier, 1989 ; ainsi que *L'Image*, Paris, Nathan, 1990 et *Du Visage au cinéma*, Paris, éd de l'Étoile, 1992.

³⁷ « Godard peintre », in Jean-Luc Godard - *le cinéma*, *Revue Belge du cinéma*, n° 22/23, sd, sous la direction de Philippe Dubois, p. 42 ; repris avec modifications in *L'Œil interminable*, op. cit., p. 227.

point chez Godard). Décisive par ses conséquences et notamment sa relève dans *Du Visage au cinéma* où la question du visage permet d'enrichir singulièrement celle du portrait : d'un livre à l'autre, on est passé d'une histoire de la problématisation des constituants plastiques (les créations successives du cadre, de la couleur, de la lumière... par la peinture et par le cinéma) à la construction analytique d'un problème *princeps* du cinéma, celui du visage. Autrement dit, la confrontation entre cinéma et peinture n'aura pas été un plasticisme, elle a constitué le fondement d'une poétique, non plus des paramètres, des formes ou des styles, mais une poétique des motifs, que Jacques Aumont a inauguré par l'étude critique du plus mystérieux de tous.

Le visage, le portrait, l'autoportrait : les trois termes de la question identitaire ont été soumis à un questionnement intense tout au long de cette décennie. Le livre de Raymond Bellour, *L'Entre-images*, qui décrit avec une grande délicatesse les passages d'image entre des champs artistiques apparemment très proches, la photographie, le cinéma et la vidéo, se termine presque sur ces mots : «les œuvres que nous avons traversées se posent toutes, même si c'est sans la formuler comme telle, la question du «qui suis-je ?». Elles y répondent en faisant de ce «je», parfois entr'aperçu, un être d'éparpillement, d'excès, de dérive, de jeu, et le support visible d'un anonymat qui ménage un accès à la saisie du monde comme aux forces de l'inquiétude personnelle. On y voit des sujets attirés du plus intime d'eux-mêmes vers une forme neuve de «pensée du dehors», à partir des contraintes et des possibilités de l'image et du son ³⁸.» Le sujet du cinéma, tel que les théories contemporaines l'ont saisi, est cette créature hantée par l'hétérogène qui, plutôt que de savoir ce qu'elle est, préfère vérifier si quelque chose est encore possible (un corps, un ami, un monde ³⁹). Le cinéma qui décrit cela est donc un cinéma à très haute responsabilité figurale, il déploie et déploie l'image selon ses puissances (sans présumer de ses pouvoirs ⁴⁰) et il réclame des analyses anthropologiques, à la manière de Jean-Pierre Vernant dessinant les frontières du corps grec grâce au vocabulaire de *Illiade*, à la manière de Claude Ollier décrivant les modes de destruction d'autrui dans les films de Feuillade ⁴¹. Gilles Deleuze écrit magnifiquement à Serge Daney : «Vous constatez que le cinéma reste tout entier à faire, et que c'est lui le voyage absolu ⁴²».

³⁸ *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, La Différence, 1990, p. 330.

³⁹ On entend à la fin du *Close-up* d'Abbas Kiarostami la phrase qui peut résumer ce mouvement de pensée : «Monsieur, je suis heureux de vous avoir rencontré.»

⁴⁰ Cf le livre posthume de Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image - Gloses*, Seuil, 1993

⁴¹ Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Gallimard, 1989, p. 21 sq. ; Claude Ollier, *Souvenirs écran*, op. cit., p. 254.

⁴² «Optimisme, pessimisme, voyage», préface à *Ciné-Journal*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986, p. 12.

8

Pendant ce temps, Kirk Tougas

— Kirk Tougas,
The Politics
of Perception —

Pour Françoise

« Mode d'application :
si le mort le peut, il utilisera lui-même les instructions don-
nées auparavant. »

Bardo-Thödol, le livre tibétain des morts.

Pendant ce temps, un cinéaste expérimental canadien, Kirk Tougas, trouve la bande-annonce d'un film de Michael Winner avec Charles Bronson, *The Mechanic* (1972), la travaille jusqu'à lui faire rendre l'âme, ajoute un préambule critique et intitule son essai polémique *The Politics of Perception* (1973). C'était une bonne bande-annonce : pleine de métaphores cinématographiques sur l'effacement (viseurs d'appareil photo et de fusils, photocopieurs, photographies, le corps défini en matériau et la personne humaine en machine...), elle attire, comme un arbre la foudre, le traitement assassin que Kirk Tougas va lui faire subir.



The Politics of Perception

« His name is Bishop. He's as methodical as a machine, as precise as a computer. Bishop is a mechanic. He's specialized in body works.

Bishop is a master at manufacturing accidents, and for twenty years, his performances have left no complains, no clues, no witnesses. He planned his moves in meticulous details because one mistake could be mortal. »

(Voix de Charles Bronson) : « No second chance. Sure dead... or dead. »

« Then Bishop made his first mistake. In his business, that's one too many. The Mechanic. When he fixes somebody, they never work again ¹. »

Kirk Tougas monte une vingtaine de fois l'intégralité de cette bande-annonce en délavant chaque fois un peu plus l'image et le son. D'abord imperceptible, l'effacement chromatique et sonore s'accélère, la perte de définition devient éreintement, l'iconographie typique du film d'action ouvre le champ à un combat ténébreux entre la destruction figurative et l'abstraction plastique. L'image devient terreuse, puis cendrée, marbrée, jaspée, mouche-tée, au bout du traitement il n'y aura plus qu'un écran blanc, un voile sonore analogue au son cardiaque d'un coma dépassé et quelques reflets bleutés qui nous révèlent, de façon inattendue, qu'une image de cinéma ne tient jamais mieux que par ses bords.

C'est le premier plan de la bande-annonce, le visage de Charles Bronson entrant dans le champ par le bas du cadre, qui prend l'essentiel des coups visuels : l'icône d'efficacité technologique se métamorphose en malade émacié, en masque creux, en golem, en vampire, en cadavre pompéien, en dépouille inommable, en grosse patate hachurée, chose précaire, brouillon informe, brouillard ténu. « Sure dead... or dead », c'est sûr, il l'avait bien cherché.

Pamphlet plastique, incontestable chef-d'œuvre, l'entreprise salubre de Kirk Tougas montre ce que peut le développement chimique de l'image cinématographique; affirme avec courage qu'il est possible de se débarrasser des clichés; exhume jusqu'au bout la dilection sinistre qui informe les fictions de mort hollywoodiennes.

The Politics of Perception démontre surtout que Walter Benjamin avait tort, et que tous les stades de la reproduction technique sont visuellement admirables. L'entreprise de duplication critique menée par Kirk Tougas propage de l'aura à chaque version de plan : de la défiguration burlesque à l'ultime éclat bleuté, de la disparition programmée à la bande-annonce d'origine que son retraitement magnifie. En dépit de ses intentions manifestes, *The Politics of Perception* nous redonne le cinéma tout entier, beau jusque dans ses rebuts industriels, enchanté jusque dans son ordinaire le plus déchu.

¹ « Son nom est Bishop. Il est aussi méthodique qu'une machine, aussi précis qu'un ordinateur. Bishop est un mécanicien. Il est spécialisé dans le travail au corps. [*Body works* : rouages du corps]. Bishop est un maître dans la fabrication d'accidents et, pendant vingt ans, ses performances n'ont laissé nulle plainte, nul indice, nul témoin. Il programme ses mouvements avec un soin méticuleux parce qu'une seule erreur peut s'avérer mortelle. »

(Voix de Charles Bronson) : « Pas de seconde chance. Définitif... ou fini. » [*Sure dead* : expression qui signifie « absolument sûr », « sans aucun doute ». On peut traduire aussi « Mort à coup sûr... ou mort », « décidé... ou décédé »].

« Puis Bishop commit sa première erreur. Dans sa partie, c'est une de trop. Quand il répare quelqu'un, ça ne marche plus jamais. »

ÉPILOGUE

L'Accident

«La courbe de groupement des figures humaines (différente de celle des figures animales et régulièrement dégressive) est-elle significative et de quoi ? Pour approfondir le sujet, il est apparu indispensable de reprendre le problème par la base et de s'interroger sur la nature de ce que les préhistoriens dénomment en bloc les «anthropomorphes», terme-vestige d'un temps où l'on s'interrogeait encore sur leur humanité éventuelle.

On dispose, après révision des sujets, d'environ 75 figures pariétales et d'environ autant pour les figures mobilières, à l'exclusion des figures génitales qui seront considérées avec les signes : toutes les transitions morphologiques de la vulve au triangle ou à l'ovale rendent, en effet, la distinction assez précaire.

États figuratifs. La recherche des caractères morphologiques entraîne une première appréciation du niveau figuratif des

œuvres suivant l'échelle du géométrique pur, du figuratif géométrique, du figuratif synthétique, du figuratif analytique.

Pour les représentations humaines, les états figuratifs sont applicables mais le faible nombre des témoins n'autorise pas un exposé très détaillé. Le *géométrie pur* ne contenant pas de figures dont on puisse établir par une filière le caractère de représentation humaine, on ne peut que se borner à constater cette carence. L'exception serait peut-être dans les petites figurines de Mézine où les contours génitaux sont encore identifiables comme ceux de figures féminines alors que la décoration qui les enveloppe est purement géométrique.

Le *figuratif géométrique* n'est guère mieux représenté. L'homme de Lascaux en est un des exemples et le plus probant. Il est à remarquer que, localisé au bas du « Puits » entre le rhinocéros et le bison qui l'a frappé, cet homme en « fil de fer » est, du point de vue de l'état figuratif, au moins un degré au-dessous de ses deux partenaires.

Le *figuratif synthétique* est par contre l'état ordinaire de nombreuses figures pariétales comme de figures mobilières. À ce niveau, les courbes ont une modulation globale et simplifiante mais, alors que chez les animaux les attributs sont toujours rendus à un degré suffisant pour que l'identification soit assurée, parmi les figures humaines, bon nombre sont ambiguës (tête seule, contours fantomatiques...)

Le *figuratif analytique* est attesté avant tout dans la sculpture. Il consiste en une analyse détaillée des courbes anatomiques, même si l'assemblage de ces courbes conduit à des volumes insolites. Les statuettes de Kostienki et de Lespugue donnent les extrêmes possibles de l'analyse des courbes.

Les états figuratifs permettent de formuler un fait qui avait été remarqué par les préhistoriens, à savoir que le traitement de la figure humaine est le plus souvent décalé d'un niveau par rapport à celle des animaux de l'époque correspondante. On ne sait trop à quoi attribuer cette déficience, sinon peut-être à la rareté des représentations humaines « tête et corps ». Les cavernes regorgent de signes et d'animaux et les rares représentations d'êtres humains sont en quelque sorte accidentelles. Accidentelles ne veut pas dire fortuites ou tracées n'importe où, mais simplement qu'elles étaient l'homologue d'autres figures auxquelles elles se substituaient accidentellement.»

André Leroi-Gourhan

Annuaire du Collège de France,

III. Sciences historiques, philologiques et archéologiques,

76^e année, 1976, pp. 424-425.

BIBLIOGRAPHIE

Afin de rendre praticable cette bibliographie introductive, seuls les ouvrages qui, à un titre ou un autre, ont nourri notre recherche sont mentionnés. À l'exception de Maurice Merleau-Ponty, pour les écrivains dont tout l'œuvre importe (tels Antonin Artaud, Georges Bataille, S. M. Eisenstein, Pier Paolo Pasolini, Roland Barthes ou Michel Foucault), n'est indiquée qu'une référence principale qui ne représente pas nécessairement le texte majeur de son auteur. Les textes sont présentés par ordre chronologique de rédaction.

PHILOSOPHIE ET SCIENCES HUMAINES

ARISTOTE, *De l'Âme*, tr. Jean Tricot, Paris, Librairie Vrin, 1982.

- Élaboration des notions fondamentales à l'appréhension des phénomènes vitaux : «réalité», «matière», «forme», «figure», «puissance»..., dans la perspective d'une critique du dualisme entre âme et corps.
- Formulation des questions les plus élémentaires sur le corps. Exemples. III, 1 : «On pourrait se demander en vue de quelle fin nous possédons plusieurs sens au lieu d'un seul» ou II, 11 : «Quel est l'organe de la faculté du toucher ? Est-ce la chair et, chez les autres êtres qui n'ont pas de chair, l'analogie de la chair ? Ou bien n'en est-il rien, mais la chair est-elle seulement l'intermédiaire, l'organe sensoriel premier étant, en réalité, quelque autre organe interne ?»

Voir aussi le questionnement pratique à l'œuvre dans les *Problemata* (texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1991).

ARTÉMIDORE, *La Clef des songes*, tr. A. J. Festugière, Paris, Librairie Vrin, 1975.

Découpage et traduction de l'expérience ordinaire et notamment de l'anatomie en motifs oniriques à vertus prophétiques. Un exemple que les lynchéens reconnaîtront : «Rêver qu'on a des fourmis qui vous entrent dans les oreilles (...) prédit la mort : car les fourmis sont filles de la terre et s'enfoncent dans la terre.»

PLINE, *Histoire naturelle*, Livre VII, tr. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1951.

Somme latine sur la vie physiologique du corps et la vie morale des hommes, essentiellement envisagée du point de vue de cas tératologiques : «particularités ethniques étonnantes», «enfantements prodigieux», gestation, accouchement, «enfantements monstrueux», «cas de ressemblance», «qualités physiques exceptionnelles», «exemples merveilleux d'honneur», «exemples étonnants de vicissitudes», «résurrection d'hommes déjà enlevés»...

ENGEL Johan-Jacob, *Idées sur le geste et l'action théâtrale* (1795), Paris-Genève, Slatkine, éd. Ressources, 1979.

Sous forme de lettres, réflexion sur les relations entre gestes et passions dans le jeu de l'acteur, à partir d'une distinction entre «geste Expressif» et «geste Pittoresque». À la recherche d'une esthétique du geste vrai, Engel invente des catégories et des règles subtiles concernant la question du passage entre les affections et entre les gestes, jusqu'à penser à des formes de fondu-enchaîné affectif au sein même du mouvement. La profondeur de ses études l'amène à reconnaître le caractère hétéroclite de l'âme elle-même et à envisager les modèles que peuvent constituer la sauvagerie et la folie. Un livre visionnaire, la version épistolaire de *Une femme sous influence*.

NIETZSCHE Friedrich, *Le gai savoir* (1886), tr. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1950.

«On travestit inconsciemment les besoins physiologiques du corps, on les affuble du manteau de l'objectivité de l'idéal, de l'idée pure; on pousse la chose si loin que c'est à faire peur; et je me suis demandé bien souvent si la philosophie, en gros, n'a pas été jusqu'à ce jour une simple méprise du corps.»

LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror* (1869) in *Œuvres complètes*, Paris, G. L. M., 1938.

- Invention critique, parodique et burlesque, d'une figuration du corps d'avant l'identité : le livre de l'incertitude somatique originale. Le corps humain comme, en soi, monstre protéiforme, métamorphose infinie.
- Revendication de démesure (Chant quatrième, «Il ne place pas la mesure de son inspiration dans la balance humaine»), d'ubris descriptive. André Breton écrit dans sa préface : «Le verbe, non plus le style, subit avec Lautréamont une crise fondamentale, il marque un recommencement», «le langage de Lautréamont est à la fois un dissolvant et un plasma germinatif sans équivalent.»
- Démultiplication burlesque d'états des corps et des substances.

D'où la question radicale, au Chant cinquième : «Mais qu'était-ce donc que la substance corporelle vers laquelle j'avançais ?»

Description : «Quoiqu'il ne possédât pas un visage humain, il me paraissait beau comme les deux longs filaments tentaculiformes d'un insecte; ou plutôt, comme la loi de la reconstitution des organes mutilés; et surtout, comme un liquide éminemment putrescible!»

HACKS Charles, *Le Geste*, Paris, Librairie Maron et Flammarion, 1893.

Histoire et «séméïologie» du geste, synthèse à ce jour encore inégalée. Charles Hacks classe les gestes en quatre catégories : le geste naturel (hiératique, professionnel, quotidien); le geste appris (théâtre, saltation, pantomime); le geste cultivé (l'art mimique); le geste malade (tics et tremblements, parodie et grimace du geste).

FREUD Sigmund, «Quelques considérations pour une étude comparative des paralysies motrices organiques et hystériques» (1893), in *Résultats, idées, problèmes*, vol. I, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

La même année que Hacks, Freud publie (en français) une magnifique analyse de la façon dont les mouvements de l'hystérique reproduisent ceux des paralytiques, mais en ignorant leurs déterminations anatomiques. «L'hystérie se comporte dans ses paralyses et autres manifestations comme si l'anatomie n'existait pas, ou comme si elle n'en avait nulle connaissance.»

Comme Engel, Freud restitue la complexité de l'expérience affective à partir de l'observation comparative des gestes.

SCHREBER Daniel Paul, *Mémoires d'un névropathe* (1903), tr. Paul Duquenne et Nicole Sels, Paris, Seuil, 1975.

Description circonstanciée de la réélaboration fanstasmatique d'un corps.

HUSSERL Edmund, *La Terre ne se meut pas* (1931-1934), tr. D. Franck, D. Pradelle et J.-F. Lavigne, Paris, Minuit, 1989.

Projet : tout repenser à partir du corps et s'enfoncer dans les prémisses de l'expérience concrète. «Renversement de la doctrine copernicienne dans l'interprétation de la vision habituelle du monde. L'arche-originnaire Terre ne se meut pas. Recherches fondamentales sur l'origine phénoménologique de la corporéité, de la spatialité de la nature au sens premier des sciences de la nature.» (Indications portées sur la couverture du manuscrit, relevées par l'éditeur). Husserl travaille les notions de chair optique, d'horizon, de premier monde... et produit la notion originale de «fantôme».

«La chair optique n'a-t-elle pas alors, comme corps, sa place dans l'espace des corps, ainsi que la propriété distinctive de ne pas pouvoir aller plus loin dans l'espace dans une direction où un autre corps lui barre le chemin ? Et les corps eux-mêmes ?»

FRAZER James (Sir), *La Crainte des Morts* (1932-1933), tr. M. Drucker, Paris, Emile Nourry éditeur, 1934.

Anthropologie de la disparition. Premier volume d'une série de trois, où Frazer répertorie les pratiques rituelles par lesquelles les vivants transforment les défunts en disparus, avant, pendant et après leur mort.

AUERBACH Erich, *Figura* (1938-1944), tr. Marc André Bernier, Paris, Belin, 1994.

Examen philologique de la notion de *Figura*. Forme plastique, double, reflet, copie, vision, image onirique, fantôme, apparence, forme mouvante, épure, plan, lettre, allusion, concordance... Organisation historique et logique de ce champ lexical; plasticité extrême du terme, qui recouvre aussi tout l'espace de la métaphore et de l'interprétation.

AGEE James, EVANS Walker, *Louons maintenant les grands hommes. Alabama : trois familles de métayers en 1936* (1939-1941), tr. Jean Queval, Paris, Plon, 1972.

Entièrement déterminé par l'urgence descriptive et l'exigence morale, *Louons maintenant les grands hommes* est un livre expérimental dont la forme «factographique» revendique l'influence de ce que le cinéma pourrait avoir de meilleur.

«Car dans l'immédiateté du monde, toute chose peut être discernée, par celui qui peut la discerner, et centralement et sim-

plement, sans qu'elle soit disséquée par la science, ou absorbée dans un art, mais avec un état de conscience entier, s'efforçant de la percevoir telle qu'apparue : de façon que l'apparence d'une rue exposée à la lumière du soleil puisse dans son rugissement atteindre son propre cœur signifiant, comme dans une symphonie, peut-être comme aucune symphonie ne le peut : et l'état de conscience vira de l'imaginé et du révisé à l'effort de simplement percevoir la radiation cruelle de ce qui est.

C'est pourquoi la caméra me paraît être, après l'état de conscience désarmé et sans point d'appui, et à côté de lui, l'instrument central de notre temps; et pourquoi aussi j'éprouve une telle rage devant son mésusage : lequel a répandu une conception de la vue presque si universelle que je ne connais pas plus d'une douzaine de vivants aux yeux de qui je puisse faire confiance autant qu'à mes propres yeux.»

ARTAUD Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947), in *Ceuvres complètes*, Tome XIII, Paris, Gallimard, 1974.

«dilater le corps de ma nuit interne,
du néant interne de mon moi,
qui est nuit,
néant,
irréflexion,
mais qui est explosive affirmation
qu'il y a quelque chose
à quoi faire place :
mon corps.
(...)
et c'est alors
que j'ai fait tout éclater
parce qu'à mon corps
on ne touche jamais.»

Artaud : l'écritude d'une révolte absolue et permanente contre l'épreuve d'avoir un corps, expérience qui devient la source même de l'écriture.

HORKHEIMER Max, ADORNO Theodor W., «La production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses», et «Notes et esquisses», in *La dialectique de la raison* (1944), tr. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.

Critique de la violence idéologique exercée par l'industrie des biens culturels, «qui ne sublime pas, mais réprime». Les effets d'identification dispensent l'individu moderne de tout effort d'individuation : «Aujourd'hui les physionomies produites synthétiquement montrent bien que l'on a oublié ce qu'était la notion de vie humaine. Pendant des siècles, la société s'est pour ainsi dire préparée pour les Victor Mature et les Mickey

Rooney. Leur œuvre de dissolution est en même temps un accomplissement.»

La Note intitulée «L'importance du corps» constitue l'une des premières analyses critiques des effets morbides de l'idéologie de la «santé» : «Le corps n'a toujours pas retrouvé sa noblesse. Il reste un cadavre, même lorsqu'il est vigoureusement entraîné et éduqué.»

BLANCHOT Maurice, «les deux versions de l'imaginaire», in *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

«L'homme est fait à son image : c'est ce que nous apprend l'étrangeté de la ressemblance cadavérique. Mais la formule doit d'abord être entendue ainsi : *l'homme est défait selon son image.*»

BURROUGHES William, *Le festin nu* (1959), tr. Eric Kahane, Paris, Gallimard, 1964.

Autre épopée de la pathologie corporelle. Burlesque et douloureuse comme celle de Lautréamont, mais à la différence que l'invention des corps se fait cette fois politique. L'organisme drogué observé dans ses expériences de déréliction (comme chez Michaux), mais plongé dans le monde social effectif, dont il dévoile les structures oppressives (représentation comique des hôpitaux, des médecins, de la police, etc.).

L'épreuve organique, transformée en cosmologie burlesque, verse son énergie au service du pamphlet politique.

FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

Sur un corpus de textes médicaux du XIX^e siècle, Michel Foucault développe trois hypothèses fondamentales :

- l'historicité du corps comme objet scientifique, et notamment comme «donnée anatomique», qui relève bien plutôt de «modes de déchiffrement de l'espace corporel»;
- l'historicité des institutions qui le prennent en charge;
- et celle des modes idéologiques d'appréhension du corps. Exemple majeur : le lien établi entre corps, personne et individu.

«L'individu, ce n'est pas la forme initiale et la plus aiguë en laquelle se présente la vie. Il n'est donné enfin au savoir qu'au terme d'un long mouvement de spatialisation dont les instruments décisifs ont été un certain usage du langage et une conceptualisation difficile de la mort.»

«D'une façon générale, l'expérience de l'individualité dans la culture moderne est peut-être liée à celle de la mort.»

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

- Et surtout le chapitre 5, «L'entrelacs, le chiasme», sur la notion de chair, ainsi que les admirables notes posthumes.
- Emmanuel Lévinas caractérise la philosophie de Maurice Merleau-Ponty comme «affectivité physique»: «Merleau-Ponty accentue tout ce qui, dans *Ideen II* [de Husserl] fait reposer la relation avec autrui sur cette structure charnelle de la sensibilité»; la notion de «chair» permet de dire «un entre les deux, plus originel que les deux». («De l'intersubjectivité. Notes sur Merleau-Ponty», in *Hors-Sujet, Fata morgana*, 1987).
- CANGUILHEM Georges, «L'Homme de Vésale dans le monde de Copernic : 1543», in *Études d'histoire et de philosophie des sciences concernant les vivants et la vie*, Paris, Librairie Vrin, 1968.
- Canguilhem dégage le problème commun qui traverse deux textes révolutionnaires datant de la même année (1543), le *De humani corporis fabrica* de Vésale et le *De Revolutionibus orbium caelestium* de Copernic : redéfinir la place de l'homme dans le monde, lorsque s'effondre le système antique de l'homologie entre Microcosme et Macrocosme.
- «En 1543, quand Copernic proposait un système où la terre natale de l'homme n'était plus la mesure et la référence du monde, Vésale présentait une structure de l'homme où l'homme était lui-même, et lui seul, sa référence et sa mesure.»
- Canguilhem examine les planches anatomiques du *De humani corporis fabrica* : les écorchés s'y trouvent représentés dans des paysages réalistes, avec des gestes et des postures non neutres, renvoyant à un homme de l'activité, de l'énergie et du travail qui, dans un monde dont il ne constitue plus le centre, possède «les germes de la vie sous toutes les formes.»
- VERNANT Jean-Pierre, «La personne dans la religion» (1960), «La catégorie psychologique du double» (1962), in *Mythe et pensée chez les Grecs*, tome II, Paris, Maspero, 1974.
- Études des catégories du *Kolossos* et de la Personne dans la Grèce antique. Jean-Pierre Vernant y pose les problèmes de figuration les plus fondamentaux.
- SCHEFER Jean Louis, *L'invention du corps chrétien. Saint Augustin, le dictionnaire - la mémoire*, Paris, Galilée, 1975.
- «Dans la recherche de la figure d'un corps qui serait condition de l'écriture, saint Augustin (dans la *Trinité*) tente à la fois de saisir son point d'indivision en une suite d'ensemble ternaires qui acheminent l'image de son corps et la topique de sa «pensée», et les emboîte les unes dans les autres comme supposition de symbolisation. Cette recherche est celle du pointillé signifiant : comment se *découpe* ce monstre qui est l'objet du texte et la supposition entière de son «sujet» ?»
- Augustin lu comme une archive foucauldienne, à la lumière des problèmes posés par Lacan et dans le vertige de l'écriture imagée propre à Jean Louis Schefer : l'anthropologie poétique d'un Frazer psychédélique.
- BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- «On peut appeler ces bris de discours des *figures*. Le mot ne doit pas s'entendre, au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique : bref, au sens grec : *skéma*, ce n'est pas le «schéma»; c'est, de façon bien plus vivante, le geste du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos : le corps des athlètes, des orateurs, des statues : ce qu'il est possible d'immobiliser du corps tendu.»
- HENAFF Marcel, *L'invention du corps libertin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.
- Cartographie et typologie des traitements du corps dans l'œuvre de Sade.
- VERNANT Jean-Pierre, «Naissance d'images», in *Religions, histoires, raisons*, Paris, Maspero, 1979.
- Histoire de la notion d'image dans les textes grecs antiques (Xénophon, Platon, Plotin...).
- TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE - DICTIONNAIRE DE LA LANGUE DU XIX^e ET DU XX^e SIÈCLES, «Figure», Tome VIII, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.
- «Considérons les trois grandes strates par rapport à nous, c'est-à-dire celles qui nous ligotent le plus directement : l'organisme, la signifiante et la subjectivation.»
- Le livre qui a transformé le «corps sans organe» en concept et le concept en plateau.
- RAMNOUX Clémence, *La Nuit et les enfants de la Nuit*, Paris, Flammarion, 1986.
- À partir de Homère et Hésiode, une étude d'anthropologie historique sur la figure de la Nuit et sa constellation, le Chaos, le Sommeil, la Mort... selon leurs différentes occurrences dans les cosmogonies grecques archaïques.
- VERNANT Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989.
- «Pour un Grec de l'Antiquité, qu'est-ce qu'être soi-même ?»
- Sur la conception des corps «extraordinaires» : le corps du dieu, le cadavre, Méduse, Éros... et la constitution par différence ou ressemblance de la notion d'individu opposée à celle de personne privée, etc.

VERNANT Jean-Pierre, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 1990.

Cours au Collège de France. Sur le principe même de la Figuration et en particulier «la figure des morts» et celles des dieux. Anthropologie du fantôme, du double, du masque, du visage, du monument funéraire, de la plainte, de la rançon...

LEGENDTRE Pierre, *La passion d'être un autre. Étude pour la danse*, Paris, Seuil, 1978.

La danse classique serait une manifestation des attentats sociaux commis contre le corps, une entreprise de codification, de régulation d'un donné en soi indéfini : «un fantôme légal définissant en quoi consiste le corps.»

«...la question simplissime : le corps, comment le trouvez-vous ?»

Pierre Legendre renoue alors avec une proposition de Schelling : «... l'homme n'est rien, qu'une croyance de l'homme».

BEAUX-ARTS

REINACH Adolphe, *La peinture ancienne* (1921), Paris, Macula, 1985.

Anthologie de textes antiques. Émergence (technique, pratique, poétique) de tous les problèmes initiaux de la représentation figurée : qui a inventé de représenter quelque chose, pourquoi, qui a inventé la ressemblance, le détail, la couleur, la finesse, comment représenter la souffrance, le cri, les choses cachées, quels sont les moyens et les fins de la peinture... Anecdotes fondatrices, problèmes inauguraux, solutions classiques.

RIPA Cesare, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autre figures hiéroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes, et des passions humaines*, Paris, Jacques de Bié, 1636.

Sous-titré encore : «Œuvre nécessaire à toute sorte d'esprits, et particulièrement à ceux qui aspirent, à être, ou qui sont Orateurs, Poètes, Sculpteurs, Peintres, Ingénieurs, Auteurs de Médailles, de Devises, de Ballets, et de Poèmes Dramatiques.»

Catalogue pour les artistes, avec une préface importante sur les formes de l'allégorie.

LESSING, «Comment les Anciens représentaient la Mort» (1769), in *Laocoon*, tr. Robert Klein, Paris, Hermann, 1964.

«Je vais prouver (...) deux choses : *premièrement*, que les artistes anciens ont effectivement représenté la Mort, la divinité de la Mort, sous un aspect bien différent de celui d'un squelette;

secondement, que les artistes anciens, s'ils représentaient un squelette, y voyaient autre chose que la Mort ou la divinité de la Mort.»

KLEIST Heinrich Von, *Sur le théâtre de marionnettes* (1810), tr. Jean-Claude Schneider, Rezé, Séquences, 1993.

La grâce du geste comme argument philosophique.

RILKE Rainer Maria, «Auguste Rodin» (1903), tr. Paul De Man, in *Prose. Œuvres I*, Paris, Seuil, 1966.

Rodin et l'invention de la figuration moderne qui, essentiellement, procède d'une distinction entre l'Ensemble et le Tout. Développements historiques sur le geste moderne comme travail de l'intervalle.

«De même que quelqu'un qui cherche longtemps un objet devient de plus en plus perplexe, distrait et pressé, et produit autour de soi un massacre, un entassement de choses qu'il tire de leur ordonnance habituelle, comme s'il voulait les contraindre à chercher avec lui, de même les gestes de l'Humanité qui ne peut plus trouver sa signification sont devenus de plus en plus impatients, nerveux, précipités et hâtifs. Et toutes les questions de l'existence, remuées et fouillées, gisent autour d'elles.

Mais, en même temps, ses mouvements se sont aussi faits plus hésitants. Ils n'ont plus cette rectitude physique et résolue avec laquelle les hommes d'autrefois ont tout empoigné. Ils ne ressemblent plus à ces mouvements qui sont conservés dans les statues anciennes, aux gestes dont le point de départ et le point final importaient seuls. Entre ces deux moments simples, d'innombrables transitions se sont insérées et il apparut que, justement dans ces états intermédiaires, se passait la vie de l'homme d'aujourd'hui, son action et son impuissance à agir.

(...) Rodin créa ces gestes.»

PANOFKY Erwin, «L'évolution d'un schème structural : l'histoire de la théorie des proportions humaines conçue comme un miroir de l'histoire des styles» (1955), tr. Marthe et Bernard Teyssèdre, in *L'Œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969.

Panofsky décrit comment, pour établir des normes de représentation, on a eu recours dans l'histoire à deux types de proportionnalités : les proportions «objectives»; les proportions «techniques». Des Égyptiens à Dürer, il observe comment chaque époque a articulé ces deux systèmes. Rapport du corps à lui-même (tout et parties); à son environnement.

L'élaboration et l'évolution de tels canons permettent d'assister à l'émergence des notions classiques de la représentation figurée. Par exemple, pour Vitruve, les «dimensions de l'*homo bene figuratus*» recouvrent : *proportio* (module); *symmetria* (équi-

bre parties/tout); *eurythmia* (application des «raffinements optiques», «selon la vue qui convient»).

L'œuvre de Léonard de Vinci permet de considérer la représentation des altérations dues au mouvement; chez Dürer, celle des «surfaces irrationnelles du corps»...

BATAILLE Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Paris, Skira, 1955.

Trois propositions au moins font de ce livre un texte fondamental.

- 1) Défense de la merveille du naturalisme, opposée à l'idée moderne récurrente de la mimesis comme mauvais objet
- 2) À Lascaux, le naturalisme ne concerne que la représentation des animaux, opposée à la simplification et la schématisation des figures humaines.
- 3) Questions sur la fonction même des images : rituelles, cérémonielles, décoratives ?

Dans l'article «L'art primitif» (1930), in *Documents*, Paris, Mercure de France, 1968, Bataille apportait une réponse cruciale : l'origine de l'art, c'est l'altération de la figure humaine.

Dans le même volume, un article sur le cinéma : «Lieux de pèlerinage : Hollywood» (1929). «Hollywood est aussi le dernier boudoir où la philosophie (devenue masochiste) pourrait trouver les déchirements auxquels enfin elle aspire : en vertu d'une immanquable illusion il ne semble pas, en effet, qu'on puisse encore rencontrer ailleurs des femmes assez dénaturées pour paraître impossible d'une façon aussi criante.»

DAMISCH Hubert, *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.

Avec le nuage comme objet herméneutique, une histoire des systèmes picturaux, qui élucide notamment les propriétés particulières du signe, les fonctions de l'image et la syntaxe figurative propres à chacun d'entre eux.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1984.

Mise au point du paradigme figuratif / figural proposé par Jean-François Lyotard dans *Discours, Figure* (Klincksieck), qui permet de réouvrir, dans une perspective au fond bataillienne, les termes de corps, ressemblance, métamorphose, déformation, sensation...

Quelques propositions reprises aux entretiens de Bacon avec David Sylvester, extraites de ce livre très riche :

- «En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. C'est même par là qu'aucun art n'est figuratif.»

- «La peinture doit arracher la Figure au figuratif.»

- Francis Bacon peint «le fait intensif du corps».

DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.

Sur le cas de Fra Angelico, approfondissement historique et extension du système notionnel balisé par Erich Auerbach dans *Figura*, grâce à l'examen et à l'usage analytique des termes de *Dissimilitudo*, translation, préfiguration...

PLASSARD Didier, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Lausanne, Institut International de la Marionnette/L'Âge d'Homme, 1992.

Histoire et analyse des formes figuratives «non humaines» dans les avant-gardes théâtrales (Futurisme, Dada, Surréalisme, etc.) : la poupée, le robot, la marionnette et la surmarionnette, le fantoche, la forme abstraite...

DRUCKER Johanna, «Le corps d'à côté. Déplacements, extensions, relations», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* n° 51, printemps 1995.

Initiatives plastiques contemporaines ordonnées par la notion de «corps d'à côté», élaborée à partir de celle de «fonction de méconnaissance» (Jacques Lacan) : «Le corps «d'à côté» réintègre donc l'incertitude de l'identité somatique originale propre aux opérations psychiques de production du sujet, et fait du corps un élément du processus de construction, plutôt que son antidote ou sa réponse.»

SCHIMMEL Paul et altr., *Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949-1979*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1998.

Somme iconographique et textuelle sur les artistes (tels les Actionnistes, Fluxus, le Gutai group, Yves Klein, Joseph Beuys, Hélio Oiticica, Raphael Montañez Ortiz, Bruce Nauman et tant d'autres) qui, au cours de la seconde moitié de ce siècle catastrophique, travaillant à même le corps entre profanation et affirmation, pour prendre acte des nouveaux moyens de défiguration de l'humain inventèrent de nouvelles formes d'articulation entre les arts.

PETHERBRIDGE Deanna, RITSCHARD Claude, CARLINO Andrea (sous la direction de) *Corps à vif. Art et anatomie*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1998.

Sur l'histoire de l'iconographie scientifique du corps, ses propriétés esthétiques et son influence dans les arts, la littérature et la pensée en général, du XV^e siècle à nos jours.

CINÉMA

- ROBERTSON Etienne-Gaspard, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute* (1833), Langres, Café Clima, 1985.
- Mémoires de l'inventeur du fantoscope et de l'utilisation critique de la fantasmagorie. Comme l'écrit Philippe Blon dans sa préface, Robertson fait «déambuler des spectres «utiles aux sciences expérimentales», apparaître les masques pour détruire «le voile épais des superstitions» (...) en bon disciple des Lumières, il ne supporte pas le bavardage onctueux et la rouerie des prêtres, mais son attention la plus constante se soutient des réflexions de de Brosses et l'objet de son inquiétude concernera la nature des images, leur source naturelle et figurale, leur ressort humain et imaginaire».
- ASSOCIATION LES AMIS DE GEORGES MÉLIÈS, *158 scénarios de films disparus de Georges Méliès*, (1896-1913), éd. à compte d'auteur, Paris, 1986.
- Les titres des films perdus de Georges Méliès constituent autant de suggestives définitions du cinéma : *Bouquet d'illusion (transformations)*; *Dédoublement cabalistique*; *L'Homme Protée*; *L'ancre des Esprits*; *La caverne maudite*; *Une nuit terrible*; *Match de prestidigitation*; *Spiritisme abracadabrant*; *Les costumes animés*, voire *Le chimiste repopulateur...* et, pourquoi pas, *Le rêve du pauvre*. Le cinéma comme entreprise figurative de démembrement, substitution, remplacement, métamorphose généralisée.
- LINDSAY Vachel, *The Art of the Moving Picture* (1915-1924), New York, Liveright (tr. française inédite par Marc Chénétier, augmentée d'articles et autres essais).
- Premier grand système esthétique du cinéma, premières grandes analyses des effets tant plastiques que symboliques propres au cinématisme généralisé.
- DELLUC Louis, *Le cinéma au quotidien. Écrits cinématographiques II/2* (1919-1922), Pierre Lherminier éd., Paris, Cinémathèque française-Cahiers du Cinéma, 1990.
- Pierre Lherminier a assuré la publication de quatre volumes des écrits de Louis Delluc, tous passionnants. Dans *Le cinéma au quotidien*, film après film, Louis Delluc importe ou invente les termes et les questions qui continuent d'alimenter la réflexion sur le cinéma, et notamment le traitement de certains motifs ou formes privilégiés : le visage, la photogénie, le paysage, le jeu de l'acteur, le traitement multiple du mouvement...
- KRACAUER Siegfried, *Das Ornament der Masse : Essays* (1920-1931), Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1963.
- KRACAUER Siegfried, *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Karsten Witte Hg, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1974
- On peut trouver certains des essais de Kracauer en français dans *Le Voyage et la Danse. Figures de ville et vues de film*, tr. Sabine Cornille, Philippe Despoix éd., Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1996. Ne dissociant jamais investigation esthétique et critique politique, comme Adorno à qui *Das Ornament der Masse* est dédié, Kracauer a écrits des textes importants sur les arts de la reproduction, tels «La photographie» (1927), «La tâche du critique de cinéma» (1932) ou «Jean Vigo» (1940).
- EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma*, tome 1 (1921-1947), Paris, Seghers, 1974; tome 2 (1946-1953), Paris, Seghers, 1975.
- En questionnant le principe de ressemblance et dans la perspective d'une pensée de la non-identité, Jean Epstein a mis au point, en des textes inspirés, les notions essentielles à l'appréhension des phénomènes figuratifs au cinéma : la surréalité, l'accumulation des apparences, le dénouement critique, «la définition orthoscopique»...
- VERTOV Dziga, *Articles, journaux, projets* (1923-1953), tr. Sylviane Mossé et Andrée Robel, Paris, UGE, 1972.
- En attendant la traduction complète des écrits de Dziga Vertov, cette édition permet de lire d'importants manifestes, où Vertov plaide avec passion en faveur d'un renouvellement de l'homme par les moyens du cinéma et en particulier ceux du montage. «Moi, ciné-œil, je crée un homme beaucoup plus parfait que celui qu'a créé Adam, je crée des milliers d'hommes différents d'après différents dessins et schémas préalables.»
- BALÁZS Béla, *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films* (1924), in *Schriften zum Film*, vol I, Helmut H. Diederichs et Wolfgang Gersch, München, Carl Hanser Verlag, 1982. *L'Homme visible et autres articles* (1922-1924), tr. Marielle Carlier (inédite).
- Le livre des premières études systématiques de motifs cinématographiques, avec pour objets privilégiés le visage, «gestes de langage et langage des gestes», la mimique, le gros plan, «l'inquiétante étrangeté»... Sans utiliser ce terme, Balázs traque partout les manifestations des formes de «montage figuratif», tel la présence du singulier et de l'universel sur un visage, ou les strates émotionnelles dans le jeu d'acteur, ou encore le réalisme au cœur du fantastique (*Nosferatu*)...
- DESNOS Robert, «Imagerie moderne», in *Documents*, n° 6, novembre 1929.
- Sur les couvertures des romans populaires tels que *Fantômas* (repris par les affiches de Feuillade) et pour indiquer que la

- question de l'imagerie, si évidemment cruciale pour le cinéma, n'a pas encore fait l'objet d'une vraie recherche.
- MEYERHOLD Vsevolod, *Écrits sur le théâtre (1930-1936)*, tome III, présentés et traduits par Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Âge d'Homme, 1980.
- Trois articles sur le cinéma : «Le théâtre et le cinéma» (1928), «L'essor du cinéma parlant» (1929), «Chaplin et le chaplinisme» (1936), auxquels on peut ajouter, dans le tome IV, «Exposé à la maison du cinéma de Léningrad» (1936), pour introduire aux textes sur le jeu de l'acteur par le maître d'Eisenstein, qui formulait ceci : «Dans le meilleur film, il y a toujours des éléments de théâtre authentique».
- BENJAMIN Walter, «Petite histoire de la photographie» (1931), in *Essais 1*, tr. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, 1983 et «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» (1936), in *Essais 2*, tr. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, 1983.
- Textes mythiques où Benjamin approfondit l'effet des techniques de la reproduction (photographie et cinéma) sur le concept même d'art. Une précieuse édition scientifique et illustrée de la «Petite histoire de la photographie» a été publiée par André Gunther dans le n°1 de la revue *Études photographiques* en novembre 1996.
- EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, *Cinématisme (1931-1945)*, tr. Anne Zouboff, François Albera éd., Bruxelles, Complexe, 1980.
- Dans l'océan des textes d'Eisenstein, un ensemble particulièrement brillant et riche, consacré à la comparaison des ressources du cinéma et des autres arts en matière surtout de composition plastique, avec des développements privilégiés sur la notion d'extase.
- MERLEAU-PONTY Maurice, «Le cinéma et la nouvelle psychologie» (1945), in *Sens et Non-sens*, Paris, Nagel, 1966.
- Conférence historique prononcée devant les élèves de l'IDHEC. «L'art n'est pas fait pour exposer des idées, et la philosophie contemporaine ne consiste pas à enchaîner des concepts, mais à décrire le mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans un corps, sa coexistence avec les autres, et ce sujet-là est cinématographique par excellence.»
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ? (1945-1957)*, 4 volumes, Paris, Cerf, 1958-1962.
- Défense et illustration du cinéma comme «visée asymptotique» du réel, asymptote qui ne progressera qu'à la mesure de la critique des apparences mise en œuvre par un film ou un cinéaste. Exemple, à propos de Roberto Rossellini : «Respecter le réel n'est pas en effet accumuler les apparences, c'est au contraire le dépouiller de tout ce qui n'est pas l'essentiel, c'est parvenir à la totalité dans la simplicité.»
- BAZIN André, *Le cinéma de la cruauté. De Bunuel à Hitchcock (1949-1957)*, Paris, Flammarion, 1975.
- (Stroheim, Dreyer, Preston Sturges, Bunuel, Hitchcock, Kurosawa).
- Un exemple du génie analytique d'André Bazin : «l'œuvre de Stroheim apparaît comme la négation de toutes les valeurs cinématographiques de son époque. Il va rendre le cinéma à sa fonction première, il va lui réapprendre à montrer. Il assassine la rhétorique et le discours pour faire triompher l'évidence; sur les cendres de l'ellipse et du symbole, il va créer un cinéma de l'hyperbole et de la réalité; contre le mythe sociologique de la vedette, héros abstrait, ectoplasme des rêves collectifs, il va réaffirmer l'incarnation la plus singulière de l'acteur, la monstruosité de l'individuel.»
- BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe (1950-1974)*, Paris, Gallimard, 1975.
- «Approche inhabituelle des corps.»
- GODARD Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (1950-1984)*, éd. Alain Bergala, Paris, Cahiers du Cinéma-éditions de l'Étoile, 1985, Tome II, (1984-1998), 1998.
- Inépuisable.
- DEBORD Guy, *Œuvres cinématographiques complètes. 1952-1978*, Paris, Éditions Champ Libre, 1978.
- «Quelle communication a-t-on désirée, ou connue, ou seulement simulée ? Quel projet véritable a été perdu ? Le spectacle cinématographique a ses règles, qui permettent d'aboutir à des produits satisfaisants. Cependant, la réalité dont il faut partir, c'est l'insatisfaction. La fonction du cinéma est de représenter une fausse cohérence isolée, dramatique ou documentaire, comme remplacement d'une communication et d'une activité absentes. Pour démystifier le cinéma documentaire, il faut dissoudre ce qu'on appelle son sujet.» (*Critique de la séparation*, 1961).
- NATKIN Marcel, *Comment filmer les enfants*, Paris, MANA, 1953.
- Symptôme.
- MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Minuit, 1956.
- Selon le co-auteur de *Chronique d'un été*, le cinéma, comme «merveille anthropologique», «couvre tout le champ du monde réel, qu'il met à la portée de la main, et tout le champ du monde imaginaire, puisqu'il participe aussi bien de la vision

- du rêve que de la perception de veille. Le champ anthropologique qui va du moi objectif (le double) au moi subjectif (sentiment de soi, âme), du monde subjectif (anthropo-cosmormorphisme) au monde objectif (perception pratique) est virtuellement dans le « champ » de la caméra».
- SMITH Jack, *Wait For Me At The Bottom Of The Pool. The Writings Of Jack Smith* (1962-1992), Jim Hoberman and Edward Leffingwell ed., New York, London, High Risk Books, 1997.
- Écrits flamboyants sur le cinéma comme entreprise culturelle et cosmétique, par l'auteur de *Flaming Creatures*.
- BRAXHAGE Stan, *Métaphores et visions* (1963), tr. Pierre Camus, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998.
- Manifeste pour un usage organique et symbolique du cinéma. Un tel déplacement renouvelle entièrement le répertoire plastique et formel du cinéma, il en redéfinit la vocation et les visées.
- PASOLINI Pier Paolo, *L'Expérience hérétique* (1965-1971), tr. Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976.
- «C'est seulement dans l'instant où l'on combat (où l'on invente, appliquant sa liberté de mourir à la barbe de la conservation), à l'instant où l'on est face à face avec la règle à enfreindre, et Mars est ambigu, sous l'ombre de Thanatos, que l'on peut frôler la révélation de la vérité, ou de la totalité, ou enfin de quelque chose de concret : la transgression effectuée — qui se réalise dans une nouvelle invention — c'est-à-dire dans une nouvelle réalité constituée —, la vérité (ou la totalité, ou ce quelque chose de concret) devient inutile parce que ce quelque chose ne peut être vécu ni stabilisé en aucune façon. C'est pour cela que le Pouvoir, tout Pouvoir, est mauvais, soit qu'il conserve les institutions, soit qu'il en fonde d'autres. Si un Pouvoir «moins pire» que les autres peut être envisagé, il ne pourrait être qu'un pouvoir qui, tout en conservant ou restituant la norme, tiendrait compte des apparitions ou des éventuelles réapparitions de la Réalité.»
- ROUCH Jean, «Le film ethnographique», in *Ethnologie générale*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1968.
- Réflexion fondamentale sur les formes et les fins du cinéma ethnographique.
- DANEY Serge, *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1983.
- «Un mot («corps») avait permis à tout le monde de se dégager à temps de la langue de bois politique. Barthes, encore lui, avait été le premier. Un grand us et un grand abus va être fait — aux Cahiers et dans ces textes surtout — du mot «corps». Pas tout à fait sans raison, pourtant. Pour un cinéaste, quelle autre «politique» filmer que celle qui qui, tôt ou tard, passe par des corps observables, inventables? (...) Le corps ici est toujours une énigme. Quant à ce qu'il peut et à ce qu'il contient. Quant à ce qui le meut et à ce qui le tient.»
- FASSBINDER Rainer Werner, *Les Films libèrent la tête. Essais et notes de travail* (1971-1982), Michael Töteberg éd., tr. Jean-François Poirier, Paris, L'Arche, 1984.
- «Sirk a dit, on ne peut pas faire des films sur quelque chose, on peut seulement faire des films avec quelque chose, avec des gens, avec de la lumière, avec des fleurs, avec des miroirs, avec du sang, précisément avec toutes ces choses insensées qui en valent la peine.»
- LYOTARD Jean-François, «L'Acinéma», in Dominique Noguez (sous la direction de) *Cinéma : théorie, lectures*, Revue d'Esthétique, Klincksieck, 1973.
- «Le film, cette étrange formation réputée normale, ne l'est pas plus que la société ou l'organisme. Ses objets, qui n'en sont pas, résultent tous de l'imposition et de l'espérance d'une totalité effectuée, ils sont censés réaliser la tâche raisonnable par excellence, qui est la subordination de tous les mouvements pulsionnels partiels, divergents et stériles à l'unité du corps organique.»
- VOGEL Amos, *Le cinéma, art subversif*, tr. Claude Frégnac, Paris, Buchet-Chastel, 1977.
- Répertoire des transgressions figuratives au cinéma : la mort, le nu, le sexe... une histoire filmique de l'inadmissible.
- LOUDART Jean-Pierre, «Modernité de Robert Bresson», *Cahiers du Cinéma* n° 278-279, août-septembre 1977.
- «Toute la problématique de la valeur du désir, chez Bresson, suspendue à l'impossible reconnaissance du corps comme signe charismatique de l'amour, embraye sur celle de la valeur des images de ce corps, de cet impossible objet sémantique qu'est l'image d'un corps.»
- LAGNY Michèle, ROPARS Marie-Claire, SORLIN Pierre, *La Révolution figurée. Film, politique, histoire*, Paris, Albatros, 1979.
- Sous-titrée «Inscription de l'Histoire et du Politique dans un film», une analyse approfondie d'*Octobre* du point de vue du concept de «révolution», qui défait la trame du récit à force de «poussées figurales».
- BELLOUR Raymond, *L'Analyse du film*, Paris, Albatros, 1979.
- Le livre fondateur.
- LEMAÎTRE Maurice, *Le cinéma super-expérimental*, Paris, Centre de créativité, 1980.
- Depuis 1951, date de sortie du *Traité de bave et d'éternité* et de *Le film est déjà commencé?*, Isidore Isou et Maurice Lemaître

- n'ont cessé de repenser et renouveler les relations entre les éléments cinématographiques, parmi lesquels les rapports entre l'image, l'imaginaire et le corps du spectateur-créateur. *Le cinéma super-expérimental* peut servir d'introduction à un corpus aussi considérable que méconnu.
- BELLOUR Raymond (sous la direction de), *Le Cinéma américain, analyses de films*, Paris, Flammarion, 1980, 2 volumes.
- Un ensemble d'analyses du cinéma hollywoodien classique aux méthodologies très différentes, qui se termine par cette phrase de Raymond Bellour : «Le cinéma américain est par excellence ce lieu où, à vouloir être par trop présent, le corps n'en finit pas de manquer.»
- SCHEFER Jean Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980.
- Un livre qui renoue avec la réflexion de Jean Epstein.
- Projet déclaré : «J'ai tenté d'expliquer comment le cinéma était en nous, à la manière d'une chambre ultime où tourneraient à la fois l'espoir et le fantôme d'une histoire intérieure.»
- Hypothèse fondatrice : le cinéma ne vérifie pas «un contenu protocolaire de l'anthropologie.»
- Les corps sur l'écran représentent donc des significations et des qualités «avant d'être le reflet d'une anatomie.»
- AUMONT Jacques, *Montage Eisenstein*, Paris, Albatros, 1980.
- Jacques Aumont restitue la vie des principaux concepts eisensteiniens et souligne les ambiguïtés de celui de figuration : «C'est une condition en quelque sorte minimale de tout art justement figuratif et il n'y aurait peut-être rien de plus à en dire si Eisenstein n'y revenait aussi souvent, et avec autant d'insistance... Cette insistance en effet finit par dire fort explicitement que cette condition «minimale» ne va peut-être pas absolument de soi.»
- DE FRANCE Claudine, *Cinéma et anthropologie*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1982.
- Réflexion méthodologique sur la scénographie dans le cinéma ethnologique : Claudine de France propose et répertorie de nombreux instruments pour l'enregistrement et l'analyse des activités humaines — dispositifs de présentation, gestes, postures, techniques matérielles, rituelles et corporelles — dans la perspective d'une distinction entre «film d'exposition» et «film d'exploration», ce dernier pouvant ouvrir de nouveaux champs à l'anthropologie. «En dissipant progressivement l'illusion, combien tenace, d'une transparence du quotidien dans lequel nous baignons, [l'observateur] rend profondément exotique les faits et gestes les plus familiers.»
- TESSON Charles, «La Momie sans complexe», *Cahiers du Cinéma* n° 331, janvier 1982 et «Profils de montres», *Cahiers du Cinéma* n° 332, février 1982.
- Le cinéma fantastique, revisité à la lumière de ses sources bibliques, est défini comme un territoire «de gestion et de digestion des corps».
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minit, 1983, et *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minit, 1985.
- «Ainsi peut se préciser la question qu'induit ce livre unique dans l'invention d'un philosophe : pourquoi le cinéma, à ce point là le cinéma ? Tout simplement pour que la philosophie puisse écrire elle-même son roman. C'est redire à quel point le cinéma aura été à la fois l'art du siècle et l'art de la réalité, le seul qui permette à la philosophie de se mettre aussi directement en rapport avec le «Tout» selon une perspective globale continuellement innervée de fragmentations et de ruptures (...), et par là de se mesurer avec le roman ou le romanesque propre que le cinéma a produit pour le XX^e siècle, comme matière et pensée de ce siècle.» (Raymond Bellour, «Penser, raconter. Le cinéma de Gilles Deleuze», in 7^o (siv), 1997).
- WELDON Michael, *The Psychotronic Encyclopaedia of Film*, London, Plexus, 1989.
- «Catalogue de 3 000 des films les plus déments». «Psychotronic films range from *Attack of the Killer Tomatoes* to *E. T. ... from Angel's Wild Women* and *Hellcats of the Navy* to *I Dismember Mamma* and *Let Me Die A Woman...* from sincere social commentary to utter trash». Hegel : «Il n'y a pas de limites à l'accidentalité des figures»; ici, le cinéma n'est plus qu'accident figuratif, c'est-à-dire entièrement voué aux formes de l'altération.
- ROVIN Jeff, *The Encyclopaedia of Monsters*, New York, Facts On File, 1989.
- De l'Acromegalic à la Zombie Legion, en passant par The Supreme Martian Intelligence, un catalogue raisonné de toutes les créatures aux apparences monstrueuses qui peuplent le cinéma : une encyclopédie de la déformation.
- BERGALA Alain, *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*, Crisnée, Yellow Now, 1990.
- Analyse exemplaire des formes par lesquelles l'hétérogène (c'est-à-dire le Réel) advient au film, et notamment celle du faux raccord comme «non raccord ontologique», qui opère un violent retour sur le sujet du regard, en quelque sorte protégé par «la barre infranchissable de la collure».
- ADMIRANDA n° 5/6/7, *Figuration Défiguration*, Aix-en-Provence, 1991.

Volume 1 : «Propositions»; volume 2 : «L'invention figurative»; volume 3 : «Eisenstein, solutions et problèmes».

«Le cinéma représente le plus long portrait que l'homme s'est donné de lui-même; description de ses gestes, panorama de ses rêves, esquisses de ses possibles — viables, inadmissibles, sublimes —, rumeur sur la grâce de son mouvement, sur son désespoir et ses crimes. Fidèle et fugitif, son événement provoque d'irréparables déchirures, la séparation d'avec un soi hypothétique que l'image inflige à qui la regarde, nous donnant toujours et au moins à éprouver l'inconnu dans le connu.»

BURCH Noël, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan Université, 1991.

Entre autres mérites, la recherche de Noël Burch possède celui de placer le cinéma des premiers temps dans son contexte politique, judiciaire et idéologique, donc de montrer à la fois comment les films participent d'une entreprise générale de conformation de l'imaginaire et comment certains d'entre eux ont pu y résister. La mise en parallèle des systèmes de censure et des lois sur la répression de l'alcoolisme est à cet égard accablante (et passionnante).

AUMONT Jacques, *Du Visage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992.

«Ce livre n'est pas une histoire du visage, ni une histoire des représentations du visage. Prenant le cinéma à témoin, il vise seulement à s'interroger sur le rôle, suspect, qu'ont joué des arts éminemment humanistes de la représentation dans le sentiment tout actuel d'une déréliction du visage et de l'humain. Il tente, en somme, de se demander comment la représentation affectée, au plus haut point, celui de tous ses objets qu'elle a le plus chéri.»

ADMIRANDA/RESTRICTED n° 8-9, *Ambiances américaines*. Vol I : *Sud*; vol II : *Nord*, Aix-en-Provence, 1992-1993.

«Capable de tout prendre en écharpe grâce à sa vision marginale et de prendre n'importe quoi en charge puisque voué aux rebuts de la représentation (le monstre, l'angoisse, l'agonie, la honte), le cinéma fantastique assure jusqu'en ses plus pitoyables figurations une critique tantôt rigoureuse et cruelle, tantôt admirable d'être absurde ou insensée, de ce que l'on avait pourtant tenu pour incontesté, tenace, résistant — à commencer par le corps humain, ses territoires et surtout, ses communautés. «Communauté» concerne le regroupement identitaire autour des emblèmes quelconques, la mise en scène comme mise en commun, le travail minimal d'une économie des images qui n'hésitera pas un instant à affirmer les puissances du vulgaire.

(Oui, on nous trouvera ici, aux côtés d'Œdipe dont Jocaste disait : *Il est à qui lui parle quand on lui parle d'épouvante.*)»

MANNONI Laurent, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan Université, 1994.

Histoire aussi précise que documentée des inventions grâce auxquelles on a projeté des images, depuis Athanase Kircher au XVII^e siècle et jusqu'aux Lumières. La somme de Laurent Mannoni travaille en ce lieu où l'image se noue simultanément au désir d'analogie et au besoin d'illusion, à la présence et à l'apparition, à la recherche scientifique et à la production d'affects (de terreur, principalement).

ADMIRANDA n° 10, *Le génie documentaire*, Aix-en-Provence, 1995.

«Le documentaire : des images domestiques mais pas domestiquées; historiques, mais pas racontables; toujours des détails, et jamais des accessoires. Le documentaire pourrait se définir comme cette dimension de l'image qui résiste à tous les usages : ce qui, de l'image, ne peut se plier aux légalités sociales, politiques ni esthétiques parce que, d'être forcément un ailleurs et un autrement, l'image manifeste — en des figures tantôt vieilles tantôt inattendues qui mettent en jeu le motif, ou le montage, ou la rayure elle-même — ce que l'homme ne veut pas voir et peut-être ne verra jamais (qu'il ne sait pas vivre; qu'il n'en saura pas plus; qu'il est déjà mort). Le génie documentaire est cette dimension sauvage et illégale de l'image.»

CARTWRIGHT Lisa, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1995.

Dans la lignée des travaux de Michel Foucault, une étude de la représentation du corps comme élaboration idéologique dans l'imagerie médicale.

AUMONT Jacques (sous la direction de), *L'Invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Cinémathèque française/Yellow Now, 1995.

Ensemble des conférences du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique (saison 1994-1995), auquel la réflexion de Philippe Arnaud intitulée «Les vampires : l'être cinématographié, le corps dans tous ses états», peut constituer une très remarquable introduction.

BRAUN Marta, «Marey et Demeny : problèmes d'une collaboration cinématographique et de la construction du corps masculin à la fin du XIX^e siècle», in *Marey/Muybridge, pionniers du cinéma*, Rencontre Beaune/Stanford, Beaune, 1995.

Les travaux de Marey et Demeny «font partie de l'élan épistémologique vers l'établissement du corps en tant qu'objet privi-

légié de connaissance, de plaisir et de pouvoir, comme dirait Foucault. Ils constituent une contribution majeure non seulement à l'histoire du cinéma mais de façon plus importante peut-être à une histoire du contrôle social du corps encore à écrire.»

ADMIRANDA/RESTRICTED n° 11-12, *Fury. Le cinéma d'action contemporain*, Aix-en-Provence, 1996.

I. L'acte, ses puissances et son sujet. II. Acte, action, actualisations. III. La passion du geste. IV. Par-delà la cause, le mobile. V. Méchant Lieutenant.

«D'un côté, le corps classique mû par l'action; de l'autre, l'action muant les organismes : à l'extrême, dans le cinéma contemporain, le corps n'est plus qu'une conséquence. À la construction du personnage, aux scénographies de l'acte, aux récits de décision, s'opposent des scénarios de devenir-machine, d'aliénation, d'anéantissement, de somatisations, corps-fantasmes et parfois corps magiques, qui soudain renouent avec le sublime du corps burlesque. (...) On devine à voir de telles

figures que l'homme, admettant son propre chaos, ne sait plus ce qu'il est, hormis un terrible réservoir de malheur et de souffrance.»

PAÏNI Dominique, *Le cinéma, un art moderne*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1997.

«Quelle est cette inquiétude autour de laquelle je commence déjà à trop tourner ? Il s'agit d'un miroitement, d'une palpitation, d'un battement, d'un moirage de l'image cinématographique qui s'inscrit prioritairement sur les visages, mais qui touche au plus essentiel de ce qui fonde le cinéma, soit le passage incessant de l'état d'une figure à l'autre.»

DUBOIS Philippe, *Pour une poétique des figures*, recherche en cours, à paraître.

Philippe Dubois recense et met en perspective l'ensemble des usages historiques du terme de Figure, d'Aristote aux historiens de l'art contemporain, et dans l'ensemble de ses champs d'application, de la rhétorique à la photographie et au cinéma.

SOURCES ICONOGRAPHIQUES

- © Cinémathèque française
pages 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 83, 93, 95-97, 101, 119 (haut), 127, 128, 216, 244-247, 250, 251, 288, 303, 318, 330, 332, 333
- © Coll. Philippe Dubois
page 142
- © Coll. IMA Productions
page 307
- © Malcolm Le Grice
pages 392, 393
- © Light Cone
pages 398, 399, 402, 432
- © Macula
pages 156, 157 (gauche), 159, 160
- © Nederlands Filmuseum
pages 114, 117
- © Collections particulières
pages 35, 37, 39-41, 43, 49, 50, 53, 54, 57, 59, 63, 68, 70, 73-75, 84-86, 90, 108, 110, 119 (bas), 134, 157(bas), 168-171, 173, 180, 183, 187-189, 193, 197, 199, 203, 208, 222, 223, 225, 228-230, 235, 236, 256-258, 262, 263, 266-268, 270, 272, 274, 275, 278, 280, 281, 298, 304-306, 326, 328, 331, 335, 340, 356, 362, 372, 374, 384, 423
- © Al Razutis
page 316
- © Photo R. M. N.
page 157 (droite)
- © Sylphe
page 291

SOURCES

INTRODUCTION

- Partiellement publié in *Rencontres, croisements, emprunts. Méthodologies d'analyse de l'image*, sous la direction de Jean Arrouye et Marie-Claude Taranger, colloque 1993, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996.

I. ÉCONOMIES FIGURATIVES

- Les corps sans modèle.
Trafic n° 22, été 1997
- Pourquoi faut-il tuer les morts ? (Remarques sur John Woo).
L'invention de la figure humaine. L'humain et l'inhumain, sous la direction de Jacques Aumont, Cinémathèque française/Yellow Now, 1995
- Clapitalism
Inédit
- «Approche inhabituelle des corps» (Robert Bresson avec Jean Eustache, Philippe Garrel et Monte Hellman).
Positif n° 430, décembre 1996
- L'Ange noir
Programme de la Cinémathèque française, novembre-décembre 1997
- Rossellini invente le geste (*Onze Fioretti de saint François d'Assise*).
Cahiers philosophiques n° 62, CNDF, mars 1995
- Déclasser (hommes, femmes, animaux : les espèces dans *India*).
India. Rossellini et les animaux, sous la direction de Nathalie Bourgeois et Bernard Bénoliel, Cinémathèque française, 1997.
- Esquisse / esquive / synthèse excessive
Inédit, sauf «Para venir a serlo todo», in «Fury», *Admiranda/Restricted* n° 11-12, 1996.
- Mania (Readymade théorique)
Inédit.
- Accès au fantôme. Sur *Pamir les Derniers grands voiliers*.

«Exotica», 1895, Hors-Série, 1996.

- Symptôme, exhibition, angoisse. représentation de la terreur dans l'œuvre allemande de Fritz Lang
Cinémathèque, revue d'histoire et d'esthétique, n° 3, printemps/été 1993.
- L'Impossible au sérieux.
«Fury», *Admiranda/Restricted* n° 11-12, 1996

II. AVENTURES DU CORPS CLASSIQUE DANS LE CINÉMA MODERNE

- Eisenstein, *bella figura* et déflagration formelle.
Inédit.
- The swiftest the dearest
«Ambiances américaines», *Admiranda/Restricted* n° 9, 1993
- Les Anti-Corps (Jean Genet, Rainer Werner Fassbinder, Gus Van Sant).
«Die Anti-Körper. Abenteuer des klassischen Körpers bei Genet, Fassbinder und Van Sant», in Jürgen Felix (Hg), *Unter die Haut. Signaturen des Selbst ins Kino der Körper*, Filmstudien. Hg.v. Thomas Koebner, Band 3, St. Augustine : Gardez! Verlag, 1998.
- Court-circuit.
Encyclopédie du Nu, sous la direction de Alain Bergala, Jacques Deniel et Patrick Leboutte, Crisnée, Yellow Now, 1994

III. ACTUALITÉS DE L'ABSTRACTION DANS LA CONSTRUCTION FIGURATIVE

- Le personnage contemporain.
«Le personnage au cinéma», *Iris* n° 24, automne 1997
- L'homme entier, le cinéma classique (Howard Hawks et Jack Conway, *Viva Villa!*).
«Figuration Défiguration», *Admiranda* n° 5-6-7, vol «L'invention figurative», 1991

- L'être selon l'image (Orson Welles, *Citizen Kane*).
«Figuration Défiguration», *Admiranda* n° 5-6-7, vol «L'invention figurative», 1991
- «Passque ça fait plus français». Un personnage secondaire dans *Police* de Maurice Pialat
Inédit
- Frankly White (Abel Ferrara, *King of New York*).
«Le personnage au cinéma», *Iris* n° 24, automne 1997
- Les soustractions.
«Fury», *Admiranda/Restricted* n° 11-12, 1996

IV. COMPARUTION : FIGURES DE L'ACTEUR

- L'acteur en citoyen affectif (R. W. Fassbinder, *Prenez garde à la sainte Putain*)
Cinémathèque, revue d'histoire et d'esthétique, n° 9, printemps 1996.
- Lassie infidèle au chien
«Le jeu de l'acteur», *Admiranda* n° 4, 1989
- «Die for Mr Jensen» (John Cassavetes, *Une Femme sous influence*).
L'Avant-Scène Cinéma n° 411, avril 1992.
- L'acteur au lieu du montable (Cassavetes, Ferrara, Tarantino)
Le montage dans tous ses états,
Conférences du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique,
sous la direction de Jacques Aumont, Cinémathèque française,
n° 5, printemps 1993.
- John Woo par lui-même (la prise et le plan).
«Fury», *Admiranda/Restricted* n° 11-12, 1996

V. CIRCUITS DE L'IMAGE

- Travolta en soi (Danse et circulation des images).
Conférence prononcée en avril 1997 à la Cinémathèque française.
Inédit.
- Soif
«Ambiances américaines», *Admiranda/Restricted* n° 9, 1993
- L'Étude visuelle. Puissances d'une forme cinématographique.
Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions,
sous la direction de Jacques Aumont, Cinémathèque française,
1996.

- N. U.
Encyclopédie du Nu, sous la direction de Alain Bergala, Jacques Deniel et Patrick Leboutte, Crisnée, Yellow Now, 1994
- Le film abymé. Jean-Luc Godard et l'Iconoclasme.
«Jean-Luc Godard au-delà de l'image», *Études cinématographiques*
n° 194-202, 1993.
- Le premier plan. Philippe Garrel, *Liberté, la nuit*
Encyclopédie du Nu, sous la direction de Alain Bergala, Jacques Deniel et Patrick Leboutte, Crisnée, Yellow Now, 1994
- L'Anté-Œdipe.
«Fury», *Admiranda/Restricted* n° 11-12, 1996

VI. L'INVENTION THÉORIQUE

- Comme vous êtes. Représentation et figuration, questions de terminologie chez Eisenstein, Barthes, Epstein, Benjamin.
«Figuration Défiguration», *Admiranda* n° 5-6-7, vol «Propositions», 1990
- Un art de la description.
Inédit.
- Physique du cinéma. Introduction à l'œuvre filmique et littéraire de Paul Sharits.
Inédit.
- Le style total concret
Programme de la Cinémathèque française, juillet-août 1998
- «L'être humain dans son intégrité». Le projet télévisuel de Roberto Rossellini.
«Les feuillets télévisés européens», in *CinémAction* n° 57, octobre 1990.
- Cannibal Holocaust.
«Le jeu de l'acteur», *Admiranda* n° 4, 1989.
- Le voyage absolu. Propositions sur le corps dans les théories contemporaines du cinéma, de Vsevolod Meyerhold à Jean-Luc Godard.
«Un second siècle pour le cinéma», *artpress*, Hors-Série, 1993.
- Pendant ce temps, Kirk Tougas
«Fury», *Admiranda/Restricted* n° 11-12, 1996.

Tous les textes ont été révisés pour cette publication.

INDEX

A

- À bout de souffle* 15
À bout portant (The Killers) 279-280
Accattone 83
The Act of Seeing With One Own's Eyes 405-406
 Adami, Valerio 359
Adebar 308-310
The Addiction 21, 33, 235
 Adorno, Theodor W. 66, 162, 172, 246, 280, 408, 421
 Agamben, Giorgio 300
L'Âge d'airain 146
L'Âge d'homme 70
 Akerman, Chantal 40
 Alberti, Leon Battista 204
 Aldrich, Robert 251
 Alembert, Jean Le Rond d' 10
Alexandre Nevski 35, 115, 195, 203
 Alexandrov, Grigori 195
Aliens - le Retour (Aliens) 20
 Allégret, Marc 301
L'Allemagne en automne (Deutschland im Herbst) 162
Allemagne 90 neuf zéro 343, 348-350
Alles dreht sich, Alles bewegt sich 78, 79
 Almendros, Nestor 175
Alphaville 48
 Amengual, Barthélémy 374
Am I Black Enough For You ? 236
L'Amour l'après-midi 15
L'amour est plus froid que la mort (Liebe ist kälter als der Tod) 161, 164
Anabase 294
Analytical Studies 393
 Andersen, Lale 164
Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable 79
L'Ange de la Vengeance (Ms. 45) 37, 236
 Anger, Kenneth 292
Animated Picture Studio 290, 308
L'Année des treize lunes (In einem Jahr mit dreizehn Monden) 163, 165, 167-168, 298-300
À nos amours 222
Anticipation of the Night 406
Antigone 427
 Antonioni, Michelangelo 19, 36, 83, 215, 315, 336, 424
L'Antre de la Folie (In the Mouth of Madness) 14
À propos de Nice 372
Les Araignées (Die Spinnen) 123, 126, 127
 Arbeau, Thoinot (Jehan Tabourot, dit) 290
L'Archéologie du savoir 318
L'Argent 71-72
 Argento, Dario 36, 108
 Argo, Víctor 228
 Aristote 19, 33, 98, 246
 Armendariz, Pedro 373
Armour of God II : Operation Condor 33
 Arnold, Martin 315
L'Arrêt de mort 422
L'Arrivée en gare de la Ciotat 316-317
Arsenal 373
 Artaud, Antonin 20, 265, 275
Art Crust on Crab Lagoon 65
L'Art du cinéma (The Art of the Moving Pictures) 417
L'Art du mouvement 289
 Arthuys, Philippe 101
Ascenseur pour l'échafaud 214
Assaut (Assault on Precinct 13) 14
 Assayas, Olivier 78
 Astaire, Fred 305
À toute allure 306
À toute épreuve (Hard Boiled) 17, 48, 51-55, 61-62
Au bord de la mer bleue (Ou samovo sinevo moria) 301-302
Au-delà du principe de plaisir 275
 Augustin d'Hippone 411
Au hasard Balthazar 71
 Auerbach, Erich 17, 44
 Aumont, Jacques 374, 428-429
L'Aurore (Sunrise) 15
Autant en emporte le vent (Gone With the Wind) 401
Les Aventures d'un Homme Invisible (Memoirs of an Invisible Man) 14
 Azoulai, Leslie 307

B

Bacchus et Midas 166
 Bacon, Francis 346
 Bacon, Lloyd 251
Bad Burns— 404
 Badham, John 304
Bad Lieutenant 37, 235, 265, 274-277
Le baiser du tueur (Killer's Kiss) 78, 80
Ballets 290
 Balázs, Bèla 47, 418
 Banno, Yoshimitu 40
 Bardèche, Maurice 205
 Barnet, Boris 34, 301-302
 Barret-Kriegel, Blandine 10
 Barrymore, John 251
 Barthes, Roland 34, 144, 147-151, 156, 318, 319, 371-383
Barton Fink 186
 Basile 344
 Bataille, Georges 121, 249
La Bataille du rail 249
Le bateau ivre 69
 Baudelaire, Charles 18
 Bauer, Steven 325
 Bazin, André 209, 210, 249, 383, 409, 411, 428
 Beckett, Samuel 34, 182
 Beery, Wallace 192, 204, 206
The Beheaded 1000 36
 Bellour, Raymond 356, 429
 Benjamin, Walter 12, 183, 376-383, 402, 419, 432
 Bentahar, Meachou 224
 Bergala, Alain 82, 427
 Berger, Nicole 343
 Bergson, Henri 422
 Berkeley, Busby 35
Berlin Alexanderplatz 168
Berlin Horse 392
 Bergman, Ingmar 387
 Bergman, Ingrid 407
 Biette, Jean-Claude 205
The Big Swallow 65

Bird, Laurie 74
 Bisciglio, Val 304
 Bitzer, Billy 318-320
The Blackout 183, 186, 374
The Blade 189-190
 Blanchot, Maurice 341, 349, 356, 422
Bloody Mary Killer 41
Blow Out 246, 324, 325, 326, 333-334
Blow Up 214, 315
Blue Jeans 409
Blue Velvet 170
 Bobrov, I. 149
Body Double— 324, 325, 333-334
Body Snatchers 20-28, 33, 37, 39, 63
 Boetticher, Bud 22, 228
 Bohm, Marquard 250
 Böhm, Karlheinz 158
 Boisson, Christine 361
 Bonitzer, Pascal 420, 428
Le Bouc (Katzelmacher) 161
La Boulangère de Monceau 15
Boy Meets Girl 251
 Brakhage, Stan 34, 405-406
 Brahms, Johannes 281
 Brasillach, Robert 205
Brassieres of Atlantis 65
Brassieres of Uranus 65
Bridge at Electrical Storm 79
 Bresson, Robert 67-75, 239-240
Les Brigands 230-243
British Sounds 342
 Bronson, Charles 431
 Brown, Clarence 165
 Browning, Tod 66
 Brunel, Adrian 315
 Bruno, Giordano 54
 Bryant, Charles 292
 Burks, Robert 308
 Burman, Tom 24
 Buscemi, Steve 278
Buzzards Over Baghdad 65

C

Le cabinet du Dr Caligari (Das Kabinett des Dr Caligari) 125
 Cadars, Henri 121
 Cage, Nicolas 170
 Cagney, James 228, 251
 Caillois, Roger 121
 Calderon, Paul 229
 Cameron, James 174
 Capra, Frank 411, 425
 Carey, Timothy 46
 Carillo, Leo 195
 Carlin, Lynn 58, 302
Carlito's Way 41, 61
 Carpenter, John 14, 232
Carrie au bal du diable (Carrie) 26, 325-330
 Carringer, Robert L. 210
 Cartensen, Margit 167
 Caruso, David 237
Casino 41, 185
 Cassavetes, John 41, 46, 50, 184, 255-263, 265-272, 282, 302-304
 Cassel, Seymour 46, 302
 Castel, Lou 246, 251
 Castillo, Gloria 214
 Caven, Ingrid 69
 Cayrol, Jean 386
Celeste Aida 263
Les Cendres du temps (Ashes of Time) 186
 Cerrutti, Nino 296
 Cézanne 315
 Cézanne, Paul 259
 Chaney, Lon 79, 80
La chambre numéro 23 (A Bedroom Blunder) 77, 79
 Chaplin, Charles 305
 Chatel, Peter 167
 Cheung, Jacky 47, 295
China Girl 37
La Chinoise 357
 Chion, Michel 428
 Chomsky, Noam 391

- Chow Yun-fat 51, 59
 Chiu Man Chuk 189
La Chute d'un Caïd (The Rise and Fall of Legs Diamond) 22, 228
 Churchill, Winston (sir) 305
 Cicéron 158
 Cimino, Michael 41, 47, 175, 296
Ciné-Journal 319
Cinéma. L'Image-mouvement. L'Image-temps 387, 422-424
Citizen Kane 207-220
Clamricals of Clapitalism 65
Claptailism of Palmola Christmas Spectacle 65
 The Clash 307
 Clémenti, Pierre 172, 251
 Clift, Montgomery 60
 Cline, Eddie 78, 79
Cockfighter 74, 185
 Cocteau, Jean 78, 80, 103, 214, 215, 428
 Coen, Ethan 186
 Coen, Joel 186
 Colet, Louise 175
Combat de boxe 78, 80
 Comolli, Jean-Louis 210
 Conner, Bruce 315
 Conrad, Tony 393
 Constantine, Eddie 48, 244, 247, 349
Conte d'hiver 15
Les Contes d'Hoffmann (The Tales of Hoffmann) 35
 Conway, Jack 191, 204-205
 Conway, Tom 104
 Cook, Donald 192
 Cooper, Gary 56
 Cornazano, Antonio 309
 Corneille, Pierre 206
 Cornell, Joseph 315
Coups de feu dans la sierra (Ride the High Country) 59
 Courtade, Francis 121
Crépuscule à Tokyo (Tokyo Boshoku) 386
Le Cri (Il Grido) 83
 Cronenberg, David 427
Crossing the Great Sagrada 315
 Cruise, Tom 136
Le Cuirassé Potemkine (Bronenosets Potemkin) 142, 149-150, 192
 Cukor, George 33, 165
- D**
- Damascène, Jean 343-360
 Damisch, Hubert 11, 314
La Dame aux camélias 417
Dancing in the Dark 408
 Daney, Serge 55, 418, 419, 429
 Dante Alighieri 110
 Dante, Joe 427
 Da Piacenza, Dominico 309
Dead Man 41, 186
 Dean, James 170, 263
Death of a Penguin. 65
The Death Train 374
 De Bont, Jan 35
 Debord, Guy 32, 251, 266, 382-383, 408-409, 411-412
La défaite de l'érudition 10
 De Fuentes, Fernando 192
De la Démocratie en Amérique 34
 Dekeukeleire, Charles 78, 80
 Delacroix, Eugène 144, 314
 Deleuze, Gilles 10, 210, 211, 306, 345, 346, 387, 419, 422-424, 429
 Delluc, Louis 293, 418
 Delon, Alain 35, 351
Demain les chiens 353
 Demeny, Georges 17-19
 DeMille, Katherine 197
 Denys l'Aéropagite 352, 353
 De Palma, Brian 14, 26, 37, 41, 47, 133-137, 227, 228, 246, 314, 322-335
 Depardieu, Gérard 184, 222
De Pictura 321
De Re Diplomatica libri 10
Des Fureurs héroïques 54
 Descartes, René 411
 De Sica, Vittorio 408
Despair 163, 164
Déetective 16
Deus Ex 406
2001, Odyssée de l'espace (2001, a Space Odyssey) 25
Deux ou trois choses que je sais d'elle 182
Le Diable et le Bon Dieu 87
Le Diable, probablement 71
Le Diabolique Dr Mabuse (Die tausend Augen des Dr Mabuse) 123-127
La Dialectique de la Raison 408
 Dickinson, Angie 330
 Diessl, Gustav 124
 Dietrich, Marlene 166
Dieu est mort (The Fugitive) 372
Les dieux de la peste (Götter der Pest) 161
Discours apologétique contre ceux qui abollissent les saintes images 343-360
 Donizetti, Gaetano 249
Don Quichotte (Don Quixote) 425
 Douchet, Jean 15
 Dovjenko, Alexandre 142, 373, 425
 Drescher, Fran 304
 Dreyer, Carl Theodor 65, 75, 215, 424
The Driller Killer 37, 235, 236, 324
Le Droit du plus fort (Faustrecht der Freiheit) 158, 163, 165-167
 Dru, Joanne 60
 Duchamp, Marcel 18
Duel au soleil (Duel in the Sun) 59
 Dulac, Germaine 292
Du Pôle à l'Équateur (Dal Polo all' Equatore) 315
Du Visage au cinéma 429
- E**
- Eastwood, Clint 41, 200
Eat 13
 Ebreo, Guglielmo 309
 Écaré, Désiré 296
Ecce Homo 315
L'Ecclesiaste 96

- L'Éclipse (L'eclisse)* 19, 36
L'École des femmes 425
Écrit sur du vent (Written on the Wind) 301
L'Écriture du désastre 59
Esclave mourant 158
Effi Briest (Fontane Effi Briest)
Eika Katappa 249
 Eisenstein, Sergueï Mikhailovitch 33, 34, 88, 141-151, 192, 195, 197, 204, 205, 316, 375-378, 397
Élégies à Duino 349
Elle a passé tant d'heures sous les sunlights 245
L'Embarquement pour Cythère 146
 Emerson, John 66
 Emmerich, Roland 232
L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers 10, 385
L'Enfer est à lui (White Heat) 228, 234
Les Ensorcelés (The Bad and the Beautiful) 107
L'Entre-images 429
 Epicure 40
Epileptic Seizure Comparison 391, 397, 400
 Epstein, Jean 12, 63, 66, 292, 381-383
Eraser 32
Erich Von Stroheim 78, 80, 315
 Erwin, Stuart 200
Escape from L. A. 232
 Escobar, Pablo— 227
Espoir 249, 425
L'Esprit de Caïn (Raising Cain) 322
Les Espions (Spione) 120-131
L'Esthétique 84
L'État des choses (Der Stand der Dinge) 245
 Été, André 345
Étude cinématographique sur trois danses asiatiques sacrées 292-293
Étude cinématographique sur une arabesque
Étude de physiologie artistique 18
Europe 51 (Europa 51) 102
 Eustache, Jean 34, 67-70, 72
L'Évangile selon saint Matthieu (Il Vangelo secondo Matteo) 13, 87-89
L'Éventreur (The Lodger) 329
Evil Dead 324
L'Exercice aura été profitable, Monsieur 422
Expédition Haddon 37
Expédition Krämer 38
Expédition Pösch 38
Expédition Shakleton 118
Expédition Spencer 38
L'Expression des Passions 18
Eyes 406
F
Faces 58, 66, 302-304
 Fairbanks, Douglas 66, 419
 Falk, Peter 261
Le Fantôme de l'Opéra (The Phantom of the Opera) 79, 80
Le Fantôme du Paradis (Phantom of the Paradise) 325, 333
 Fassbinder, Rainer Werner 67, 155, 158, 161-168, 243-252, 298-300
 Faulkner, William 170
La Féline (Cat People) 13, 36, 104-107, 109, 331
 Fellini, Federico 253
Femmes (The Women) 33, 166
Fenêtre sur cour (Rear Window) 181
 Ferrara, Abel 20-28, 33, 36, 39-40, 183, 225-238, 272-277, 282, 296-298, 324, 373-374
 Feuillade, Louis 429
 Fichte, Johann Gottlieb 276
 Fieschi, Jacques 306
 Fieschi, Jean André 82
 Figueroa, Gabriel 372
Figura 17
Figures de l'absence 428
 Fihman, Guy 79, 80
Film 34, 182, 183
Finnegan's Wake 186
 Fishburne, Larry 229
Flaming Creatures 65-66
 Flaubert, Gustave 175, 354
Le Flingueur (The Mechanic) 431
 Flynn, Errol 65
Fog (The Fog) 14
 Fokine, Michel 417
For Artaud 316
 Ford, John 9, 200, 315, 373, 424
 Fonda, Henry 315
 Foucault, Michel 19, 33, 95, 314, 318, 386, 406
Fragments d'une autobiographie 408, 412
 Frampton, Hollis 390, 393
France-Soir 79, 80
 Franco Bahamonde, Francisco 249
 François d'Assise 82, 89
 Freud, Sigmund 19, 131, 146, 275, 279, 345, 346, 382
 Friedland, Alice 269
 Friedman, David 324
 Fritsch, Willy 123
 Fuller, Loïe 293
 Fuller, Samuel 222
La Fureur de vivre (Rebel Without a Cause) 170, 263, 386
Furie (Fury) 128
 Fuzellier, Bernard 222
G
 Galabru, Michel 355
 Gallagher, Tag 9, 12, 19, 28
 Gance, Abel 317
 Ganda, Oumarou 38
 Gandhi, Mohandas Karamchand 89
Le Garçu 184
 Garrel, Maurice 72, 361
 Garrel, Philippe 67, 71-73, 74, 245, 361-363, 424
Gas Station of the Cross Religious Spectacle 65
 Gazzara, Ben 46, 58, 265-272
 Genet, Jean 155-161
Ghost in the Shell 181

- Ghost ly Vixen* 34
 Giacometti, Alberto 161
 Gianikian, Yervant 315
 Gidal, Peter 390, 395
 Giordano, Domiziana 351
 Giotto, Vespignano 85-91
 Girodet-Trioson, Anne-Louis 156
 Gish, Lillian 214
Gloria 58
 Gnass, Fritz 129
 Godard, Jean-Luc 13, 14-16, 20, 34, 35, 44, 67, 70, 118, 150-151, 163, 170, 172, 182, 184, 245, 248, 307, 314, 315, 316, 332, 339-360, 373, 386, 409, 412-413, 418, 419, 422, 424-427, 429
Godzilla VS the Smog Monster 40
 Goethe, Johann Wolfgang von 349
 Goetzke, Bernhardt 123
 Goldman, Peter Emanuel 79, 80
 Goya, Francisco 354
 Grabar, André 341
Le Grand Couteau (The Big Knife) 251
Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma 151, 170, 184, 343, 345-347
 Grant, Cary 276
 Granz, Norman 308
Graphique par pression du stylet sur papier noirci 18
 Gray, James 186
 Greco, Domenico Theotokopoulos, dit le 342
La Grève (Statchka) 33, 142, 149, 150
 Griffith, David Wark 417
 Grundgens, Gustav 122
 Guérin, Julien 307
 Guitry, Sacha 427
 Gsell, Paul 146
- H**
- Hamlet* 48
Hamlet of the Rented World 65
 Hammer, Barbara 79, 80
 Hamon, Philippe 385
- The Hand of Death/Countdown in Kung Fu* 283-284
 Hanoun, Marcel 182
 Harper, Jessica 108
 Hauser, Heinrich 113-118
 Hawks, Howard 21, 34, 56-57, 59, 60, 101, 251, 269
 Hecht, Ben 203, 204
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 17, 60, 83, 91, 192, 228, 230, 233, 248, 335
 Hein, Birgit 390, 393, 395
 Hein, Wilhelm 390, 393
 Hellman, Monte 67, 73-75, 185
 Hepburn, Katherine 34
Heroes Shed No Tears 365-367
 Hésiode 23
 Hill, David-Octavius 378
Hiroshima, mon amour 25
Histoire de la danse 308
Histoire des Animaux 98
Histoire naturelle 20, 98
Histoire(s) du cinéma 332, 343, 347, 373, 422, 424-427
 Hitchcock, Alfred 14, 181, 276, 322-324, 329, 330, 334
 Hitler, Adolf 120, 121
Hitler, un film d'Allemagne (Hitler, ein Film aus Deutschland) 182
 Hobbes, Thomas 226, 293, 301, 303, 309
 Hogarth, William 319
L'Homme ordinaire du cinéma 419-421
L'Homme qui tua Liberty Valance (The Man Who Shot Liberty Valance) 200
Les Hommes préfèrent les Blondes (Gentlemen Prefer Blondes) 269
Homonculus 123
L'honneur du nom (The Family Honor) 77
 Hopper, Dennis 245
 Horkheimer, Max 408
Horror of the Rented World 65
How Can Uncle Fishhook Have a Free Bicentennial Zombie Underground ? 65
 Hugo, Victor 69
 Huppert, Isabelle 175
- Huit heures ne font pas un jour (Acht Stunden sind kein Tag)* 163, 164
 Hurley, Frank 118
 Husserl, Edmund 398, 406
- I**
- Ici et Ailleurs* 151
L'Iliade 429
L'image, la mort, la mémoire 419
Incense 292
India 93-102, 412
 Indiana, Robert 13
Independance Day 232
Inferral Current 393
 Ingres, Jean Auguste Dominique 314
An Interesting Story 42
L'Invasion des profanateurs de sépultures (The Invasion of the Body Snatchers) 24
Invasion Los Angeles (They Live) 14
Irma Vep 78, 80
 Isou, Isidore 78, 393
Ivan le Terrible (Ivan Groznyj) 143
- J**
- Jackson, Freddie 296, 298
 Jacobs, Ken 314, 318-322, 335
 Jacques, Norbert 121
 Jacquet, Illinois 308
Jammin'the Blues 308
 Janda, Krystina 428
 Jarmusch, Jim 41, 186
Jeanne Dielman, 23 rue du commerce, 1080 Bruxelles 40
Jeanne la Pucelle 75
Je vous salue Marie 16, 353, 358, 359
 Johari, Azizi 267
 John, Gottfried 298
Johnny Staccato 58
Journal d'un curé de campagne 71
Journal intime (Caro Diaro) 39
 Joyce, James 44, 387
Jules César 220
 Julian, Rupert 80
Jumeaux (Twins) 32

K

Karina, Anna 15, 16
 Kaufman, Boris
 Kaufman, Philip 24
 Keaton, Buster 87
 Keitel, Harvey— 265, 274-282
 Kier, Udo 156, 170
 Kierkegaard, Sören 307
The Killer 59-61
King Kong 107
King of New York 225-238, 265, 272-273, 296-298
 King, Stephen 329
 Kinugasa, Teinosuke 186
 Kitano, Takeshi 37
 Klein-Rogge, Rudolph 120, 123
 Koulechov, Lev 273
 Kouzmina, Elena 301
 Kramer, Robert 306
 Kracauer, Siegfried 12, 305, 418
 Kren, Kurt 78, 79, 390
 Krioutchov, N. 301
 Kubelka, Peter 308-310, 386, 393
 Kubrick, Stanley 25, 78, 80
Kung Fu Zombie 32

L

Labarthe, André S. 66
 Lacan, Jacques 147, 148
Le Lac des Cygnes 259
 Lafont, Bernadette 68
 Lamarck, Jean-Baptiste de Monet, chevalier de 94
 Lanchester, Elsa 253
 Landow, George 390, 393
 Lang, Fritz 14, 35, 119-131, 162, 299, 424
 Lanzmann, Claude 19
Laocoon 144
Les Larmes amères de Petra von Kant (Die bitteren Tränen der Petra von Kant) 164, 166-167
 Lardeau, Yann 245, 299
Lassie, chien fidèle (Lassie Come Home) 253

The Last Action Hero 32
The Last Movie 245
 Laughton, Charles
 Lautréamont, Isidore Ducasse, dit Comte de 385
 Lavanant, Dominique 355
 Léaud, Jean-Pierre 16, 172, 173, 250, 343
 Le Brun, Charles 18
 Leconte de Lisle, Charles Marie 69
 Lee, Danny 59
 Lee, Jet 34
 Lee, Waise 47, 295
 Legendre, Pierre 293
 Le Grice, Malcolm 78, 79, 315, 390, 392-396, 403
 Leiris, Michel 69
 Leisen, Mitchell 292
 Lemaitre, Maurice 78, 80, 315
 Lénine, Vladimir Ilitch Oulianov, dit 120, 121, 122, 125
 Léonard de Vinci 74, 161, 169, 170, 195, 380, 386
 Leroi-Gourhan, André
 Lessing, Gotthold Ephraïm 345, 346, 427
Letter to Jane 315
Lettre à Freddy Buache 344
 Leung, Tony 47, 51, 295
 Le Verrier, Urbain 427
Léviathan 226, 293
 Lévi-Strauss, Claude 398
 Lewis, Herschell Gordon 324
 Lewis, Jerry 296, 299
 Lewton, Val 14, 104, 107
Liberté, la nuit 71-73, 361-363
La Ligne générale/L'ancien et le nouveau (Generalnaia Liniia/Staroe i novoe) 142, 150
Lili Marleen 163-166
 Lin Cheng-sheng 181-182
 Lindsay, Nicholas Vachel 418-419, 421
Line Describing a Cone 393
Little Odessa 186
 Loden, Barbara 259

Loeb, Martin 69
Loin du Vietnam 354
Les Lois 299
Lola Montès 373
Lola, une femme allemande (Lola) 162, 163
 Lommel, Ulli 248
 Lorre, Peter 167
 Loss, Theodor 130
Lost Highway 37, 38, 185, 186, 374, 424
 Lucrèce 40
La Lumière et la proie. Anatomies d'une figure religieuse - Le Corrège 1526 420
Lumière et ombre. Essai cinématographique 292
 Lumière, Auguste 316-317
 Lumière, Louis 316-317
Lumière's Train 314, 316-318
 Lund, Zoë 275, 276
 Lynch, David 37, 38, 170, 185, 186, 374, 424

M

Mabillon, Jean 10
Mabuse le Joueur (Mabuse, der Spieler) 120-131
Macadam à deux voies (Two-Lane Blacktop) 73-75, 185
Made in USA 342
 Madonna, Louise Ciccone dite 277, 279
 Madsen, Michael 278, 280
Mae Marsh, Motion Picture Actress 417
Les Maîtres-Fous 305
Maja desnuda 354, 355
Malaise dans la civilisation 131
 Malévich, Kasimir 150
 Mallarmé, Stéphane 290
 Malle, Louis 214
 Malone, Dorothy 301
 Malraux, André— 425
La Maman et la putain 68-69
 Manet, Edouard 314
 Mapplethorpe, Robert 171
 Marceau, Sophie 223
 Marey, Etienne-Jules 17-19

- M. Arkadin/Dossier secret (Mr. Arkadin/Confidential Report)* 124
- Marley, John 302
- Mars, François 197
- Martha* 167
- Martin, Dean 299
- Masi, Stefano 309
- Marvin, Lee 279-280
- Marx, Karl 82, 251, 411
- Mascolo, Dionys 69
- Le Massacre de Fort Apache (Fort Apache)* 315
- Mauss, Marcel 122
- May, Joe 123
- Mayer, Hans 124
- Mayer, Louis B. 204
- Mazuy, Patricia 306
- McBride, Joseph 204
- McCall, Anthony 393, 395-396
- McCarey, Leo 28
- McTiernan, John 36, 109
- Mean Streets* 47, 277
- Medea (Médée)* 51, 57
- Médicis, Laurent de — 174
- Medvedkine, Alexandre 301
- Meixner, Karl 127
- Mekas, Jonas 34, 319
- Méliès, Georges 316
- Melville, Jean-Pierre 161
- Men In Black* 20
- Les Ménines* 314
- Le Mépris* 131, 245, 353
- Merleau-Ponty, Maurice 38, 101, 169, 184, 281, 282, 354
- Mes petites amoureuses* 68-71
- Les Métamorphoses* 33
- Metropolis* 120, 123, 124, 126
- Meurtre d'un bookmaker chinois (The Killing of a Chinese Bookie)* 41, 46-47, 57-59, 63, 265-272
- Meyerhold, Vsevolod 417-418
- Michaux, Henri 18
- Michel-Ange Michelangelo Buonarroti, dit 146, 156, 158, 161, 170, 174
- Mili, Gjon 308
- M le Maudit (M)* 120-131, 167
- Minima Moralia* 162
- Minnelli, Liza 407
- Minnelli, Vincente 107, 306, 407, 408, 409
- Minnie et Moskowitz (Minnie and Moskowitz)* 259
- Mission : Impossible* 133-137
- Mitchum, Robert 214
- Mitry, Jean 205
- Moi, un Noir* 38
- Moïse* 146
- Moll, Giorgia 131
- Montañez Ortiz, Raphael 315
- Montez, Maria 66
- Montezuma, Magdalena 247, 249
- Monroe, Marilyn 269
- Monument au maréchal Ney* 146
- Moretti, Nanni 39
- Morrison, Bill 374
- La Mort aux trousses (North by Northwest)* 55, 181, 276
- Mouchette* 68-70
- Müller-Stahl, Armin 163
- Murder à la Mod* 324
- Murmur of Youth* 181
- Murnau, Friedrich Wilhelm 15
- My Own Private Idaho* 156-158, 168-173
- The Mystery of the Leaping Fish* 66
- N**
- Nada* 78, 80
- Naissance de la clinique* 33, 386, 406
- Nameth, Ronald 79
- Nazimova, Alla 292
- Les Nibelungen (Die Nibelungen)* 123
- Nicéphore 344, 352
- Nidal, Abu 136
- Nietzsche contre Wagner* 148, 149
- Nietzsche, Friedrich 69, 186, 290, 306, 307, 317
- Night Crawlers* 79, 80
- Nina (A Matter of Time)* 407
- Noël, Bernard 182
- No President* — 65
- Les Noces de Figaro* 281
- Noguez, Dominique 395
- Normal Love* 65
- Nos années sauvages (Days of Being Wild)* 185, 186
- Nostalghia* 351
- N: O: T: H: I: N: G* 391
- Notre Siècle (Nas werk/Mer dare)* 317
- Nouvelle Vague* 35, 60, 350-355, 358, 359, 424
- Novello, Ivor 329
- N. U.* 336
- La nuit américaine* 247
- La Nuit du Chasseur (Night of the Hunter)* 214
- Nuit et Brouillard* 387
- O**
- Oates, Warren 73
- Obsession* 331
- Octobre (Oktyabr)* 142, 144, 316
- Odette Robert* 34
- L'Œil interminable* 428-429
- L'Œuvre de Kant* 386
- Les Oiseaux (The Birds)* 330
- Ollier, Claude — 429
- On s'est tous défilé* 151
- Onze Fioretti de François d'Assise (Francesco Giullare di Dio)* 61, 81-91, 96, 257
- Ophuls, Max 373, 425
- L'Orchesographie* 289, 290
- L'Or des mers* 66
- Les Orgueilleux* 301
- Orozco, José Clemente 89
- Orphée* 78, 80
- Orson Welles 209
- Oshii, Mamoru 181
- Othello* 212
- Ovide 33
- Ozu, Yasujiro 386

P

Pächt, Otto 11
 Pacino, Al 228
 Païni, Dominique 289, 290
Paisà 83
 Pal 253
Pamir, les derniers grands voiliers (Die letzten Segelschiffe) 113-118
Le Paradis des Mauvais Garçons (Macao) 269
 Paré, Ambroise 33
Les Parties des Animaux 33
 Pascal, Blaise 276, 411
Passion 16, 342, 355, 358
La Passion de Jeanne d'Arc 65
 Pasolini, Pier Paolo 13, 39, 51, 83, 87-89, 171-173, 251, 315
 Pelechian, Artavazd 317
 Peckinpah, Sam 59
Pensées 276
 Perier, François 356
Persona 74, 387
Pestilent City 79, 80
Le petit soldat 48, 118
La Phénomologie de l'Esprit 228
 Phidias 156
 Philipe, Gérard 301
 Phillips, Robert 269
 Philonenko, Alexis 386
Philosophie zoologique 94
 Phoenix, River 169, 173
Les Photos d'Alix 427
 Pialat, Maurice 184, 221-224
 Picasso, Pablo 314
Pickpocket 68, 71, 72, 239-240
Piece Mandala / End War 80, 391
 Pierce, Charles S. 422
Pierrot le fou 164, 345
 Platon 33, 299, 379
 Pline 20, 98, 224, 345, 346
 Plotin 380
 Plutarque 230
Police 221-224

The Politics of Perception 315, 430-432
The Pollution Monsters 40
Porcherie 172, 250, 251
La Porte du Paradis (Heaven's Gate) 41, 175, 296
Positif-négatif, notre film 78, 80
Positive-negative 80
 Pound, Ezra 173
Pourquoi Monsieur R. est-il atteint de folie meurtrière? (Warum läuft Herr R. Amok?) 162
Pourquoi nous combattons (Why We Fight) 411
 Powell, Michael 35
 Praxitèle 156
Predator 32, 36, 109
Prenez garde à la sainte putain (Warnung vor einer heiligen Nutte) 163, 164, 243-252
 Pressburger, Emeric 35
Prince des Ténèbres (Prince of Darkness) 14
Le Procès (The Trial) 124
Procès de Jeanne d'Arc 71
Prométhée 144
 Protagoras 35
 Proust, Marcel 39, 40
Psychose (Psycho) 314, 322-335
Pulsions (Dressed to Kill) 325, 326, 330-332

Q

The Queen of Sheeba Meets the Atom Man 66
Querelle (Querelle - Ein Pakt mit dem Teufel) 164
Querelle de Brest 156
Questions de méthode en histoire de l'art 11
Que Viva Mexico 142, 144, 195
 Quintilien 246

R

Raben, Peer 166
 Raimi, Sam 324
 Randolph, Jane 104

Rathenau, Emil 124, 125
 Ray, Nicholas 386
Ray Gun Virus 390
Le Rayon vert 15
 Razutis, Al 79, 314, 316-318, 335
Rehearsal for the Destruction of Atlantis 65
 Reeves, Keanu 34, 171
La Région centrale 392
La Règle du Jeu 425
 Renoir, Jean 408, 410, 425
 Repine, Ilia Iefimovitch 374
Report 315
Reservoir Dogs— 265, 278-282, 423-424
La Résurrection 83
 Rice, Ron 66
 Ricchi-Lucchi, Angela 315
 Richter, Hans 78, 79
La Riccotta 315, 359
 Rilke, Rainer Maria 259, 349
 Rimmer, David 78, 80, 315
 Rippert, Otto 122, 123
 Riva, Emmanuelle 72
 Rivette, Jacques 75, 206
La Rivière rouge (Red River) 60, 206
 Robbe-Grillet, Alain 354
 Robertson, Eugène Gaspard 79
 Rodgers, Ginger 299
 Rodin, Auguste 146
 Rodtchenko, Alexandre Mikhailovitch
 Rohmer, Eric 14-16
Rome, ville ouverte (Roma, città aperta) 408
Rose Hobart 315
 Rossellini, Isabella 407
 Rossellini, Roberto 9, 21, 61, 81-91, 93-102, 257, 373, 407-413, 424, 427
 Roth, Tim 279-282
 Rouch, Jean 34, 38, 305
La Roue 317
 Rowlands, Gena 261, 302
 Rozier, Jacques 408
 Ruban, Al 270
 Rude, François 146

Ruiz, Raul 419
 Russell, Jane 269
 Russo, James 277
The Running Man 32

S

Sachs, Curt 236, 308
Sacred Landlordism of Lucky Paradise 65
 Sadoul, Georges 204
 Saint-Denis, Ruth 292
Saint Jean-Baptiste 146
 Saint-John, Nicholas 230
Salomé 292
Sanctus 79, 80
 Sandy, Alfred 292
Le Sang d'un poète 78, 80, 103, 214
Sarrazine 318
 Sartre, Jean-Paul 87, 215
Saturday Night Fever 304-306
 Saussure, Ferdinand de 391
Savior of the Soul 33
Scarface 47, 227, 228, 324-325
Scarface, the Shame of a Nation 203
 Schefer, Jean Louis 374, 419-421, 426-427
 Schikel, Richard 322
 Schiller, Friedrich von 230-243, 248
 Scholl, Hans 349
 Scholl, Sophie 349
 Schönberg, Arnold 257
 Schoolly D. 276
 Schrader, Paul 67
 Schroeter, Werner 245, 249
 Schwarzenegger, Arnold 32, 110
Schwechater 80, 309
 Schygulla, Hannah 164, 248
Sciuscià 408
 Scorsese, Martin 37, 41, 185
Scotch Tape 65
 Seberg, Jean 15
See You Later/Au Revoir 392
 Seguin, Louis 349
 Selznick, David O. 203, 206
 Sennett, Mack 77

Sergeant York 34, 56-57
Seuls les anges ont des ailes (Only 'Angels Have Wings) 206
Shadows 408
 Shakespeare, William 48
 Sharits, Paul 80, 389-404
 Shawn, Ted 292
Shoah 19
 Siegel, Donald 24, 222, 279, 357
Signifying Rapper 276
 Simak, Clifford D. 353
 Simon, Simone 104
 Siodmak, Robert 425
 Siqueiros, David Alfaro
 Sirk, Douglas 165
 Sitney, P. Adams 390, 400
 Skladanowsky, Emil 316
 Skladanowsky, Max 316
 Smith, Jack 65-66, 247, 292
Snake Eyes (Dangerous Game) 21, 277
 Snow, Michael 390, 392, 393
La Société du spectacle 382
 Socrate 82
La Soif du Mal (Touch of Evil) 220
Soigne ta droite (une place sur la terre) 20, 355-358, 359, 421
Le Sommeil d'Endymion 156
Songs Based On 'American Hieroglyphics, Cartoons, and Motion Pictures 417
 Sonnier, Keith 78, 80
Le Sophiste 379
 Southwark Fair
 Spacek, Sissy 327
Speed 35
 Spengler, Volker 167, 298
Spills for Thrills 317
 Stahl, John M. 165
 Staline, Joseph Djougatchvili dit 305
 Steiger, Rod
Stepladder to Farblonjet 65
 Stendhal, Henri Beyle, dit 148
 Sternberg, Joseph von 165
 Stevens, George— 425

Stockwell, Dean 170
La Strada 253
 Straub, Jean-Marie 13, 34, 67, 163, 315, 419, 427
S : TREAM : S : S : ECTION : S : ECTION : S : S : ECTIONED 391
Stromboli 88
Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps 32
Suspiria 36, 108
 Sverdlina, L. 301
 Syberberg, Hans-Jürgen 182
Système de la vie éthique 60
S/Z 156, 318

T

Tarantino, Quentin 265, 278-282, 423
 Tarkovski, Andreï 67, 351
 Tarr, Belà 67
 Tartaglia, Jerry 315
 Tati, Jacques 210
 Taurog, Norman 299
 Taylor, Elizabeth 253, 426
 Taylor, James 73
 Taylor, Lili 235
Les Temps modernes (Modern Times) 305, 417
10 Million B. C 65
The Terminator 32
Terminator 2 - Judgement Day 174
La terre (Zemlja) 142
La terre des Pharaons (Land of Pharaons) 101
 Tesson, Charles 427-428
Le Testament du Dr Mabuse (Das Testament des Dr Mabuse) 120-131
Le Théâtre de Séraphin 275
Théorème (Teorema) 167
The Thing 14
3rd Degree 401-404
 Tintoret, Jacopo Robusti dit le 13, 215
Threshold 392
 Tierney, Lawrence 279-282

- Tietze, Hans 10
 Tissé, Edouard 205
 Tocqueville, Alexis de 34
To Hell With the Devil 42
Le Tombeau hindou (Das indische Grabmal) 123
Le Tombeur de ces dames (The Ladies' Man) 296
Tom Tom the Piper's Son (chanson) 319
Tom Tom the Piper's Son (films) 314, 318-322, 393
Tonnerre sur le Mexique (Thunder over Mexico) 205
Total Recall 32
 T, O, U, C, H, I, N, G 403
 Tougas, Kirk 315, 430-432
 Tourneur, Jacques 36, 104, 331, 427
Tous les autres s'appellent Ali (Angst essen Seele auf) 163, 164
Tous les garçons s'appellent Patrick 343
Tout va bien 248
 Tracy, Lee 204
Train de luxe (Twentieth Century) 251
Traité de bave et d'éternité 393
Travolta et moi 290, 306-307, 310
 Travolta, John 304-305
La Troisième Génération (Die dritte Generation) 162
Les Trois Lumières (Der mude Tod) 123
 Trotsky, Lev Davidovitch Bronstein, dit 120, 122, 125
 Tsui Hark 189-190
 Tyndall, Andrew 395-396
- U**
- Ulysse* 44
Un chant d'amour 158-161, 173
Un condamné à mort s'est échappé 71, 74
Unconscious London Strata 406
Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave 408
Umberto D. 428
- Une balle dans la tête (Bullet in the Head)* 47-50, 294-296
Une femme douce 71
Une femme mariée 182
Une femme sous influence (A Woman Under the Influence) 255-263
Une page folle (Kurutta ichippeiji) 186
Une place au soleil (A Place in the Sun) 426
Unforgiven 41, 63, 200
Uniformes et jupons courts (The Major and the Minor) 299
Un pitre au pensionnat (You're Never Too Young) 299
- V**
- Valéry, Paul 45, 61
Vàmonos con Pancho Villa 192
Vampires 14
Vampyr 58
 Van Sant, Gus 156, 168-173
Variations on a Cellophane Wrapper 80
 Velasquez, Diego 314
 Verdi, Giuseppe 263
 Vernant, Jean-Pierre 35, 379-380, 429
 Vernet, Marc 182, 428
 Vernon, Howard 126
La Vérité sur l'imaginaire passion d'un inconnu 182
 Vertov, Dziga 34
Videodrome 427
 Vidor, King 59, 77
4/61 Mauern Pos-Neg. und Weg 79
 Vigo, Jean 34, 372
 Villa, Pancho 191
Le Village des Damnés (Village of the Damned) 14
Visages de Femmes 296
Le visible et l'invisible 281, 282
Visual Essays. Origins of the Film 316
 Vitoldi, Béatrice 66
 Vitruve 158
Viva Villa! 13, 34, 191-206
Viva Zapata! 192
- Vivre sa vie* 15
 Vlady, Marina 182
 Voight, John 136
Volte/Face (Face Off) 17
 Vorkapich, Slavko 292
Le Voleur de Bagdad (The Thief of Bagdad) 419
Le Voleur de bicyclette (Ladri di Biciclette) 408
Voyage au bout de l'enfer (The Deer Hunter) 47
Voyage en Italie (Viaggio in Italia) 427
Voyages et Apologie 33
- W**
- Wait for Me at the Bottom of the Pool* 65
 Walken, Christopher 175, 226, 228, 229-230, 236, 265, 272-273, 296
 Walsh, Raoul 228
 Walthall, Henry B. 193
Wanda 259, 311
 Warhol, Andy 13, 172, 393
 Watson, James Sibley 79, 80, 292
 Wayne, John 60
 Webber, Melville 292
 Welles, Orson 124, 207-220, 373, 424, 425
 Wernicke, Otto 123
 Widmann, Ellen 130
 Wieland, Joyce 390
 Wilcox, Fred McLeod 253
Wild at Heart 170
 Wilder, Billy 299
 Williamson, James A. 42, 65
 Wilson, Dennis 73
Winchester 73 60
 Winckelmann, J.-J. 158
 Winner, Michael 431
Wintercourse 389
 Wittgenstein, Ludwig 349
 Wölfflin, Heinrich 349
 Wong Kar-wai 185, 186, 373
 Woo, John 37, 43, 44, 47-55, 59-63, 283-284, 294-296, 297, 365-367

I N D E X

Word Movie/Fluxfilm 29 390, 391

Wray, Fay 203

X

Xénophon 294

Y

Yeh, Sally 59

Yes No Maybe Maybe Not 80

Young, Lester 308

You Should Be Dancing 304

Z

Zeuxis 36

Ziegfeld Folies (Ziegfeld Follies) 408

I N D E X

Word Movie/Fluxfilm 29 390, 391

Wray, Fay 203

X

Xénophon 294

Y

Yeh, Sally 59

Yes No Maybe Maybe Not 80

Young, Lester 308

You Should Be Dancing 304

Z

Zeuxis 36

Ziegfeld Folies (Ziegfeld Follies) 408

TABLE DES MATIÈRES

CHER TAG	9
----------------	---

PARTIE 1

ÉCONOMIES FIGURATIVES

LES CORPS SANS MODÈLE	31
POURQUOI FAUT-IL TUER LES MORTS?	
Remarques sur John Woo	43
CLAPITALISM	
— Jack Smith —	65
«APPROCHE INHABITUELLE DES CORPS»	
Robert Bresson avec Jean Eustache, Philippe Garrel et Monte Hellman	67
L'ANGE NOIR	
Plastiques du négatif dans le cinéma expérimental	77
UNE ÉCONOMIE DU GESTE	
— Sur les <i>Fioretti</i> de Roberto Rossellini —	81
DÉCLASSER	
Hommes, femmes, animaux : les espèces dans <i>India</i>	93
ESQUISSE / ESQUIVE / SYNTHÈSE EXCESSIVE	
Jacques Tourneur, <i>Cat People</i> , Dario Argento, <i>Suspiria</i> , John McTiernan, <i>Predator</i>	103

MANIA	
(Readymade théorique)	111
ACCÈS AU FANTÔME	
<i>Les Derniers Grands Voiliers</i> , de Heinrich Hauser	113
SYMPTÔME, EXHIBITION, ANGOISSE	
Représentation de la terreur dans l'œuvre allemande de Fritz Lang (1919-1933 / 1959-1960)	119
L'IMPOSSIBLE AU SÉRIEUX	
— Brian De Palma, <i>Mission : Impossible</i> —	133

PARTIE 2

**AVENTURES DU CORPS CLASSIQUE
DANS LE CINÉMA MODERNE**

S. M. EISENSTEIN, <i>BELLA FIGURA</i> ET DÉFLAGRATION FORMELLE	141
THE SWIFTEST THE DEAREST	153
LES ANTI-CORPS	
Occurrences du corps classique chez Jean Genet, Rainer Werner Fassbinder et Gus Van Sant.	155
COURT-CIRCUIT	
— Michael Cimino, <i>Heaven's Gate</i> —	175

PARTIE 3

**ACTUALITÉS DE L'ABSTRACTION
DANS L'INVENTION FIGURATIVE**

LE PERSONNAGE CONTEMPORAIN	179
L'HOMME ENTIER, LE CINÉMA CLASSIQUE	
— Howard Hawks et Jack Conway, <i>Viva Villa!</i> —	191
L'ÊTRE SELON L'IMAGE	
— Orson Welles, <i>Citizen Kane</i> —	207
«PASSQUE ÇA FAIT PLUS FRANÇAIS»	
Sur un personnage secondaire dans <i>Police</i> de Maurice Pialat	221

FRANKLY WHITE

Abel Ferrara, *King of New York* 225

LES SOUSTRATIONS

— Robert Bresson, *Pickpocket* — 239

PARTIE 4

COMPARUTIONS : FIGURES DE L'ACTEUR

L'ACTEUR EN CITOYEN AFFECTIF

Rainer Werner Fassbinder, *Prenez Garde à la sainte Putain* 243

LASSIE INFIDÈLE AU CHIEN

— Fred M. Wilcox, *Lassie Come Home* — 253

« DIE FOR MR JENSEN »

John Cassavetes, *une Femme sous Influence* 255

L'ACTEUR AU LIEU DU MONTABLE

— John Cassavetes, Abel Ferrara, Quentin Tarantino — 265

JOHN WOO PAR LUI-MÊME

La Prise et le Plan 283

PARTIE 5

CIRCUITS DE L'IMAGE

TRAVOLTA EN SOI

Danse et circulation des images : Fantasma, Phantasma et Fantasmata. 287

SOIF

— Barbara Loden, *Wanda* — 311

L'ÉTUDE VISUELLE. PUISSANCES D'UNE FORME CINÉMATOGRAPHIQUE

Al Razutis, Ken Jacobs, Brian De Palma 313

N. U.

337

LE FILM ABYMÉ

Jean-Luc Godard et l'Iconoclasme 339

LE PREMIER PLAN	
Philippe Garrel, <i>Liberté, la nuit</i>	361
L'ANTÉ-CÉDIPE	
— John Woo, <i>Heroes Shed No Tears</i> —	365
PARTIE 6	
L'INVENTION THÉORIQUE	
« COMME VOUS ÊTES »	
— Représentation et figuration, questions de terminologie chez Barthes, Eisenstein, Benjamin, Epstein —	371
UN ART DE LA DESCRIPTION	385
PHYSIQUE DU CINÉMA	
Introduction à l'œuvre littéraire et filmique de Paul Sharits	389
LE STYLE TOTAL CONCRET	
— Stan Brakhage —	405
« L'ÊTRE HUMAIN DANS SON INTÉGRITÉ »	
Le projet télévisuel de Roberto Rossellini	407
CANNIBAL HOLOCAUST	415
LE VOYAGE ABSOLU	
Propositions sur le corps dans les théories contemporaines du cinéma	417
PENDANT CE TEMPS, KIRK TOUGAS	
— Kirk Tougas, <i>The Politics Of Perception</i> —	431
ÉPILOGUE	
L'ACCIDENT	433
BIBLIOGRAPHIE	435
SOURCES	447
SOURCES ICONOGRAPHIQUES	449
INDEX	451