

Jacques Rancière

La Fable
cinématographique

Éditions du Seuil

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE : © Cinémathèque française, p. 49, 53, 57, 61, 62, 67, 68, 73, 74, 77, 78, 85, 89. © Cahiers du cinéma, p. 135, 139, 169, 170, 233.

ISBN 2-02-051053-7

© ÉDITIONS DU SEUIL, OCTOBRE 2001

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Une fable contrariée

« Généralement, le cinéma rend mal l'anecdote. Et "action dramatique" y est erreur. Le drame qui agit est déjà à moitié résolu et roule sur la pente curative de la crise. La véritable tragédie est en suspens. Elle menace tous les visages. Elle est dans le rideau de la fenêtre et le loquet de la porte. Chaque goutte d'encre peut la faire fleurir au bout du stylographe. Elle se dissout dans le verre d'eau. Toute la chambre se sature de drame à tous les stades. Le cigare fume comme une menace sur la gorge du cendrier. Poussière de trahison. Le tapis étale des arabesques vénéneuses et les bras du fauteuil tremblent. Maintenant la souffrance est en surfusion. Attente. On ne voit encore rien, mais le cristal tragique qui va créer le bloc du drame est tombé quelque part. Son onde avance. Cercles concentriques. Elle roule de relais en relais. Secondes.

« Le téléphone sonne. Tout est perdu.

« Alors, vraiment, vous tenez tant que cela à savoir s'ils se marient au bout. Mais IL N'Y A PAS de films qui finissent mal, et on entre dans le bonheur à l'heure prévue par l'horaire.

« Le cinéma est vrai. Une histoire est un mensonge¹. »

Ces lignes de Jean Epstein mettent à nu le problème posé par la notion même de fable cinématographique. Écrites en 1921 par un jeune homme de vingt-quatre ans, elles saluent sous le titre *Bonjour cinéma* la révolution artistique dont le cinéma est selon lui porteur. Or Jean Epstein résume au plus court cette révolution, en des termes qui semblent invalider le propos même

1. Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921 ; *Écrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, 1974, p. 86.

de ce livre : le cinéma est à l'art des histoires ce que la vérité est au mensonge. Ce qu'il congédie, ce n'est pas seulement l'attente enfantine de la fin du conte avec son mariage et ses nombreux enfants. C'est la « fable » au sens aristotélicien, l'agencement d'actions nécessaires ou vraisemblables qui, par la construction ordonnée du nœud et du dénouement, fait passer les personnages du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur. Cette logique des actions agencées définissait non seulement le poème tragique mais l'idée même de l'expressivité de l'art. Or cette logique est illogique, nous dit le jeune homme. Elle contredit la vie qu'elle prétend imiter. La vie ne connaît pas d'histoires. Elle ne connaît pas d'actions orientées vers des fins, mais seulement des situations, ouvertes dans toutes les directions. Elle ne connaît pas de progressions dramatiques mais un mouvement long, continu, fait d'une infinité de micro-mouvements. Cette vérité de la vie a enfin trouvé l'art capable de l'exprimer : l'art où l'intelligence qui invente des changements de fortune et des conflits de volontés se soumet à une autre intelligence, l'intelligence de la machine qui ne veut rien et ne construit pas d'histoires mais enregistre cette infinité de mouvements qui fait un drame cent fois plus intense que tout changement dramatique de fortune. Au principe du cinéma, il y a un artiste « scrupuleusement honnête », un artiste qui ne triche pas, qui ne peut pas tricher, puisqu'il ne fait qu'enregistrer. Mais cet enregistrement n'est plus cette reproduction des choses à l'identique où Baudelaire voyait la négation de l'invention artistique. L'automatisme cinématographique règle la querelle de la technique et de l'art en changeant le statut même du « réel ». Il ne reproduit pas les choses telles qu'elles s'offrent au regard. Il les enregistre telles que l'œil humain ne les voit pas, telles qu'elles viennent à l'être, à l'état d'ondes et de vibrations, avant leur qualification comme objets, personnes ou événements identifiables par leurs propriétés descriptives et narratives.

C'est pourquoi l'art des images mobiles peut renverser la vieille hiérarchie aristotélicienne qui privilégiait le *muthos* – la rationalité de l'intrigue – et dévalorisait l'*opsis* – l'effet sensible du spectacle. Il n'est pas simplement l'art du visible qui aurait annexé, grâce au mouvement, la capacité du récit. Il n'est pas non plus une technique de la visibilité qui aurait remplacé l'art d'imiter les formes visibles. Il est l'accès ouvert à une vérité inté-

rieure du sensible qui règle les querelles de priorité entre les arts et les sens parce qu'il règle d'abord la grande querelle de la pensée et du sensible. Si le cinéma révoque le vieil ordre mimétique, c'est qu'il résout la question de la *mimesis* à sa racine : la dénonciation platonicienne des images, l'opposition de la copie sensible et du modèle intelligible. Ce que l'œil mécanique voit et transcrit, nous dit Epstein, c'est une matière égale à l'esprit, une matière sensible immatérielle, faite d'ondes et de corpuscules. Celle-ci abolit toute opposition entre les apparences trompeuses et la réalité substantielle. L'œil et la main qui s'efforçaient de reproduire le spectacle du monde, le drame qui explorait les ressorts secrets de l'âme appartiennent au vieil art parce qu'ils appartiennent à la vieille science. L'écriture du mouvement par la lumière ramène la matière fictionnelle à la matière sensible. Elle ramène la noirceur des trahisons, le poison des crimes ou l'angoisse des mélodramates à la suspension des grains de poussière, à la fumée d'un cigare ou aux arabesques d'un tapis. Et elle réduit ceux-ci aux mouvements intimes d'une matière immatérielle. Tel est le drame nouveau qui a trouvé avec le cinéma son artiste. La pensée et les choses, l'extérieur et l'intérieur y sont pris dans la même texture indistinctement sensible et intelligible. La pensée s'imprime au front en « touches d'ampères » et l'amour d'écran « contient ce qu'aucun amour n'avait jusqu'ici contenu : sa juste part d'ultra-violet¹ ».

Manifestement cette vision est d'un autre temps que le nôtre. Mais il y a plusieurs manières de mesurer la distance. La première est nostalgique. Elle constate que, hors la forteresse fidèle du cinéma expérimental, la réalité du cinéma a depuis longtemps trahi la belle espérance d'une écriture de lumière, opposant la présence intime des choses aux fables et aux personnages d'antan. Le jeune art du cinéma n'a pas seulement renoué avec le vieil art des histoires. Il en est devenu le gardien le plus fidèle. Il n'a pas seulement utilisé sa puissance visuelle et ses moyens expérimentaux pour illustrer des vieilles histoires de conflits d'intérêts et d'épreuves amoureuses. Il les a mis au service de la restauration de tout l'ordre représentatif que la littérature, la peinture et le théâtre avaient mis à mal. Il a restauré les intrigues et les personnages typiques, les codes expressifs et les vieux ressorts du

1. *Ibid.*, p. 91.

pathos, et jusqu'à la stricte division des genres. La nostalgie accuse alors l'involution du cinéma, attribuée à deux phénomènes : la coupure du parlant qui a révoqué les tentatives de la langue des images ; l'industrie hollywoodienne qui a réduit les créateurs cinématographiques au rôle d'illustrateurs de scénarios fondés, à des fins de rentabilité commerciale, sur la standardisation des intrigues et l'identification aux personnages.

→ La seconde manière est condescendante. Sans doute, dit-elle, sommes-nous aujourd'hui loin de ce rêve. Mais c'est simplement parce qu'il n'était qu'une utopie incohérente. Il était synchrone avec la grande utopie du temps, avec le rêve esthétique, scientifique et politique d'un monde nouveau, où toutes les pesanteurs matérielles et historiques se trouveraient dissoutes dans le règne de l'énergie lumineuse. Des années 1890 aux années 1920 cette utopie parascientifique de la matière dissoute en énergie a inspiré aussi bien les rêveries symbolistes du poème immatériel que l'entreprise soviétique de construction d'un nouveau monde social. Sous couleur de définir l'essence d'un art à partir de son dispositif technique, Jean Epstein ne nous aurait donné qu'une version particulière du grand poème de l'énergie que son époque a chanté et illustré de mille manières : dans les manifestes symbolistes à la Canudo et les manifestes futuristes à la Marinetti ; les poèmes simultanistes d'Apollinaire et de Cendrars à la gloire du néon et de la TSF ou les poèmes de la langue transmentale de Khlebnikov ; les dynamismes de bals populaires à la Severini et les dynamismes de cercles chromatiques à la Delaunay ; le kino-cœur de Vertov, la scénographie d'Appia ou la danse lumineuse de Loïe Fuller... C'est sous l'empire de cette utopie du nouveau monde électrique qu'Epstein aurait écrit ce poème de la pensée gravée en touches d'ampères et de l'amour doté de sa juste part d'ultra-violet. Il aurait salué un art qui n'existe plus pour la simple raison qu'il n'a jamais existé. Ce n'est pas le nôtre mais ce n'était pas non plus le sien : pas celui qu'affichaient les salles de son temps, ni même celui qu'il faisait lui-même – et où il racontait, lui aussi, des histoires d'amours malheureuses et autres déchirements de cœurs à l'ancienne. Il a salué un art qui n'existait que dans sa tête, un cinéma qui était seulement une idée dans les têtes.

Il n'est pas sûr que la condescendance nous instruisse mieux que la nostalgie. Qu'est-ce au juste que cette simple réalité de

l'art cinématographique à laquelle elle nous renvoie ? Comment le lien s'y fait-il entre un dispositif technique de production d'images visibles et une manière de raconter des histoires ? Les théoriciens n'ont pas manqué qui ont voulu établir l'art des images mobiles sur la base solide de ses moyens propres. Mais les moyens propres de la machine analogique d'hier et de la machine numérique d'aujourd'hui se sont montrés également propres à filmer les épreuves amoureuses ou les danses de formes abstraites. C'est seulement au nom d'une idée de l'art que l'on peut poser le rapport d'un dispositif technique à tel ou tel type de fable. *Cinéma*, comme *peinture* ou *littérature*, n'est pas simplement le nom d'un art dont les procédures se déduiraient de sa matière et de son dispositif technique propres. Il est, comme eux, un nom de l'art, dont la signification traverse les frontières des arts. Peut-être, pour le comprendre, faut-il jeter un nouveau regard sur ces lignes de *Bonjour cinéma* et sur l'idée de l'art qu'elles impliquent. A la vieille « action dramatique », Epstein oppose la « véritable tragédie » qui est la « tragédie en suspens ». Or ce thème de la tragédie en suspens ne se réduit pas à l'idée de la machine automatique inscrivant sur la pellicule le visage intime des choses. Il identifie au pouvoir de l'automatisme machinique tout autre chose : une dialectique active où une tragédie se gagne sur une autre : la menace du cigare, la trahison de la poussière ou le pouvoir vénéneux du tapis sur les enchaînements narratifs et expressifs traditionnels de l'attente, de la violence et de la crainte. Le texte d'Epstein opère en somme un travail de défiguration. Il compose un film avec les éléments d'un autre. Et, de fait, ce qu'il nous décrit n'est pas un film expérimental — réel ou imaginaire — fait exprès pour attester la puissance du cinéma. C'est en réalité — nous le comprenons par la suite — un film prélevé sur un autre, sur un mélodrame de Thomas Harper Ince intitulé *Soupçon tragique* (*The Honour of His House*) et interprété par un acteur fétiche de l'époque, Sessue Hayakawa. La fable — théorique et poétique — qui nous raconte la puissance originelle du cinéma est prélevée sur le corps d'une autre fable dont Epstein a gommé les aspects narratifs traditionnels pour composer une autre dramaturgie, un autre système d'attentes, d'actions et d'états.

Ainsi l'unité-cinéma se dédouble exemplairement. Jean Epstein salue un art qui ramène à une unité principielle la dualité de la

vie et des fictions, de l'art et de la science, du sensible et de l'intelligible. Mais cette essence pure du cinéma ne se construit qu'en prélevant sur le mélodrame filmé l'œuvre d'un « pur » cinéma. Or cette manière de faire une fable avec une autre est tout autre chose qu'une idée d'époque. Elle est une donnée constitutive du cinéma comme expérience, comme art et comme idée de l'art. Mais aussi elle est une donnée qui inscrit le cinéma dans une continuité contradictoire avec tout un régime de l'art. Faire un film sur le corps d'un autre, c'est ce que n'ont pas cessé de faire, de Jean Epstein jusqu'à nous, les trois personnages que le cinéma met en présence : les cinéastes « mettant en scène » des scénarios auxquels ils peuvent n'avoir aucune part, les spectateurs dont le cinéma est fait de souvenirs mêlés, les critiques et les cinéphiles qui composent une œuvre de formes plastiques pures sur le corps d'une fiction commerciale. C'est aussi ce que font les auteurs des deux grandes sommes qui ont voulu résumer la puissance du cinéma : les deux volumes de *Cinéma* de Deleuze et les huit épisodes des *Histoire(s) du cinéma* de Godard. Ils constituent une ontologie du cinéma argumentée par des prélèvements sur l'ensemble du corpus de l'art cinématographique. Godard soutient une théorie de l'image-icône et l'argumente en prélevant de purs plans plastiques sur les images fonctionnelles qui portent les énigmes et les affects des fictions hitchcockiennes. Deleuze présente une ontologie où les images du cinéma sont deux choses en une : elles sont les choses mêmes, les événements intimes du devenir universel, et elles sont les opérations d'un art qui restitue aux événements du monde la puissance dont les a privés l'écran opaque du cerveau humain. Mais la dramaturgie de cette restitution ontologique s'opère, comme la dramaturgie de l'origine chez Epstein ou Godard, par prélèvement sur les données de la fiction. La jambe paralysée de Jeff dans *Fenêtre sur cour* ou le vertige de Scottie dans *Vertigo* y incarnent la « rupture du schéma sensori-moteur » par laquelle l'image-temps s'arrache à l'image-mouvement. Chez Deleuze comme chez Godard opère la même dramaturgie qui marque l'analyse de Jean Epstein : l'essence origininaire de l'art cinématographique est prélevée après coup sur les données fictionnelles qui lui sont communes avec le vieil art des histoires. Mais si cette dramaturgie est commune au pionnier enthousiaste du cinéma et à son historiographe désenchanté, au philosophe sophistiqué

comme aux théoriciens amateurs, c'est qu'elle est consubstantielle à l'histoire du cinéma comme art et comme objet de pensée. La fable par laquelle le cinéma dit sa vérité se prélève sur les histoires que ses écrans racontent.

La substitution opérée par l'analyse de Jean Epstein est donc tout autre chose qu'une illusion de jeunesse. Cette fable du cinéma est consubstantielle à l'art du cinématographe. Mais cela ne veut pas dire qu'elle soit née avec lui. Si la dramaturgie greffée par Jean Epstein sur la machine cinématographique est venue jusqu'à nous, c'est qu'elle est une dramaturgie de l'art en général autant que du cinéma en particulier, qu'elle est propre au *moment* esthétique du cinéma plus qu'à la spécificité de ses moyens techniques. Le cinéma comme idée de l'art a préexisté au cinéma comme moyen technique et art particulier. L'opposition de la « tragédie en suspens » qui révèle la texture intime des choses aux conventions de l'« action dramatique » a servi à opposer le jeune art cinématographique à la vieilleries théâtrales. Et pourtant c'est du théâtre que le cinéma l'a reçue. C'est au sein du théâtre que cette opposition s'est d'abord jouée, à l'âge de Maeterlinck et de Gordon Craig, d'Appia et de Meyerhold. Ce sont des dramaturges et des metteurs en scène de théâtre qui ont opposé le suspens intime du monde aux péripéties aristotéliennes. Ce sont eux aussi qui ont enseigné à prélever cette tragédie sur le corps des vieilles intrigues. Et il serait tentant de dériver la « tragédie en suspens » de Jean Epstein de la « tragédie immobile » que, trente ans avant lui, Maeterlinck voulait prélever sur les histoires shakespeariennes d'amour et de violence : « Ce qu'on entend sous le roi Lear, sous Macbeth, sous Hamlet, par exemple, le chant mystérieux de l'infini, le silence menaçant des âmes ou des Dieux, l'éternité qui gronde à l'horizon, la destinée ou la fatalité qu'on aperçoit intérieurement sans que l'on puisse dire à quel signe on la reconnaît, ne pourrait-on pas, par je ne sais quelle interversion des rôles, les rapprocher de nous tandis qu'on éloignerait les acteurs ? [...] Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui règnent autour de sa maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête, sans se douter que toutes les puissances de ce

monde interviennent et veillent dans sa chambre comme des servantes attentives [...] et qu'il n'y a pas un astre du ciel ni une force de l'âme qui soient indifférents au mouvement d'une paupière qui retombe ou d'une pensée qui s'élève, – il m'est arrivé de croire que ce vieillard immobile vivait, en réalité, d'une vie profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étrangle sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou "l'époux qui venge son honneur"¹. »

L'œil automatique de la caméra célébré par *Bonjour cinéma* ne fait pas autre chose que le poète de la « vie immobile » rêvé par Maeterlinck. Et la métaphore du cristal que Gilles Deleuze reprendra à Jean Epstein est déjà présente chez le théoricien du drame symboliste: « Un chimiste laisse tomber quelques gouttes mystérieuses dans un vase qui ne semble contenir que de l'eau claire: et aussitôt un monde de cristaux s'élève jusqu'aux bords et nous révèle ce qu'il y avait en suspens dans ce vase, où nos yeux incomplets n'avaient rien aperçu². » Maeterlinck ajoutait que ce poème nouveau, faisant surgir d'un liquide en suspension des cristaux fabuleux, avait besoin d'un interprète inédit: non plus le vieil acteur avec ses sentiments et ses moyens d'expression à l'ancienne, mais un être non humain qui ressemblerait aux figures de cire des musées. Cet androïde a connu au théâtre la fortune que l'on sait, de la surmarionnette d'Edward Gordon Craig au théâtre de la mort de Tadeusz Kantor. Mais une de ses incarnations possibles est l'être de celluloid dont la matérialité chimique « morte » contredit la mimique vivante de l'acteur. Et c'est bien un plan de cinéma que nous décrit l'évocation de ce personnage immobile sous la lampe, auquel les cinéastes, narratifs ou contemplatifs, sauront donner les incarnations les plus diverses.

Mais l'important n'est pas la dette particulière de la fable cinématographique à l'égard de la poétique symboliste. Le travail de prélèvement d'une fable sur une autre à laquelle Jean Epstein se livre après Maeterlinck et avant Deleuze ou Godard n'est pas affaire d'influence; elle n'est pas affaire d'appartenance à un univers lexical et conceptuel particulier. C'est toute la logique d'un

1. Maeterlinck, « Le tragique quotidien », in *Le Trésor des humbles* (1896), Bruxelles, Éditions Labor, 1998, p. 101-105.

2. *Ibid.*, p. 106-107.

régime de l'art qui s'y trouve impliquée. Ce travail de dé-figuration, c'était déjà celui que menaient les critiques d'art du XIX^e siècle – Goncourt ou autres – quand ils prélevaient sur les scènes religieuses de Rubens, les scènes bourgeoises de Rembrandt ou les natures mortes de Chardin la même dramaturgie où le geste de la peinture et l'aventure de la matière picturale étaient appelés à l'avant-scène, reléguant à l'arrière-plan le contenu figuratif des tableaux. C'est ce que proposaient à l'aube du même siècle les textes de l'*Athenäum* des frères Schlegel, au titre de la fragmentation romantique qui défait les anciens poèmes pour en faire les germes de poèmes nouveaux. C'est toute la logique du régime esthétique de l'art qui se met en place à leur époque¹. Cette logique oppose au modèle représentatif des actions enchaînées et des codes expressifs appropriés aux sujets et aux situations une puissance originaire de l'art initialement partagée entre deux extrêmes : entre la pure activité d'une création désormais sans règles ni modèles et la pure passivité d'une puissance expressive inscrite à même les choses, indépendamment de toute volonté de signification et d'œuvre. Elle oppose au vieux principe de la forme qui travaille la matière l'identité du pur pouvoir de l'idée et du radical impouvoir de la présence sensible et de l'écriture muette des choses. Mais cette unité des contraires qui fait coïncider le travail de l'idée artistique avec la puissance de l'originaire ne se gagne en fait que dans le long travail de la dé-figuration qui, dans l'œuvre nouvelle, contredit les attentes dont le sujet ou l'histoire sont porteurs, ou bien, dans l'œuvre ancienne, re-voit, re-lit et re-dispose les éléments. C'est ce travail qui défait les assemblages de la fiction ou du tableau représentatifs. Il fait apparaître le geste de la peinture et l'aventure de la matière sous les sujets de la figuration. Il fait briller, derrière les conflits de volontés dramatiques ou romanesques, l'éclat de l'épiphanie, la splendeur pure de l'être sans raison. Il évide ou exacerbe la gestique des corps expressifs, ralentit ou accélère la vitesse des enchaînements narratifs, suspend ou surcharge les significations. L'art de l'âge esthétique veut identifier son pouvoir inconditionné à son contraire : la passivité de l'être sans

1. Je me permets de renvoyer là-dessus à mes ouvrages *Le Partage du sensible* (Paris, La Fabrique, 2000) et *L'Inconscient esthétique* (Paris, Galilée, 2001).

raison, la poussière des particules élémentaires, le surgissement originare des choses. Flaubert rêvait, on le sait, d'une œuvre sans sujet ni matière, ne reposant sur rien d'autre que le « style » de l'écrivain. Mais ce style souverain, expression pure de la volonté d'art, ne pouvait se réaliser que dans son contraire : l'œuvre débarrassée de toute trace d'intervention de l'écrivain, ayant l'indifférence des grains de poussière tourbillonnants, la passivité des choses sans volonté ni signification. Et cette splendeur de l'insignifiant ne se réalisait elle-même que dans l'infime écart creusé au sein de la logique représentative : des histoires d'individus poursuivant des buts qui s'entrecroisent et se contrarient, les buts au demeurant les plus ordinaires du monde : séduire une femme, conquérir une position sociale, gagner de l'argent... Le travail du style était d'affecter de la passivité du regard vide des choses sans raison l'exposé de ces actions ordinaires. Et il n'atteignait ce but qu'à se rendre lui-même passif, invisible, à annuler tendanciellement sa différence avec la prose ordinaire du monde.

Tel est l'art de l'âge esthétique : un art qui vient après et défait les enchaînements de l'art représentatif : en contrariant la logique des actions enchaînées par le devenir-passif de l'écriture ; ou bien en re-figurant les poèmes et les tableaux anciens. Ce travail suppose que tout l'art du passé soit désormais à disposition, qu'il puisse à loisir être relu, revu, repeint ou récrit ; mais aussi que toute chose du monde — objet banal, lèpre d'un mur, illustration commerciale ou autre — soit disponible pour l'art dans sa double ressource, comme hiéroglyphe chiffant un âge du monde, une société, une histoire et, à l'inverse, comme pure présence, réalité nue parée de la splendeur nouvelle de l'insignifiant. Les propriétés que Jean Epstein attribue au cinéma sont les propriétés de ce régime de l'art : identité de l'actif et du passif, élévation de toute chose à la dignité de l'art, travail de la dé-figuration qui prélève le suspens tragique sur l'action dramatique. L'identité du conscient et de l'inconscient dont Schelling et Hegel avaient fait le principe même de l'art trouve son incarnation exemplaire dans le double pouvoir de l'œil conscient du cinéaste et de l'œil inconscient de la caméra. Il est tentant d'en conclure, avec Epstein et quelques autres, qu'il est le rêve réalisé de ce régime. C'étaient bien, en un sens, des « plans de cinéma » que cadraient les micro-narrations flaubertiennes en nous présentant Emma à sa fenêtre, absorbée par la contemplation de ses échelas

de haricots renversés par la pluie, ou Charles accoudé à une autre fenêtre, le regard perdu sur la paresse d'un soir d'été, les quenouilles des teinturiers et l'eau sale d'un bras de rivière industriel. Le cinéma semble accomplir naturellement cette écriture de l'*opsis* qui renverse le privilège aristotélicien du *muthos*. La conclusion pourtant est fautive pour une simple raison : en étant par nature ce que les arts de l'âge esthétique s'efforçaient d'être, le cinéma inverse leur mouvement. Les cadrages flaubertiens, c'était le travail de l'écriture qui contredisait par la fixité rêveuse du tableau les attentes et les vraisemblances narratives. Le peintre ou le romancier se faisaient les instruments de leur devenir-passif. Le dispositif machinique, lui, supprime le travail actif de ce devenir-passif. La caméra ne peut pas se faire passive. Elle l'est de toute façon. Elle est nécessairement au service de l'intelligence qui la manipule. Au début de *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov, une caméra-œil, préposée à l'exploration du visage inconnu des choses, semble d'abord illustrer les propos de Jean Epstein. Mais sur cette caméra, un opérateur vient aussitôt installer le trépied d'une seconde caméra, instrument d'une volonté qui par avance dispose des découvertes de la première et en fait des morceaux de celluloid bons pour tous usages. L'œil de la machine, de fait, se prête à tout : à la tragédie en suspens et au travail des kinoks soviétiques, comme à l'illustration désuète des histoires d'intérêt, d'amour et de mort. Qui peut tout faire est en général voué à servir. La « passivité » de la machine, censée accomplir le programme du régime esthétique de l'art, se prête aussi bien à restaurer la vieille puissance représentative de la forme active commandant à la matière passive qu'un siècle de peinture et de littérature s'était employé à subvertir. Et, avec elle, de proche en proche, c'est toute la logique de l'art représentatif qui se trouve restaurée. Mais aussi l'artiste qui commande souverainement à la machine passive est, plus que tout autre, voué à transformer sa maîtrise en servitude, à mettre son art au service des entreprises de gestion et de rentabilisation de l'imaginaire collectif. A l'âge de Joyce et de Virginia Woolf, de Malevitch ou de Schönberg, le cinéma semble venir tout exprès pour contrarier une simple téléologie de la modernité artistique, opposant l'autonomie esthétique de l'art à sa soumission représentative ancienne.

Cette contrariété pourtant ne se ramène pas à l'opposition entre le principe de l'art et celui du divertissement populaire,

soumis à l'industrialisation des loisirs et des plaisirs des masses. Car l'art de l'âge esthétique abolit les frontières et fait art de toute chose. Son roman a grandi avec le feuilleton, sa poésie s'est mise au rythme des foulés et sa peinture s'est installée dans les guinguettes et les music-halls. Au temps de Jean Epstein l'art nouveau de la mise en scène se réclame de la parade du saltimbanque et de la performance de l'athlète. Et à la même époque les rebuts de la consommation commencent à s'accrocher sur les cimaises et à illustrer les poèmes. Sans doute la contrainte industrielle a-t-elle tôt fait du cinéaste un « artisan » s'efforçant d'imprimer sa propre marque sur un scénario à illustrer avec des acteurs imposés. Mais venir après, greffer son art sur un art déjà existant, rendre son opération quasi indiscernable de la prose des histoires et des images communes, c'est une loi du régime esthétique de l'art à laquelle l'industrie cinématographique, en un sens, donne seulement sa forme la plus radicale. Et notre époque est volontiers encline à réhabiliter le cinéma des artisans face aux impasses d'une « politique des auteurs » trouvant son achèvement dans l'esthétisme publicitaire. Elle reprend ainsi à son compte le diagnostic hégélien : l'œuvre de l'artiste qui fait ce qu'il veut en vient à ne montrer que l'image de l'artiste en général. Elle y ajoute que celle-ci se confond finalement avec l'image de marque de la marchandise¹. Si l'art du cinéma a dû accepter de venir après producteurs et scénaristes, qu'il tienne à contrarier de sa logique propre le programme qu'ils lui donnaient à illustrer, ce n'est pas seulement par la dure loi du marché. C'est aussi en raison de l'indécidabilité qui est au cœur de sa nature artistique. Le cinéma est à la fois la littéralisation d'une idée séculaire de l'art et sa réfutation en acte. Il est l'art de l'après-coup, issu de la défiguration romantique des histoires, et il est celui qui ramène cette défiguration à l'imitation classique. Sa continuité avec la révolution esthétique qui l'a rendu possible est nécessairement paradoxale. S'il trouve dans son équipement technique initial l'identité du passif et de l'actif qui fait le principe de cette révolution, il ne peut

1. C'est Serge Daney qui a donné sa forme la plus rigoureuse à cette dialectique de l'art et du commerce. Voir notamment *L'exercice a été profitable, Monsieur* (Paris, POL, 1993) et *La Maison Cinéma et le Monde* (Paris, POL, 2001). Voir à ce propos J. Rancière, « Celui qui vient après. Les antinomies de la pensée critique », *Trafic*, n° 37, printemps 2001.

lui être fidèle qu'en donnant un tour de plus à sa dialectique séculaire. L'art du cinéma n'a pas seulement été empiriquement contraint d'affirmer son art contre les tâches que l'industrie lui proposait. Cette contrariété manifeste en cache une autre plus intime. Pour contrarier sa servitude, le cinéma doit d'abord contrarier sa maîtrise. Ses procédures d'art doivent construire des dramaturgies qui contrarient ses pouvoirs naturels. De sa nature technique à sa vocation artistique, la ligne n'est pas droite. La fable cinématographique est une fable contrariée.

Il faut alors révoquer en doute la thèse d'une continuité entre la nature technique de la machine de vision et les formes de l'art cinématographique. Cinéastes et théoriciens ont volontiers postulé que l'art du cinéma atteignait sa perfection là où ses fables et ses formes exprimaient l'essence du médium cinématographique. Quelques propositions et figures exemplaires jalonnent l'histoire de cette identification : l'automate burlesque – chaplinien ou keatonien – qui fascina la génération de Delluc, Epstein ou Eisenstein avant d'être au cœur de la théorie d'André Bazin et d'inspirer encore les systématisations contemporaines¹; le regard de la caméra rossellinienne sur les « choses non manipulées » ; la théorie et la pratique bressoniennes du « modèle », opposant la vérité de l'automatisme cinématographique à l'artifice de l'expression théâtrale. On pourrait montrer pourtant qu'aucune de ces dramaturgies n'appartient en propre au cinéma ou plutôt que, si elles lui appartiennent, c'est par la mise en œuvre d'une logique de la contrariété. André Bazin s'est brillamment employé à montrer que la gestique de Charlot était l'incarnation de l'être cinématographique, de la forme fixée par les sels d'argent sur la bande de celuloïd². Mais l'automate burlesque était déjà, avant le cinéma,

1. Cf. par exemple l'ouvrage de Thérèse Giraud, *Cinéma et technologie* (Paris, PUF, 2001) qui soutient la thèse opposée à celle qui est ici défendue.

2. « Avant d'avoir un "caractère" [...] Charlot existe tout simplement. Il est une forme blanche et noire imprimée dans les sels d'argent de l'orthochromatique » (André Bazin, « Le Mythe de M. Verdoux », in A. Bazin et É. Rohmer, *Charlie Chaplin*, Paris, Éditions du Cerf, 1972, p. 38). L'analyse d'André Bazin, bien sûr, ne se limite pas à cette identification onto-technologique du personnage chaplinesque à l'être cinématographique, mais elle en est très fortement marquée, d'où son opposition à l'« idéologie » des *Temps modernes* ou du *Dictateur* qui détruit la nature « ontologique » de Charlot en laissant trop voir la main et la pensée de Charlie Chaplin.

une figure esthétique constituée, un héros du spectacle pur, récusant la psychologie traditionnelle. Et ce n'est pas comme incarnation de l'automate technique qu'il a fonctionné au cinéma, mais plutôt comme instrument d'un dérèglement fondamental de toute fable, un équivalent, dans l'art des images mobiles, du devenir-passif propre à l'écriture romanesque moderne. Le corps burlesque est en effet celui dont les actions et réactions sont toujours en excès ou, en défaut, qui ne cesse de passer de l'extrême impuissance à l'extrême pouvoir. Exemplairement le héros keatonien se partage entre un regard toujours vaincu d'avance et un mouvement que rien n'arrête. Il est celui qui voit constamment les choses lui échapper. Et il est, à l'inverse, le mobile qui va toujours de l'avant sans résistance, comme en cet épisode de *Sherlock Junior* où il franchit en ligne droite tous les obstacles sur le guidon d'une moto dont le conducteur est depuis longtemps tombé. Le corps burlesque défait les enchaînements de la cause et de l'effet, de l'action et de la réaction parce qu'il met en contradiction les éléments mêmes de l'image mobile. De là vient qu'il n'ait cessé de fonctionner, tout au long de l'histoire du cinéma comme une machine dramaturgique propre à transformer une fable en une autre. En témoignent aujourd'hui encore les films de Kitano où la mécanique burlesque sert à retourner la logique du film d'action. L'affrontement violent des volontés y est ramené, par accélération, à une pure mécanique des actions et des réactions délivrée de toute expressivité. Ce mouvement automatique est ensuite affecté d'un principe inverse de distension, d'écart croissant entre l'action et la réaction, jusqu'au point où il s'annule en contemplation pure. A la fin d'*Hana-Bi*, des policiers devenus purs spectateurs contemplent le suicide de leur ancien collègue – suicide qui n'est perçu lui-même que comme un son résonant dans l'indifférence du sable et des flots. L'automatisme burlesque amène la logique de la fable à ce qu'on pourrait appeler, en suivant Deleuze, des situations optiques et sonores pures. Mais ces situations, « pures » ne sont pas l'essence retrouvée de l'image, elles sont le produit d'opérations où l'art cinématographique organise la contrariété de ses pouvoirs.

Que la situation « pure » soit toujours le résultat d'un ensemble d'opérations, c'est aussi ce que nous révèle la dramaturgie rossellinienne, au prix peut-être d'un écart avec les lectures, d'André Bazin et de Gilles Deleuze. Le premier voit accomplie, dans ces

grandes fables d'errance, la vocation fondamentale de la machine automatique à suivre patiemment les signes infimes qui laissent entrevoir le secret spirituel des êtres. Pour le second, Rossellini est par excellence le cinéaste des situations optiques et sonores pures, traduisant la réalité de l'Europe en ruine au lendemain de la guerre, où des individus désemparés affrontaient des situations pour lesquelles ils n'avaient plus de réponses. Mais les situations de raréfaction narrative que met en scène Rossellini ne sont pas des situations d'« impossibilité à réagir », d'incapacité à supporter des spectacles intolérables et à coordonner le regard et l'action. Ce sont bien plutôt des situations expérimentales où le cinéaste surimpose au mouvement normal de l'enchaînement narratif un autre mouvement, commandé par une fable de la *vocation*. Quand Pina, dans *Rome, ville ouverte*, s'arrache à une haie de soldats qui normalement aurait dû la retenir pour s'élan- cer derrière le camion qui emmène son fiancé, en une course qui commence sur le mode du mouvement burlesque pour s'achever en chute mortelle, ce mouvement excède à la fois le visible de la situation narrative et l'expression de l'amour. Tout comme la chute dans le vide qui clôt la course vagabonde d'Edmund dans *Allemagne année zéro* excède toute (non)-réaction à la ruine matérielle et morale de l'Allemagne de 1945. Ces mouvements ne sont ni orientés vers un but fictionnel ni désorientés par une situation insupportable. Ils sont détournés par l'imposition d'un autre mouvement. C'est une dramaturgie de l'appel, transférée du plan religieux au plan artistique, qui commande aux person- nages rosselliniens de passer d'un mode de mouvement et de gravitation à un autre, selon lequel ils ne pourront que tomber en chute libre. Ce mouvement fait coïncider une dramaturgie fictionnelle et une dramaturgie plastique. Mais cette unité de la forme et du contenu n'est pas la mise en œuvre d'une essence du médium cinématographique produisant une vision « non mani- pulée » des choses. Elle est le produit d'une dramaturgie qui fait correspondre l'extrême de la liberté du personnage avec son absolue sujétion à un commandement. La logique de la « rup- ture du schème sensori-moteur » est une dialectique de l'impou- voir et de l'excès de pouvoir.

C'est cette dialectique que l'on retrouve à l'œuvre dans la « cinématographie » bressonienne. Bresson voudrait la résumer dans le couple du « modèle » passif, reproduisant mécaniquement

gestes et intonations commandés, et du cinéaste-peintre-monteur, utilisant l'écran comme une toile vierge et assemblant les « morceaux de nature » livrés par le modèle. Mais il faut une dramaturgie plus complexe pour séparer l'art du cinématographe des histoires qu'il raconte. Un film de Bresson est en effet toujours la mise en scène d'un piège et d'une traque. Le braconnier (*Mouchette*), le voyou (*Au hasard, Balthazar*), l'amoureuse éconduite (*Les Dames du bois de Boulogne*), le mari jaloux (*Une femme douce*), le voleur et le commissaire (*Pickpocket*) posent leurs filets pour que la victime vienne s'y prendre. La fable cinématographique doit réaliser son essence d'art en contrariant ces scénarios de la volonté agissante. Mais cette contradiction ne peut venir des seuls partis pris de la fragmentation visuelle et de la passivité du modèle. Ceux-ci tracent en effet une ligne d'indiscernabilité entre la traque du chasseur qui attend sa proie et celle du cinéaste qui veut surprendre la vérité du « modèle » : A cette complicité visible des chasseurs doit s'opposer une contre-logique. C'est d'abord un mouvement de fuite – de chute dans le vide – qui soustrait la proie au chasseur et la fable cinématographique à l'histoire illustrée : une porte claquée par l'ouverture d'une fenêtre et le flottement d'une écharpe de soie (*Une femme douce*), les roulades d'une gamine jusqu'à l'étang où elle se noie (*Mouchette*) marquent le contre-mouvement, initial ou final, par lequel les proies échappent aux chasseurs. La beauté de ces séquences vient de la contradiction que le visible y apporte à la signification narrative : un voile qui s'élève au vent cache un corps qui tombe par décision de quitter la vie, un jeu d'enfant qui se laisse rouler sur une pente accompli et dénie le suicide d'une adolescente. Que les auteurs contrariés par ces séquences ajoutées soient non d'obscurs scénaristes mais Dostoïevski et Bernanos permet de mieux voir le contre-mouvement qui écarte le cinéma de toute simple effectuation de son essence visuelle. C'est dans la logique de ce contre-effet qu'il faut penser le rôle de la voix. La voix dite « blanche » des films de Bresson est tout autre chose que la seule expression de la vérité arrachée au modèle. Elle est, plus radicalement, la manière dont le cinéma accomplit en l'inversant le projet de la littérature. Celle-ci faisait pénétrer en elle; pour contrarier les agencements d'actions et les conflits de volontés, la grande passivité du visible. L'addition littéraire de l'image était une soustraction de sens. Le cinéma ne peut en

reprendre la puissance à son compte qu'en renversant le jeu, en creusant à l'inverse le visible par la parole. C'est ce que fait cette « voix blanche » dans laquelle viennent se fondre chez Bresson les intonations diverses répondant à la classique expression des caractères. Plus que le cadrage du peintre et la construction du monteur, c'est cette invention sonore qui définit paradoxalement l'art du représentant exemplaire du « cinéma pur ». A l'image qui coupe le récit romanesque répond cette voix qui donne et soustrait en même temps du corps à l'image. Celle-ci est comme une parole littéraire contredite : neutralité de la voix narrative attribuée à des corps qu'elle désapproprie et qui la dénaturent en retour. Ironiquement, cette voix qui spécifie l'art cinématographique de Bresson, c'est au théâtre qu'elle a d'abord été imaginée, comme voix de ce « troisième personnage » – l'Inconnu, l'Inhumain – qui habitait selon Maeterlinck les dialogues d'Ibsen.

Les grandes figures d'un cinéma pur dont les fables et les formes se déduiraient de son essence ne nous présentent ainsi que des versions exemplaires de la fable dédoublée et contrariée : mise en scène d'une mise en scène, contre-mouvement affectant l'enchaînement des actions et des plans, automatisme séparant l'image du mouvement, voix creusant le visible. Et ces jeux du cinéma avec ses moyens ne se comprennent eux-mêmes que dans un jeu d'échanges et d'inversions avec la fable littéraire, la forme plastique ou la voix théâtrale. C'est de la multiplicité de ces jeux que voudraient témoigner les textes ici réunis, sans aucune prétention à couvrir le champ des possibles de l'art cinématographique. Certains présentent dans toute leur radicalité les paradoxes de la fable cinématographique : ainsi la tentative eisensteinienne d'un cinéma qui oppose aux fables d'antan la traduction directe d'une idée – celle du communisme – en signes-images porteurs d'affects nouveaux ; ou encore la transposition par Murnau du *Tartuffe* de Molière en film muet. *La Ligne générale* veut réaliser le premier programme et identifier la démonstration du nouvel art avec l'opposition politique du nouveau monde kolkhozien et mécanisé à l'ancien monde paysan. Mais elle n'y réussit qu'en doublant l'opposition d'une complicité esthétique plus secrète entre les figures dionysiaques de l'art nouveau et les transes et superstitions anciennes. Le *Tartuffe* muet de Murnau réalise, lui, sa « transposition » en transformant l'intrigant de Molière en ombre et son opération de conquête en

conflit des visibilités mené par Elmire pour dissiper l'ombre qui hante son époux. Mais c'est alors le pouvoir même de l'ombre cinématographique qui doit être congédié par la confusion de l'imposteur. C'est plus discrètement que le cinéma contrarie le texte qu'il met en images dans *Les Amants de la nuit* de Nicholas Ray, où la fragmentation visuelle use des pouvoirs poétiques de la métonymie pour défaire ce continuum perceptif du « courant de conscience » par lequel le roman des années 30 entendait, à l'inverse, s'appropriier la sensorialité de l'image mobile. Mais même les formes cinématographiques les plus classiques, les plus fidèles à la tradition représentative des actions bien enchaînées, des caractères bien tranchés et des images bien composées sont affectées de cet écart qui marque l'appartenance de la fable cinématographique au régime esthétique de l'art. En témoignent ici les westerns d'Anthony Mann, représentants exemplaires du plus codé des genres cinématographiques et obéissant à toutes les nécessités fictionnelles d'un cinéma narratif et populaire, mais habités pourtant par un écart essentiel. Car les actions du héros, par la minutie même de l'enchaînement des perceptions et des gestes, se soustraient à ce qui normalement donne sens à l'action : à la stabilité des valeurs éthiques comme à la frénésie des désirs et des rêves qui les transgressent. C'est alors, ironiquement, la perfection du « schème sensori-moteur » de l'action et de la réaction qui crée le trouble dans le récit des démêlés du désir et de la loi, en lui substituant l'affrontement de deux espaces perceptifs. Et c'est un principe constant de ce qui s'appelle mise en scène au cinéma que de compléter — et contrarier — la conduite de l'action et la rationalité des buts par le non-ajustement de deux visibilités, ou de deux rapports du visible au mouvement, par les recadrages visuels et les mouvements aberrants qu'impose un personnage qui à la fois s'ajuste au scénario de la poursuite des fins et le pervertit.

On ne s'étonnera pas de trouver ici deux incarnations classiques de cette figure : l'enfant (*Moonfleet*) et le psychopathe (*Me Maudit*, *La Cinquième Victime*). L'enfant de cinéma oscille entre deux positions : dans ses emplois convenus, il incarne la victime d'un monde violent ou l'observateur malicieux d'un monde qui se prend au sérieux. À ces figures représentatives bariolées s'oppose exemplairement dans *Moonfleet* la figure esthétique de l'enfant metteur en scène, acharné à imposer son propre

scénario et à démentir visuellement le jeu narratif des intrigues et le jeu visuel des faux-semblants qui le destinent à la situation de victime naïve. L'obstination qui excède toute poursuite rationnelle des fins est aussi le trait par lequel le psychopathe au cinéma dérange les scénarios de traque où le criminel est à la fois chasseur et chassé. Elle redouble de son aberration l'égalité de l'action et de la passion où le cinéma se métaphorise. Ainsi le meurtrier de *M le Maudit* échappe-t-il visuellement par l'automatisme de son mouvement propre au jeu de la double traque — des policiers et des truands — qui l'enserme et aura raison de lui. Car, à la différence de ses chasseurs qui tracent des cercles sur des cartes et postent des observateurs aux coins des rues, il ne poursuit pas de but rationnel et ne peut pas faire autre chose que ce qu'il fait : passer, par la rencontre d'un regard d'enfant réfléchi dans une vitrine, de l'insouciance du flâneur anonyme à la mécanique du chasseur, quitte à reprendre un instant, auprès d'une autre fillette, la figure du contemplateur heureux. Le plan où le meurtrier et sa victime promise regardent dans un bonheur partagé la vitrine d'un magasin de jouets appartient bien à la même logique du contre-effet que le voile flottant d'*Une femme douce* ou les glissades de *Mouchette*, mais aussi bien la course rectiligne de *Sherlock-Junior*, les gestes minutieux et indifférents de James Stewart dans les westerns de Mann ou l'allégresse mythologique des noces du taureau dans *La Ligne générale*.

C'est aussi cette logique qui abolit les frontières entre le document et la fiction, l'œuvre engagée et l'œuvre pure. Ainsi la folie plastique du film communiste d'Eisenstein participe-t-elle du même rêve que l'indifférence du « plan » d'Emma Bovary à sa fenêtre, et cette indifférence se communique-t-elle à l'occasion aux images d'un documentaire engagé. C'est le cas lorsque Humphrey Jennings, dans *Listen to Britain*, plante sa caméra en contre-jour derrière deux personnages assistant paisiblement à un coucher de soleil sur les flots, avant qu'un déplacement du cadre ne nous dévoile leur fonction et leur identité : ce sont deux gardes-côtes surveillant la possible venue de l'ennemi. Ce film présente un usage limite du contre-effet propre à la fable cinématographique. Destiné à appeler au soutien à l'Angleterre en lutte de 1941, il nous montre en effet le contraire d'un pays assiégé et mobilisé militairement pour sa défense. Les soldats n'y apparaissent qu'à leurs moments de loisir — dans un compar-

timent de train où ils chantent une chanson qui parle de pays lointains, une salle de bal ou de concert, ou bien lors d'une parade villageoise —, et la caméra glisse d'image furtive en image furtive : une fenêtre au soir derrière laquelle un homme tient une lampe et tire un rideau, une cour d'école où des enfants dansent une ronde ou ces deux spectateurs du soleil couchant. Le choix politique paradoxal — montrer un pays en paix pour demander un soutien à sa guerre — est servi par un usage exemplaire du paradoxe propre à la fable cinématographique. Car ces moments de paix qu'enchaîne le film — un visage et une lumière entrevus derrière une fenêtre, deux hommes conversant au soleil couchant, une chanson dans un train, un tournoiement de danseurs — ne sont rien d'autre que ces moments de suspens qui ponctuent les films de fiction, en ajoutant à la vraisemblance construite des actions et des faits la vérité bête, la vérité sans signification de la vie. Ces moments de suspens/moments de réel, la fable les fait normalement alterner avec les séquences d'action. En les isolant ainsi, cet étrange « documentaire » accuse l'ordinaire ambivalence de ce jeu d'échanges entre l'action vraisemblable, propre à l'art représentatif, et la vie sans raison, emblématique de l'art esthétique¹. L'ordinaire, le degré zéro de la fiction cinématographique, c'est la complémentarité des deux, la double attestation de la logique de l'action et de l'effet de réel. Le travail artistique de la fable est au contraire d'en faire varier les valeurs, d'en augmenter ou d'en réduire l'écart, d'en inverser les rôles. Le privilège du film dit documentaire est que, n'étant pas obligé de produire le *sentiment* du réel, il peut traiter ce réel comme problème et expérimenter plus librement les jeux variables de l'action et de la vie, de la signification et de l'in-signification. Si ce jeu est lui-même à son degré zéro dans le documentaire de Jennings, il prend une tout autre complexité quand Chris Marker compose *Le Tombeau d'Alexandre* en entrecroisant les images du présent post-soviétique avec plusieurs types de « documents » : les images de la famille impériale paradant en 1913 et celles du sosie de Staline « dépannant » les tractoristes en difficulté ; les films-reportages enterrés du kino-train d'Alexandre Medvedkine, ses comédies mises sous

1. Pour une analyse plus détaillée de ce film, je renvoie à mon texte « L'Inoubliable », in J.-L. Comolli et J. Rancière, *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997..

le boisseau et ses films dédiés par contrainte aux grands défilés de gymnastes staliniens ; les interviews des témoins de la vie de Medvedkine, la fusillade du *Cuirassé Potemkine* et la déploration de l'Innocent sur la scène du Bolchoï. En les faisant dialoguer dans les six « lettres » à Alexandre Medvedkine qui composent le film, le cinéaste peut déployer mieux que tout illustrateur d'histoires inventées la polyvalence des images et des signes, les différences de potentiel entre les valeurs d'expression – entre l'image qui parle et celle qui se tait, entre la parole qui fait image et celle qui fait énigme – qui constituent en fait, face aux péripéties d'antan, les formes nouvelles de la fiction à l'âge esthétique.

Mais par là aussi la fiction documentaire, qui invente des intrigues nouvelles avec les documents de l'histoire, affirme sa communauté avec le travail de la fable cinématographique qui joint et disjoint, dans le rapport de l'histoire et du personnage, du cadre et de l'enchaînement, les puissances du visible, de la parole et du mouvement. Le travail de Marker repassant, à l'ombre des images en couleurs de la pompe orthodoxe restaurée, les images « truquées » de la fusillade des escaliers d'Odessa ou les films de propagande staliniens entre en résonance avec celui de Godard mettant en scène, à l'âge pop, la théâtralisation maoïste du marxisme et assemblant, à l'âge « post-moderne », les fragments de l'histoire enlacée du cinéma et du siècle. Mais il rejoint aussi celui de Fritz Lang jouant la même fable de la chasse au meurtrier psychopathe à deux âges différents du visible : la première fois dans *M le Maudit* où cartes et loupes, inventaires et quadrillages servent à traquer le meurtrier et à l'amener devant un tribunal de théâtre ; une seconde fois où tous ces accessoires ont disparu au profit d'une seule machine de vision : la télévision où le journaliste Mobley s'installe « en face » du meurtrier pour transformer la seule capture imaginaire en arme de la capture réelle. La boîte télévisuelle, ce n'est pas l'instrument de « consommation de masse » signant la mort du grand art. C'est, plus profondément, plus ironiquement, la machine de vision qui supprime l'écart mimétique et réalise à sa manière le projet panesthétique du nouvel art de la présence sensible immédiate. Cette machine annule non pas la puissance du cinéma mais son « impuissance ». Elle annule le travail de contrariété qui n'a cessé d'animer ses fables. Et le travail du metteur en scène est de retourner à nouveau ce jeu par lequel

la télévision « accomplit » le cinéma. Une longue déploration contemporaine nous prend à témoins de la mort programmée des images dans la machine de l'information et de la publicité. On a choisi ici le point de vue inverse : montrer comment l'art des images et sa pensée ne cessent de se nourrir de ce qui les contrarie.

Les fables du visible

Entre l'âge du théâtre et celui de la télévision

La folie Eisenstein

Sur son passage du théâtre au cinéma, sur le passage du temps du théâtre au temps du cinéma, Eisenstein prétend tout nous dire en deux anecdotes. La première nous raconte sa dernière expérience de metteur en scène au théâtre du Proletkult. Dans ce cadre, il avait assuré la production de *Masques à gaz* de Tretiakov. Et l'idée s'était imposée à lui de monter cette pièce sur les lieux dont parlait la pièce et pour le public auquel elle s'adressait. *Masques à gaz* fut donc monté dans une véritable usine à gaz. Et là, nous dit Sergueï Mikhaïlovitch, la réalité de l'usine avait frappé de vanité le projet de sa mise en scène, frappé de vanité plus largement le projet d'un théâtre révolutionnaire dont les performances scéniques soient directement assimilables aux gestes et aux opérations techniques du travail. L'usine et le travail nouveaux demandaient un art nouveau, à leur mesure¹.

L'affaire semble d'abord simple : la réalité du travail soviétique s'oppose aux vieux mirages de la représentation. Une autre anecdote pourtant la complique aussitôt. Au théâtre du Proletkult encore, pendant la préparation d'une pièce d'Ostrovski, le regard du metteur en scène aurait été frappé par le visage d'un gamin qui assistait aux répétitions. Ce visage mimait, tel un miroir, tous les sentiments et les actions représentés sur la scène. De là serait né un tout autre projet : cette toute-puissance de la *mimesis*, qui se lisait sur le visage de l'enfant, il ne s'agissait pas de l'annuler, en détruisant les illusions de l'art au profit de la vie nouvelle. Il fallait au contraire en capter le principe, démonter son mécanisme, non

¹ S. M. Eisenstein, « Through Theatre to Cinema » (1934), in *Film Form*, trad. Jay Leyda, Cleveland, Meridian Books, 1957, p. 8.

pour une démonstration critique de ses pouvoirs d'illusion, mais pour en rationaliser et en optimiser l'usage¹. Car la *mimesis* est deux choses. Elle est la puissance psychique et sociale par laquelle une parole, un comportement, une image appelle son analogue. Et elle est un régime déterminé de l'art, celui qui encadre cette puissance dans les lois des genres, la construction des histoires, la représentation de personnages menant leurs actions et exprimant leurs sentiments. Il ne fallait donc pas opposer en bloc, selon l'esprit dominant du jour, la réalité de la construction de la vie nouvelle aux fables et aux images anciennes. Il fallait arracher la puissance psychique et sociale de la *mimesis* aux cadres du régime mimétique de l'art pour la transformer en puissance de pensée produisant directement, dans un mode de sensorialisation spécifique, les effets que l'art mimétique avait confiés aux péripéties des histoires et à l'identification aux personnages. Ces effets traditionnels d'identification à l'histoire et aux personnages, il fallait les remplacer par une identification directe aux affects programmés par l'artiste. A ceux qui n'avaient à opposer aux prestiges de la *mimesis* que la construction des formes nouvelles de la vie, Eisenstein opposait donc une troisième voie : un art *esthétique* : un art où l'idée ne se traduit plus dans la construction d'une intrigue, suscitant identification, peur ou pitié, mais s'imprime directement dans une forme sensible propre.

Le cinéma était la forme exemplaire de cet art. Mais il ne faut point se tromper sur les termes. Le nom de cinéma ne désigne pas simplement un mode de production des images. Un art est autre chose que l'usage expressif d'un support matériel et de moyens expressifs déterminés. Un art, c'est une idée de l'art. Un essai d'Eisenstein le souligne, en parlant du « cinéma d'un pays qui n'a pas de cinématographie² ». Ce pays est pour lui le Japon. L'essence du cinéma, on peut, dit-il, la trouver partout dans l'art japonais, hormis dans son cinéma. On la trouve dans le haïku, la peinture ou le kabuki, dans tous les arts qui effectuent le prin-

1. S. M. Eisenstein, *Mémoires*, trad. Jacques Aumont, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1978, t. 1, p. 236-239.

2. « Le principe du cinéma et la culture japonaise » (1929), in *Le Film, sa forme et son sens*, trad. sous la direction d'A. Panigel, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 33-45.

cipe idéogrammatique de la langue japonaise. Le principe de l'art cinématographique est en effet celui de la langue idéogrammatique. Mais cette langue elle-même est double. L'idéogramme est une signification engendrée par la rencontre de deux images. Comme les images combinées de l'eau et de l'œil composent la signification des pleurs, le choc de deux plans ou de deux éléments visuels d'un plan compose, contre la valeur mimétique des éléments représentés, une signification, l'élément d'un discours où l'idée se met directement en images et se met en images selon le principe dialectique de l'union des contraires. L'art « idéogrammatique » du kabuki est l'art du montage et de la contradiction qui oppose à l'intégrité du personnage le morcellement des attitudes du corps, et aux « nuances » de la traduction mimétique des sentiments, le choc des expressions antagoniques. Et le montage cinématographique hérite du pouvoir de cette langue. Mais l'idéogramme est aussi l'élément d'une langue fusionnelle, d'une langue qui ne reconnaît pas la différence des substrats et des composantes sensibles. Et le cinéma aussi est, à son image, l'art fusionnel, l'art qui réduit les éléments visuels et sonores à une même « unité-théâtre » qui n'est pas l'élément d'un art ou d'un sens déterminé mais le stimulus d'une « provocation globale du cerveau humain, qui ne s'occupe pas de savoir par lequel de ses différents canaux il passe¹ ». Autrement dit, le « théâtre » japonais fournit au « cinéma » nouveau son programme : la constitution d'une « langue » des éléments propres de l'art, telle que son effet direct sur des cerveaux à impressionner soit calculable doublement : comme communication exacte d'idées dans la langue des images et comme modification directe d'un état sensoriel par une combinaison de stimuli sensoriels. C'est ainsi que le théâtre d'un pays sans cinématographe montrait la voie à un pays passant de l'âge du théâtre à celui du cinématographe.

Le « passage du théâtre au cinéma » n'est pas alors une relève d'un art par un autre mais la manifestation d'un nouveau régime de l'art. Cela ne veut pas dire que ses procédures soient neuves en elles-mêmes. Quand le réalisateur fêté du *Potemkine* sera contraint de se consacrer à l'écriture, faute d'obtenir les moyens de tourner, il s'emploiera au contraire à montrer comment les

1. « La quatrième dimension filmique » (1929), *ibid.*, p. 56 (trad. modifiée).

principes du montage étaient déjà à l'œuvre, non seulement dans le haïku ou le kabuki, mais aussi dans les tableaux du Greco ou les dessins de Piranèse, dans les textes théoriques de Diderot, les poèmes de Pouchkine, les romans de Dickens ou de Zola et dans bien d'autres manifestations de l'art. Le cinéma se donne comme la synthèse des arts, réalisant matériellement le but utopiquement poursuivi par le clavecin optique du Père Castel et de Diderot, le drame musical wagnérien, les concertos colorés de Scriabine ou le théâtre des parfums de Paul Fort. Mais la synthèse des arts, ce n'est pas la combinaison sur une même scène des paroles, de la musique, des images, des mouvements et des parfums. C'est la réduction des procédures hétérogènes et des formes sensorielles différentes des arts à un commun dénominateur, à une commune unité principielle de l'élément idéal et de l'élément sensoriel. Et c'est cela que le terme de montage résume. Dans la langue cinématographique, l'image du monde captée par la machine est délestée de sa fonction mimétique, elle devient le morphème d'une combinaison d'idées. Mais ce morphème abstrait est aussi un stimulus sensoriel répondant à ce vœu qu'exprimera Artaud : atteindre directement le système nerveux, sans passer par la médiation d'une intrigue conduite par des personnages exprimant des sentiments. Le cinéma n'est pas la langue de lumière chantée par Canudo. Il est plus sobrement l'art qui assure la décomposition et la recombinaison non mimétique des éléments de l'effet mimétique, en ramenant à un calcul commun la communication des idées et le déchaînement extatique des affects sensoriels.

Langue apollinienne des images qui donne au discours sa forme plastique et langue dionysiaque des sensations : le modèle nietzschéen de la tragédie, qui avait soutenu, en Russie notamment, les théorisations symbolistes de la poésie et du théâtre est évidemment reconnaissable dans le couple « dialectique » de l'organique et du pathétique. Et les lendemains de révolution ont déjà marié l'ivresse dionysiaque de l'inconscient au calcul rationnel des constructeurs du monde soviétique et des athlètes biomécaniciens du théâtre nouveau. Eisenstein radicalise cette union en l'identifiant par provocation au calcul pavlovien des réflexes conditionnés qui doit « labourer comme un tracteur le psychisme du spectateur » pour y faire lever une autre conscience. La rigueur toute mathématique du montage

« organique » est censée engendrer le saut qualitatif du « pathétique » et assurer l'exacte adéquation entre la propagation de l'idée communiste et la manifestation d'une idée nouvelle de l'art.

Ce programme gouverne exemplairement *La Ligne générale*, film sans « histoire », sans autre sujet que le communisme lui-même. Tous les autres films d'Eisenstein mettent les moyens du montage au service d'une donnée déjà constituée. Sans doute *La Grève* met-elle en scène un concept de grève qui ne correspond à aucune grève particulière. Et les films historiques comportent leur bonne part d'invention, à commencer par la fusillade des escaliers d'Odessa dans *Le Cuirassé Potemkine*, née, selon Eisenstein, de la sensation de fuite matériellement procurée par ces escaliers. Mais le sujet de ces films, comme celui d'*Octobre*, est porteur en lui-même d'une intrigue constituée, de scènes proposées à la reconnaissance, d'affects ou d'emblèmes partagés. Il n'en va plus de même pour *La Ligne générale*. Les purs moyens du montage doivent y pathétiser une idée privée de tout support identificatoire : la supériorité de l'agriculture collectivisée sur l'agriculture individuelle. La construction des séquences alternées de l'ancien (la procession pour demander la pluie du ciel) et du nouveau (l'écrémeuse qui transforme mécaniquement le lait en crème) doit manifester l'équivalence de la puissance de l'idée communiste et de l'art cinématographique. Et, dans les séquences de l'écrémeuse, la multiplication accélérée des plans renvoyant de la rotation de la machine aux visages, tour à tour dubitatifs, joyeux et assombris, doit seule exalter l'événement, en soi peu attractif, de la condensation du lait. La mathématique constructive doit tenir lieu de toute orgie dionysiaque. Mais qui ne voit qu'elle le peut à une seule condition : que la mathématique soit déjà elle-même dionysiaque ? Exemplairement, à la démonstration de l'écrémeuse et aux jets d'eau, cascades et éclairs qui la métaphorisent, succèdent les chiffres abstraits qui inscrivent sur l'écran – en l'absence de toute foule figurée – l'accroissement des membres du kolkhoze. Mais ces chiffres abstraits sont eux-mêmes des éléments plastiques et signifiants dont la taille s'enfle avec la progression numérique et dont les clignotements s'harmonisent aux éclairs et aux ruissellements d'eau et de lait. Eisenstein nous demande de voir dans ces séquences l'équivalent de la peinture suprématisiste de Malevitch. Mais, plus qu'une peinture abstraite, ce qu'ils nous donnent à ressentir, c'est une langue

commune qui est aussi un sensorium commun des mots, des rythmes, des chiffres et des images. C'est cette langue commune d'un « je sens » que les commentaires sur le kabuki opposent au dualisme cartésien. Cette langue nouvelle, d'une immédiate union de l'intelligible et du sensible s'oppose aux formes anciennes de la médiation mimétique, comme les miracles mécaniques de l'écrémeuse, du tracteur et de la collectivité s'opposent aux prières anciennes qui demandaient au ciel et à ses prêtres les moyens de remédier aux aléas de la nature et aux maux de la propriété. Mais l'opposition est peut-être en trompe-l'œil et la logique de cet étrange dionysisme pavlovien, opposé à la gesticulation manipulée des superstitions anciennes, se laisse aussitôt retourner. Pour que la frénésie « abstraite » des éclairs et des chiffres dansant sur l'écran impose le dionysisme mathématique du monde nouveau, il faut qu'elle soit déjà anticipée dans les séquences mêmes de « l'ancien », qu'elle noue avec l'irrationalité de la superstition une alliance plus profonde.

Ce qui compte en effet dans les séquences de la procession, plus que les jeux « dialectiques » d'oppositions complaisamment énumérés par le cinéaste, c'est la folle pantomime des signes de croix et des genuflexions. Celle-ci n'est pas seulement l'ancienne soumission à la superstition que doit remplacer la sobre attention aux performances vérifiables de la machine. Elle est la puissance d'incarnation d'une idée dans un corps que le cinéma doit capter dans ses procédures pour permettre sa conversion en un autre corps. Or le montage n'assure pas cette conversion des affects par un simple calcul des « attractions ». Il doit, pour l'opérer, ressembler lui-même à cette possession d'un corps par une idée: Le principe du montage, est-il dit dans les *Mémoires* d'Eisenstein, tient tout entier dans la perception du superstitieux pour qui le chat n'est pas seulement un mammifère laineux mais une combinaison de lignes associée depuis le fond des temps à l'obscurité et aux ténèbres¹. Sans doute faut-il faire ici la part de la provocation. Le cinéaste a passé ses années d'écriture forcée à multiplier les paradoxes et les pistes brouillées. Il y a là pourtant plus qu'une boutade: Et ce n'est pas non plus une simple pirouette que ce paradoxe jeté, en 1935, à la tête des congressistes qui dénoncent son formalisme et l'invitent à retrouver les

¹ *Mémoires, op. cit.*, t. 1, p. 59.

valeurs de l'humanité chaleureuse : le prétendu formalisme, leur réplique-t-il, en s'appuyant sur Wundt, Spencer et Lévy-Bruhl, est en fait le langage retrouvé de la pensée préconceptuelle. Les métaphores et les synecdoques de *La Ligne générale* ou du *Cuirassé Potemkine* obéissent à la même logique qui gouverne la structure parataxique de la langue bushman ou le rituel polynésien de l'accouchement. Les opérations formelles du cinéma assurent l'adéquation entre le pur calcul conscient de l'œuvre communiste et la logique inconsciente qui gouverne les couches les plus profondes de la pensée sensorielle et les pratiques des peuples primitifs¹.

Mais, si elles l'assurent, c'est que le montage qui redispone les affects sensoriels de la superstition en est lui-même complice. Le jeune komsomol de *La Ligne générale* peut détourner la tête quand les kolkhoziens plantent sur les palissades des têtes de bovins morts pour exorciser la maladie du taureau. Le réalisateur peut le seconder en soulignant d'un intertitre le retour de la superstition. Mais la mise en scène, elle, ne peut séparer sa puissance de ces exorcismes. Elle ne peut se passer de ces masques, têtes de mort, métaphores et mascarades animales. Et sans doute le goût des masques et des hybridations est-il un goût commun à l'époque d'Eisenstein. Mais son usage ordinaire est « critique ». Dans les peintures de Dix et les photomontages de Heartfield, ou dans le plan des crapauds coassant de *J'ai le droit de vivre*, la métaphore ou la mascarade dénoncent une certaine inhumanité de l'homme. Les bestiaires d'Eisenstein font tout autre chose. Par-delà la caricature, au-delà de la métaphore, ils renvoient à une affirmation positive de l'unité première de l'humain et du non-humain, où les puissances rationnelles du nouveau retrouvent les puissances extatiques de l'ancien. La vitesse frénétique de la compétition à la faux entre le jeune komsomol et le vieil hercule paysan, comme la féerie des noces du taureau excèdent toute figuration de la « vie nouvelle ». Ils constituent proprement une mythologie : peut-être la dernière version de cette mythologie de la raison devenue sensible où le « plus ancien programme de l'idéalisme allemand » voyait, à l'aube du XIX^e siècle, la tâche de l'art converger avec celle de la communauté nouvelle.

1. « Discours au Congrès des travailleurs du cinéma », in *Le Film, sa forme et son sens*, op. cit., p. 132-177.

Que ce programme nous soit devenu suspect n'est pas le fond du problème. Notre malaise devant les cascades de lait ou les noces du taureau de *La Ligne générale* n'est pas idéologique. Il est proprement esthétique. Il concerne ce que nous voyons. Nous aimerions nous en débarrasser, en dénonçant un film de propagande. Mais l'argument fait long feu. Non pas seulement parce que les plans du film sont les plus beaux, les plus libres, qu'ait composés Eisenstein. Mais parce que les films de propagande ne fonctionnent pas ainsi. Ils doivent nous assurer de ce que nous voyons, choisir entre le documentaire qui nous le donne comme réalité tangible et la fiction qui nous le propose comme fin désirable, mettre à leurs places respectives la narration et la symbolisation. Et c'est cette certitude qu'Eisenstein nous dérobe systématiquement. Revoyons la séquence où deux frères, selon la loi de « l'ancien », se partagent leur pauvre héritage. Ils soulèvent le chaume du toit et scient les rondins de l'isba. La métaphore du « démantèlement » des propriétés est littéralisée et nous nous attendons à voir, au terme de la séquence, une isba surréalistement coupée en deux. Ce que nous voyons pourtant est différent et se distribue sur deux registres incompatibles. Symboliquement les poutres sciées deviennent instantanément de nouveaux enclos qui rapetissent les champs. Narrativement la famille du frère s'en va en portant sur sa charrette les rondins que la métaphore a déjà « utilisés » pour construire ces barrières. Le cinéaste emprunte une figure rhétorique classique, la syllepse, qui consiste à prendre une expression à la fois dans son sens littéral et dans son sens figuré. La syllepse prend ensemble la petite scène et le monde qu'elle symbolise. Mais elle ne le fait ici qu'au prix de laisser les éléments disjoints et l'œil incertain de ce qu'il voit. La fin de la célèbre séquence de l'écrémeuse présente le même contre-effet : narrativement le lait doit épaissir en crème. Métaphoriquement cette coulée épaisse a été anticipée par un équivalent symbolique qui la contredit visuellement : un jet d'eau ascensionnel, synonyme de prospérité. Et le corps de Marfa à genoux devra porter visuellement les deux significations, en tendant ses mains ruisselantes du liquide giclant – qui s'oppose à l'eau du ciel de la procession – et en portant sur ses joues le maquillage de la crème épaissie – opposé aux taches de terre sur le front de la paysanne qui se relevait des genuflexions anciennes.

C'est trop pour un seul corps – et trop peu à la fois. Et tout l'insupportable du film pour un spectateur d'aujourd'hui peut se résumer dans le corps de Marfa. Il s'agit de rendre le collectivisme désirable. Et l'usage ordinaire, pour rendre une idée désirable est de la faire porter par des corps désirants et désirables, par des-corps qui échangent les signes du désir. Pour séduire en faveur de l'idée, Marfa ne devrait pas seulement dénouer quelquefois le fichu qui lui couvre la tête. Elle devrait aussi signifier, si peu que ce soit, un désir pour autre chose que son écrémeuse, son taureau ou son tracteur, un désir *humain*. Il faut de la faiblesse dans les corps, du manquement à la loi, pour rendre la loi aimable. Le joyeux luron d'*Au bord de la mer bleue* (Boris Barnet), qui délaisse le travail communiste pour les beaux yeux de la kolkhozienne fait plus pour rendre le communisme aimable que cette figure tout à sa dévotion. Femme sans homme, sans mari ni amant, sans parents ni enfants, Marfa ne désire que le communisme. La chose irait encore si elle était une vierge de l'idée pure. Mais il n'y a rien d'idéal dans le communisme de Marfa. Il y a une incessante mobilisation d'affects amoureux qui culmine dans la fausse-vraie scène d'amour qui l'unit non point au tractoriste mais au tracteur. Pour remplacer les courroies du tracteur en panne, il faut du tissu, et le tractoriste qui a déjà sacrifié son plastron s'apprête à utiliser le drapeau rouge quand Marfa retient sa main. Un dialogue muet s'instaure. Marfa entrouvre son manteau, découvre sa jupe et aide le tractoriste à en arracher le tissu. Accroupi sous le tracteur, le tractoriste tire pièce à pièce le tissu et Marfa en jupons cache son visage dans sa main en riant, comme une vierge pudique qui rit et pleure à la fois de s'offrir. La tension de la scène est superbe autant qu'intolérable, comme l'était déjà la scène d'affrontement sur l'usage des profits, où la fureur des paysans avides de se partager l'argent commun faisait subir à Marfa l'équivalent d'un viol collectif.

C'est cela qui nous effraie : ce gigantesque détournement des énergies qui livre au tracteur communiste des affects que seul porte « normalement » le rapport d'un corps humain à un autre corps humain. Mais, encore une fois, l'idéologie n'est pas le fond de l'affaire. Car cet excès – ou extase – de l'idée que nos contemporains reprochent à *La Ligne générale*, en la taxant de « film de propagande », c'est en fait la même chose que les propagandistes

soviétiques lui avaient reprochée, en la taxant de « cinéma formaliste » et en lui opposant la représentation de l'« homme vivant ». On veut croire et faire croire que le cinéma d'Eisenstein souffrirait seulement de son identification au régime soviétique. Mais le mal est plus profond. D'autres auteurs emblèmes de l'engagement communiste s'en sont mieux sortis. Ainsi Brecht a su identifier la figure de l'observateur cynique à celle du critique engagé et les leçons de la pédagogie dialectique aux jeux athlétiques du ring de boxe ou à la dérision du cabaret, selon les canons esthétiques de l'époque du dadaïsme et de la nouvelle objectivité. Il a identifié la pratique du dramaturge marxiste à une certaine modernité artistique, celle d'un art qui met en scène la dénonciation des idéaux historiques de l'art. Cette modernité ironique a survécu à la chute politique du communisme. Elle est même devenue la forme banale sous laquelle survit l'alliance entre la nouveauté artistique et la critique des imaginaires dominants. Cette banalisation menace Brecht et le protège en même temps. C'est cette « protection » qui manque à Eisenstein. La gêne qu'il suscite aujourd'hui tient moins au communisme qu'au projet esthétique même qu'il a identifié à la propagation de l'idée communiste. Contrairement à Brecht, Eisenstein ne s'est jamais soucié d'instruire, d'apprendre à voir et à mettre à distance. Tout ce dont Brecht prétendait purger la représentation théâtrale – identification, fascination, absorption –, il a voulu, au contraire, en capter et en majorer la puissance. Il n'a pas mis le jeune art cinématographique au service du communisme. Il a bien plutôt mis le communisme à l'épreuve du cinéma, à l'épreuve de l'idée de l'art et de la modernité dont le cinéma était pour lui l'incarnation, celle d'une langue de l'idée devenue langue de la sensation. Un art communiste n'était pas pour lui un art critique, visant à une prise de conscience. Il était un art extatique, transformant directement les connexions d'idées en chaînes d'images, pour instaurer un nouveau régime de sensibilité.

C'est là qu'est le fond du problème. Nous n'en voulons pas à Eisenstein des idéaux qu'il voudrait nous faire partager. Nous lui en voulons parce qu'il prend à revers notre prétendue modernité. Il nous rappelle cette idée de la modernité artistique à laquelle le cinéma, un temps, crut pouvoir identifier sa technique : l'art anti-représentatif qui allait substituer aux histoires et aux per-

sonnages d'antan la langue des idées/sensations et la communication directe des affects. La jupe amoureusement arrachée de Marfa ne nous renvoie pas seulement à un siècle d'illusions révolutionnaires passées par le fond. Elle nous demande aussi en quel siècle nous vivons nous-mêmes, pour prendre, avec notre Deleuze dans la poche, tant de plaisir aux amours sur un vaisseau qui sombre d'une jeune fille de première classe avec un jeune homme de troisième classe.

Tartuffe muet

Entre 1925 et 1926, Friedrich Murnau réalise un *Tartuffe* et un *Faust*. C'est l'occasion de constater que le rapport de l'art cinématographique au théâtre est un peu plus compliqué que les défenseurs de la pureté de l'art, de Jean Epstein à Robert Bresson, ne l'ont dit. Face aux tenants de la radicale hétérogénéité des deux « langages », certains cinéastes, et parmi les plus grands, ont cherché à s'appropriier, au temps même du muet, les chefs-d'œuvre de la scène dramatique. La question se pose alors : comment ont-ils voulu et pu le faire avec les seules ressources de l'image muette ? Comment dire par exemple en langage cinématographique « Couvrez ce sein que je ne saurais voir » ou « Le ciel défend, de vrai, certains contentements » ? C'est, en un sens, la classique question du *Laocoon* de Lessing, celle de la correspondance des arts. Pourtant la transposition cinématographique de la pièce de Molière pose des problèmes plus redoutables que celui de savoir si la sculpture peut représenter la douleur comme le fait la poésie. Car ce qu'il s'agit de représenter dans *Tartuffe*, c'est l'hypocrisie, soit une différence de l'apparence à l'être. Or celle-ci n'a, par définition, pas de code expressif spécifique. Personne, sinon, ne s'y laisserait prendre. Tout le monde sait par ailleurs qu'« hypocrite » vient d'un mot grec, *hupokrites*, qui signifie l'acteur, l'homme qui parle caché sous le masque. La comédie de l'hypocrite appartient en propre au théâtre. Elle est la démonstration de son pouvoir spécifique de jouer avec les apparences. Cette comédie ne consiste pas en la confrontation du mensonge avec une réalité qui le démasque. Elle consiste dans une conduite des apparences qui transforme une apparence en une autre. Le ressort de la comédie de Molière, ce n'est pas

que le dévot soit démasqué comme un débauché. C'est que le discours d'édification se transforme en discours de séduction. Ainsi l'ambiguïté des mots (ciel/céleste/divin, dévotion/autel) convertit, face à Elmire, le discours de la dévotion religieuse en discours de la dévotion amoureuse. La comédie de l'hypocrite marche, parce qu'elle utilise le plus vieux ressort dramatique : le double sens des mots. Elle marche parce que Tartuffe, comme Œdipe, dit autre chose que ce qu'il dit. Et il dit autre chose que ce qu'il dit parce que les mots, en général, disent autre chose que ce qu'ils disent. C'est d'ailleurs pourquoi nous pouvons toujours être pris par Tartuffe même si, comme le dit Madame Bordin dans *Bouvard et Pécuchet*, « tout le monde sait ce que c'est qu'un Tartuffe ». Savoir ce qu'est un Tartuffe n'empêche pas la séduction. Cela la libère, au contraire. Cela nous permet de goûter pour elle-même la séduction des mots qui disent autre chose que ce qu'ils disent.

On peut alors formuler le problème posé par la représentation cinématographique de l'hypocrite : un plan peut-il montrer autre chose que ce qu'il montre ? Le problème est posé à nu par le prologue moderne, le prologue « proprement cinématographique », inventé par le scénario de Carl Mayer pour ce *Tartuffe*. Celui-ci met en scène une hypocrite contemporaine, une vieille gouvernante qui cajole son maître pour capter son héritage. Au début du film nous la voyons se lever en maugréant et bousculer les chausserés du malheureux qu'elle a laissé traîner dans le couloir, avant d'aller lui faire risette. Nous voyons donc d'emblée que c'est une hypocrite. Nous avons devant nous la tromperie que le vieux ignore derrière son dos. Notre position de spectateurs est déjà séparée de sa position de personnage. Et ce plus de savoir provoque un déficit de plaisir : nous souffrons de ne pas être trompés nous-mêmes alors que nous étions pris au charme du discours qui visait Elmire. L'image n'a pas le pouvoir de nous montrer deux choses en même temps, sinon sur le mode didactique du symbole : le couteau de barbier que la servante affûte soigneusement sur le cuir et qui signifie ses intentions. Or, en matière d'apparence, le vrai pouvoir du cinéma n'est pas de nous montrer, qui est véritablement cet être, que nous croyions être quelqu'un d'autre. Il est de nous montrer au plan suivant ce que fait réellement celui que nous avons vu, au plan précédent, faire quelque chose d'autre. Ce barbier qui lui aussi affûtait

maniaquement son rasoir sous le coup de la colère se préparait simplement à bien tailler en cadence la barbe de son client (*Le Dictateur*). Ce mari bafoué qui, devant sa femme, se tirait une balle dans la bouche, savourait simplement – avec l'effroi de son épouse – un revolver en chocolat (*Adam's Rib*). C'est ce qui nous est montré au plan suivant. Il faut toujours un plan de plus pour contrarier l'apparence.

A la représentation de la comédie de l'hypocrite le cinéma semble donc opposer deux objections de principe. C'est premièrement un principe de non-duplicité : l'image ne montre jamais que ce qu'elle montre. Elle annule tendanciellement la duplicité de la parole. C'est ce qu'on pourrait appeler l'effet *Moonfleet* : l'image dément par elle-même celui qui dit : *ne me crois pas, je te mens*¹. C'est ensuite un principe de supplémentarité : pour dire le contraire de ce que dit un plan, il faut un autre plan qui achève et retourne ce que l'autre commençait. Ce principe suppose lui-même la continuité de l'enchaînement. C'est une tâche quasiment impossible que de corriger à distance un autre plan. C'est le problème que rencontre John Ford dans *L'Homme qui tua Liberty Valance*. Nous avons vu Liberty Valance (Lee Marvin) s'écrouler miraculeusement au coup de feu tiré par le malhabile Ransom Stoddard (James Stewart). Une séquence ajoutée bien plus tard nous montre *qui* a vraiment tué Liberty Valance, à savoir Tom Doniphon (John Wayne) posté de l'autre côté de la rue. Mais cette séquence nous propose une vérité qui n'est pas raccordable avec notre expérience visuelle. Il est impossible de modifier après coup la prise de vue; de remettre dans le champ celui qui n'y était pas, de changer la direction du coup qui a atteint le bandit. La vérité ne nous est pas montrée par raccord visuel. Elle n'a de consistance que dans les *paroles* de Doniphon/John Wayne qui révèle la vérité à Stoddard/James Stewart. Et ce pourrait être le sens dernier du fameux « *Print the legend* » qui conclut le film : non pas l'idée banale que les hommes aiment mieux les beaux mensonges que la vérité nue, mais la constatation, plus troublante, que l'image – contrairement à la parole – est impuissante à transformer une autre image.

Qu'est-ce donc que le cinéma peut faire de la comédie théâ-

1. Pour l'analyse de cet effet dans *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, voir plus loin « L'enfant metteur en scène ».

trale de l'hypocrite? Qu'est-ce que le cinéma muet peut faire de Tartuffe? Comment Murnau peut-il lui faire illustrer l'idée que « l'habit ne fait pas le moine » quand il vient, à l'inverse, d'identifier ses ressources, dans *Le Dernier des hommes*, à la démonstration inverse : l'habit fait le moine, le portier dégradé, privé de son habit à galons, n'est plus qu'une loque humaine? A ce défi, il y a deux réponses possibles. La première consiste à jouer la difficulté, la citation, le théâtre dans le théâtre. C'est le parti pris qui inspire le scénario de Carl Mayer. La transposition filmique du *Tartuffe* de Molière est insérée dans une histoire contemporaine d'hypocrisie. Déguisé en cinéaste ambulant, le neveu du vieillard que la gouvernante cherche à évincer, compte sur sa projection de *Tartuffe* pour démasquer l'hypocrite. L'intrigue fonctionne donc selon la structure hamletienne : le spectacle dans le spectacle doit forcer l'hypocrite à se révéler. Or cette structure dramatique s'avère inadéquate. Car elle ne répond ici à aucun des deux cas qui la rendent efficace. De deux choses l'une, en effet. Ou bien la représentation dans la représentation marche, comme dans *Le Pirate* de Minnelli : le spectacle permet au faux Macoco (le comédien itinérant pris à tort pour le pirate) de révéler le vrai, caché sous les dehors d'un respectable bourgeois. Mais cela marche par l'introduction d'un ressort bien particulier : le désir du vrai pirate, devenu un bourgeois ventripotent, d'apparaître comme ce qu'il est, de ne pas se laisser voler son rôle par le comédien. C'est le goût de la parade théâtrale qui fait émerger une « vérité » à l'encontre de la réalité du personnage et consacre en définitive moins la perte d'un criminel que la victoire du comédien. Celui-ci apparaît en effet, aux yeux de la jeune mariée bovaryste, comme la véritable incarnation de ce qu'elle poursuivait sous la figure romanesque du pirate. Ou bien, la représentation est, comme dans *Hamlet*, impuissante à démasquer l'hypocrite. Mais cet échec dans la fiction est encore un succès de la fiction. Il confirme l'impossibilité de savoir constitutive du personnage, la vanité de cette volonté de savoir qui est peut-être un désir secret de ne pas savoir. Il confirme, lui aussi, l'égalité supérieure du comédien; qui ne ment ni ne dit vrai, sur le menteur qui cache le vrai et sur le chasseur de vérité qui s'acharne à le démasquer.

Le cas de ce *Tartuffe* ne correspond ni à l'un ni à l'autre de ces « succès » fictionnels. Le spectacle dans le spectacle ne démasque

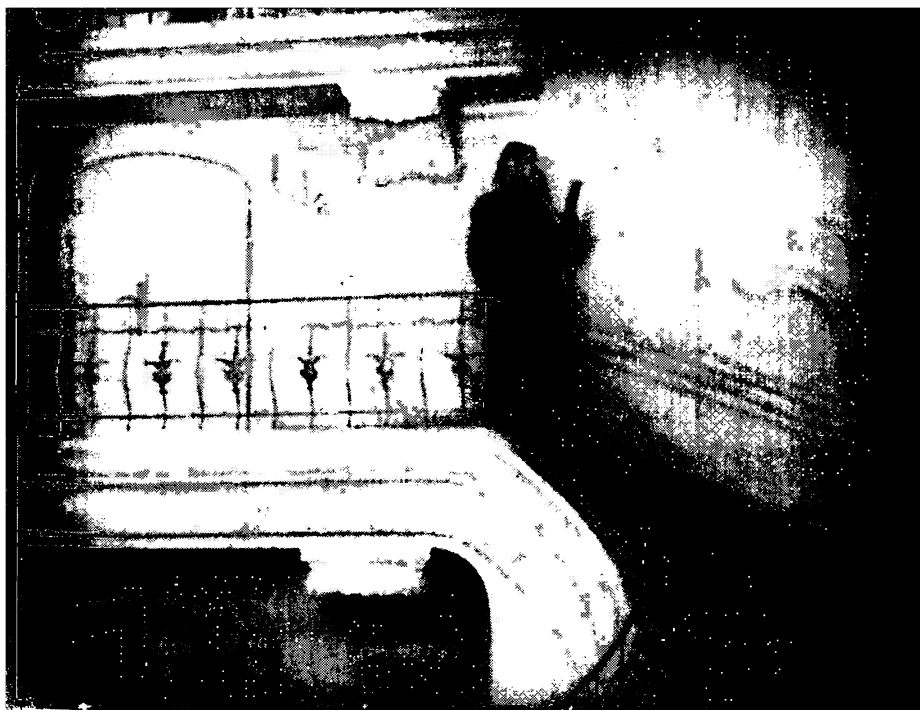
rien ni personne. L'hypocrite n'est pas démasqué par la représentation. Il faudra pour cela un poison de mélodrame, portant l'étiquette « poison ». La machinerie ne fonctionne pas comme telle. Elle fonctionne bien plutôt dans le film comme un signifiant abstrait de modernité, conjuguant à la transposition moderne un effet de distanciation autodésigné. Mais qu'est-ce, au juste, qu'un Tartuffe distancié ?

La transposition cinématographique doit donc reposer sur autre chose que la machinerie scénaristique du spectacle dans le spectacle. Elle doit comporter un principe spécifique de conversion, mettre dans les variations du mouvement d'un corps l'équivalent des glissements du discours. Le dramaturge déplaçait un discours, le cinéaste doit faire bouger une silhouette, cette silhouette noire qui apparaît sur le blanc des murs. Le Tartuffe de Molière était un être deux fois fait de mots : fait de son discours et de tous les discours tenus sur lui avant qu'il n'apparaisse. Or il y a dans le film de Murnau un refus du discours qui outrepassa la contrainte du film muet et l'économie des intertitres. C'est ce que pourrait symboliser le bâillement qui est la seule réponse de Tartuffe à la demande d'Orgon concernant Elmire : « Convertis-la à ta doctrine », ou encore la recommandation de Dorine au même Orgon : « Ne me demandez rien. Venez voir. » Tartuffe n'est pas un être de paroles. C'est une longue silhouette sombre, un grand manteau, perche noire en haut de laquelle est plantée une boule blanche, une tête ronde perpétuellement cachée derrière son livre. La question initiale – comment traduire cinématographiquement : « Couvrez ce sein que je ne saurais voir » – est résolue radicalement : la rencontre de Tartuffe et de Dorine est une non-rencontre. La silhouette noire descend l'escalier, plongée dans son livre, sans voir la soubrette qui le monte. Le problème de la fiction cinématographique sera donc de faire bouger cette silhouette, de la transformer en son contraire : ce paillard en bras de chemise et à la guetite grande ouverte qui se vautre à la fin sur le lit d'Elmire.

Mais comment opérer cette transformation ? Le Tartuffe de Molière était trahi par les paroles, par ce goût de séduire par la parole, commun au prêtre et au débauché. Quel est donc le pouvoir équivalent, propre au mutisme cinématographique, qui peut animer et trahir la silhouette, l'amener à baisser sa garde ? Une première réponse s'offre : ce qui, devant les autres et devant

la caméra, peut trahir Tartuffe, c'est le regard. Les variations de la figure-Tartuffe sont des variations du regard. Le visage du dévot fixé sur son livre s'anime par les yeux, plus exactement par l'un des deux. L'hypocrisie est visualisée par cet œil qui se met à regarder de biais un mets, une bague ou une poitrine, pendant que l'autre continue à fixer droit. C'est en louchant que Tartuffe, en somme, se montre pour ce qu'il est. Reste à savoir ce que loucher veut dire. Le regard de côté d'Emil Jannings/Tartuffe est-il différent de celui d'Emil Jannings/Haroun El Rachid, sultan concupiscent du *Cabinet des figures de cire*? Selon Lotte Eisner : « La caméra de Karl Freund fouille toutes les sinuosités et inégalités des visages sans fard, toutes les rides, retroussements de lèvres, les clignotements d'yeux, révélant, avec les taches de rousseur et les dents gâtées, les vices dissimulés¹. » Mais ce que la caméra nous montre, c'est surtout un être aux aguets, un être qui craint de se découvrir. Et un œil de côté, précisément, cela peut manifester deux choses opposées. Ce peut être un œil qui convoitè et répond ainsi à la provocation qui veut surprendre, derrière la silhouette noire, l'être de désir. Mais ce peut être l'inverse : un œil qui surveille les pièges tendus au désir pour qu'il s'avoue. L'œil de Tartuffe louche parce qu'il est sans cesse occupé à retenir le mouvement oblique qui devrait le perdre. La tendance qui le porte vers l'objet du désir est sans cesse prévenue par l'observation de qui le regarde ou pourrait le regarder. La machination d'Elmire qui veut montrer à Orgon caché la vérité de Tartuffe échoue, parce que sa poitrine offerte au premier plan est pour l'œil de Tartuffe moins visible que le reflet flou du visage d'Orgon dans la théière. Mais l'impuissance d'Elmire est aussi bien celle de Tartuffe. L'hypocrite muet, privé des mots de la séduction, est dans une situation comparable à celle de ces « saboteurs » staliniens qui ne sabotaient jamais pour ne pas risquer de trahir le fait qu'ils étaient des saboteurs. Tartuffe doit surtout ne pas laisser paraître qu'il est un hypocrite. Aussi les scènes de séduction, dont Elmire seule a la conduite, présentent-elles un caractère forcé. Ce qui est forcé, c'est d'abord la mimique d'Elmire, à moins qu'elle n'ait un autre destinataire que Tartuffe. C'est ensuite et surtout le raccord des plans entre l'œil louche de Tartuffe et les objets proposés à son désir : le bas

1. Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque*, Paris, Éric Losfeld, 1965, p. 185.



Tartuffe (F. W. Murnau) : la silhouette noire.

dès jambes d'Elmire ou sa poitrine palpitante. Car ces objets sont moins ce que Tartuffe voit, comme être de désir, que ce qui doit causer son désir, les objets du désir en général, ce petit bout de peau au-dessus de la bottine ou ces soulèvements de seins frémissants qui, dans les romans du XIX^e siècle, font tourner les jeunes têtes masculines. Ces objets du désir nous sont montrés pour que *nous* les attribuions au désir de Tartuffe. Mais apparemment, ce qui doit causer son désir amoureux cause d'abord chez lui le désir plus prosaïque d'aller regarder si on ne le regarde pas.

A première vue donc, la fiction adoptée semble vainement tendue vers une opération qui ne se fait pas : la conversion du corps de Tartuffe à un autre *gestus*. Tout le dispositif scénographique semble pourtant construit à cet effet avec ses deux types de lieux : il y a, avec le hall, l'escalier et le palier, le classique « lieu de passage » de la fiction théâtrale, ce lieu de passage par principe toujours ouvert (même quand c'est la chambre de la Maréchale dans *Le Chevalier à la rose*). Cet espace théâtral où il n'a pas à parler mais seulement à parader est le lieu privilégié de la silhouette noire. Et il y a les lieux fermés de l'intimité cinématographique. Ceux-ci ne sont pas des lieux du secret mais, au contraire, des volumes clos où les corps sont enfermés, piégés, menacés du regard par le trou de la serrure. Il s'agit alors de déplacer Tartuffe de l'espace théâtral où circule à l'aise sa silhouette cinématographique pour l'attirer dans ces chambres du piège. Or ce dispositif fictionnel et scénographique ne marche pas, si du moins on le considère comme machine d'aveu, propre à démasquer l'hypocrite. Celui qu'on a dépossédé de la conduite des apparences, réduit au rôle de la bête méfiante, celui-là ne peut plus être pris au jeu de sa performance. C'est un autre qui sera pris à sa place. Dans la dernière scène, devant une Elmire maintenant passive et statufiée, et assez peu désirable dans ce déshabillé galant qui en fait plutôt une momie, un autre personnage a pris sans transition la place de la silhouette noire : une espèce de clochard saoul et égrillard, semblable à ces personnages à la Labiche ou à la Offenbach qu'on est allé chercher dans les bas-fonds pour jouer les invités de marque dans un dîner destiné à jeter de la poudre aux yeux d'un gogo et qui reprennent malencontreusement leur naturel. La transformation cinématographique du corps n'a pas eu lieu, faute qu'on ait laissé à l'hypocrite la conduite des apparences. Celui qu'Orgon chasse

à coups de poings est un autre personnage de théâtre que celui qui l'avait enjôlé.

Si donc la transposition cinématographique de *Tartuffe* consistait à confier au regard du personnage le soin d'opérer l'équivalent des paroles à double sens du théâtre, on pourrait affirmer que l'effet est manqué. Reste évidemment une autre possibilité : que ce *Tartuffe* nous raconte une histoire radicalement différente de celle de Molière et à laquelle les moyens du cinéma seraient, pour le coup, adaptés. Cette divergence de l'histoire cinématographique et de l'histoire théâtrale n'est pas donnée par le prélude et l'épilogue « modernes ». Elle prend corps dans le début de « l'histoire elle-même ». Comme chez Molière, Tartuffe en est absent. Mais le statut de cette absence est différent. Chez Molière les deux premiers actes étaient faits des discours tenus sur Tartuffe. Ceux-ci dessinaient l'image, pour tous obsédante, du (faux) dévot. A ce remplissage du personnage par les mots s'oppose ici son identification à une ombre. Avant d'être le faux dévot qui vient escroquer une famille, Tartuffe est l'ombre qui vient séparer Orgon d'Elmire. C'est cette ombre qui est devant le regard d'Orgon quand il abaisse les bras d'Elmire qui s'apprêtait à l'étreindre. J'évoquais précédemment la question des phrases à double sens. Or il y en a au moins une ici quand, à la déclaration d'amour d'Elmire (« Je suis heureuse »), Orgon répond : « Si tu savais comme je suis heureux ! » Mais c'est évidemment un autre bonheur dont il parle, un autre objet d'amour qu'il contemple à travers le corps devenu transparent d'Elmire. Pendant qu'elle se réjouit du retour de son mari, celui-ci rêve de son nouvel ami rencontré en voyage. C'est cette ombre qui se met entre eux et à laquelle Elmire se confronte à nouveau un peu plus tard, quand la caméra nous laisse derrière la porte d'Orgon, qu'elle est sans doute allée tenter de reconquérir. Et c'est cette rencontre de l'ombre qui donne son intensité à la sortie impressionnante d'Elmire dont la robe à crinoline se met à peser, dans la descente de l'escalier, d'un poids formidable. Cette robe à crinoline, bien sûr, est un anachronisme, comme le sont ces valets poudrés dans un décor fin XVIII^e siècle. Mais ce n'est pas là n'importe quel anachronisme. Cette robe Marie-Antoinette qui écrase, en plongée, le corps d'Elmire nous dit la transformation opérée : non pas un décalage historique, mais un déplacement fictionnel. Elmire est devenue une Comtesse des *Noces de*



Tartuffe (F. W. Murnau) : Orgon, Elmire et l'ombre.

Figaro, prenant douloureusement conscience que son mari ne l'aime plus. Et cette descente d'escalier accablante, comme les pleurs qui tombent sur le médaillon d'Orgon, sont l'équivalent de deux arias mozartiennes, un *Dove sono* et un *Porgi amor*. Et de même la scène de la lettre écrite avec Dorine pour attirer Tartuffe dans sa chambre est la transposition du duo célèbre de la Comtesse et de Suzanne.

A partir de ce déplacement fictionnel, tout ce qui faisait notre désarroi devant ce *Tartuffe* sans séduction trouve sa logique. L'histoire que nous présente le cinéaste n'est pas celle des machinations de l'hypocrite. Elle est celle de la maladie d'Orgon et du traitement par lequel Elmire veut la guérir. Tout se passe entre Elmire et Orgon, entre Elmire et l'amour d'Orgon pour cette ombre. D'où l'importance de ces séquences qui nous montrent Orgon préparant fébrilement le déjeuner de Tartuffe ou veillant amoureusement sur son repos. En un sens, ces scènes sont la visualisation des propos de Dorine ironisant chez Molière sur la folie de son maître. C'est là le principe de transformation de la parole en image propre au film. Ce que les images montrent, ce n'est pas ce que disent les personnages de la pièce mais ce qu'on dit d'eux dans la pièce. Le branle-bas des valets au début visualise les propos de Madame Pernelle, incriminant chez Molière le train de maison de sa bru. Et l'image d'Orgon devant la charnelle, veillant sur le repos de Tartuffe couché dans son hamac, visualise les propos de Dorine dans la pièce. Dans ce décor sur-exposé, ce que nous voyons est le rêve d'Orgon, ce rêve qui traverse la réalité sordide que nous voyons, avec les yeux d'Elmire : ce gros matou hideux et repu, recroquevillé sur son hamac.

Mais ce principe de visualisation n'est pas seulement une transposition cinématographique déterminée des éléments d'une fable théâtrale. Il inclut aussi la figure et la fable de Tartuffe dans une série propre au cinéma en général, au cinéma expressionniste en particulier, et à Murnau encore plus particulièrement : une série d'histoires d'apparences qui ne sont plus des histoires d'aveu. Le cinéma, on l'a vu, ne fait pas avouer les hypocrites. Il raconte des histoires d'ombres consistantes, d'ombres envoûtantes qui doivent être détruites. Une ombre n'avoue pas, elle doit se dissiper. L'histoire d'Orgon victime d'une ombre ressemble à bien d'autres fables que nous raconte le cinéma de Murnau. Elle est semblable à celle du jeune poète employé

de mairie de *Phantom*, saisi par la force, au sens propre, renversante d'une apparition en blanc. Elle est semblable à celle du jeune Hutter de *Nosferatu* qui se presse vers le pays des fantômes. Semblable à celle du fermier de *L'Aurore* devant l'apparition de l'étrangère.

Il faut dissiper ces ombres. Mais le cinéma a du mal à dissiper les ombres. Il excelle au contraire à leur donner consistance, à les constituer en objet d'amour et de fascination dont on ne se délivre que par un miracle ou un coup de force. Et c'est bien l'objet de *Tartuffe*. Le film nous montre la machination d'une reconquête. Elmire conduit la manœuvre pour écarter du cœur d'Orgon l'intrus, celui qui fait qu'Orgon ne la voit plus. Il s'agit d'un exorcisme, d'un spectre à chasser. C'est de ce changement de fable que vient le déficit du personnage. Celui qui, chez Molière, menait tout, y compris sa propre perte, est devenu d'emblée l'intrus qu'il faut expulser et pousser à la faute, pour pouvoir l'expulser. L'initiative lui est retirée. Et son assaut même à la vertu d'Elmire est singulièrement ambigu. Ce missel qui se pose sur la poitrine décollée est sûrement blasphématoire mais pas d'une sensualité dévorante. A la limite il tiendrait lieu du mouchoir absent. Et, en tout état de cause, les intertitres coupent encore sa puissance érotique. L'initiative est à Elmire qui veut écarter l'ombre, faire tomber le masque. J'ai parlé plus haut de l'étrangeté de la grande scène de séduction, de la parade un peu trop mécanique d'Elmire et du raccord problématique entre l'œil de Tartuffe et l'objet du désir, ce raccord qui avait besoin de passer par nous. A moins, ai-je dit, que la parade d'Elmire ne soit destinée à un autre. Et de fait elle s'adresse à ce tiers caché derrière le rideau, à celui pour qui Elmire s'était ainsi décollée, à savoir Orgon. C'est ici l'occasion de se souvenir des paroles de Madame Pernelle :

*Quiconque à son mari veut plaire seulement,
Ma bru, n'a pas besoin de tant d'ajustement.*

Il faut répondre que ce n'est pas seulement à son mari qu'Elmire veut plaire mais aussi à l'amoureux de Tartuffe. Mais il faut ajouter qu'Elmire, en présentant ainsi sa poitrine, fait deux choses à la fois. Elle expose au désir dur à venir de Tartuffe ce qui devrait être l'objet du désir d'Orgon. Mais aussi elle s'offre pour dissiper l'ombre. Elle offre sa gorge à l'homme noir comme



Tartuffe (F. W. Murnau) : de Molière à Mozart.

la fiancée de Hutter offrait la sienne aux dents de Nosferatu, pour que, au chant du coq, Hutter et tous les autres soient délivrés du vampire. Elle l'offre pour qu'Orgon, à l'image du paysan perversi de *L'Aurore*, rejoigne le monde des vivants, pour que, comme le fils égoïste et ambitieux de *La Terre qui flambe*, il retrouve sa famille. La parade érotique est un rituel sacrificiel. Dans *Nosferatu*, le sacrifice provoquait l'évanouissement de l'ombre. Ici, ce n'est pas un évanouissement mais une substitution qui anéantira l'ombre.

Il vaut la peine d'examiner cette différence entre deux solutions, parce qu'elle pose le problème de la fable cinématographique, c'est-à-dire du rapport du cinéma à ses propres apparences. Ces ombres dont les personnages sont captifs sont en effet celles qui projettent les pouvoirs d'illusion qui lui sont propres. Le récit visuel doit liquider ces ombres, c'est-à-dire liquider les puissances immédiates du cinéma. Mais il y a deux façons de liquider les ombres. La première utilise à cette fin le pouvoir fantasmagorique lui-même. La machine à produire des *phantasmata* se charge alors d'escamoter les ombres qu'elle a créées. Ainsi l'ombre noire de Nosferatu s'évanouit-elle à nos yeux, par la magie de la machine. Tout se passe, en somme, en famille. La technique cinématographique liquide les ombres de la fiction cinématographique. La seconde manière est tout autre. Elle suppose que le cinéma se dépouille de ce pouvoir d'escamoter ses ombres, qu'il sorte de lui-même, se soustraie ses figures. C'est ce qui se passe dans *Tartuffe*. L'ombre noire qui se détache sur fond d'ombres claires devant un mur blanc est une figure du cinéma. Et, de même, cet univers du flou et de la surexposition qui est le royaume d'Orgon. Pour liquider ses propres ombres, le cinéma doit seconder la stratégie d'Elmire : tirer Tartuffe hors de ce rapport de la silhouette noire au royaume flou d'Orgon, c'est-à-dire hors du séjour de l'immédiateté cinématographique. La stratégie fictionnelle d'Elmire demande d'arracher Tartuffe au mode d'être qui le protège : celui des *phantasmata* cinématographiques. Cette ombre qui ne peut avouer à la manière théâtrale ne peut non plus être escamotée à la manière cinématographique. Il faut donc la déplacer sur une autre scène, une scène intermédiaire. Par le détour du boudoir où Elmire essaie d'abord de la piéger, la silhouette cinématographique se trouve finalement enfermée dans le cadre d'un tableau de genre. Le boudoir

des galanteries à la Fragonard devient un intérieur hollandais, un espace pictural de proximité des corps et de répartition des lumières et des ombres où se perd la silhouette noire.

La liquidation de Tartuffe, c'est la substitution d'un corps à un autre corps. Dans la chambre d'Elmire, nous l'avons vu, c'est un autre corps qui est installé : un corps rustique de joyeux paysan braillard et aviné, comme on en trouve dans les tableaux de Van Ostade ou d'Adrian Brouwer. L'ombre qui ne peut être escamotée se trouve liquidée sur le mode inverse. Elle devient un corps portant les marques de son origine et l'évidence de sa différence. Le corps plébéien qui se vautre sur le lit d'Elmire apparaît comme un corps déplacé de son cadre, évidemment étranger dans la demeure aristocratique d'Orgon, étranger aux manières d'être du corps statufié d'Elmire. Son vrai lieu, c'est une scène de tavernè. La différence des classes est aussi une différence dans la répartition des arts et des genres. L'ombre cinématographique appartient à cette poétique romantique qui ne connaît plus le principe générique d'adaptation des formes de l'art aux sujets représentés. La stratégie d'Elmire et celle de Murnau la reconduisent dans l'univers classique où un genre répond à un sujet et où les personnages ont la physionomie et le langage propres à leur état. Le corps cinématographique inquiétant, insaisissable, redevient un corps picturalement bien identifié, mis à sa place qui n'est plus celle d'Elmire et d'Orgon, expulsé visuellement de leur univers avant même qu'Orgon ne l'en chasse physiquement.

Ainsi, la transposition cinématographique de la fiction théâtrale de l'hypocrite ne peut s'assimiler à une simple traduction. Au pays des ombres cinématographiques, il faut changer la fiction de Tartuffe. Il faut déposséder le séducteur des moyens théâtraux de la séduction pour en faire cette ombre à supprimer. Mais ce qui ne peut plus être confié au double jeu de la parole théâtrale ne peut non plus être assuré par les moyens propres de la magie cinématographique. L'ombre doit être réincorporée, mise dans un mode de représentation où les corps et leurs différences soient identifiables. C'est comme figure picturale, comme personnage d'un tableau de genre, que Tartuffe est identifié et le problème fictionnel résolu. Mais cette solution, qui place la caméra en face d'un personnage pictural, signifie une certaine renonciation du cinéma à ce qui semblait être sa manière propre d'imiter la peinture et de remplacer le théâtre, à son pouvoir de



Tartuffe (F. W. Murnau) : la gorge offerte à l'homme noir.



Tartuffe (F. W. Murnau) : de la silhouette cinématographique
au tableau de genre.

susciter et de dissiper des ombres, à sa magie immédiate. Le film de Murnau ne liquide fictionnellement Tartuffe qu'au prix de liquider esthétiquement avec lui l'expressionnisme cinématographique. C'est ce qui donne à ce film sa tonalité de grisaille. Ce n'est point seulement que la platitude des intertitres réveille à chaque instant la nostalgie pour l'enchantement perdu des paroles de Molière. C'est aussi que le cinéma doit, pour s'approprier Tartuffe, travailler contre ses propres enchantements. *Tartuffe* conduit à son terme, avec la liquidation du héros, le deuil de l'expressionnisme qui est aussi le deuil d'une certaine idée de la singularité cinématographique.

D'une chasse à l'homme à une autre : Fritz Lang entre deux âges

La Cinquième Victime (*While the City sleeps*), réalisé par Fritz Lang en 1955, passe pour l'expression du pessimisme radical d'un auteur désabusé par le peuple américain sur la démocratie, et par Hollywood sur l'art cinématographique. Mais quel est au juste l'objet de ce pessimisme et comment est-il mis en fable ? Le cœur de l'intrigue, juge-t-on généralement, est la concurrence implacable que se livrent les ténors de l'empire de presse d'Amos Kyne. Le rédacteur en chef, le chef de l'agence télégraphique et le chef du service photographique se battent pour obtenir le poste de directeur général de cet empire que la mort du fondateur a laissé à un fils gâté et incapable. Celui-ci a promis le poste à celui qui démasquerait le maniaque assassin de femmes dont les crimes préoccupent en ce moment tous les esprits. Au service des concurrents se déploie tout un réseau d'intrigues féminines. Et l'espace visuel du film semble entièrement constitué par les mouvements des corps et les jeux de regards qui mettent dans des rapports de supériorité ou d'infériorité toujours instables ces intrigants qui, dans la grande maison de verre, passent leur temps à épier ce qui se passe de l'autre côté du couloir, à surprendre le sens d'un sourire ou d'un déplacement et, inversement, à cacher ce qu'ils font, à composer un masque destiné à tromper l'autre sur le rapport des forces. En bref, le centre de l'affaire semble être l'organisation de l'intrigue et du secret permanents au cœur de la grande machine censée apporter au peuple la lumière de l'information. Le pessimisme de Lang consisterait à observer – et à nous faire observer – que tous ces gens qui pourchassent le meurtrier sont aussi antipathiques – sinon plus – que lui.

Il se pourrait pourtant que le ballet des intrigants ne soit lui-même qu'un leurre rassurant et que le cœur noir de l'intrigue soit bien plutôt constitué par l'action des seuls membres honnêtes de l'empire Kyne : le reporter Mobley et sa fiancée, la secrétaire Nancy. Mobley, de fait, ne vise aucune promotion et n'entre dans aucune intrigue. Il veut seulement démasquer le meurtrier. Et il a pour cela son idée : l'amener à se démasquer en lui parlant. Le projet est *a priori* contradictoire. Pour parler au meurtrier, il faut savoir qui il est. Et si l'on sait qui il est, c'est qu'il est déjà démasqué. Même le machiavélique Porphyre serait impuissant si Raskolnikov ne venait à sa rencontre. Mais Mobley n'est pas juge, il est journaliste de télévision. Parler en face à face à ceux qu'il ne connaît pas, c'est ce qu'il fait tous les jours, à huit heures. Ce soir-là, donc, il vient parler aux téléspectateurs, comme tous les jours, mais aussi à un téléspectateur bien particulier, le meurtrier. Avec les faibles indices que lui a communiqués un ami policier, il dresse son portrait, il lui dit qu'il est reconnu et que sa fin est proche. Sans le voir, il le regarde et l'appelle de sa voix à venir se mettre en face de ce regard. Et, de fait, au milieu de sa phrase, un déplacement spectaculaire de la caméra en anticipe l'effet en s'installant, en contrechamp du poste, devant le meurtrier. Cette littéralisation du « face-à-face » qui introduit le journaliste en toute demeure est aussi un trope qui inverse le sens même du mot « télévision ». Le *télévisé* n'est plus en effet ce qui est vu dans le téléviseur, mais ce qui est visé par lui. Le *télé-visé* est ici le meurtrier, appelé à se reconnaître comme celui dont on parle et à qui l'on parle.

La caméra met donc en scène l'équivalent d'une opération théâtrale, bien connue depuis Aristote sous le nom de reconnaissance. La reconnaissance, c'est le passage de l'inconnu au connu : non pas seulement le processus qui fait apprendre ce que l'on ignorait, mais celui qui opère le recouvrement entre une personne identifiée et une personne non identifiée. C'est exemplairement ce qui arrive dans *Œdipe-roi* où Œdipe apprend qu'il était lui-même le meurtrier qu'il cherchait, lorsque le messager dit au serviteur en le désignant : « Cet enfant dont on parle, c'est lui. » La reconnaissance, c'est cette jonction de deux démonstratifs, que le serviteur, dans cette scène, s'efforce d'empêcher, à l'image de la pièce entière où ceux qui savent ou pressentent le secret s'emploient à empêcher l'ajustement des deux identités,



La Cinquième Victime (F. Lang) : le télé-viseur.



La Cinquième Victime (F. Lang) : le télé-visé.

à différer le moment de la reconnaissance où se refermera sur Œdipe le piège disposé par Œdipe – par celui-là seul qui ne savait rien et ne devait surtout pas savoir, par celui-là seul aussi qui voulait savoir.

C'est bien cela dont il est question dans notre séquence. Mais, clairement, tout, dans le film, fonctionne à l'inverse du schéma aristotélicien de la reconnaissance. Il y a longtemps d'abord que le spectateur connaît le visage du meurtrier puisqu'il l'a vu en action dans les premiers plans du film. Et la reconnaissance n'est pas ici le moment où le piège se ferme, mais celui où il se dispose, celui où quelqu'un qui ne sait pas joue à celui qui sait, et dit à celui qu'il ignore : « Je sais que tu es celui-là. » Bien sûr, feindre de savoir plus qu'on ne sait pour que le suspect tombe dans le panneau et livre le savoir qui manque n'est pas nouveau : c'est l'enfance de l'art policier. Mais il n'est pas question de cela ici. C'est ce que montre *a contrario* un épisode antérieur : l'interrogatoire, au commissariat, du malheureux concierge que la police a arrêté, parce qu'il était le suspect idéal, et qui subit la mise en scène habituelle : les projecteurs dans la figure, le cercle des policiers tout autour, le harcèlement des questions, l'intimidation, etc. Or cela, Mobley l'a fait entendre à son ami policier, c'est une mise en scène nulle dont il ne sortira qu'un leurre. L'usage que Mobley fait de son savoir et de son non-savoir est d'une tout autre force. Pas de projecteurs dans la figure, pas de questions, pas de gens qui harcèlent le suspect. Car le problème n'est pas que le suspect qu'on a sous la main avoue le crime comme sien, mais que le criminel inconnu se reconnaisse lui-même comme étant reconnu. Ce dispositif passe par un face-à-face d'un autre ordre, un face-à-face avec celui qui est plus proche que tout policier, parce qu'il est au plus loin, parce qu'il vous voit de loin, avec celui donc qui est immédiatement en intimité avec vous, et qui vous parle dans la mesure même où il parle à tout le monde, et à vous comme à tout le monde.

Que fait donc Mobley dans cette séquence ? Deux choses en une. Avec sa parole, il présente le portrait-robot qui dit quel est le criminel. En même temps, avec son regard tourné vers lui, il le convoque là où il doit se reconnaître : dans ce portrait-robot. Le problème, en effet, est que le portrait-robot, en lui-même, est un leurre inconsistant, un assemblage de deux choses hétérogènes : premièrement, des traits individualisants (un âge, une

force physique et des cheveux noirs) qui seront toujours insuffisants pour individualiser qui que ce soit, pour savoir *qui* il est ; et, deuxièmement, un portrait clinique, standard, bien connu, et qui dit simplement *quel* il est, à quel genre pathologico-criminel il appartient. Ce portrait-robot ne saurait guère aider les policiers. Mais ce n'est pas à eux qu'il est destiné. Il ne peut servir qu'à une seule personne : celui qui doit se reconnaître, celui qui est supposé, appelé là, en face, et amené à identifier son *qui* à cet assemblage de traits distinctifs. C'est lui qui, du même coup, est seul capable de se découvrir, d'aller au lieu où on l'attend, par la médiation de son plaisir à être reconnu pour *ce* qu'il est, et de son effroi à être reconnu pour *celui* qu'il est. A cette double médiation correspond visuellement la double grimace de l'acteur John Barrymore Jr., qui incarne le meurtrier Robert Manners. Celui-ci use en effet, devant l'écran fictionnel de la télévision comme devant l'écran réel de la caméra, d'un double registre d'expression parfaitement stéréotypé. Premièrement, sentiment de satisfaction, bouche ouverte, œil brillant ; deuxièmement, sentiment de panique, bouche tordue, yeux qui roulent, mains qui passent à l'acte : dans cette séquence elles serrent les barreaux de la chaise, un peu plus tard le cou de la mère, et à la fin celui de Dorothy Kyne. Les variations sur ce double registre, et en particulier sur la torsion de la bouche, constituent le tout du jeu de l'acteur dans ce film, qu'il ait à exprimer le trouble éveillé chez lui mécaniquement par des jambes de femme, la fièvre d'une action projetée, ses sentiments ambivalents à l'égard de sa mère, ou son attitude devant le regard imaginaire de Mobley. Et, bien sûr, cette stéréotypie évoque une performance d'une autre envergure, accomplie un quart de siècle plus tôt, par l'interprète d'un rôle de tueur maniaque, frère de Robert Manners. Face à la grimace stéréotypée de John Barrymore Jr., nous évoquons tous les changements expressifs, les transitions entre le passant rêveur, la bête sauvage et la victime prostrée qui animaient Peter Lorre interprète de *M le Maudit*, histoire d'une chasse à l'homme dont *La Cinquième Victime* est, en quelque sorte, le *remake* américain.

On peut, bien sûr, imputer la différence aux acteurs et Lang a mis en cause son interprète. Mais l'on sait que la marge d'initiative qu'il laissait au talent personnel des acteurs était assez restreinte et que dans *M le Maudit*, plutôt que de renoncer au sifflement du meurtrier que Peter Lorre ne savait pas exécuter,

il l'avait exécuté à sa place. Même si John Barrymore Jr. n'a pas joué, aussi bien que Lang le souhaitait, il est raisonnable de penser qu'il a joué comme celui-ci lui demandait de le faire. Il n'a pas su jouer stéréotypé, mais c'était bien cela qui lui était demandé. Autrement dit, la simplification expressive n'est pas due aux limites de l'interprète. Elle appartient au dispositif même de la mise en scène. C'est ce dispositif qui a changé, par rapport à *M le Maudit*. Et s'il a changé, ce n'est pas que Lang lui-même aurait perdu ses capacités d'invention. C'est qu'un dispositif cinématographique de mise en scène est une manière de jouer avec un dispositif politique et social de visibilité, d'user de ses ressources tacites ou de rendre explicite son fonctionnement implicite. La grimace stéréotypée de Robert Manners s'oppose au sifflement sauvage et conquérant de M, parce que la mise en scène de *M le Maudit* et celle de *La Cinquième Victime* travaillent sur des dispositifs de visibilité différents.

Il vaut alors la peine de revenir en arrière et de s'arrêter sur l'épisode qui, dans *M le Maudit*, correspond à ce face-à-face à distance entre Mobley et le meurtrier qui donne ici le départ de la chasse à l'homme. Vers le milieu de *M le Maudit*, la police, après une minutieuse enquête dans les établissements psychiatriques, a identifié le meurtrier et trouvé son domicile. Armé de sa loupe, un des policiers examine l'entablement de la fenêtre et passe le doigt dans les rainures du bois où il trouve les traces du crayon rouge avec lequel le meurtrier a écrit ses messages provocateurs. Pendant que la police est chez lui, le meurtrier est dehors. Il est devant une vitrine, avec la fillette qu'il vient de rencontrer. Visiblement, tous les deux sont heureux. Heureux de ce qu'ils voient, heureux d'être à côté l'un de l'autre. Il suit la main de l'enfant qui lui montre le jouet de ses rêves. Il aime flâner, il aime regarder les vitrines, il aime les petites filles, il aime leur faire plaisir. Il semble avoir oublié le but de l'opération : il jouit du présent. Elle-même est heureuse : elle aime les jouets, elle aime les adultes affectueux avec les petites filles. Quand elle verra la marque sur l'épaule, elle ne pensera qu'à une chose : nettoyer la tache que s'est faite le « pauvre vieux ». Ensuite, la chasse va commencer, il n'y aura plus de répit. C'est comme le dernier moment de grâce pour le héros. Mais le mot de « grâce » est à prendre ici au sens fort. Ce n'est pas simplement le dernier moment de répit, mais quelque chose comme

une grâce faite au personnage, la grâce qui lui est donnée comme personnage. Un peu plus tôt, une composition savante nous l'a montré se mettant en chasse, passant de son état normal à son état de bête fauve, sans pitié. Un peu plus tard, c'est contre lui que la chasse à l'homme va commencer. Mais maintenant, il y a ce moment de grâce, où il lui est permis de jouir d'un spectacle, d'un toucher, d'une sensation, d'en jouir esthétiquement, d'une manière désintéressée. Avant que le scénario ne sauve le personnage, ne lui laisse une chance de survie, la mise en scène lui donne sa chance d'humanité. Pas simplement sa chance de malade à protéger, mais sa chance de flâneur heureux dans la foule, sa chance d'être une image calme à travers une vitrine, sa chance photogénique en entendant le mot au sens de Jean Epstein.

Mais ce n'est pas là simple affaire de pause dans un récit. C'est affaire de poésie. Aux exigences aristotéliennes du récit qui conduit le criminel au point où il sera saisi et démasqué vient se mêler et s'opposer une autre exigence : l'exigence *esthétique* des plans suspendus, celle d'une contre-logique qui interrompt toute progression d'intrigue et toute révélation de secret, pour faire ressentir la puissance du temps vide : ce temps des fins suspendues, où les petites Cosette contemplent leurs poupées de rêve et où les « misérables » en sursis goûtent le simple moment de la réconciliation avec un monde qui ne vous veut rien et dont on ne veut rien sinon le partage d'une qualité inédite du sensible. « L'action aussi a ses moments de rêve », dit justement l'auteur des *Misérables*. N'entendons pas simplement par là qu'il faut ménager des repos dans la succession des épisodes. C'est le sens même de l'épisode qui a changé. La nouvelle action, l'intrigue esthétique, s'oppose à la vieille intrigue narrative par son traitement du temps. C'est le temps vide, le temps perdu de la flânerie ou le temps suspendu des épiphanies, et non plus le temps des projets et des fins poursuivies ou entravées, qui donne désormais au récit sa puissance. C'est cette puissance-pure du sensible que la littérature a gagnée entre Flaubert et Virginia Woolf. C'est elle aussi dont Jean Epstein et quelques autres voulaient faire la texture même de la langue des images. Fritz Lang n'a sans doute jamais donné dans les illusions de cette langue. Il n'a pas fait sienne la pensée du cinéma comme art nouveau de l'*aisthesis*, congédiant les vieux arts de la *mimesis*. Il a tôt su que



M le Maudit (F. Lang) : l'examen à la loupe.



M le Maudit (F. Lang) : le moment de grâce.

le cinéma était un art précisément en tant qu'il était un mixte de deux logiques : la logique du récit qui commande les épisodes et celle de l'image qui arrête et réengendre le récit. Mais aussi il a perçu que cette logique mixte de la *mimesis* cinématographique était liée elle-même à une logique *sociale* de la *mimesis*, qu'elle se développait à la fois contre elle et à son abri.

Revenons pour le comprendre à ce moment de bonheur esthétique qui est un moment d'échange des places. Le meurtrier est chez lui dans la rue pendant que la police est chez lui à son domicile. Il y a une étrange complémentarité entre cette quiétude tout à fait momentanée de M, l'homme des foules, et l'organisation méthodique de cette police qui trace au compas des cercles sur le territoire, fouille méthodiquement tous les buissons, opère des descentes dans les tripots et passe à la loupe les détails de son intérieur, qui fait en somme son travail pour trouver, dans le visible, ce qui y est caché. Sa chance d'exister comme personnage, pour lui et pour nous, est paradoxalement solidaire de tous ces cercles dans lesquels le meurtre se diffuse, et qui se concentrent autour de lui : le cercle des policiers, celui des truands, de l'opinion publique, de toutes ces suspicions qui se répandent anarchiquement de tous côtés et au milieu desquels il se faufile et trace son chemin, abrité, en quelque sorte, au sein même de la traque, comme le bonheur de ce plan l'est au cœur du montage alterné qui scande la chasse au criminel. Tous ces cercles qui se resserrent autour de lui, dans le scénario de la traque, tous ces cercles sociaux qui s'imitent les uns les autres, sont aussi ce qui le préserve en tant que personnage, ce qui lui donne sa chance.

Pour saisir le principe de cette chance, il faut s'arrêter à un moment singulier du singulier procès que le tribunal des truands intente au meurtrier. Ce n'est pas seulement que les truands y jouent exactement tous les rôles compris dans le déroulement d'un vrai jugement, y compris celui de l'avocat qui défend opiniâtrement le meurtrier, son Code pénal à la main, au point que nous ne savons plus à quoi nous en tenir sur « ce qu'il pense en vrai ». C'est, plus profondément, que le destin du meurtrier semble pris entre deux lois. Il y a la loi tout court, l'ordre, la protection des honnêtes gens – qui est aussi celle des malhonnêtes gens. Et puis il y a une seconde loi : la *mimesis* de la comédie sociale, la manière dont les rôles sociaux vivent d'imitation,

se nourrissent d'une sorte d'être théâtral du social, qui se diffuse, se joue, se renverse. Le chef des truands se fait le représentant des parents et des honnêtes gens, il met sous les yeux du meurtrier les photos des petites filles qu'il a tuées. L'escroc de la bande joue l'avocat. Une prostituée l'interrompt pour dire l'angoisse et la douleur des mères. Est-elle mère elle-même, joue-t-elle le rôle de la mère comme l'autre joue le rôle de l'avocat ? Peu importe. Ce qui importe en revanche, c'est la rupture de ton de sa voix. Elle commence par une apostrophe furieuse, puis sa voix marque un arrêt et devient beaucoup plus lente, beaucoup plus tendre, comme pour exprimer l'ineffable de cette douleur des mères, comme pour faire croire qu'elle l'a ressentie elle-même, en même temps que passe sur elle la main d'une autre femme, manifestation silencieuse de la grande solidarité douloureuse des mères. « Comment peux-tu savoir ce que c'est ? Il faudrait le demander aux mères », dit en substance leur « représentante ». Mais cette fureur initiale, cette fêlure de la voix, cette reprise en mineur sur le ton de la déploration et ces simples mots, nous les avons déjà entendus juste avant. Ce sont les mêmes traits qui avaient caractérisé l'intervention du meurtrier. Lui aussi avait commencé à crier, avant un arrêt, et une reprise sur le même registre mineur, comme l'expression d'une pure douleur, pour répondre à ses accusateurs la même chose : « Qu'en savez-vous ? Comment pourriez-vous savoir ce que j'éprouve ? » Dans les deux cas, c'est une même « voix de la douleur » qui s'arrache au silence en invoquant ce qui n'est pas su. Il y a quelque chose qui n'est pas su, qui peut seulement être imité, vocalisé, joué, qu'on peut seulement faire ressentir par un équivalent.

La chance du meurtrier, le bonheur de la mise en scène, c'est de pouvoir insérer le cri de détresse ou le regard apaisé dans la trame d'une *mimesis* qui est aussi un paradigme de fonctionnement de la société. La loi *sociale* de la *mimesis*, cela veut dire : il faut imiter, jouer, ce qui, vrai ou faux, n'est pas là, ce qui manque au savoir. La sincérité et l'hypocrisie sont égales devant cet impératif. L'ordre nu, l'ordre social de la loi a son contre-poids dans ce qu'on pourrait appeler la liberté ou la chance de la *mimesis*, ici dans la chance égale qu'elle donne à la voix de la mère fictive et du meurtrier fictionnel. C'est cela l'abri dont jouit le personnage de M. Et c'est cela qui a disparu dans *La Cinquième Victime*. S'il y a un paradoxe dans le rapport entre



M le Maudit (F. Lang) : la voix des « mères ».



M le Maudit (F. Lang) : la voix du meurtrier.

les affaires de l'empire de presse Kyne et le destin du meurtrier psychopathe, ce n'est pas que ces « honnêtes-gens » apparaissent comme plus ignobles que le criminel qu'ils traquent. C'est que cet empire de la presse démocratique et de l'opinion publique fait disparaître du champ toute opinion publique, fût-ce même sous la forme effrayante des lyncheurs de *Fury*. Dans *La Cinquième Victime*, personne ne se soucie de Robert Manners, personne ne fait le tour des cliniques psychiatriques pour savoir qui en est sorti, personne ne cherche à identifier le domicile du meurtrier. Plus étrange encore, personne ne lit *La Sentinelle*, à part les journalistes et le meurtrier. Personne apparemment ne regarde la télévision, à part Nancy qui admire son héros et, encore une fois, le meurtrier. Il n'y a pas d'inventaire des suspects et des lieux, pas besoin d'aller sur la trace du meurtrier. C'est lui, le télé-visé, qui viendra au point où il doit aller de lui-même, et qui viendra d'abord parce qu'une image est venue chez lui, et l'a installé en face d'elle comme celui qui doit se reconnaître dans le portrait-robot imaginaire du meurtrier : il doit s'y reconnaître flatté, reconnu dans l'identité de son cas, heureux de la réussite de son message au rouge à lèvres, reconnu dans sa jouissance haineuse ; et il doit s'y reconnaître en même temps traqué, reconnu comme celui qui est le meurtrier. C'est par cette double capture que le personnage est jeté dans le piège, conduit à faire volontairement ce qu'il faisait par compulsion automatique, à le faire d'une manière programmée, par désir de vengeance et défi relevé. Il est amené à mettre en œuvre cette égale réponse à toute situation, cette identité entre la simple incapacité à supporter la vue d'une paire de jambes féminines et les motifs profonds de la vengeance, de la haine et du défi. Effectivement, tout cela forme un seul symptôme, s'exprime dans le même rictus de la bouche, le même égarement des yeux, provoquant la même séquence de gestes.

La stéréotypie du jeu n'est donc pas affaire d'acteur déplorable. Elle réfléchit le dispositif de visibilité dans lequel se tient le personnage. Entre celui qui le cherche et lui, il n'y a plus de structure d'abri, et aucun moment de grâce ne lui est laissé où il pourrait déployer autre chose que ce simple automatisme facial. L'adresse de la voix et la contrainte du regard de l'autre l'ont enfermé dans ce champ-contrechamp imaginaire, où il n'y a pas d'esquive. Un meurtrier peut échapper aux policiers, un homme

de la foule se glisser comme M dans la foule, mais c'est autre chose que d'échapper à celui qui, de loin, vous regarde en face, pour vous faire coïncider avec ce qu'il sait de vous, c'est-à-dire pour faire coïncider en vous et par vous ce qu'il sait et ce qu'il ne sait pas. En face du meurtrier, Mobley unit au savoir du policier le savoir du clinicien, le supposé savoir du psychanalyste, le savoir du professeur et beaucoup d'autres savoirs encore. Il les rassemble sous l'égide d'un savoir fondamental : savoir se faire passer pour le savant qu'il n'est pas, savoir, en général, jouer ce qu'il n'est pas. Ce savoir est celui de l'acteur. Et c'est comme acteur que le journaliste réunit tous ces rôles en lui. Cela veut dire qu'il a confisqué le pouvoir de la *mimesis* et ses jeux pour les identifier à la position de celui qui sait. Il a bloqué ce pouvoir à la place qu'occupe son image, la place de celui qui voit et qui sait.

Pour penser cette identification entre science et *mimesis*, il convient de revenir aux données classiques, aux données platoniciennes du problème. Le savoir suprême que déploie ici Mobley est le pouvoir de celui qui peut identifier ce qu'il sait à ce qu'il ne sait pas, ce qu'il est à ce qu'il n'est pas, c'est, en bref, le savoir d'être ce qu'il n'est pas. Cela, c'est proprement le savoir du miméticien pour Platon : le non-savoir qui se fait passer pour le savoir. On sait comment Platon met en cause ce « savoir ». Dans le *Ion*, Socrate demande comment Ion, le rhapsode, pourrait connaître tout ce dont il parle lorsqu'il chante ses épopées, comment il pourrait savoir « faire » tout ce qu'il dit, tout ce à quoi il s'identifie. Dans la *République*, il demande ironiquement si Homère sait tout ce que ses personnages savent. Ces personnages dirigent des États, font la guerre, etc. Est-ce qu'il sait faire cela, lui, Homère ? S'il ne sait pas le faire, c'est qu'il a fabriqué des simulacres, des apparences, tout juste bons à nourrir la comédie sociale des apparences.

Nous l'avons vu, c'est cette comédie sociale des apparences, qui obligeait les truands à parodier et la douleur des honnêtes gens et l'impartialité de la justice, et qui du même coup a donné sa chance au personnage au sein même de la chasse à mort. Ici, avec Edward Mobley, les choses changent : ce qu'Homère ne pouvait pas faire, lui le peut. Par sa seule performance iconique, il est effectivement le policier, le procureur et le juge, le professeur, le médecin, l'interlocuteur et le général qui commande la manœuvre. Et il est tout cela en tant qu'acteur. C'est aussi pourquoi il n'est plus

limité par l'obligation de mimer la police et la justice. L'acteur est venu à la place de celui qui sait, il a opéré la synthèse imaginaire de tous ces savoirs, dans ce face-à-face imaginaire qui supprime tout espace social abritant le personnage, tout espace social l'autorisant à être autre chose que ce qu'on sait qu'il est, ce qu'il est dans le savoir, c'est-à-dire un malade, un cas clinique bien répertorié, quelque chose comme une photographie à la Charcot, ou une projection dans une conférence pédagogique : un pantin du savoir.

Le dispositif d'Ed Mobley sur son plateau de télévision est ainsi tout autre chose que la ruse dont usait dans un autre film de Lang, *Blue Gardenia*, un collègue de Mobley, le reporter Casey Mayo. Celui-ci, à la recherche d'un coup spectaculaire, piégeait également sa victime en lui adressant, par voie de presse, une « lettre à une meurtrière inconnue ». En lui faisant croire qu'elle était déjà identifiée, il lui offrait son aide et l'amenait ainsi à se faire connaître. Mais le piège de Casey Mayo relevait des entreprises classiques de la séduction. Tendü par un homme à une femme, par un journaliste à succès à une petite standardiste, il reposait sur une dépendance traditionnelle de sexe et de classe. Le piège d'Ed Mobley dans *La Cinquième Victime* est d'une autre nature. Il ne propose aucune assistance au faible pour le faire venir vers lui, il lui impose son assistance dans un autre sens. Il impose son image, sa présence, son identification de ce qu'il sait et de ce qu'il ne sait pas, de ce qu'il est et de ce qu'il n'est pas. Il ne joue sur aucune autre dépendance que la dépendance à l'imaginaire du savoir, portée par l'image qui vient parler au télévisé et qui lui demande d'agir selon le savoir qu'on a de lui jusqu'au point où il sera pris. Ce n'est pas une séduction, c'est proprement une mise à mort, plus radicale en un sens que celle du tribunal fictif : une mise à mort scientifique, une soustraction de la capacité du sujet à exister autrement que comme il est su. C'est une mise à mort en effigie, en même temps que la mise en place du piège effectif.

C'est autre chose, donc, que le *truc* de Casey Mayo, mais aussi que les intrigues de l'empire Kyne, les rétentions d'information, les adultères et les séductions de coulisses. L'on comprend que l'honnête Mobley, le désintéressé Mobley, puisse les mépriser. Il en est, là encore, comme chez Platon : pour mépriser le pouvoir, il faut connaître quelque chose de mieux que le pouvoir.

Et manifestement il connaît quelque chose de mieux que d'être directeur général de la maison Kyne, à savoir la jouissance de ce jeu du savoir qui absorbe en lui toutes les relations de domination et s'achève en dispositif de mise à mort. Mais reste à savoir, pour comprendre le sens de ce face-à-face, la nature de l'image qu'il met à cette place, la nature de la puissance qu'il exerce et qui lui permet d'imposer ce face-à-face. Mais pour cela, il faut faire un détour, quitter Mobley roi de l'écran pour voir Mobley à la ville.

Nous avons pour nous éclairer là-dessus une singulière scène de séduction. Mobley qui a bu quelques whiskies pour se donner du courage vient sonner dans cet état à la porte de Nancy. D'abord repoussé, il bloque discrètement la fermeture de sécurité, rentre à l'improviste dans l'appartement et impose à sa belle l'étreinte réconciliatrice. L'intérêt de cette scène est d'être entièrement calquée sur les scènes de meurtre du maniaque. On y retrouve la cage d'escalier, la fascination de jambes de femme, un coup d'œil en coin sur la fermeture de sécurité bloquée de la même manière, l'intrusion dans l'appartement, un jeu de mains et aussi l'inscription insistante du signifiant maternel. « Votre mère aurait dû vous l'apprendre », dit Nancy en réponse à une question grivoise de son soupirant, mais aussi en écho à ce *Ask mother* que le maniaque écrit sur le mur avec le rouge à lèvres de ses victimes. D'une manière appuyée, la mise en scène place la scène de séduction et la scène de meurtre en rapport analogique. Il faut alors se demander ce qui fait la différence. Or la réponse administrée visuellement dans ces plans est simple : la différence, c'est que Mobley trouve le bon enchaînement, le bon schéma moteur entre la parole, le regard et les mains. Car il y a une manière de bien utiliser la violence des mains, de tenir le cou avec une seule main et d'utiliser l'autre pour prendre la taille ; une manière de fermer les yeux au lieu de les écarquiller ou de les rouler ; d'utiliser le langage vulgaire et les plaisanteries grivoises plutôt que le mutisme des inscriptions au rouge à lèvres. En somme, nous montre Mobley, avec les femmes, il y a des choses à dire et des choses à faire, qu'il faut exécuter dans le bon ordre et au bon moment. Et pour cela, il n'y a pas besoin d'être très subtil. Même la démarche et l'intonation d'un type qui a bu quelques coups de trop, cela peut marcher. Il y a seulement un bon aiguillage à prendre au départ : renoncer à la position du fils à papa – style Walter Kyne – ou du fils à sa maman – style

Robert Manners. Renoncer à la question superflue : savoir si vous êtes bien celui que vos parents ont désiré. A ce prix-là, on prend le bon aiguillage, on coordonne le bon schéma moteur, en bref on est un bon béhavioriste au lieu d'être un portrait psychanalytique-robot.

Sans doute le spectateur a-t-il le sentiment que, à la place de Nancy, il serait médiocrement séduit. Mais ce n'est pas vraiment une scène de séduction, c'est encore une scène pédagogique. Tout se passe comme si Mobley était en train non pas de témoigner à Nancy son amour, mais de montrer à distance au malade sexuel ce qu'est une libido normale, qui a passé le stade des fixations infantiles et trouvé les bons objets à sucer, les verres d'alcool et les lèvres des secrétaires. Nous pouvons alors répondre à la question du pouvoir de Mobley, de ce qui l'installe à cette place, dans l'image de celui auquel le meurtrier ne pourra pas échapper. Celui auquel on ne peut pas échapper, ce n'est pas le père. Ce n'est pas la loi, l'ordre, la société. Souvenons-nous de l'attitude de Mobley face à Amos Kyne qui lui expliquait les devoirs de la presse dans une démocratie, la souveraineté du peuple, la nécessité de l'informer de tout ce qui l'intéresse, etc. Pendant ce temps Mobley avait tourné le dos, il pensait à son émission imminente, et son silence semblait dire : « Cause toujours. Le peuple, la démocratie, la presse libre, l'information, tout ça c'est du vent. Ce qui n'est pas du vent, c'est ce que je vais faire, moi, m'installer en face de la caméra, m'introduire chez les gens. Le peuple n'existe pas. Il y a des téléspectateurs, et des gens comme moi à l'infini, des gens dont je suis l'instructeur mais pas comme le père, comme le grand frère simplement. »

Le grand frère ici, ce n'est pas une image terrifiante du genre *Big Brother*. C'est simplement celui qui peut servir d'image normale, d'image de la norme, celui qui a passé le stade des fixations infantiles et « mûré » sa libido. Celui-là est en face du meurtrier comme en face du petit frère, qui en est resté au stade de la masturbation manuelle et intellectuelle, aux histoires de papa-maman et à la question de savoir si c'est bien par désir de lui qu'un homme et une femme, son père et sa mère, ont exécuté cette série de gestes qui s'appelle faire l'amour. Bref, il est en face de lui comme le grand frère, l'image normale. Et c'est ce grand frère, cette image normale, qui occupe la place de l'acteur savant, celle de la *mimesis* absorbée, autodéniée. Tel est le couple nouveau

qui remplace le duo de la *mimesis* et de la loi. L'acteur a pris le rôle du savant, absorbé la *mimesis*, identifiée dès lors à la position de celui qui sait et qui vous voit. Et avec la prestation télévisée de Mobley, c'est l'autorité du frère qui succède à celle du père. Mais on sait qu'il y a deux manières d'entendre cette substitution. Dans ses pages sur *Bartleby* et sur *Pierre ou les Ambiguïtés* de Melville, Deleuze compose la fable théorique d'une Amérique des frères et des sœurs, fondée sur la destitution de l'image du père¹. A cette utopie de la fraternité démocratique américaine, la fable de Fritz Lang oppose une contre-utopie : le monde des grands frères n'est pas la « grand-route » des orphelins émancipés. C'est au contraire le monde sans échappatoire. Ce qui ferme les portes, ce n'est pas le père ou la loi mais leur absence, c'est la destitution de la *mimesis* sociale dans le seul rapport de l'image qui sait et voit à l'image qui est sue et vue. C'est sa destitution au profit de l'image télévisuelle, l'image jouée de celui qui est et sait la normalité, le grand frère « sexuellement mature ».

La Cinquième Victime exprime donc plus que la désillusion de l'émigré allemand sur la démocratie américaine. Ce qu'elle met en scène, c'est l'identification télévisuelle de la démocratie. Mais cette identification n'est pas simplement un objet pour le cinéaste. Elle est un nouveau dispositif du visible auquel le cinéma comme tel doit se confronter. On en a vu l'effet sur la fable et sur le personnage du meurtrier. Mais la même stéréotypie vient frapper l'expression de son vainqueur, le dieu ubiquiste de la présence télévisuelle. Continuons à suivre Edward Mobley à la ville et dans son rôle d'amoureux. Près du dénouement, alors même que le meurtrier, soumis à l'appel du téléviseur, s'engage dans le piège qui lui est tendu, Mobley est victime d'une scène de ménage, de la part de sa fiancée. Celle-ci lui reproche son incartade avec la provocante Mildred qui travaille pour le compte de l'un des compétiteurs. Face à elle, l'acteur-professeur Mobley est singulièrement inhabile à parler, inhabile à prendre le ton de la conviction. Et quand il parle de la tristesse qui va l'accabler si elle le quitte, nous n'y croyons pas. Non que nous pensions qu'il n'est pas sincère, mais tout se passe comme s'il ne savait pas imiter, prendre le ton et offrir l'image de celui qui est

1. Gilles Deleuze, « Bartleby ou la formule », in *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 89-114.



La Cinquième Victime (F. Lang) : le bon enchaînement moteur.

habité par un sentiment. Auparavant, on a vu Dorothy Kyne, l'épouse adultère, rouler son époux dans la farine et Mildred, l'enjôleuse, utiliser son cabotinage même pour séduire le reporter. Mais lui, apparemment, ne sait pas ou plus jouer même le sentiment sincère qu'il éprouve pour Nancy – puisqu'un sentiment sincère doit se jouer, aussi bien qu'un sentiment feint. La prostituée de *M* savait exprimer la douleur des mères et rendre inutile la question : l'est-elle ou non ? Mobley, lui, ne sait exprimer ici que deux sentiments : la béatitude idiote de la vanité – sourire avantageux, bouche largement ouverte, yeux inspirés – où l'exaspération, traduite par ses yeux au ciel et par ses jeux de mains insistants. Ces mains semblent d'abord dire : « Laissez-moi tranquille avec ça », puis en viennent à se crispier, imitant en quelque sorte le meurtrier, mimant en tout cas la pensée « Je l'étranglerais bien », et se referment finalement en un geste normal de colère : deux poings qui cognent sur une table. La stéréotypie des deux mimiques, béatitude niaise ou exaspération, vient répondre à la stéréotypie de la double expression du meurtrier, comme si Mobley lui aussi était maintenant une image captée, comme si l'identification du miméticien à l'image qui sait le rendait inapte aux vieux jeux théâtraux et sociaux de la *mimesis*, inapte à l'expression jouée du sentiment. Il est ici réduit à la stéréotypie, prisonnier de son savoir exclusif : parler comme l'image de celui qui sait, parler de loin, à l'absent.

Ici, moins encore que pour le meurtrier, on ne peut incriminer le jeu de l'acteur. Lang a pu tenir quelques propos peu aimables pour Dana Andrews. Mais il y a deux choses qu'il devait savoir avant de donner le premier tour de manivelle. Jouer la flamme brûlante de la passion n'a jamais été la spécialité de cet acteur. Dans son grand film d'amour, *Laura*, il faisait malgré tout un assez étrange amoureux. En revanche il y a une chose qu'il a toujours très bien su jouer, à savoir l'impassibilité. Dans le même *Laura*, il opposait l'indifférence souveraine du policier plébéen Macpherson aux humiliations que lui infligeait la vedette radio-phonique, le causeur mondain Waldo Lydecker. Il était donc capable de mettre à l'exaspération de Mobley toutes les demi-teintes nécessaires. Le problème, ce n'est pas le jeu de l'acteur Dana Andrews, c'est l'étrange sorte d'acteur qu'il joue et qui remet en question l'idée même du jeu mimétique. Ici en effet le policier est devenu journaliste, le plébéen a pris la place du

causeur mondain. Il a capté la position de l'écrivain, substitué sa voix et son image télévisuelles à la voix radiophonique de Lydecker. Mais le plébéien promu a perdu, en venant à cette place, deux capacités : la capacité à dire et à jouer l'amour invincible qui était propre à Lydecker et la capacité à jouer la patience qui caractérisait Macpherson. Il est maintenant prisonnier de son identité nouvelle, celle de l'image qui sait et vous parle de loin. Tout se passe comme si, hors ce rapport, il ne restait à jouer que l'insignifiance ou la grimace. L'image qui sait ne peut plus être le personnage qui joue. L'image télévisuelle remet en question, avec le jeu social que l'acteur doit représenter, le *gestus* même de l'acteur.

En voyant ces grimaces, ces yeux au ciel, ces gestes de mains exaspérés, qui composent la mimique de Mobley face à Nancy, nous pouvons penser à une déclaration de Dziga Vertov, aux temps héroïques du cinéma : « L'incapacité des hommes à savoir se tenir nous fait honte devant les machines. Mais que voulez-vous qu'on y fasse si les manières infaillibles de l'électricité nous touchent davantage que la bousculade désordonnée des hommes actifs, et la mollesse corruptrice des hommes passifs¹? » Le désordre de l'homme actif, la mollesse de l'homme passif, c'est bien là le spectacle que Dana Andrews nous présente ici, comme une sorte de pied de nez à ce grand idéal cinématographique. Sans doute cet idéal de l'homme machinique exact capté par l'œil électrique n'a-t-il jamais été celui de Lang. Il ne s'est jamais enthousiasmé, comme Vertov, pour la société des hommes et des machines exacts, débarrassés de la psychologie. Il n'a jamais pensé, à la manière d'Epstein, qu'un sentiment se radiographiait et que la pensée s'imprimait au front en touches d'ampères. Il a toujours pensé qu'un sentiment se jouait, qu'il s'imitait, et si le mot d'expressionnisme – terme qu'il n'aimait pas – a un sens, c'est bien celui-là. Contre l'utopie anti-mimétique des avant-gardistes des années 20, Lang a constamment joué le mode critique de la *mimesis*, celui qui utilise l'un de ses modes contre un autre. Ce choix, il l'a assumé depuis les formes du cinéma d'auteur, comme *M le Maudit*, où il était le maître du jeu, jusqu'au cinéma de commande qu'il fait à Hollywood, et où il dispose d'une intervention limitée dans un processus où les acteurs,

1. Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, trad. S. Mossé et A. Robel, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972, p. 17.



La Cinquième Victime (F. Lang) : la grimace de l'image-qui-sait.

comme le scénario, sont dictés par le producteur, imposés par l'industrie. Pourtant il a toujours su préserver un dispositif mimétique personnel, jouer de son propre art de la *mimesis* contre celui qui était imposé par l'industrie. Mais, dans *La Cinquième Victime*, il rencontre autre chose que les contraintes financières de l'industrie. Il rencontre une autre figure de l'industrie, ou cette autre version de l'utopie électrique qui, elle, est bien une réalité et s'appelle télévision. Or cette machine-là redistribue la donne du rapport art-industrie, en redéfinissant le sens même de la *mimesis*. Elle règle la querelle entre les utopistes de l'œil mécanique et les artistes de la *mimesis* contrariée. Elle la règle dans la mesure où elle les supplante tous les deux, où elle fixe le statut de l'image mécanique de masse, ce statut de la *mimesis* autosupprimée.

Que joue alors Dana Andrews ? Il joue l'homme télévisuel, il joue le rapport de sa capacité et de son incapacité. Il joue sa capacité à mimer bien une seule chose : la position de celui qui sait, qui parle et voit à distance et qui appelle à venir à distance en face de lui. Cette capacité-là est bien sûr un défi jeté à l'art mimétique en général, et au cinéma en particulier. *La Cinquième Victime* pourrait donc être pensée comme la mise en scène de l'homme télévisuel. C'est pourquoi le trio de l'assassin, du journaliste qui le cherche et de sa complice l'emporte sur toutes les intrigues de la maison Kyne. Ce trio est en effet le trio télévisuel, le couple télévisuel et son témoin, Nancy. Au sein de l'empire Kyne, au sein de l'empire de l'information pour le peuple, et du contre-empire des intrigues et des illusions, il y a finalement – Mobley le sait – une seule chose sérieuse : le plateau de télévision. La chose sérieuse, c'est cela : le dispositif qui met Mobley « en face » du meurtrier et auquel, dans la maison, une seule personne s'intéresse : Nancy. J'ai dit que c'est ce trio-là qui donnait au film sa formule, et non la valse des intrigants et des intrigantes. Peut-être faudrait-il formuler plus précisément les choses. Le film porte en effet sur un seuil de séparation. Le trio télévisuel se trouve séparé du monde des intrigues. Il sait où se passent les choses sérieuses. C'est ce qui fait son privilège. Mais ce privilège se paie en même temps d'un retrait de capacité mimétique, d'un retrait à faire ce qu'on doit faire normalement comme acteur, car on le fait aussi dans la vie : imiter des sentiments, qu'on les éprouve ou qu'on ne les éprouve pas.

La question alors n'est pas de savoir ce qui est le plus intéressant, la chasse au meurtrier ou le jeu des intrigues qui l'entoure. L'intérêt est précisément le seuil, le rapport entre le scénario télévisuel et le vieux scénario de la représentation, la grande parade des intérêts, des passions et des ambitions, des feintes, des mensonges et des séductions, qui est encore, si sordides que soient les ambitions et les moyens qui les servent dans l'empire Kyne, le grand flamboiement mimétique des apparences. Autour de la puissance nouvelle de l'image-qui-sait, la vieille *mimesis* déploie tous ses prestiges, y compris les plus éculés, comme dans la scène de séduction de Mildred que joue Ida Lupino. Ce que Lang fait voir, à travers ce grand flamboiement, c'est le défaut de l'image-qui-sait, la perte du pouvoir de séduction mimétique liée à son autorité même. C'est cette grimace à quoi se réduit le personnage télévisuel quand il n'est pas devant la caméra, quand il ne regarde pas un spectateur lointain mais doit accommoder de près, jouer un sentiment. C'est cela qui est mis en scène : le rapport entre cette capacité et cette incapacité, chacun des côtés critiquant l'autre, et l'entraînant du côté de la dérision. Et la mise en scène de Lang semble traduire le pressentiment du cinéaste que peut-être, dans l'art comme dans cette histoire, c'est le télé-viseur qui est destiné à emporter la mise, l'image faible à triompher de l'image forte. Peut-être est-ce le sentiment d'un tel destin, mais aussi la volonté de jouer avec lui, de le ressaisir au sein de l'art des apparences, qui amène Lang à imposer une petite séquence non prévue dans le scénario, une séquence dont, paradoxalement, les producteurs ne voulaient pas, parce qu'ils la trouvaient un peu grossière : le gag de cette petite visionneuse avec le secret de laquelle l'énjôleuse Mildred excite le désir de Mobley, et qui ne donne rien d'autre à voir qu'un bébé à quatre pattes. Cette petite machine à voir enferme dans sa dérision toute la puissance de l'illusion. Il faut y ajouter sans doute le commentaire muet qu'en donne le serveur du bar qui la ramasse : un sourire, un hochement de tête. On pourrait volontiers y voir le sourire, à la fois moqueur et désabusé, du metteur en scène, qui pense que c'en est peut-être fini de la vieille boîte à illusions mais veut pourtant jouer encore avec ce qui la supplante.

L'enfant metteur en scène

Il est entendu que l'enfance désarme. Sous sa double figure, pitoyable ou malicieuse, le petit animal est trop bien dressé à la rouerie de l'innocence qui nous révèle la brutalité ou le mensonge d'un monde. Aussi l'esprit, qui se sent d'avance vaincu, se tient-il en garde surtout quand, au début de *Moonfleet*, l'image vient offrir l'exact signalement du petit animal, semblable à son essence. Age : dix ans ; yeux : verts ; cheveux : roux ; signe distinctif : taches de rousseur ; nationalité : anglais ; état civil : orphelin ; profession : ramoneur ; type romanesque : enfant de famille déchue. L'identification avec le petit orphelin semble trop imparable quand elle unit à la compassion ordinaire envers celui qui est sans parents le désir plus secret de l'être, de l'avoir toujours été : désir d'être son propre géniteur auquel font communément métaphore la haute mer, la grand-route et les souliers troués. A voir le petit animal siffloteur passer son doigt dans sa semelle percée, le collégien de notre temps ne se sentira-t-il pas glorifié de savoir réciter *Ma Bohème*, comme son homologue, au temps de Flaubert, pouvait déclamer *Rolla*? Faites des nostalgies les plus communes envers quelque innocence paradisiaque, la figuration de l'enfance retrouvée ne serait-elle pas un degré zéro de l'art, identique à un degré zéro de la morale, l'un et l'autre encore pris dans l'affect de l'origine : vert paradis où toutes histoires d'enfance et de naïveté se valent et à l'égard duquel Kant et Schiller, pour ne pas remonter à saint Augustin, nous ont assez prévenus ?

Mais peut-être est-ce encore paresse de pensée que d'alléguer ainsi la paresse du sentiment. Car ce n'est point la même fable d'enfance qui se rejoue en images plus ou moins belles. Sur la

séduction commune viennent se construire des figurations d'une autre force où la vertu d'enfance s'identifie à une argumentation du visible, où la fable commune du regard nu de l'enfant sur les apparences du monde adulte se prête à la confrontation d'un art avec ses propres puissances. Aux derniers temps du muet, Ozu mettait en scène deux enfants qui font la grève de la faim après avoir vu projeter, chez les patrons de leur père, un film amateur où celui-ci faisait le clown pour amuser ses employeurs (*Gosses de Tokyo*). A travers leur mimique, l'art cinématographique se confrontait à ces usages sociaux de la caméra qui servaient la hiérarchie et les divertissements des riches. « Et pourtant nous sommes nés », dit significativement le titre japonais originel. Après vingt-cinq ans de cinéma parlant, la grève de la faim se transforme en grève de la parole, menée par les enfants de la génération suivante, pour avoir la télé (*Bonjour*). Les deux petits rebelles confrontent alors visuellement les codes conversationnels de la civilité adulte à l'anarchie – à l'autre conformisme – de la société infantine. Mais aussi, en réveillant l'impertinence de la muette chorégraphie d'un Chaplin ou d'un Buster Keaton à l'égard de la comédie sociale, ils confrontent le cinéma à ses anciens pouvoirs. Dans le rapport entre fable et figuration, tout le champ de la représentation cinématographique se trouve ainsi réargumenté.

La niaiserie du petit John Mohune, attaché à la lettre de sa mère qui l'assure qu'il va trouver dans le crapuleux Jeremy Fox un ami, pourrait bien définir elle aussi la suspension conjointe d'un code social et d'un code représentatif. « *Sir, I object* » : ce n'est pas simplement à l'égard du cynisme de Lord Ashwood que John Mohune joue les objecteurs. C'est dans la logique même du jeu de la vérité et du mensonge, du visible et de son envers, propre au cinéma en général et à la figuration langienne en particulier, que ce petit animal niais vient mettre le désordre : insupportable au metteur en scène qui n'aime pas les naïfs, mais surtout exigeant de lui une exemplaire torsion de son art, de la manière dont il image le jeu des apparences.

Voyons donc le Petit Poucet à l'œuvre. Attiré par un bruit, l'enfant John Mohune vient de redresser la tête. Son regard rencontre le regard foudroyant de l'archange de bronze qui veille sur le cimetière. Comme surgie d'outre-tombe, une main se lève au-dessus de la pierre et envahit la droite de l'écran. Un cri, un

vertige. Puis une contre-plongée dispose en cercle de cauchemar les visages de cire penchés sur l'enfant : citation dérisoire des moyens que le cinéma, en son enfance, aimait employer pour évoquer la vision subjective et susciter l'image du gouffre et le sentiment de la peur. Mais voici que l'enfant ouvre les yeux, se redresse sur ses coudes et redresse la vision. Ces quelques plans nous donnent tout le mouvement du film : ce petit ramoneur, habitué à descendre dans les cheminées et qui passe son temps à tomber dans ces souterrains où l'envers crapuleux de la société brillante se donne à visiter, ne cessera pas de redresser la perspective, de l'horizontaliser. Il ne cessera pas de recadrer, d'imposer son espace, ignorant de ce que l'habitude sociale et la maîtrise artistique figurent et métaphorisent dans le rapport vertical de la surface brillante et du bas-fond ténébreux, de l'apparence offerte et du secret dérobé : une certaine économie du visible, à la fois sociale et narratologique, où le savoir caché se fait ressort fictionnel. Du *topos* de l'innocence affrontant victorieusement la corruption, Lang tire une fable cinématographique d'une autre conséquence : celle du redresseur d'apparences. Non point un redresseur de torts. Le redresseur de torts reste à l'intérieur de la fable : c'est Maskew le juge-pendeur, semblable à ceux qu'il combat, non point tant par sa cruauté que par son absolue incapacité à dire une phrase qui ne soit pas à double entente.

John, lui, n'entend pas les phrases à double entente. Il est sourd à toute phrase disant que ce qu'on voit cache ce qui est. Dans les studios de la vérité cachée il installe son propre regard, dessinant sans trêve les cadrages de son propre scénario : le scénario de la lettre qui l'envoie chercher celui qui ne peut pas ne pas être son ami. Dans la taverne et le souterrain où le châtelain se révèle chef des contrebandiers, derrière la vitre du manoir délabré où la gitane danse sur sa table et joue avec son désir, John isole obstinément la figure de l'ami, il met en scène ce rapport qui seul importé et qui doit être tel que son scénario le fixe. Et il est vrai que la mise en scène de ce scénario à deux personnages est d'une simplicité enfantine : elle consiste simplement à retourner la logique du scénario adulte qui commande de ne pas croire à ce qu'on dit. « Pas de paroles, des faits », déclare la sagesse de ceux qui savent. Ainsi fait la mise en scène enfantine : aux paroles qui disent de ne pas croire aux paroles, elle oppose la surdité tranquille des gestes qui entendent et n'entendent pas,

des gestes qui tirent une autre vérité des mots. « Que veux-tu que je fasse de toi : un gentilhomme comme moi ? » demande le gentilhomme brigand. Et les brigands, qui savent, de s'esclaffer. L'enfant, lui, ne parle ni ne rit. Il regarde, il salue, il sourit. Il accepte de tout son corps cette promesse « pour rire », c'est-à-dire qu'il en fait une vraie promesse. Par sa simple posture, il ôte à la phrase son « second sens ». Il l'oblige à effectuer tout son sens dans le seul espace du manifeste. Cette stratégie de la naïveté est symétrique de celle du petit Edmund d'*Allemagne année zéro*. En mettant toute son attention et sa tendresse à supprimer un père souffrant et inutile à la société, Edmund fait ce que son professeur dit de faire et ne fait pas – c'est-à-dire, aussi ce que son professeur, comme membre quelconque de la grande armée nazie, a fait et n'avoue plus : « Vous l'aviez dit, je l'ai fait », lui déclare-t-il. A Jeremy Fox le petit John pourra dire à l'inverse : « Vous aviez dit que vous m'abandonneriez. Vous ne l'avez pas fait. » Mais si Jeremy ne l'a pas fait, c'est que l'enfant metteur en scène a patiemment, de son regard et de ses gestes, construit la réalité où la parole du cynique perdait son effectivité.]

Cette stratégie de suspension commence dans l'arrière-salle de la taverne où le cynique entreprend l'éducation du naïf, lui enseigne qu'il n'est pas l'ami qu'il croyait trouver. « Perdez cette illusion », dit Jeremy Fox, dos tourné, à l'enfant qu'il suppose d'autant plus attentif qu'il ne le regarde pas. Car ceux qui savent n'ont pas besoin de regarder et Jeremy Fox sait aussi qu'il entre dans la posture du supérieur de tourner le dos à ceux auxquels il s'adresse afin de les suspendre d'autant mieux à son écoute par le sentiment de leur infériorité. L'enfant ne répond pas. Il objecte d'une autre manière à la phrase qui lui dit de ne pas croire : il suspend son attention, il dort, comme il dormira, bien plus tard, dans la cabane sur la plage, le temps que Jeremy mette et retire le mot qui lui dit une fois de plus qu'il a eu tort d'avoir confiance en Jeremy : le temps aussi que le trio des trompeurs trompés s'entre-extermine, laissant la victoire à l'endormi dont l'absence même est encore acte. A quoi bon écouter des mots qui disent de ne pas croire aux mots, sinon pour ces jeux du pouvoir où il convient de faire savoir à celui qui vous trompe que l'on sait qu'il vous trompe ? Ces jeux de société sont bons pour le boudoir ou le carrosse des Ashwood où la caméra nous laisse voir qu'un pékinois à embrasser vaut un amant et que, mesurés

à l'éclat du diamant, le mensonge d'une fausse scène d'amour et la vérité d'une vraie scène d'adultère se valent. La mise en scène de l'enfant peu loquace (« *You don't speak much, John, do you?* » lui dit la petite Grace) brise les miroirs où Jeremy Fox et Lady Ashwood vérifient sans fin que l'or et l'amour s'échangent comme la vérité et le mensonge. Elle prend en effet appui sur cette vérité que les savants selon le gré du monde sont obligés d'abandonner aux naïfs : l'énoncé « Je mens » n'a *en vérité* aucun sens. La lettre maternelle qui affirme que John Mohune trouvera en Jeremy Fox un ami contient, dans tous les cas, plus de vérité que l'affirmation de Jeremy Fox disant : « *Croyez le menteur Jeremy Fox qui vous dit de ne pas croire en lui.* » Mais aussi cette vérité tient sa fragilité et sa force d'une même chose : d'être entièrement suspendue à ce que le regard et les gestes de l'enfant peuvent agencer dans l'espace du visible pour cerner l'ami ; pour prélever sa figure et l'espace du lien de vérité sur l'espace de la parade et du mensonge.]

Le travail fictionnel du personnage et l'acte de la caméra définissent alors une seule et même opération : une posture à défaire, un groupe à désagréger. Il faut défaire la posture de celui qui entre théâtralement en habit de soirée, avec son regard conquérant et sa moue dédaigneuse, dans le repaire des contrebandiers, tourne le dos pour signifier sa hauteur et réajuste sa tenue après chaque leçon d'arts martiaux donnée à la piétaille. Et la grande affaire n'est point tant que la femme jalouse dénude le dos de Jeremy Fox pour y montrer la marque laissée par les crocs des chiens lancés par les Mohune sur le jeune homme. Il aura fallu déjà un jeu plus subtil pour que le regard et la voix de l'enfant cernent la blessure sur le visage de Jeremy, pour que la mise en scène ordonne les signes à peine perceptibles de cet assaut : un regard dont la fulgurance de parade semble se retirer, une crispation des lèvres qui change de registre expressif. Ce jeu, il faut le voir s'opérer dans l'entrelacs des plans d'ensemble et des plans rapprochés, des horizontales et des verticales, des champs et des contrechamps qui introduisent l'objecteur, le redresseur d'apparences, au cœur de la fête, avec sa petite chanson qui suspend les fastes du flamenco et les jeux ordinaires de la séduction blasée. Ainsi la mise en scène prélève-t-elle sur le visible du jeu de société une visibilité de la blessure et l'enfant attire-t-il son « ami » dans son champ : dans ce plan rapproché qui, en contre-

champ du chanteur, voit la séductrice à gages, vaincue déjà, poser, dans un geste qui devait être de conquête et n'est plus que d'impuissance, la main sur l'épaule de celui qui est en train de lui échapper ; dans le large plan final de la cage d'escalier où le favori des dames, à la limite des deux espaces que l'intervention du naïf a déjà séparés, vient suivre la montée de l'enfant qui ne le voit pas. « Allez-vous, lui aussi, le détruire ? » demande la compagne délaissée. « C'est lui qui pourrait bien me détruire », répond Jeremy. Et en effet, dans ce pas de trop, la destruction du destructeur a commencé. Et déjà s'annonce la sortie ultime de la cabane, à reculons pour cacher la blessure mortelle, de celui qui était venu avec tant d'arrogance occuper initialement la porte de la taverne.

Le film rend visible le trajet d'une blessure, celle dont le regard attentif du petit metteur en scène cherche les traces dans le décor abandonné du pavillon d'été mais qu'il fait plus sûrement apparaître sur les lèvres crispées de l'adulte. Mais il trace en même temps l'histoire d'une séduction supérieure. La mise en scène de la naïveté, suspendue au seul scénario de la lettre et à ce qui l'autorise, l'unique secret d'un amour partagé et d'une dette réciproque, c'est un autre partage du visible qui offre au libertin blasé l'équivalent d'un pari pascalien : le charme d'un jeu supérieur, un principe de discernement qui enferme dans sa clôture le jeu de la tromperie cachée/exposée du ménage Ashwood et transforme en pur cabotinage le cynisme triomphant des gentils-hommes crapuleux et des femmes-appâts. Et, bien sûr, ce retournement de la fable est aussi un retournement de la mise en scène. L'exaspération de Jeremy Fox contre l'enfant aux yeux d'épagneul attaché à ses basques a d'abord été l'exaspération de Fritz Lang contre cette histoire idiote et cet enfant-acteur qu'il ne trouve, comme toujours, « pas assez bon ». Toute son expérience d'exilé qui a retrouvé au cœur du meilleur régime politique l'instinct du lynchage et le mensonge organisé, tout son art de cinéaste disposant les apparences dans leur essentielle tromperie ne se révoltent-ils pas également devant l'obligation de mettre en belles images cette invraisemblable histoire d'enfant confiant, désarmant par son sourire le monde de la tromperie généralisée ? Mais il se pourrait bien que la force de la mise en scène fût faite de cette colère même. Car, bien sûr, la mise en scène « naïve » de l'enfant n'est autre que la mise en scène

savante du metteur en scène qui méprise le scénario sentimental et ne supporte pas la naïveté de l'enfant. C'est que, depuis Schiller, la sentimentalité est une chose, « la poésie sentimentale » une autre. La poésie naïve pour lui était la poésie qui n'a pas besoin de « faire du sentiment » parce qu'elle est naturellement accordée à la nature qu'elle présente. Sentimentale à l'inverse est la poésie qui se sait séparée du paradis perdu de l'immanence par la distance de la sentimentalité et qui doit donc se regagner contre elle. L'œuvre sentimentale, l'œuvre moderne, si l'on veut, est l'œuvre contrariée. La mise en scène contrariée du cinéaste Lang témoigne de la même tension que le style du romancier Flaubert. La même, à l'envers. Flaubert abandonnait pour le sujet « sec » des misérables amours d'Emma Bovary le lyrisme du *Saint Antoine*. « Bien écrire le médiocre », tel était alors son programme et sa torture. Bien mettre en scène la naïveté, c'est-à-dire, à l'inverse, faire ce lyrisme qu'il abhorre, telle est ici l'obligation de Lang. Flaubert s'était vengé en écrivant *Salammbô*, Lang se vengera en tournant *While the City sleeps*.

Mais ainsi, le film lyrique de l'innocence victorieuse et le film noir de la crapulerie triomphante tiennent l'un à l'autre, apparaissent chacun comme le même film que l'autre et comme son exact opposé. La mise en scène de l'enfant qui dort quand on lui dit qu'on lui ment et ouvre des paupières lourdes pour constater chaque fois que les faits démentent l'allégation de mensonge répond par avance à la mise en scène de ce sommeil du peuple sur lequel règnent à égalité le crime venu des fonds obscurs et le mensonge des hommes de la cage de verre qui prétendent porter dans la nuit la lumière de l'information démocratique. La peinture de l'obsédé criminel qui écrit *Ask mother* sur le mur de sa victime et celle du reporter à qui sa mère n'a « rien appris » vengeront le metteur en scène de ce qu'il aura dû accorder à l'orphelin aux taches de rousseur. Et la séduction conquérante de Mildred (Ida Lupino), exercée au profit (et aux dépens) du même George Sanders, compensera les vaines minauderies de Lady Ashwood. Mais c'est cela qui fait la singulière tension animant la surface apparemment limpide et le montage narratif exemplairement fluide de *Moonfleet*. Tension d'une mise en scène qui doit annuler ses pouvoirs habituels, soumettre le grand jeu du jour et de la nuit, du haut et du bas, de l'apparence et de son envers à l'effraction de ce regard désarmé/désarmant qui

vient y chercher son « ami », sa victime. Par-delà le secret partagé d'un amour malheureux et d'un trésor caché, le regard de John Mohune manifeste seulement le secret sans secret de l'égalité du visible, cette égalité dont, en dernière instance, toute démonstration du jeu des apparences tient son pouvoir. Le secret ultime de l'image n'est-il pas de ne contenir, pour le désespoir des malins, rien de plus ni de moins que ce qu'elle contient ? La victoire de l'innocent n'exerce que l'obstination de l'objectif cinématographique qui dénude l'image de toute métaphore pour y voir juste ce qui s'offre à l'horizontale du regard. Mais la force de la figuration, sa logique implacable, consiste à rabattre sur ce seul plan, à soumettre à cette seule égalité la grande machinerie des doubles fonds de l'apparence.

Cette logique de la narration se concentre dans la séquence du puits. Au lieu d'où sort proverbiallement une vérité qui est celle du mensonge de la surface, suspendu à la corde de la machination adulte, l'enfant aux paupières lourdes s'arc-boute de toutes les forces qu'un enfant applique normalement au jeu de la balançoire et tend la main pour atteindre son diamant, à l'horizontale de son regard. Dans ce plan superbe, autant que topographiquement invraisemblable, se condense le redressement des apparences, le grand jeu des verticales converties en horizontales. Jeu supérieur de la mise en scène où le metteur en scène séduit parce qu'il est lui-même séduit, mis hors de son chemin. Ainsi peut se comprendre son humeur contre ce film fait à contrecœur et aimé malgré lui par les cinéphiles. Sa célèbre colère contre le dernier plan « ajouté » pour obéir à la production exprime peut-être le dépit de celui qui a dû, pour faire œuvre, se laisser prendre à la séduction du naïf. Assurément, le plan de l'enfant ouvrant les grilles du manoir pour attendre le retour de son ami est moins beau que celui de la barque emmenant sous le regard de l'enfant cet ami, Jeremy Fox, qu'il ne sait pas être mort. Mais ce que le metteur en scène y regrette, n'est-ce pas surtout cette signature du prestidigitateur qui reprend sa maîtrise en mettant en face du regard de l'enfant cette vérité au téléobjectif de l'ami mort que l'enfant, avec ses seuls yeux d'épagneul, ne peut voir ? Le changement de fin « imposé » ne change pas d'un pouce le sens de la narration. Il n'en va pas de même pour le *happy end* de *While the City sleeps* où Mobley, écœuré par la décision de Walter Kyne donnant le poste à l'incapable amant de sa propre femme,

apprend par la radio, au cours de son voyage de noces, que celui-ci est revenu sur sa décision. En donnant la victoire finale à une morale à laquelle la narration n'avait pas donné le moindre corps, cette fin-là inverse effectivement toute la logique de la figuration. Lang aurait donc été bien plus fondé à s'emporter contre elle. S'il ne l'a pas fait, c'est que ce renversement se prête, lui, à une pirouette ultime du maître qui rend équivalentes la contrainte commerciale du *happy end* et la désinvolture du créateur rendant sa création au néant d'où il l'a tirée. Le chapeau que jette le reporter en lune de miel sur le téléphone de l'intrigue devient ainsi l'exact équivalent de la croix d'Homais à la dernière ligne de *Madame Bovary*. La « mauvaise fin » de *Moonfleet* n'est pas la trahison de l'artiste par la loi du commerce. Elle est bien plutôt l'illustration irrémédiablement naïve de la loi par laquelle l'idiot(e) annule le pouvoir du malin. La signature au téléobjectif n'y peut rien : John Mohune, comme Emma Bovary, échappe à l'autoaffirmation de l'artiste comme malin, à ce jeu de maîtrise qui s'exprime alternativement dans le « bouclage » de l'œuvre sur elle-même où il se fait disparaître et dans l'effet de signature où il rappelle que c'est lui qui s'est fait disparaître. Accepter une autre disparition, tracer la ligne imperceptible qui sépare cette autre disparition de la banalité du commerce, c'est la puissance supérieure de l'art. [L'enfant n'y rate jamais son homme.]

Récit classique, récit romantique

Quelques choses à faire : poétique d'Anthony Mann

« *Some things a man has to do, so he does'em.* »

La formule est frappée, à l'image du film auquel elle donne sa morale, *Winchester 73* : entre tous les westerns d'Anthony Mann, celui dont les formules comme les images semblent le plus soigneusement frappées. On sait que le héros n'y fait, avec obstination, qu'une seule chose ou plutôt deux choses en une : il poursuit l'homme qui lui a volé la fameuse Winchester, c'est-à-dire aussi le mauvais frère qui a tué leur père à tous les deux. Et le cinéaste, de son côté, semble s'y être aussi exactement appliqué à faire tout ce dont doit s'acquitter un bon auteur de westerns : une arrivée de cavaliers étrangers dans une petite ville en effervescence, une provocation dans un saloon, une démonstration de tireurs d'élite, une poursuite dans le désert, une partie de poker qui finit mal, la défense d'un camp contre les Indiens, l'assaut d'une maison où des bandits se sont retranchés, l'attaque d'une banque, et un règlement de comptes final entre cactus et rochers. Il a intégré tous ces épisodes obligés à la construction exemplaire d'une fable exemplaire : au fil de la poursuite qui doit, en bonne logique aristotélicienne, révéler l'identité du parent et de l'ennemi et, en bonne morale westernnière, faire tomber le criminel sous les coups du justicier, la Winchester du générique passe de mains en mains et de gros plans en gros plans jusqu'à venir mettre son image sous le mot FIN. Et l'héroïne féminine, éternel problème de la narration westernnière, circule avec elle pour trouver à la fin même propriétaire.

Entre le faire et le devoir-faire du cinéaste et de son personnage, entre une logique de la narration propre à combler tout sémiologue et une morale de l'action justicière victorieuse au

terme d'une série d'épreuves, la concordance semble ainsi parfaite. Et pourtant cette belle harmonie vient se troubler au point même de l'identification qui doit nouer les deux logiques : dans la manière d'être du personnage. Lin Mac Adam (James Stewart) a beau assurer Lola (Shelley Winters) qu'il a peur comme tout le monde avant l'assaut, tout son comportement dément son propos. Il a beau s'exprimer en formules sentencieuses, il semble impuissant à incarner dans son regard ou sa démarche la justice et la vengeance. Les signes de la réflexion qui sans cesse animent le visage du héros, son attention sans trêve à tous les présents qui le rapprochent ou l'éloignent de son but ne font que mieux manifester cette impuissance. Il venge un père comme il ferait *autre chose*. Cette justice exactement accomplie, cette carabine qui revient à son légitime propriétaire n'en dénoncent qu'avec plus d'évidence une certaine absence. Au flanc du cheval, avec sur la crosse la plaque où le nom manque, la Winchester elle-même semble figée dans son statut de pièce d'exposition, étrangère à son propriétaire. C'est comme si, à l'image de l'Hélène de Stésichore dont l'ombre seule aurait quitté Sparte, nourrissant de sa vanité combats et épopée, elle n'avait qu'en rêve parcouru le chemin de la vitrine du concours au musée du western. Comme si les autres – tous ceux dont le regard s'était perdu dans l'image de cette crosse et de ce canon, brillant pour nous seuls en contrechamp –, comme si tous ceux-là – le marchand et l'Indien, le lâche et le bravache – étaient morts d'avoir échangé pour cette ombre le bon vieux fusil laissé à la consigne de Dodge City.

Et toute l'histoire, en somme, pourrait n'avoir été que le rêve de ces enfants qui, dans les premières images, appuyaient leur front à la vitrine et qui, au prix de leur silence, avaient obtenu avant tous les autres, le privilège de caresser l'objet. Cette hypothèse métafilmiq ue ne serait pas sans cohérence. *Winchester 73*, de fait, met pour longtemps à la porte de l'univers mannien l'enfance et l'idylle familiale, si présentes dans la fable indienne du film qui le précédait, *Devils' Doorway* : comme si celles-ci avaient été renvoyées à la réserve en même temps que ces Indiens qui s'étaient crus chez eux sur leur terre et comme si ce départ fermait la porte à tous les rêves d'habiter harmonieusement une maison et une terre paternelles. Et c'est cela d'abord que pourrait signifier le « tournant indien » du western : non pas tant la découverte que les Indiens aussi sont des hommes qui pensent,

aiment et souffrent, mais plutôt le sentiment que leur expropriation fait destin commun et interdit la romance qui ferait naître avec « sa » terre l'homme américain et ses vertus. Est-ce seulement un hasard de scénario si c'est un fils d'Indien qui sept ans plus tard, dans *The Tin Star*, ramène l'enfance et l'idylle familiale si radicalement absentes du cycle des westerns tournés avec James Stewart ? La fiction de l'Indien exproprié est celle de la porte fermée de la maison paternelle. Et la force du justicier sobre est sans doute de n'incarner d'abord, face à des êtres mal guéris de leur enfance, que cette expropriation. Il n'est peut-être pas nécessaire de lire un symptôme œdipien dans la photo de famille qui dans *Winchester 73* orne en toute invraisemblance le repaire du fils meurtrier. Mais une chose est sûre : si elle fait, pour l'héroïne et pour nous, indice de reconnaissance, elle ne donne pas la moindre consistance à la demeure familiale où nul n' imagine James Stewart, goûtant la tranquillité du devoir accompli, la Winchester accrochée au mur, entre une Shelley Winters en tablier et deux enfants au regard bleu Stewart. En vain le compagnon de Lin l'invite-t-il à penser à l'après. Ce temps-là ne viendra jamais distraire la vigilance du justicier, inscrire son imaginaire dans le présent de ses gestes.

Telle est la force singulière de ce personnage en défaut d'incarnation auquel James Stewart vient prêter cette attention méticuleuse qui semble toujours la manifestation d'une distraction plus profonde. En lui ne prennent chair ni l'image du père et de la maison paternelle ni celle de la loi et de la morale. Il semble n'avoir jamais entendu parler de ce shérif nommé Wyatt Earp, lui-même peu soucieux ici de son étoile et aussi attentif au bon ordre de sa circonscription qu'indifférent à ce qui se passe au-delà de ses limites. Tout au plus est-ce une figure de la loi qui est croisée – à peine moins fugitive que celle du shérif de Crosscut dans *Man of the West*, à peine plus sérieuse que la loi qu'incarne à sa guise le crapuleux Gannon de *The Far Country*. Aucun sentiment de la loi, aucune appartenance vécue à une communauté éthique ne différencient le soin que le héros mannien met à venger ici son père ou là son frère du soin qu'il prend ailleurs à mener son troupeau ou son prisonnier à l'abattage. Et quel père imaginer à cet homme que la tranquillité de chaque pas et de chaque coup de revolver montre fils de ses seules œuvres ? Ce n'est ni la force ni le rêve de la justice qui s'incarne en lui. C'est à

l'inverse son abstraction, son défaut d'incarnation qui le protège en le soustrayant seul à la fascination où se perdent tous ceux qui voient dans l'éclat du fusil l'objet à portée de main du désir. Il ne faut pas chercher ailleurs le secret de la paradoxale invincibilité de ce héros que le scénario nous montre si souvent blessé, que la caméra, comme à plaisir, place si ostensiblement pour nous dans la ligne de mire du tireur d'élite.

Cette invincibilité, bien sûr, est d'abord affaire de contrat du cinéaste avec le spectateur. Et Anthony Mann y souscrit sans réserve : il faut bien que le héros triomphe, que l'homme qui dit « je vais faire ceci » et le fait effectivement vienne combler le vœu de ces salles obscures peuplées d'hommes habitués à ne jamais faire ce qu'ils auraient espéré. Encore faut-il mettre la générosité du contrat en fable et en images. Or celui qui doit l'accomplir, l'acteur, n'a pas exactement le profil du rôle. James Stewart, dit Mann, n'est pas « du type grand costaud » et on ne peut « lui faire affronter la terre entière qu'en prenant beaucoup de précautions ». Mais ce système de *précautions* n'est rien d'autre que la logique même qui met la fable en images. Regardons donc Dutch Henry, de son surplomb, épuiser ses munitions sur les petits cailloux que jette méthodiquement son frère. Qu'est-ce donc qui rend son bras si vain, son regard si trouble sinon ceci qu'il tire avec la Winchester de ses rêves et qu'il tire sur une ombre : ce justicier si absent, si retiré de toute fascination pour quelque objet fugitif qu'il en prend la consistance leurrante d'un spectre ? Regardons dans *The Man from Laramie* le vieux rancher foncer, bride abattue, vers un adversaire paisiblement adossé à un arbre et tirer *stricto sensu* dans le décor. La simple explication matérialiste — il est en train de perdre la vue — ne rend pas compte de l'étrangeté matérielle de la scène. Ce que nous découvrit une caméra fixée sur un paysage bucolique est autre chose : si la cible est manquée, c'est que l'homme présent-absent au point de la visée du vieillard est l'homme qu'il a vu en rêve.

Suivons dans *Bend of the River* le mouvement latéral de la caméra scrutant dans la nuit les visages de Cole (Arthur Kennedy) et de ses compagnons, qui écoutent le bruit des coups de feu, accomplissement visible/invisible de la promesse faite par le visage halluciné de Stewart/Mac Lyntock lorsqu'il interpellait, face à nous, un adversaire qui déjà lui tournait le dos : « Un soir, je serai là. » C'est l'homme de leur rêve qui tire et tue dans

l'ombre, ce qui ne veut pas dire *hors champ*, son absence étant au contraire présente dans tous les regards. Écoutons enfin depuis le salon de *The Far Country* le bruit de la petite clochette attachée à la selle que relaie dans la nuit du dehors le pas du cheval. Comment ne manquerait-il pas son coup, ce tueur de série B que rend fou le tintement de la clochette ? Cette clochette sur la selle, on sait qu'elle a été donnée à Jeff Webster pour le petit ranch en Utah par le vieux rêveur Ben, mort de n'avoir pas su sacrifier le café du voyage à la maison rêvée. Et sans doute n'y aura-t-il jamais de ranch en Utah pour Jeff Webster. Et le Harry Kemp de *The Naked Spur* renoncera à retrouver au Kansas le ranch pour lequel il avait fait tout le chemin. Mais c'est cette expropriation qui fait leur force face à l'inépuisable armée de ceux qui trafiquent de la menue monnaie du foyer perdu, de ceux qui croient « appartenir » (*to belong*, deux syllabes obsédantes) et veulent posséder : marchands et prospecteurs – naïfs ou crapuleux – dont la fièvre de l'or illumine brutalement les visages et alourdit les gestes à l'instant décisif ; bandits de profession qui, de coup en coup, se rapprochent inexorablement du nom le plus fascinant et de la plus fabuleuse des banques, ceux de la ville abandonnée où la mort seule les attend ; aventuriers livrés au caprice d'une étoile ou propriétaires possédés par l'illumination de leur possession qui les rend fous ou aveugles. Un temps maîtres du jeu, tous ceux-là devront, à mesure que l'action approche de son terme, céder devant celui qui n'incarne ni loi, ni terre, ni image paternelle ; celui dont le secret est de savoir seul que la porte de la maison est à jamais close et qui passe ainsi, venant d'ailleurs, allant ailleurs, en affolant leur rêve du tintement sourd de la clochette de l'exproprié.

Et c'est là le vrai point où la morale de la fable se conjoint à la logique de la narration : tous cèdent au moment final devant celui qu'ils ont plusieurs fois réduit à l'impuissance mais qui est seul capable de mettre un terme aux *quelques choses* qu'un cinéaste et son héros ont à faire ensemble, qui peut seul arriver à la fin en même temps que le spectateur et le signifier en recevant sur son cheval ou dans sa carriole cette femme dont il n'a que faire pour fonder aucune famille et qui simplement, à la manière des quatre vers rituels d'Euripide, annonce que, l'attendu et l'inattendu ayant échangé leurs rôles, les artistes ont rempli leur

contrat et les spectateurs peuvent rentrer chez eux¹. Triomphe en somme celui qui peut mettre le mot FIN, celui qui sait, comme le sage stoïcien ou le poète aristotélien, que l'action, la tragédie et la vie ne se dominent que par la mesure du temps qui leur donne une grandeur et un nombre d'épisodes déterminés. Les autres, les insensés, les mauvais poètes, les « méchants » et les rôles sacrifiés, ignorent cela. Ils n'ont pas de raisons d'en finir jamais avec leurs histoires et leurs romans familiaux, avec la loi et le père, l'or et les fusils. Le sage peut les laisser à leur folie et le héros mannien croit parfois pouvoir jouer les sages en allant voir ailleurs. Mais le poète est moins tolérant que le sage. Il faut, dit Aristote, que la tragédie ait un commencement, un milieu et une fin. Et il faut bien que quelques balles viennent trouver la peau des forcenés, sans quoi le western, comme la tragédie, n'ayant pas de fin, n'existerait jamais. Pour ceux-là, au demeurant, la providence a inventé la télévision et le feuilleton qui peuvent durer aussi longtemps que le monde : il suffit que rien ne s'y passe sinon l'annonce que le lendemain il ne se passera rien de plus. Le temps du cinéma est autre. Il est par exemple celui du mouvement de grue qui, dans *The Naked Spur*, découvre depuis le surplomb du tueur le corps du vieux prospecteur paisiblement étendu au soleil tandis qu'un âne vient lui lécher le visage. Image tendre et bucolique de la cruauté commune de la fable et de l'œuvre que commente l'intermittent bagout du meurtrier Ben; incarné par l'anti-Stewart, Robert Ryan : « Il en a fini de rêver l'impossible. » Mais celui qui s'émerveille de son habileté à faire des mots d'esprit et à tirer dans les bottes du mort bascule ainsi à son tour de l'autre côté. Depuis le sommet où il croit dominer l'action, c'est lui qui s'offrira à l'arme de fortune, l'éperon nu que James Stewart n'aura d'abord détaché que pour se faire une prise dans le rocher.

En bref, *faire et devoir-faire* sont des actes un peu plus compliqués qu'il n'y paraissait d'abord, disjoints qu'ils sont par la logique des *some things*. Le héros mannien peut bien être justicier à l'occasion ou criminel repent. Mais ce n'est pas de là qu'il

1. « Les choses divines prennent bien des formes
 « Et les dieux mènent bien des choses à contre-attente :
 « Ce qu'on attendait ne vient point à achèvement
 « Et à l'inattendu le dieu fraie un passage. »

reçoit sa qualité. Il n'appartient à aucun lieu. Il est sans fonction sociale ni rôle westernien typifié : ni shérif, ni bandit, ni propriétaire de ranch, ni cow-boy, ni officier ; il ne défend ni n'attaque l'ordre, il ne conquiert ni ne défend de territoire. Il agit simplement, il fait certaines choses. A l'exception de *The Tin Star*, son action ne s'identifie pas au devoir d'une collectivité non plus qu'à l'itinéraire qui en découvre les valeurs. Même si la même formule revient – *to have to* – rien de commun entre les chemins du justicier, de l'aventurier ou du repentin Stewart et la *Rivière sans retour* sur laquelle descendent, avec Marylin échappée de son saloon, l'ancien condamné Mitchum et son fils : triangle familial, roman d'apprentissage où le fils apprend, en répétant son geste, pourquoi son père a pu tirer à bon droit dans le dos d'un homme ; voyage vers le foyer qui commence par des arbres abattus pour une maison à construire et s'achève par le mot *Home*. Dans ce film Preminger résume et stylise en maître la romance ou le roman familial du western. Il en est comme le Macpherson, plagiaire de génie ressuscitant un moment passé de l'art et de la conscience. Mann, lui, ne fait pas de westerns posthumes. Et sans doute ses westerns appartiennent-ils au temps de la fin du western, au moment où ses images et ses croyances se dissocient et s'offrent à des jeux nouveaux. Temps des moralistes et des archéologues qui retournent les valeurs et s'interrogent sur les éléments et les conditions de possibilité de l'*épos* américain ; des psychologues et des sadiques qui accusent l'ambivalence des sentiments et des rapports, traquent le fantasme et dénudent la violence ; des plagiaires qui tirent du dictionnaire des fables et des images les éléments de westerns posthumes peuplés d'images plus belles que nature ; des faiseurs qui veulent allier le choc des images aux charmes de la démystification.

Mann n'est rien de tout cela. Assurément il a ouvert avec Daves la voie de la réhabilitation des Indiens et il se sert avec allégresse de l'homme des bois Victor Mature pour saper le moral des Tuniques bleues et semer la pagaie dans la caserne et le ménage de tous les apprentis Custer. Il sait aussi composer des scènes de violence et de cruauté, des rituels d'humiliation dont le paroxysme, dans *Winchester 73*, *The Naked Spur*, *The Man from Laramie* ou *Man of the West*, excède toujours plus ce que requiert la simple logique narrative de l'affrontement. Il y ajoute même une scène de strip-tease dont la violence, pour n'offrir

rien qui tombe sous le coup de la censure, n'en est que plus aiguisée. Accompagnant dans *Bend of the River* ou *The Far Country* le chemin des pionniers et des chercheurs d'or, il prête au roman des origines ses images les plus lyriques comme les plus picaresques ou parodiques. Des facéties du vieux capitaine et de son acolyte noir, tout droit sortis, avec leur bateau à roue, de Mark Twain et de la légende du Mississippi, il glisse doucement à ce plan irréel où le ballet des émigrantes en contre-jour et en contre-plongée sur le pont du bateau fait d'un même geste adieu aux curieux amassés sur le quai et salut au nouveau monde. Il sait typer la population des colons du Klondyke et composer la plus folle des scènes de genre avec la romance sirupeuse et fleurie de ces trois dames d'âge mûr et de mœurs pures qu'interrompt brutalement le déchargement d'un cadavre, ou condenser en quelques images – une pendaison interrompue ou un tribunal improvisé sur une table de poker – l'équivalence de la loi et de la non-loi dans la ville du juge Gannon. Il sait, à l'inverse du pittoresque des origines, peupler ses derniers westerns de personnages crépusculaires – le rancher aveugle et son fils demi-fou, le colonel ivre de revanche, le vieux bandit au milieu de sa bande de dégénérés, entraînant chacun au tombeau un morceau de la légende de l'Ouest. Mais ni le retour sur les origines du mythe ni les formes de sa défection ne l'intéressent par eux-mêmes ; ni la psychologisation ni l'esthétisation. N'en concluons pas, comme on le fit parfois, qu'il n'est qu'un artisan, voire un tâcheron insensible aux idées. Avant d'être moraliste ou artisan, Mann est un artiste, c'est-à-dire d'abord, selon le mot de Proust, un homme poli qui ne laisse pas de prix sur les cadeaux qu'il offre. Il est un artiste classique qui s'intéresse aux genres et à leurs potentialités plus qu'aux légendes et à leurs résonances. L'artiste classique ne s'intéresse d'abord ni au mythe ni à la démythification ; il s'intéresse à une opération bien précise : celle qui fait du mythe une fable, un *muthos* au sens aristotélicien – une représentation d'hommes agissant, un agencement d'actions ayant, dit Aristote, une certaine grandeur, une mesure propre, un *tempò* qui le soustrait au temps sans commencement, milieu ni fin du monde.

Quelques choses donc à agencer en un temps propre, dans ce système autonome d'actions qui n'ouvre aucun simulacre de rideau sur quelque épisode supposé prélevé sur le cours d'une

histoire, qui ne s'identifie à aucun temps perdu ou retrouvé, à la perte d'aucune enfance, à l'apprentissage d'aucune valeur, à l'incarnation d'aucun rêve, mais qui traverse à son rythme, selon sa logique propre, tous ces fragments de mythes et d'histoires et leurs arrangements aléatoires. Si différents que soient les scénaristes, souvent riches en personnalité, avec lesquels Mann a travaillé, l'action de ses films obéit à quelques règles constantes d'individualisation et de construction. La première règle est de singularisation du personnage principal. Cet être qui vient d'ailleurs et ne représente que lui-même, il est bien rare qu'il ne soit pas, dès les tout premiers plans, institué en centre de l'action autour duquel tous désormais tourneront. Sans insigne de fonction, sans stature qui l'impose, il lui suffit d'entrer dans le champ pour disposer l'action et les personnages sous son ordre, c'est-à-dire d'abord sous son regard. C'est au point que ce regard désigne que l'action doit se nouer. « *Camp here* », déclare l'accompagnateur de *Bend of the River* ou le convoyeur de *The Man from Laramie*. Et le vieux prospecteur ne peut qu'acquiescer : « *You are the boss.* » Ni nous ni lui pourtant ne savons encore ce qu'est cet *ici*, si le héros tombe par hasard ou par intention sur ces planches calcinées et ces restes d'uniformes. Déjà, un chapeau de soldat entre les mains, James Stewart regarde vers le haut de la paroi rocheuse, scrutant la cause d'un effet qui nous est encore inconnu. Il repose maintenant le chapeau, et la caméra, en s'abaissant vers le sol où gît une tunique bleue, semble accompagner ce que nous ressentons comme un rite funéraire sans savoir encore qu'effectivement c'en est un. Par son regard d'abord, le héros dispose l'action, les lieux et les personnages de l'action. Il en définit la direction. Il nous y introduit en spectateur privilégié. Ce héros si peu héroïque dans sa posture a d'abord la constance de celui qui a en charge l'action du film. Et s'il parle avec parcimonie, c'est qu'il fait de tout son corps l'équivalent d'une voix narrative qui donne au récit sa chair.

Seul donc, mis à l'écart dès les premières images. La modalité de son rapport avec les autres sera celle de la rencontre. Et c'est la seconde grande règle. La communauté mannienne n'est pas de lieu, de famille ou d'institution. Elle est essentiellement de rencontre. Ce qui la fonde, c'est une situation à juger en un regard, une décision à prendre en un instant. Son camp installé,

Stewart/Mac Lyntock est parti en reconnaissance. Son regard se fixe sur Kennedy/Cole que des hommes ont attaché avec une corde au cou. Un coup de fusil, un rapport se noue. « Ce cheval, je ne l'avais pas volé, dit Cole à son sauveur. Si ça fait pour vous une différence. » L'ancien bandit a beau être reconverti dans la morale, cela n'en fait évidemment aucune. Les seules différences qui comptent sont celles qui se perçoivent dans l'instant de la situation et de la décision. « *Strictly a gamble* », énoncera plus tard le dépendu. A chaque instant le pari de communauté est renouvelé. Plusieurs fois gagnant. Aussi longtemps gagnant que jouera la pure logique du regard qui juge et du geste qui répond : une chasse silencieuse aux Indiens en forme de songe féerique d'une nuit d'été ; une sortie de saloon devenue morceau d'anthologie ; une cavalcade folle au milieu des tentes en flammes ; une fusillade méthodique sur des poursuivants auxquels a été tendu le piège de faux feux de camp. Pari perdu seulement au moment ultime où la fièvre de l'or détraque la machine à voir et à juger et où Cole, d'une brusque conversion du corps, se déclare le chef de ceux qui viennent de frapper Mac Lyntock, tirant en quelque sorte l'image de la situation à lui comme pour en ramasser la mise mais la faisant du même coup basculer dans l'onirisme. La caméra le cadre maintenant caressant grotesquement son menton avec son pistolet quand son intérêt serait d'en expédier quelques balles dans le corps de celui qu'il a trahi. La suite le montrera chef d'une troupe fantôme décimée par un spectre. Entre la décision initiale et l'usurpation finale, le temps du film aura été celui des épisodes où le pari se renouvelle, où d'autres rencontres – le marchand, le joueur, le capitaine, les chercheurs d'or – viennent grossir et complexifier la communauté hétéroclite de ceux qui vont ou font semblant d'aller dans la même direction.

De la même manière, dans *The Fair Country*, une femme apparaît dans le couloir du bateau où est poursuivi le héros. Voici maintenant Jeff (James Stewart) caché dans le lit de Ronda (Ruth Roman) : invisible au regard du poursuivant pour lequel fait écran – interdiction de voir – la mimique outragée d'une femme en déshabillé, acteur pour nous d'une fausse scène érotique de vaudeville. Celle-ci s'achèvera bien plus tard en vrai sacrifice d'amour après que, dans l'entre-temps, se seront agrégés à la troupe le représentant crapuleux de la loi, dérangé dans ses

pendaisions, et la représentante désarmante de l'amour humanitaire, laissant en plan le père pour les études duquel elle se dévouait au ménage du saloon. L'action va alors – et c'est la troisième règle – se construire dans un décalage infime et essentiel entre la morale du scénario et la logique de la rencontre. Ainsi, le scénario de *The Far Country* nous offre l'apologue d'un sceptique égoïste indifférent aux prédications de l'amoureuse humanitaire comme au spectacle des honnêtes prospecteurs opprimés par un gang et qui finit pourtant par prendre son arme pour venger son ami et purger la colonie du fléau. Mais, si bien amenée que soit l'image de l'armée des honnêtes gens surgissant en rangs serrés derrière Jeff Webster, et si tendre l'étreinte finale avec l'amoureuse humanitaire, ce n'est à aucune communauté trouvée ou retrouvée que mène la fin du film mais au cadrage ultime de la petite clochette, parallèle à celui de l'éperon ou de la Winchester : métaphores du passage, du hasard chaque fois rencontré et de l'arme de fortune trouvée pour y faire face ; armes de l'impropriétaire vainqueur de ceux que le dieu de l'or et l'indétermination du désir qu'il monnaie rend fous ; mais aussi métonymies dernières de la logique de l'action, d'une complicité singulière qui est celle de l'action même. La vraie communauté du justicier, elle n'est pas avec ces braves gens qui se nourrissent de steaks d'ours, roucoulent des mélodies fleuries et rêvent de leur ville avec ses trottoirs, ses réverbères et son église. Elle est avec ceux que la logique du hasard, d'épisode en épisode, a attachés à ses pas : ceux qu'il a rencontrés en échappant à une pendaison ou en perturbant une autre ; ceux qui voyagent avec lui et dont les nécessités mêmes du voyage font à tout instant des complices seulement provisoires, des objets de défiance et des sujets auxquels il faut bien se confier. Elle est avec ceux qui lui imposent la vigilance d'un regard qui doit sans cesse observer les signes de ce qui peut se nouer (*strictly a gamble*) et commander le geste qui le dénoue. La communauté de ce solitaire, que les premières images séparent des autres, n'est pas la communauté éthique de ceux pour qui il se bat ; elle est la communauté de rencontre de ceux avec qui il agit, communauté qui, à chaque épisode, commande d'épier des signes ambigus, de côtoyer des rêves avec ce qu'ils comportent de probable diversion, de regarder sans trêve et de toujours agir, de faire chaque fois le *quelque chose* qui clôt l'épisode et mène l'action plus loin. Et l'on voit

bien pourquoi la morale de la fable qui le pousse à s'identifier à la communauté éthique est condamnée à ne se réaliser jamais que dans les images convenues qui signalent le *happy end*, sans constituer par elles-mêmes ni la fin ni son bonheur. Au héros mannien il est interdit d'oublier pour quelque effusion communautaire ou amoureuse la chose qu'il a d'abord à faire : conduire l'action elle-même, être, dans son regard et dans son geste, la pure incarnation du risque même de l'action : risque de la tâche singulière – de justice ou de profit – que la donnée du scénario lui confie ; mais aussi risque de la logique même de l'action filmique dont c'est l'essence et le péril que de se jouer à chaque épisode ; d'être, dès lors qu'elle s'émancipe de l'abri du mythe ou du roman d'apprentissage, à la merci de chaque moment et de sa différence d'intensité, comme le héros est à la merci d'une main qui bouge vers un ceinturon ou d'un baiser qui distrait sa vigilance.

Le point de jonction de ce double risque, propre à tout art qui « représente des hommes agissant », porte un très vieux nom qui définit un aussi vieux et toujours jeune problème. Il se nomme identification. Les termes du problème, c'est Platon qui les a posés en s'interrogeant sur le singulier plaisir pris par les spectateurs, même bien nés, à éprouver de la crainte et à verser des pleurs devant les souffrances répugnantes de personnages qui ne sont que des fantômes. Plaisir de la souffrance, passion leurrante de l'identification qui s'empare de l'âme et entretient sa division intime. On connaît la réponse décisive d'Aristote à l'accusation platonicienne. L'action tragique n'est pas une peinture de caractères appelant l'identification. Elle est un agencement d'actions, réglant par sa grandeur propre, par la conduite de son temps et la scansion de ses épisodes, le jeu des passions identificatoires. Il est entendu que le western n'est pas la tragédie. Mais son art, comme celui de toute représentation d'hommes agissant, se définit par sa capacité à tenir séparés, dans leur jonction même, le temps de l'émotion esthétique et celui de l'inquiétude devant le malheur menaçant le personnage de la fable. Et la scansion du temps propre au cinéma concentre la question sur la construction de l'épisode. C'est dans cette construction qu'éclate le génie propre d'Anthony Mann. Mais celle-ci prend chez lui deux formes, l'une qui joue sur la différence de leurs intensités, l'autre sur leur égalité, l'une qui joue sur l'enchaînement des séquences, l'autre sur leur qualité

propre. Au premier type appartiennent ces formes de construction dramatique de l'événement pathétique qu'illustrent particulièrement deux épisodes de *The Last Frontier* et *The Tin Star*. Revoyons dans le premier film la scène où le vieux trappeur Gus est envoyé à la mort par l'apprenti Custer. En alternance de plans d'ensemble et de plans rapprochés, le cavalier s'avance dans la clairière et voici qu'apparaissent, tapies derrière les arbres, les ombres qui le guettent. Mais brusquement la caméra est partie ailleurs. Elle cadre dans un fourré apparemment sans rapport avec le lieu du drame son compagnon Jed. Celui-ci grimpe à un arbre et c'est de son point de vue que va se découvrir, à revers et en plongée sur un paysage d'idylle, l'immense armée allongée qui attend le cavalier passant entre les arbres au troisième plan. C'est de son point de vue que la caméra remonte jusqu'au groupe des cavaliers empanachés et à l'Indien qui bande son arc au moment précis où le coup de fusil de Jed, suivant la caméra, l'atteint. Le vieux Gus mourra mais le spectateur n'aura pas confondu l'émotion de l'action filmique, qui change le rapport des espaces et la qualité du silence, avec l'identification angoissée à la victime promise. On pourrait nommer contre-suspense cette procédure qui purifie le pathos par la création d'un *decrescendo* au cœur même de la progression de l'inexorable. C'est ce qu'opère différemment l'épisode de l'assassinat du docteur dans *The Tin Star*. Ce n'est pas simplement l'éliision de l'acte qui en fait la singularité, mais la manière dont toute l'angoisse est fixée par le choc d'un plan initial. Le docteur vient de quitter la maison où il a procédé à un accouchement et voici que, dans l'ombre de la forêt et de la nuit, la botte et l'éperon d'un cavalier étincellent sur la droite de l'image tandis qu'au fond à gauche la voiture du docteur s'engage dans le chemin creux. La mort attend le docteur, nous le savons, et ce savoir produit l'apaisement du plan suivant où le bandit vient poliment demander au docteur de soigner son frère blessé. Il commande la détente qui donnera à l'agencement des séquences suivantes cet intérêt purement dramatique qui culminera avec l'arrivée dans la ville en fête de la voiture dont la soudaine altération des visages fait connaître que l'occupant, le héros de la fête, est mort. Si nous pouvons jouir de cette scène, c'est parce que nous savons déjà ce que Mann ne nous a pas montré, parce qu'il a, en un seul plan, fixé l'angoisse empathique pour libérer l'émotion esthétique.

Si éblouissantes pourtant que soient ces démonstrations, ce n'est peut-être pas encore là que s'exerce son génie le plus singulier, mais dans la seconde forme, celle qui joue sur l'égalité d'intensité des épisodes, tous semblablement saturés d'événements infimes, de gestes et de propos également clairs et ambigus, clos sur eux-mêmes et lestés de temporalités parasites. Là, plus qu'en aucune scène obligée où il excelle à faire juste ce qu'il faut faire, se trouve le vrai royaume de Mann, dans ces moments de repos qui n'en sont pas, ces nocturnes qui ponctuent le voyage de la communauté hétéroclite. Au premier plan, deux personnages filmés de profil, à moitié tournés vers nous, à moitié saisis dans leur précaire complicité, discutent de ce qu'il faudra faire demain ou de ce qu'annoncent les bruits de la nuit. Derrière eux, un feu de camp éclaire confusément des corps allongés par terre ou dans un chariot, dont on ne sait au juste qui dort et qui veille, qui entend ou n'entend pas ; la main de James Stewart borde un corps de femme dont le visage après coup se retourne et sourit à celui qui n'est plus là et dont elle prend peut-être la méticulosité pour de l'amour. La caméra se déplace latéralement, accompagnant une distribution de café, éclairant vivement du reflet de la flamme un gobelet fumant autour duquel une conversation se noue, une histoire se raconte à demi, des souvenirs ou des rêves offrent leur séduction – un baiser parfois qu'un regard va surprendre ou dont un faux endormi va profiter. Moment de la nuit : un sens, une romance, un mythe se proposent qui viennent mêler leurs temporalités diffuses au temps du regard et de la décision : leurre d'un passé, d'un avenir ou d'une légende ; d'une relation privilégiée aussi dans la communauté de fortune. Avec la séduction d'un repos dans le passé ou l'avenir, la trahison n'est jamais loin.

Exemplaires sont bien sûr ces repos et ces nocturnes qui font la trame de *The Naked Spur*, film entre tous de la communauté hétéroclite. Pour toucher la prime de 5 000 dollars et retrouver son ranch perdu, Howard Kemp s'est lancé à la chasse du bandit Ben Vandergroat. Il a dû, au passage, embarquer dans sa troupe un vieux prospecteur, un militaire déserteur et la sauvageonne trop bien coiffée qui accompagnait le fuyard. L'histoire entière du film n'est que ce voyage commun d'une équipe nécessairement complice dans les difficultés et incessamment menacée de la trahison que le gibier de potence, faute de pouvoir utiliser ses

mains liées, alimente de ses propos sans trêve. Plus pourtant que la logorrhée et le rictus incessants de Ben (Robert Ryan), ce qui noue le drame, ce sont ces rapprochements incessants de corps dont les gestes et les paroles dessinent en même temps complicité et trahison. Dans la nuit, au bord du fleuve, Lina (Janet Leigh) essuie le visage en sueur de Kemp blessé qui délire et parle en rêve à la fiancée enfuie à la place de laquelle elle répond et l'apaise. Le matin venu, elle rase Ben assis à la gauche de l'image tandis qu'allongé à droite à côté d'eux le vieux prospecteur Jesse (Millard Mitchell) rêve à haute voix sur sa vie perdue en prospections toujours vaines, désignant ainsi au meurtrier sans lui parler le point où rompre la complicité. La voix de Kemp, soucieux de sa blessure à panser, l'appelle maintenant de l'autre côté : « *I'll do it* », décide-t-elle et, à l'éternelle question de James Stewart, « *Why?* » (pourquoi l'avoir veillé cette nuit ? pourquoi s'occuper de lui qui ne s'occupe jamais de personne ?), elle fait l'une des deux réponses féminines possibles, résumées par les deux rivales de *The Far Country* : non pas comme la provocante Ronda : « *Should there be a reason?* », mais comme la compatissante Renée : « *Somebody had to.* » Il fallait bien – logique du présent et de la communauté oblige – que quelqu'un se dévouât pour soigner le compagnon malade. L'autre logique pourtant, celle du passé et de l'avenir, de la romance et de la trahison, suit son chemin tandis qu'en soignant – visage tourné vers nous – le blessé allongé de profil, elle défend le meurtrier, cet homme qui n'est pas « son » homme mais celui qui l'a par hasard adoptée et nourrit son rêve de ranch californien. Pendant que le blessé se lève en claudiquant, Robert Ryan a, d'un geste à peine perceptible, détaché la sangle de la selle de l'âne. Les voici maintenant sur un chemin de crête, marchant en bon ordre vers leur destination commune. A côté de Kemp transi de froid et qui ne l'écoute pas, Ben déballe son roman familial tout en surveillant du coin de l'œil la sangle qui glisse au flanc de l'âne. Mais voici que brutalement les paroles cessent. C'est un film muet maintenant qui montre James Stewart dans le fossé. Tous regardent et un échange de regards seul oppose Ben et Kemp qui remonte en selle. La nuit maintenant est venue prolonger et modifier le silence de l'événement. Le feu éclaire le visage de Janet Leigh. James Stewart est allongé, la tête dodelonnante, Robert Ryan rampe dans l'ombre, Millard Mitchell se

réveille en sursaut et observe, avant de se rendormir. A un cri d'animal Kemp se lève en claudiquant. La caméra cadre Lina allongée, le regard de Kemp, à nouveau Lina en gros plan, la main de Kemp qui la borde, le visage rêveur de Lina qui se retourne, le visage rieur enfin de Ben qui observait. Rien en somme ne s'est passé sinon quelques déplacements, quelques rapprochements des corps qui les rendent plus complices et plus propres à la trahison, cette trahison que dramatisera la scène suivante : dans la grotte où la troupe solidaire se protège de l'orage, un regard de Ben envoie Lina vers Kemp qui veille comme toujours à l'entrée de la grotte, à la frontière de l'obscurité extérieure où la pluie résonne et de la pénombre intérieure où les corps sont allongés. La voici maintenant à genoux devant le veilleur accroupi, parlant avec lui de la musique de la pluie et de celle des violons aux bals du dimanche, de ce qu'elle fera à Abilene, terme du présent voyage, et en Californie, terme de son rêve, de maison perdue et retrouvée, de ranch, de famille et de voisins. Musique indifférente des paroles de la romance que vient appuyer la musique impérieuse des champs-contrechamps dont Mann n'abuse guère mais dont il sait les pouvoirs pour amener par son seul rythme deux hommes au paroxysme de la colère ou un homme et une femme dans l'abandon du sentiment qui s'achève en baiser. Pendant ce temps-là, bien sûr, Ben s'est sauvé, quitte à être bientôt dénoncé par le bruit d'une pierre et ressaisi par les mains déliées de son gardien. Mais qui dira que la scène de complicité n'était qu'un leurre ? « *It just happened that way* », commentera sarcastiquement Kemp à l'adresse de Lina. Mais l'ironie, en un sens, est de trop. C'est bien ainsi, de fait, que les choses « arrivent » au cinéma, par des corps sur qui le champ se rétrécit tandis que d'autres en sortent, par un plan commun qui rapproche des corps et des plans alternés qui entrecroisent des rêves, par le bercement de la parole et de l'image, du champ et du contrechamp, de l'image seule réelle et des imaginaires qui la font basculer dans le leurre d'une totalité absente, par ce rythme qui endort les veilleurs avant que le bruit du hors-champ ne les réveille. C'est bien ainsi qu'opère la séduction et James Stewart aurait au fond bien tort de s'en plaindre. Car, aux pièges de la séduction, ce sont toujours à la fin les malins, ceux qui identifient naïvement l'effet d'une voix ou d'une image à leurs pauvres calculs, qui finissent par se prendre les pieds. Toujours ceux qui

croient tout savoir sur la tromperie et la séduction. Mais non point celui qui ne sait rien que le moment présent et la direction à tenir.

Ainsi le succès du héros n'est-il rien d'autre que celui du film. Lui seul est synchrone avec le temps de l'action, avec la linéarité de sa direction comme avec la discontinuité de ses épisodes. Les autres sont toujours à poursuivre la ligne droite de leur rêve ou à guetter l'instant propice pour leur coup. Disons-le autrement : leur faiblesse est d'être des personnages de western, des figures de sa mythologie, rêveurs de l'impossible ou énervés de la gâchette. Mais le héros mannien, lui, n'est plus une figure du western. Il est le représentant de cette action qui traverse leur territoire, croise leurs parcours et leurs rêves. L'étrangeté de sa démarche est là : héros à part entière, il a déjà pourtant la distance du passant, de celui qui connaît les gestes et les codes mais ne peut plus partager les rêves et les leurres. Avant d'être un personnage que l'on aime et pour qui l'on craint, il est une ligne droite tendue entre le point de vue du cinéaste et celui du spectateur. Et c'est en somme ce que métaphorise l'escalade de Victor Mature dans *The Last Frontier*. Mais c'est, bien plus encore, ce qu'actualise le jeu de James Stewart, cette constante occupation du temps qu'il assure. Cette main toujours affairée qui se contente pour l'instant de border une couverture mais saura au moment décisif arracher l'éperon ou jeter les petits cailloux a une fonction précise : elle maintient cette continuité de l'action qui refuse la mollesse des temps morts, ces temps qui narrativisent par eux-mêmes et créent l'empathie à bon marché. On n'a pas le temps de craindre pour Stewart. Il est trop occupé et nous occupe trop pour cela. Et il affirme dans cette occupation cette légère distance qui sépare le représentant de l'action des personnages du western, soustrayant l'efficacité fordienne – modèle déclaré de Mann – à l'incorporation et à l'empathie morales. La morale de l'œuvre l'emporte par là sur celle de la fable, le faire sur le devoir-faire. Cette distance, Stewart semble prédestiné à l'incarner avec son regard, sa mimique et sa gestique d'homme déplacé : déplacé dans le western des complicités de la comédie et des incarnations de l'idéal américain. Trois films surtout en témoignent : *Bend of the River*, *The Naked Spur* et *The Far Country*, trilogie paradigmatique de l'action mannienne. Déjà, *The Man from Laramie* obéit à une autre logique. Sans doute, Stewart y

incarne-t-il plus que jamais l'homme qui vient d'ailleurs, le héros blessé et humilié qui finit pourtant par l'emporter. Mais la solitude de l'étranger que la caméra de Mann et le jeu de Stewart avaient coutume de construire patiemment au cœur des complicités du voyage communautaire est ici une donnée initiale du scénario qui change les rapports des corps et la logique de l'action. Le passant est devenu un enquêteur que son enquête transforme en voyeur, pénétrant une affaire qui n'est pas la sienne : la décomposition d'une famille et le naufrage d'un univers. Déjà, la fin du western s'impose à l'ordre du jour et détermine une fiction qui n'est plus westernienne : la fiction policière-mélodramatique de l'enquêteur que sa piste mène au cœur d'un secret plus lourd que celui qu'il cherchait : les symptômes de la décadence d'une tribu et d'un monde, les cauchemars du maître qui s'enfonce dans la nuit, la gesticulation forcenée de l'héritier au cerveau vide, les intrigues sourdes du bâtard précipitant le sens de l'histoire qui lui promet l'héritage. Dans ce monde gouverné par une pulsion d'autodestruction, la fragile invincibilité de Stewart prend figure d'une puissance extraterrestre. C'est comme spectre que cet homme au bras en écharpe commande à Vic (Arthur Kennedy) d'user au geste suicidaire de faire basculer dans le vide son chargement d'armes dix fois plus de force qu'il ne lui en faudrait pour désarmer son adversaire. Le triomphe du justicier clôt une action qui a cessé d'être la sienne. Elle est son passage définitif de l'autre côté, fantôme qui n'a plus rien à faire que d'abandonner à sa destinée fantomatique le monde provincialisé du western. Du lieu où l'image ultime le renvoie, James Stewart ne reviendra plus se mêler à ses jeux.

Avec son départ, c'est une certaine manière de constituer la forme de l'action et la subjectivité du héros qui devient impossible. C'est une dramaturgie singulière qui devra s'inventer pour chacun des acteurs – Victor Mature, Henry Fonda, Gary Cooper – qui donneront corps aux fictions de l'intrusion sauvage ou du retour ultime au pays du western sous les trois figures du huron, du professeur ou du liquidateur. C'est une mise en scène singulière qui suivra ou contrariera ces fictions, entre la figure cohérente d'une parodie qui mène le genre au tombeau et la figure contradictoire d'un recommencement qui organise sa propre fin. La parodie semble triompher dans *Man of the West* où l'Ouest signifie désormais le monde laborieux, respectable et

conjugal. La prime de 5 000 dollars et le ranch à retrouver de *The Naked Spur* y deviennent une bourse de 200 dollars destinée à procurer aux rejetons des honorables citoyens de Good Hope les soins d'une institutrice qualifiée. A la place de ces auxiliaires décidés qu'incarneraient Arthur Kennedy ou Rock Hudson, Gary Cooper ne trouve à enrôler comme auxiliaire qu'un joueur sans cartes, à bedaine et chapeau melon. Et c'est à une visite au royaume des ombres que nous convie cette fiction outrée de décadence où le vieux tueur est enfermé avec sa bande de dégénérés dans le rêve enfantin (« *We shall be rich* ») de l'or fabuleux d'une ville qui n'existe plus. Ses hurlements sont ceux du mauvais théâtre ou du mauvais rêve. Et il n'y aurait pour faire de l'histoire ce mauvais rêve qu'à rajouter deux plans au film : l'un nous montrant Gary Cooper somnolant, bercé par les cahots du train et le charme des vertes campagnes, l'autre nous le montrant réveillé en sursaut – « Forth Worth, tout le monde descend. » Mann organise autrement le rapport des mondes, dans le passage d'un champ à un contrechamp. Visiblement, la maison silencieuse au carreau cassé à travers lequel regarde Gary Cooper est une maison abandonnée. Derrière le colt qui, de l'autre côté de la porte, brille seul dans le noir, il ne peut y avoir que des fantômes ; le ramassis des survivants du western : un vieux fou et des seconds rôles auxquels est donné trop tard un rôle pour lequel la voix, la tête ou la foi leur manquent ; un vieux fou qui n'a trouvé que ces seconds rôles pour se donner le spectacle des westerns d'antan. « Je n'ai jamais rien vu de tel dans toute ma vie », jubile-t-il devant la bagarre insensée et le déshabillage du forcené Coaley. Et, de fait, les deux scènes de déshabillage qui ponctuent le film ont la violence hallucinée d'une gesticque désormais soustraite à toute rationalité dramatique, face à quoi la satisfaction morale du châtement mérité pèse de peu de poids. C'est en somme le cinéma qui se met à rêver à haute voix sur la dissociation des éléments d'un genre dans l'étrange méditation du cousin tenant les rênes du chariot auprès de Gary Cooper. Assurément, c'est une entreprise absurde que de toujours recommencer à voler, tuer et s'enfuir. Assurément le vieux – le vieil acteur qui se pique de mise en scène et de production – est un peu *soft-headed*. Mais il n'y a pas d'autre demeure et d'autre famille pour le second rôle du western qui n'a pas su se reconverter à temps dans la morale urbaine et le mélodrame psychanalytique. Rien

d'autre à faire que d'aller jusqu'au bout, jusqu'à la ville abandonnée où justice sera faite des fantômes et des seconds rôles, où le représentant de la morale et de la réalité fera, en bon comptable, les poches du cousin qui lui avait dérobé sa bourse, avant de lui croiser les bras en guise de toilette funéraire. Ainsi bascule la logique de complicité conflictuelle qui unissait le représentant de l'action aux personnages du western. La complicité est devenue simple ruse, le voyage commun la dernière visite qui enterre un monde révolu.

Mais plus peut-être que dans cette fiction d'écroulement, plus aussi que dans *The Last Frontier* où l'irrespectueux Victor Mature liquide la légende Custer avant que le respectable Gary Cooper ne liquide la légende des Doc Holliday, le suspens de l'action mannienne se manifeste dans *The Tin Star*, film consacré au troisième grand personnage de l'univers westernien, le shérif. Aux fictions de la mise à mort semble s'opposer en tous points cette fiction du retour. *The Tin Star* a tous les traits d'un western posthume. Rien de plus exemplaire que l'histoire du shérif devant imposer l'ordre de la loi face aux fureurs de la foule et à la lâcheté des notables. Pas de personnage et d'acteur plus propres à en psychologiser et dramatiser la donnée qu'Henry Fonda dans ce rôle de désabusé qui retrouve les raisons symbolisées par l'étoile. James Stewart eût sans doute fait assez pâle figure dans cette radicalisation éthique et psychologique d'un épisode de *The Far Country*. On l'imagine mal donnant à Anthony Perkins ces leçons de formation au métier de shérif qui objectivent en *items* pédagogiques les caractéristiques de son jeu. On ne le voit pas davantage faisant passer sur son visage, avec la mobilité propre à Henry Fonda, les marques du passé, les dilemmes du présent ou la flamme d'un avenir retrouvé. Car ce roman d'apprentissage qui combine l'éducation de l'apprenti shérif, l'itinéraire moral du désabusé et une gigogne de romans familiaux va à l'opposé des règles manniennes de l'aventure, de la rencontre et de la décision. Et si Henry Fonda apprend à son élève la demi-seconde nécessaire pour assurer la maîtrise avant le coup, il semble lui-même s'arrêter souvent une demi-seconde de trop dans la contemplation de la mère et de l'enfant présents ou l'évocation de la mère et de l'enfant disparus. Mais, à l'opposé de *Man of the West* où la mise en scène tantôt suit et tantôt excède la logique de la fable, la tension même entre la logique du

scénario et celle de l'action manniennne vient ici donner à la mise en scène une énergie nouvelle. Du cœur de cette histoire exemplaire de leçon de tir et de leçon de morale surgit une nouvelle leçon de mise en scène. Ce n'est pas un visiteur qui vient liquider les fantômes du western. C'est la mise en scène qui vient dédoubler le scénario, organiser la confrontation de deux westerns.

Regardons donc la folle cavalcade de la troupe que le fanatique Bogard emmène à la poursuite des assassins. Regardons-la, à son commandement, encercler la maison et mettre le feu aux quatre coins. La charrette de foin embrasée se précipite sur la maison, le bétail sortant de la grange se mêle, dans la flamme et la fumée, aux chevaux de la bande en délire. Cette mise en scène spectaculaire donne visuellement la démonstration de son inefficacité : les deux bandits, bien sûr, ont disparu. Mais voici maintenant que, dans le vide qu'elle laisse, un autre film commence : un enfant à cheval arrive devant les ruines fumantes, y voit un chien et siffle pour attirer l'animal qui s'enfuit. Et, à partir de là, une autre mise en scène s'organise. L'arrivée de l'enfant lui donne, bien plus qu'un visage propre à émouvoir les cœurs sensibles, un rythme propre à structurer l'action. Le temps de l'action va en effet être gouverné par un rythme enfantin bien spécifique : celui des histoires-gigognes des comptines. En fait de bande claironnante et tonitruante, nous aurons ce rythme de comptine : le shérif cherche à attraper les bandits ; l'enfant cherche à attraper le chien ; le chien cherche à retrouver ses maîtres ; Henry Fonda cherche à attraper l'enfant. Une autre sorte de communauté hétéroclite se forme alors. Et la démarche insouciant de l'enfant qui devrait susciter angoisse et identification donne au contraire à l'action une étrange sérénité, cette sérénité que manifeste Fonda, préparant méthodiquement – à l'encontre des grandes flammes de la mauvaise mise en scène – le petit feu de genêts qui fera sortir les bandits de leur repaire. C'est bien dans la conduite de l'action et non dans la prédétermination du scénario que se règle le destin des personnages. C'est la leçon que confirmera le dernier épisode : la déroute de Bogard, c'est un autre congé donné au personnage de western, au mauvais acteur et au mauvais metteur en scène, plus subtil peut-être, malgré les apparences, que l'apologue de *Man of the West*, parce qu'il s'opère dans la tension même entre le scénario et la mise en scène, dans la logique du rapport entre le faire et le devoir-faire.

Ou peut-être vaudrait-il mieux dire qu'il y a, dans le destin du vainqueur et dans celui du vaincu, deux dénouements qui ne coïncident pas. Car Anthony Mann ne se dérobe pas au plan qui fait briller « à nouveau » l'étoile d'étain sur la poitrine de son héros. Et c'est la première fois que l'image finale nous laisse croire que le héros va vraiment rentrer au pays et fonder une famille. Un artiste classique ne songe guère à faire effet de la dérision des conventions ; guère non plus à identifier la fin d'une histoire, l'accomplissement d'un contrat narratif, avec l'argument métanarratif de la fin d'un temps, d'un mythe ou d'un genre. La décadence rend philosophe à trop bon compte. Il n'est de bonne fin que celle qui tient l'action dans ses limites propres. Il n'est de bonne fin que de ce qui pourrait continuer ou recommencer. C'est ce qu'on appelle le risque de l'art. Ce risque, Anthony Mann l'a toujours assumé. Avant le *remake* de *Cimarron*, il n'a jamais lié l'effet d'aucun de ses films à quelque débordement de l'action dans la légende, à l'identification avec tel lieu, moment ou figure de l'épopée westernienne. Il a construit des westerns singuliers, reposant sur eux-mêmes, et non sur quelque forme de reconnaissance. A la « fin du western », il a donné de même plusieurs figures singulières : un arrêt sur image (*The Last Frontier*), une éternisation (*The Tin Star*), une mise à mort (*Man of the West*). Le cimetière garde ses dépouilles, la boîte aux trésors reste ouverte, l'image pourrait bouger à nouveau. Qu'elle le fasse ou non dépend, il est vrai, de conditions qui dépassent les pouvoirs de l'artiste classique. Celui-ci est l'homme du traitement des genres et de l'invention des contrats narratifs. Une chose lui échappera toujours : le régime du voir qui donne aux genres leur visibilité, les contrats perceptifs que la puissance de la marchandise engage avec le regard public. C'est là l'affaire de deux autres catégories : les artistes romantiques parfois, les non-artistes plus souvent. Anthony Mann n'est ni l'un ni l'autre. De là vient sans doute que ses films nous paraissent si lointains¹.

1. Je remercie Jean-Claude Biette, Bernard Eisenschitz, Alain Faure, Dominique Paini, Sylvie Pierre et Georges Ulmann, qui m'ont donné les moyens de revoir ces films dans une période où nulle salle ne les programait plus.

Le plan absent : poétique de Nicholas Ray

Longtemps un plan m'a poursuivi : au début des *Amants de la nuit* de Nicholas Ray, l'évadé Bowie, entrant dans la station-service, voit se dresser devant lui un corps comme on n'en a jamais vu : revêtu d'une salopette de mécanicien, un être qui n'est ni adulte ni enfant, ni masculin ni féminin, entièrement adapté à l'espace où il évolue, entièrement étranger aux occupants de cet espace, doué d'une beauté singulière faite de l'impossibilité de l'assigner à aucun genre de beauté répertorié dans les emplois cinématographiques. Comme si, tout d'un coup, un être soustrait à la ressemblance, un être réel donc se mettait à exister au cinéma, cause évidente d'un amour sans exemple. L'amour foudroyant de Bowie pour Keechie serait alors exactement semblable à notre amour pour le pouvoir cinématographique d'inventer un corps. Et, plus encore que la poitrine et le regard provocants d'Harriet Andersson dans *Monika*, les yeux baissés et le corps androgyne de Cathy O'Donnell seraient propres à emblématiser cette indépendance farouche caractéristique du cinéma d'auteur célébré par la Nouvelle Vague. Longtemps donc j'ai rêvé d'écrire sur ce plan fulgurant qui serait en somme au cinéma ce qu'est à la littérature l'apparition des jeunes filles en fleurs sur la plage de Balbec : la construction d'une individuation inédite, d'un objet d'amour qui est tel parce qu'il est délesté des propriétés sexuelles identifiables de l'objet désirable.

Il fallut pourtant un jour se rendre à la raison : ce plan n'existe pas. Bowie et le spectateur ont fait la connaissance de Keechie bien avant la séquence du garage. L'avoir si longtemps vu engage pourtant autre chose que les enjolivements de la mémoire. Et c'est sans trop de surprise que j'ai trouvé chez un

autre commentateur la même erreur. Ce plan introuvable était nécessaire pour accueillir l'impression laissée par ce corps. Car l'apparition de ce corps singulier, de cette beauté inédite, elle, a bien lieu cinématographiquement. Seulement une apparition, ce n'est pas ce surgissement miraculeux dont une certaine phénoménologie a imposé l'image. Une apparition est faite de beaucoup d'apparitions et de disparitions, d'additions et de soustractions. Et le cinéma n'est pas l'art de l'évidence visuelle que célébrèrent les esthètes des années 60. Tout comme la jeune fille aux joues roses sur la plage du livre naissait d'un tissu de métaphores, il aura fallu plus d'un trope cinématographique pour faire consister devant nous le corps sans ressemblance de Keechie.

Soit d'abord une synecdoque. Au début, il y a seulement un bruit de moteur et deux phares dans la nuit. Dans le roman d'Edward Anderson que le film adapte, la voiture de Keechie passe au large sans trouver le blessé qu'elle venait chercher, Bowie, lui-même perdu dans son monologue intérieur. Dans le film Bowie s'extrait lentement de derrière le panneau publicitaire qui lui sert de cachette. Accompagné d'un chien sorti d'on ne sait où, il marche vers la lumière dans la nuit. La lumière qui éclaire violemment le pare-brise et le rétroviseur laisse dans l'ombre un visage qui semble couvert jusqu'aux yeux d'un chapeau et ne nous présente que deux joues inégalement éclairées. Apparemment, le point de certitude de ce corps est dans les mains fermement posées sur le volant. « *Any trouble?* » demande le jeune homme que nous voyons de dos sur la gauche de l'écran. « *Could be* », répond une voix blanche, où l'indifférence codée des mots de passe à double sens se nuance d'autre chose : une légère insolence, quelque chose comme un haussement d'épaules secret : « Ça se pourrait. Ça ou autre chose. Pour la différence que cela fait. »

En quelques champs et contrechamps, on échange dans la nuit des informations sur diverses choses qui « pourraient être ». Le jeune homme est passé de l'autre côté de la voiture pour entrer par la porte du passager. C'est alors seulement que le visage de la jeune fille apparaît entier dans la lumière, pour nous, pas encore pour lui. L'ombre se réinstalle autour des deux corps assis côte à côte. A peine partie la voiture est arrivée à destination. De dos, dans l'ombre, la conductrice qui a à faire envoie le jeune homme vers le baraquement où il retrouvera ses complices.

Pour que consiste l'apparition fulgurante, il faut paradoxalement que les traits ne s'en dessinent qu'un à un, que d'abord, comme le sourire du chat ou les trente voiles de Rodrigue, une voix, des joues, des mains flottent dans la nuit sans corps d'attache. Il faut que le cinéma déjoue le réalisme naturel de la reproduction mécanique. Et un singulier rapport de soustraction oppose alors le cinéma au roman qu'il transpose. Voici comment, dans le roman, Keechie apparaît aux yeux de Bowie, enfin arrivé à bon port : « Il aperçut la jeune fille qui se tenait debout derrière la portière transparente du magasin. Elle était brune et petite, ses menus seins hauts et pointus tendaient le coton de sa chemise bleue¹. » C'est là une vision ordinaire, une vision vraisemblable de l'objet du désir. Il n'y a pas à l'imputer au goût commun du romancier. Edward Anderson était sans doute fondé à fixer le regard du jeune et rustre évadé sur cette image standard de corps féminin en train de s'affirmer. Et Nicholas Ray n'a probablement rien à objecter à l'image que le romancier donne des rêves ordinaires de cette Amérique profonde des temps de dépression qu'il a lui-même sillonnée au temps des grandes entreprises culturelles liées à la politique agricole du *New Deal*. Mais il faut à l'invention cinématographique un autre corps du désir. Le cinéaste l'a annoncé dans les images du pré-générique qui nous montrent deux têtes l'une contre l'autre : « Ces deux-là n'ont jamais vraiment été introduits au monde dans lequel nous vivons. » Cela veut dire aussi qu'ils ne peuvent être présentés (*introduced*) – ni à nous, ni l'un à l'autre – comme des sujets ou des objets de désir de l'Amérique profonde. Point de transparence donc à la porte du magasin. Le cinéaste a d'emblée séparé les images. L'objet ordinaire du désir, une silhouette de profil aux seins pointés en avant, est resté en arrière, accroché tout en haut, sur la pancarte publicitaire qui servait d'abri à Bowie. Le jeune homme, lui, s'est avancé en terrain inconnu, vers ce corps fragmenté qui n'existe encore que par un reflet de lumière sur des joues, des mains sur un volant et une voix blanche.

Quelle chose d'essentiel se passe ainsi, dans l'écart entre deux types de plans : les plans d'ensemble, en hélicoptère, de la

1. Edward Anderson, *Tous des voleurs*, trad. E. de Lesseps, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1985, p. 30.

cavale des trois bandits et les plans rapprochés de la rencontre entre Bowie et Keechie. Ce qui s'est englouti dans cet écart, c'est la forme d'intimité que le roman réaliste construit entre les stéréotypes sociaux et les menues perceptions et sensations des individus. Entre l'objectivisme de la cavale et le subjectivisme du regard dans la nuit, entre la silhouette du panneau publicitaire et le demi-visage dans la voiture, le cinéaste a défait la forme littéraire par laquelle Bowie était « introduit » à son monde et Keechie elle-même pouvait s'y introduire sans problème, la forme de ce qu'on peut appeler le cinématographisme littéraire. Le roman d'Edward Anderson jouait sur la zone d'indécision entre la narration objective et le monologue intérieur qui s'en approprie les données, le *stream of consciousness* qui prend dans la même épaisseur les événements du monde et les perceptions du héros, les stéréotypes du moi et ceux de la société. Cette forme d'intimité du dedans et du dehors, du monologue et du stéréotype convient à la littérature. Elle appartient aux moyens par lesquels elle compense le faible pouvoir sensible de son médium et donne aux mots du récit inventé la chair de l'expérience commune. Entre le langage des émotions intimes et celui des enseignes lumineuses de la voie publique, elle instaure cette continuité qui permet de prendre l'histoire de destins individuels dans l'étoffe commune de la peinture d'une société. Mais l'invention cinématographique doit se construire contre ce cinématographisme littéraire. Le cinéma doit mettre de l'étrangeté dans les corps qu'il présente, de la distance entre ceux qu'il rapproche. Il faut que le corps rencontré dans la nuit soit totalement étranger à la « conscience » de Bowie, inassimilable au courant de ses perceptions. Et il faut, du même coup, qu'il soit soustrait à nos pouvoirs d'identification, qu'il n'y ait d'abord que ces reflets de lumière, et cette voix indifférente pour que, peu à peu, se construise l'intimité sans familiarité d'une pure relation amoureuse.

Cette abstraction première qui sépare le corps de Keechie du courant de conscience de Bowie, donc la figure cinématographique du cinématographisme littéraire, est nécessaire pour que s'opère un second processus de soustraction qui isole, dans le repaire des bandits, les deux partenaires de la relation amoureuse. Dans la baraque où le père de Keechie négocie au prix fort ses services au trio des fugitifs, une porte s'ouvre. Keechie apparaît enfin, de face et en pied, avec son air garçonnier, ses cheveux

tirés en arrière, sa salopette unisexe au col en pointe et ses paquets dans les bras qui font évanouir tous seins haut perchés, tendant l'étoffe d'une chemisette. Mais le contrechamp brutal sur le regard de Bowie ne suffirait pas à constituer l'intimité des deux jeunes gens. L'échange des regards est un moyen un peu trop fruste de signifier l'amour naissant. Keechie et Bowie ne passent donc pas trop de temps à se regarder. Keechie surtout qui a toujours quelque chose à faire. C'est en effet sa manière d'être entièrement présente et entièrement étrangère au monde de son père et de son oncle. Et sa présence absente brouille d'emblée la belle opposition deleuzienne entre la fonctionnalité de l'image-action et la puissance expressive de l'image-affection. Les différences d'intensité de la sensation seront toujours prises dans le mouvement de petites actions – entretenir un poêle, tirer un cric, démonter une roue, masser un blessé : des actions que l'on fait ensemble ou que l'on regarde l'autre faire, des actions dont les gestes et les temps propres se prêtent, mieux que l'échange extasié des regards ou le rapprochement convenu des corps, à marquer l'événement de l'amour naissant chez deux êtres qui ne savent ni l'un ni l'autre ce que c'est que l'amour.

Mais aussi il faut, pour constituer le drame, isoler les deux jeunes gens au milieu de ceux-là mêmes qui ne leur permettent pas cette intimité. Et il faut pour cela une nouvelle opération qui construise deux espaces; imbriqués et incompatibles, dans le sensorium homogène que déroulait la prose « cinématographique » du roman. Toute l'affaire se joue autour du traitement d'une petite action, un problème de poêle qui fume. Selon la logique réaliste, le roman construisait cet épisode comme une modification naturellement orientée des sensations du jeune homme : « La voix de la fille, Keechie, chatouillait Bowie le long de la colonne vertébrale. Accroupie près du poêle à kérosène, sa jupe de flanelle marron tendue autour de la croupe, elle montrait à T. Dubb comment empêcher la mèche de fumer¹. » De la chaleur de la pièce, en passant par le chatouillement de la voix, le trajet de la sensation se dirigeait une fois de plus vers l'ordinaire figuration de l'objet du désir : un tissu tendu par les proéminences d'un corps. Le rapport des deux jeunes gens s'inscrivait ainsi dans la même logique sensible que la complicité des trois

1. *Ibid.*, p. 38.

fugitifs. C'est cette continuité que le travail du cinéaste brise en changeant le trajet des perceptions. C'est Keechie, c'est le corps voué à la perception des petites actions efficaces, qui commande maintenant ce trajet. Pendant qu'elle essuie les plaisanteries de son oncle Chicamaw, son regard est attiré par un léger dérangement de l'ordre des choses : en suivant ce regard, c'est Bowie que nous découvrons vainement affairé devant le poêle. Faire marcher un poêle est l'affaire de cette Cendrillon autoritaire aux joues marquées de suie. Au plan suivant, c'est donc elle qui est agenouillée devant le poêle sous le regard des trois bandits et d'une caméra qui plonge vers elle depuis la gauche. Mais nous n'avons pas le temps de prêter attention aux plaisanteries de Chicamaw qui visent maintenant l'incapacité de Bowie. C'est qu'au plan suivant il n'y a plus de Chicamaw ni de T. Dubb. Mieux encore, c'est comme s'ils n'avaient jamais été là, comme s'il n'y avait jamais eu de place pour qu'ils viennent se loger dans cet espace. Devant la caméra passée à droite et au ras du sol, il n'y a plus que Bowie et Keechie. Mais c'est encore trop dire, car de Bowie nous ne voyons guère que le haut du corps, le dos en amorce, et le bras qui tend une serviette. « *Here* », dit-il seulement. « *Thanks* », répond Keechie agenouillée qui le regarde de haut sans que nous croisions son regard. Cet instant où ils sont seuls tous deux ne dure pas cinq secondes. Au plan suivant une caméra à nouveau éloignée nous les montre bien encadrés par les deux complices, avant que la caméra ne se recentre sur Keechie, qui répond aux plaisanteries des truands sur la « tête » du galant Bowie : « *His head is all right to me.* »

Dans le continuum narratif et linguistique du récit réaliste, la mise en scène a ainsi opéré une cassure. Dans le seul espace de cette chambre encombrée, elle a logé deux espaces et deux relations incompatibles. Et la structure narrative du film ne sera que le développement de cette coexistence des incompatibles, construite à contresens du livre fidèlement adapté, en six plans dont la durée totale ne passe pas trente secondes. Selon la même logique des petites actions, c'est une patrouille de police à éviter puis une roue à remplacer qui vont maintenant creuser la séparation initiale, construire l'intimité des deux jeunes gens. Voici maintenant seulement la séquence du garage. En un fondu enchaîné expéditif, la jeune vierge en salopette a envoyé au lit son père ivre et mis en marche le cric pour que l'ancien apprenti

mécanicien Bowie montre ses talents. Assise sur l'aile avant de la voiture, elle surveille en même temps la réparation et cet être d'une espèce inconnue en ce lieu, qui raconte sa sinistre histoire de famille en desserrant les vis de la roue. Ou bien elle se lève et vient tripoter le volant en prenant le ton de la grande sœur sentencieuse pour tancer ce jeune rêveur qui pense qu'il peut obtenir sa réhabilitation et monter son petit garage en restant dans l'orbite de ses deux complices, qui croit qu'on peut vouloir en même temps la vie intense et la quiétude de la petite entreprise. Elle le domine du haut de son savoir, ce savoir d'enfant qui n'a rien vu du monde et tout deviné sur lui, en passant du soin du poêle enfumé à celui du père ivre, en comparant la rectitude des petites actions qu'impose le quotidien du lieu et l'embrouillamini des opérations tortueuses qui y font escale. En ce moment, ce savoir règne sans partage. Mais il ne règne précisément que du fond des certitudes de cette enfance farouche qui connaît le monde au seul prix de s'y soustraire, d'en nier la présence dans l'enchaînement des petites actions bien faites et des paroles avisées. Et, même si Keechie est prête à partager l'espérance de la réintégration sociale de Bowie, le savoir qui s'incarne pour l'heure dans l'autorité de son corps pensif nous laisse présager tout autre chose : qu'il n'y a rien à attendre au-delà de ce petit carré de nuit où deux enfants fidèles jouent aux garagistes. C'est un pur moment d'utopie que ce plan conclusif où, la réparation finie et le sentiment ayant fait son chemin, Keechie remonte comme en rêve du fond du garage pour venir prendre d'un bras ce cric que Bowie tire de l'autre bras. Ce pur moment de bonheur autour d'un cric passe toute idylle à l'ombre des cocotiers. Mais, avant même que les autres ne réoccupent l'espace, avant que les mains des deux jeunes gens ne se joignent pour se séparer, la voix moqueuse de Keechie a dénoncé le mal qui corrompt le rêve partagé, l'invincible ennemi qui toujours a ruiné par avance le bonheur complice des enfants qui savent : le puéril désir d'être un grand : « *You think you are quite a man now, don't you?* »

C'est là le drame secret que Nicholas Ray met en scène, plus profond que l'encerclement des deux enfants par la loi du monde sans pitié : le conflit des deux enfances, la bataille toujours perdue de la maturité enfantine contre la puérité adulte. L'enfant qui pense être vraiment un homme, seule pourra le

rejoindre l'enfant qui accepte d'être vraiment une femme, de renoncer à la salopette du petit travailleur androgyne et à la sagesse de l'enfant qui sait. Et c'est ce renoncement qui fait la simple et stupéfiante beauté de ces scènes où Keechie retrouve, pour ne plus le quitter, Bowie blessé. En remettant sans un mot à son père, qui ira le boire, l'argent laissé par Chicamaw pour le soin du blessé, Keechie a pris sa décision. De dos, devant un miroir qui ne nous renvoie pas son visage, elle a dénoué et brosse les cheveux qui retombent maintenant sur ses épaules. Quand nous la reverrons, survenant derrière le lit du blessé, elle aura quitté l'uniforme du mécanicien pour le chemisier, le cardigan et la jupe de la jeune fille. Et elle pourra toujours, bien sûr, reprendre les paroles farouches du livre, répondre à Bowie qu'elle ignore pour sa part ce que désirent « les filles » en général ou lui faire savoir, en massant scrupuleusement son dos, qu'elle en ferait « autant pour un chien ». Ces insolences sont sans force contre l'aveu de ces cheveux dénoués qui ne disent pas seulement le sentiment partagé mais le prix dont il se paie. L'amour se gagne au prix de ce qui l'a causé : la certitude tranquille et la beauté inassignable de ce corps d'enfant sans sexe, maître des petites actions bien menées qui dénie la folie du monde. En acceptant la montre qu'il lui passe au bras, elle accepte désormais de vouloir ce qu'il veut, lui qui ne veut rien que vouloir. Elle accepte la loi de ceux qui veulent, la loi du monde qu'ils vont affronter mais qui, en cet instant, a déjà gagné. La petite divinité protectrice du lieu va être désormais jetée sur la grand-route, créature à protéger pour lui, amoureuse ordinaire pour nous.

C'est là ce qui rend le film si déchirant. Ce n'est pas simplement l'histoire du vain effort des deux tendres amants pour échapper au trio des bandits et l'absurdité tragique de cet acharnement des puissances de l'ordre à poursuivre « Bowie the Kid », ce tueur fou né de leur imagination. C'est que la défaite a déjà eu lieu par avance, quand celle-là seule qui pouvait résister à la loi du monde a abdiqué ses pouvoirs. C'est qu'elle n'est que l'autre nom de cet amour. Car il n'y a pas même à accuser, comme dans *J'ai le droit de vivre*, les injustices de la loi sociale et les cruautés du hasard. La décision de la cavale amoureuse est en elle-même identique à la course à la mort. Les deux héros du film de Lang étaient victimes d'un enchaînement implacable de circonstances qui auraient pu être autres : les préjugés d'un



Les Amants de la nuit (N. Ray) : l'idylle autour d'un cric.
Coll. Cahiers du cinéma.

employeur ou d'un logeur qui ne veulent pas avoir chez eux un ancien détenu, un échange de chapeaux, une voiture engloutie, un réflexe absurde de défense au moment du salut... La traque des amants de la nuit ne relève pas de cette belle machinerie logique, combinant les effets de la loi sociale à ceux du hasard, où triomphait Fritz Lang. C'est qu'il manque à Ray la cruauté de son aîné, le plaisir que celui-ci éprouvait à faire coïncider l'objectif de la caméra et le viseur du fusil, et son solide mépris machiste pour ces jeunes femmes de bonne volonté qui s'emploient par leur amour à racheter les réprouvés de la société. La beauté de *J'ai le droit de vivre* relève de la maîtrise classique de l'art, celle qui fait son bonheur du malheur d'autrui, sa perfection de l'agencement des douleurs de ses créatures. Tout autre est la mise en scène romantique de Ray. Mais on n'entendra pas par romantisme la simple sentimentalité envers ceux qui souffrent. Assurément Keechie, la fille de l'ivrogne, est trop proche de l'adolescent qui partait dans la nuit rechercher son père ivre dans les bars du Wisconsin, trop proche aussi de la jeune épouse des jours de misère et d'enthousiasme new-yorkais, pour que Raymond Nicholas Kienzle, *alias* Nicholas Ray, prenne plaisir à la regarder dans le viseur du fusil. Et il a pour les deux enfants perdus la tendresse de celui à qui les seules fêlures intimes du rêve américain ont tenu lieu de guerre de 14, de République de Weimar et d'exil. Mais le romantisme contre le classicisme, ce n'est pas l'épanchement du sentiment contre la froide rigueur, c'est une beauté contre une autre : contre le bel agencement aristotélicien qui transforme le bonheur en malheur et l'ignorance en savoir, la perte baudelairienne de ce qu'il ne sert à rien de savoir, la perte première de « ce qui ne se retrouve jamais jamais ».

Ce n'est donc point son seul bon cœur ou sa propre fragilité qui empêche Ray de construire selon une savante gradation les étapes et les péripéties de leur course, les calculs des chasseurs et les errances des chassés. C'est que la perte est initiale. De là un relatif détachement à l'égard des épisodes de la cavale. Le metteur en scène a renoncé sans trop de mal à ces braquages de banque que refusait la censure. Ces éliminations imposées servent finalement la logique du film. Et il n'a pas de raison de s'attarder à construire, en montage alterné, la poursuite et la fuite. Pas de raison de raffiner sur le piège qui se resserre. Pour prendre

Bowie, Mattie la donneuse n'a besoin que de jouer sur son point de faiblesse avéré : son ignorance de ce que « les femmes » désirent. Il y a, de toute façon, longtemps que tout est joué : depuis le moment même où ils ont dû quitter le royaume de la nuit, où ils sont allés se jeter dans ce monde dans lequel ils n'étaient pas introduits. Plutôt donc qu'au grand affrontement de l'ordre social et des fugitifs, la mise en scène s'intéressera à la légère gaucherie de ceux qui ne savent pas s'y prendre. Le premier plan de la cavale nous montre Bowie, dans le car, encombré d'un bébé que sa mère qui, elle, sait faire la part des choses laisse allégrement pleurer de faim pour préserver son propre sommeil. Un peu plus tard, un plan de haut nous les montrera de dos comme écrasés d'avance par la largeur de la rue à traverser pour atteindre la maison du marieur. Et tout au long de leur parcours, à la tendresse pour leur idylle et à la douleur partagée du destin qui l'attend se mêle le malaise qu'on éprouve devant ceux qui ne sont pas à leur place : les amoureux maudits, nous ne cessons de les voir avec le sentiment de gêne que provoquent des provinciaux débarquant, avec leurs habits du dimanche, dans un monde dont ils ignorent les usages. Mais là même où ils sont ajustés, leurs gestes d'amoureux heureux sont devenus empruntés. Avec sa permanente et son tailleur, Keechie est désormais une jeune femme comme une autre. Et ce sont ses sentiments mêmes qui ont perdu leur mystère. Ses ronronnements de chatte heureuse ou ses révoltes de femme jalouse appartiennent au répertoire ordinaire. Elle flotte dans son corps de jeune mariée en lune de miel comme dans ses habits neufs, aussi empruntée désormais que lui dans son costume à double boutonnage. Mais c'est cette maladresse même, cette perte qui fait la force paradoxale du film. Le savoir de l'inéluctable donne la beauté du deuil aux gaucheries des provinciaux et aux niaiseries des jeunes mariés. Mais cette beauté est aussi le deuil d'une autre. Il a fallu brûler déjà une Keechie, l'enfant invulnérable du garage, pour faire le corps fragile et un peu godiche de cette amoureuse vouée à la mort. Et cette icône brûlée hante le visage qui, au dernier plan, se retourne vers nous en lisant les derniers mots, les mots intimes et passe-partout (*je t'aime*) de la lettre de Bowie étendu à terre.

Telle serait la double loi romantique de la beauté, dont ce film est l'illustration exemplaire : une loi de composition : une image est faite de plusieurs images ; et une loi de soustraction : une



Les Amants de la nuit (N. Ray) : les jeunes mariés.
Coll. Cahiers du cinéma.

image est faite du deuil d'une autre image. Nous en trouverons la vérification dans ce remake des *Amants de la nuit* qui s'appelle *A bout de souffle*. On sait que le regard dernier de Jean Seberg y transpose le fameux « regard caméra » sur lequel s'achevait *Monika*. Mais cette composition qui ajoute à l'image se double d'une autre qui effectue le travail inverse de la soustraction. Au visage composé de Patricia/Monika se superpose le visage douloureux de Keechie. Cette Keechie a ici ajouté à son rôle celui de Mattie la donneuse, mais elle laisse surtout disparaître, en deçà de toute transaction fictionnelle, le visage de ce qui a toujours déjà été perdu.

S'il y a une modernité
cinématographique

D'une image à l'autre ? Deleuze et les âges du cinéma

Il y aurait une modernité cinématographique. Celle-ci opposerait au cinéma classique du lien, narratif ou signifiant, entre les images un pouvoir autonome de l'image qui se marquerait doublement : par sa temporalité autonome et par le vide qui la sépare des autres. Cette coupure entre deux âges aurait eu deux témoins exemplaires : Roberto Rossellini, l'inventeur d'un cinéma de l'imprévu, opposant au récit classique la discontinuité et l'ambiguïté essentielles du réel, et Orson Welles, l'inventeur de la profondeur de champ, opposée à la tradition du montage narratif. Et elle aurait eu deux penseurs : André Bazin, théorisant, dans les années 50, avec les armes d'emprunt de la phénoménologie et les arrière-pensées de la religion, l'avènement artistique d'une essence du cinéma, identifiée à sa capacité « réaliste » de « révéler le sens caché des êtres et des choses sans en briser l'unité naturelle¹ » ; et Gilles Deleuze, fondant, dans les années 80, la coupure des deux âges sur une rigoureuse ontologie de l'image cinématographique. Aux intuitions justes et aux approximations théoriques du philosophe d'occasion qu'était André Bazin, Deleuze aurait donné leur fondement solide : la théorisation de la différence entre deux types d'images, l'image-mouvement et l'image-temps. L'image-mouvement serait l'image organisée selon la logique du schème sensori-moteur, une image conçue comme élément d'un enchaînement naturel avec d'autres images dans une logique d'ensemble analogue à celle de l'enchaînement finalisé des perceptions et des

1. André Bazin, « L'évolution du langage cinématographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 78.

actions. L'image-temps serait caractérisée par une rupture de cette logique, par l'apparition – exemplaire chez Rossellini – de situations optiques et sonores pures qui ne se transforment plus en actions. A partir de là se constituerait – exemplairement chez Welles – la logique de l'image-cristal où l'image actuelle ne s'enchaîne plus avec une autre image actuelle mais avec sa propre image virtuelle. Chaque image alors se sépare des autres pour s'ouvrir à sa propre infinité. Et ce qui fait lien désormais, c'est l'absence de lien, c'est l'interstice entre les images qui commande, à la place de l'enchaînement sensori-moteur, un réenchaînement à partir du vide. Ainsi l'image-temps fonderait un cinéma moderne, opposé à l'image-mouvement qui était le cœur du cinéma classique. Entre les deux se placerait une rupture, une crise de l'image-action ou rupture du « lien sensori-moteur » que Deleuze lie à la rupture historique de la Seconde Guerre mondiale, engendrant des situations qui ne débouchent plus sur aucune réponse ajustée.

Claire dans son énoncé, la division s'obscurcit, dès qu'on entre dans l'examen des deux questions qu'elle soulève. Comment penser, d'abord, le rapport entre une coupure interne à l'art des images et les ruptures affectant l'histoire générale ? Comment reconnaître ensuite dans le concret des œuvres les marques de cette coupure entre deux âges de l'image et deux types d'images ? La première question renvoie à l'équivoque fondamentale de la pensée « moderniste ». Cette pensée, dans sa figure la plus générale, identifie les révolutions modernes de l'art à la manifestation par chaque art de son essence propre. La nouveauté propre au « moderne » consiste alors à ce que le propre de l'art, son essence déjà active dans ses manifestations antérieures, conquière sa figure autonome, en brisant les cadres de la *mimesis* qui l'enserraient. Le nouveau ainsi pensé est toujours déjà préfiguré dans l'ancien. La « rupture » n'est finalement que la péripétie obligée du récit édifiant par lequel chaque art prouve son artisticité propre en se montrant conforme au scénario exemplaire d'une révolution moderniste de l'art attestant son essence de toujours. Ainsi, pour Bazin, la révolution wellésienne et rossellinienne ne fait qu'accomplir une vocation réaliste autonome du cinéma, déjà attestée chez Murnau, Flaherty ou Stroheim, à l'encontre de la tradition hétéronome d'un cinéma du montage, illustré par le classi-

cisme griffithien, la dialectique eisensteinienne ou le spectaculisme expressionniste.

Le partage deleuzien de l'image-mouvement et de l'image-temps n'échappe pas à ce cercle général de la théorie moderniste. Mais le rapport entre la classification des images et l'historicité de la rupture y prend une figure bien plus complexe et soulève un problème plus radical. En effet, il ne s'agit plus simplement chez Deleuze d'accorder une histoire de l'art à une histoire générale. Car il n'y a à proprement parler chez lui ni histoire de l'art ni histoire générale. Pour lui, toute histoire est « histoire naturelle ». Le « passage » d'un type d'image à un autre est suspendu à un épisode théorique, la « rupture du lien sensori-moteur » défini à l'intérieur d'une histoire naturelle des images, qui est, en son principe, ontologique et cosmologique. Comment alors penser la coïncidence entre la logique de cette histoire naturelle, le développement des formes d'un art et la coupure « historique » marquée par une guerre ?

Deleuze nous en avertit d'emblée lui-même : bien que son livre nous parle de cinéastes et de films, bien qu'il commence du côté de Griffith, Vertov et Eisenstein pour s'achever du côté de Godard, Straub ou Syberberg, ce n'est pas une histoire du cinéma. C'est un « essai de classification des signes » à la manière de l'histoire naturelle. Mais qu'est-ce qu'un signe pour Deleuze ? Il nous le définit ainsi : les signes sont « les traits d'expression qui composent les images et ne cessent de les recréer, portés ou charriés par la matière en mouvement¹ ». Les signes donc sont les composantes des images, leurs éléments génétiques. Qu'est-ce alors qu'une image ? Une image, ce n'est ni ce que nous voyons, ni un double des choses formé par notre esprit. Deleuze inscrit sa réflexion dans le prolongement de la révolution philosophique que représente pour lui la pensée de Bergson. Or quel est le principe de cette révolution ? C'est d'abolir l'opposition entre le monde physique du mouvement et le monde psychologique de l'image. Les images ne sont pas les doubles des choses. Elles sont les choses elles-mêmes, l'« ensemble de ce qui apparaît », c'est-à-dire l'ensemble de ce qui est. Deleuze, après Bergson, définira donc ainsi l'image :

1. *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 49.

« le chemin sur lequel passent en tous sens les modifications qui se propagent dans l'immensité de l'univers¹ ».

Les images donc sont proprement les choses du monde. Une conséquence doit s'en tirer logiquement : le cinéma n'est pas le nom d'un art. C'est le nom du monde. La « classification des signes » est une théorie des éléments, une histoire naturelle des combinaisons des étants. Cette « philosophie du cinéma » prend donc d'emblée une tournure paradoxale. Le cinéma est généralement considéré comme un art qui invente des images et des enchaînements d'images visuels. Or ce livre affirme une thèse radicale. Ce ne sont ni le regard, ni l'imagination, ni l'art qui constituent les images. L'image n'a pas à être constituée. Elle existe en soi. Elle n'est pas une représentation de l'esprit. Elle est matière-lumière en mouvement. Le visage qui regarde et le cerveau qui conçoit des formes sont, à l'inverse, un écran noir qui interrompt le mouvement en tous sens des images. C'est la matière qui est œil, l'image qui est lumière, la lumière qui est conscience.

On pourrait en conclure que Deleuze ne nous parle aucunement de l'art cinématographique et que ses deux tomes sur les images sont une sorte de philosophie de la nature. Les images du cinéma y sont traitées comme des événements et des agencements de la matière lumineuse. Un type de cadrage, un jeu des ombres et de la lumière, un mode d'enchaînement des plans seraient alors autant de métamorphoses des éléments ou de « rêves de la matière » au sens de Gaston Bachelard. Or il n'en va pas ainsi. Cette histoire naturelle des images en mouvement se présente à nous comme l'histoire d'un certain nombre d'opérations et de combinaisons individualisées assignables à des cinéastes, des écoles, des époques. Prenons par exemple le chapitre que Deleuze consacre à la première grande forme de l'image-mouvement, l'image-perception et, dans ce chapitre, l'analyse qui est faite de la théorie du ciné-œil de Dziga Vertov. Deleuze nous dit ceci à son propos : « Ce que fait le montage, selon Vertov, c'est porter la perception dans les choses, mettre la perception dans la matière de telle façon que n'importe quel point de l'espace perçoive lui-même tous les points sur lesquels il agit ou qui agissent sur lui, aussi loin que s'étendent ces actions et ces réactions². » Cette

1. *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 86.

2. *Ibid.*, p. 117.

phrase pose deux problèmes. On peut d'abord se demander si c'est bien cela que Vertov a voulu faire. On objecterait volontiers que sa caméra se garde bien de mettre la perception dans les choses. Elle entend au contraire la conserver à son profit, joindre tous les points de l'espace au centre qu'elle constitue. Et l'on soulignerait la façon dont toute image dans *L'Homme à la caméra* est renvoyée à la représentation insistante de l'opérateur omniprésent avec son œil-machine et de la monteuse dont les opérations seules donnent vie aux images inertes en elles-mêmes. Mais si nous acceptons la thèse de Deleuze, le paradoxe n'en est que plus radical : Vertov, nous dit-il, « porte la perception dans les choses ». Mais pourquoi faut-il l'y porter ? Le point de départ de Deleuze n'était-il pas qu'elle y a toujours été, que ce sont les choses qui perçoivent, qui sont en rapport à l'infini les unes avec les autres ? La définition du montage apparaît alors paradoxale : le montage donne aux images, aux événements de la matière-lumière, des propriétés qui leur appartiennent déjà.

La réponse à cette question me semble double. Et cette dualité correspond à une tension constante de la pensée de Deleuze. D'une part, les propriétés perceptives des images ne sont que des potentialités. La perception qui est à l'état de virtualité « dans les choses » doit en être extraite. Elle doit être arrachée aux rapports de causes à effets selon lesquels les choses se rapportent les unes aux autres. Par-dessus l'ordre des états de corps et des relations de cause et d'effet, d'action et de réaction qui marquent leurs rapports, l'artiste institue un plan d'immanence où les événements, qui sont des effets incorporels, se séparent des corps et se composent sur un espace propre. Au-dessus du temps chronologique des causes qui agissent dans les corps, il institue un autre temps auquel Deleuze donne le nom grec de l'*aïôn* : le temps des événements purs. Ce que fait l'art en général, et le montage cinématographique en particulier, c'est arracher aux états des corps leurs qualités intensives, leurs potentialités événementielles. C'est notamment ce que développe, dans le chapitre de l'« image-affection », la théorie des « espaces quelconques ». Le cinéaste arrache aux récits et aux personnages un ordre d'événements purs, de qualités pures séparées des états de corps : par exemple dans le meurtre de Lulu, chez Pabst, le brillant de la lumière sur le couteau, le tranchant du couteau, la terreur de Jack, « l'attendri » de Lulu. Il les isole et il leur constitue un

espace propre, soustrait aux orientations et aux connexions de l'histoire, soustrait plus généralement à la manière dont nous construisons l'espace ordinaire de nos perceptions orientées et de nos déplacements finalisés.

Ici apparaît la deuxième raison du paradoxe. En un sens, ce n'est qu'une autre façon de dire la même chose. Mais cette autre façon induit une logique bien différente. S'il faut donner aux choses une puissance perceptive qu'elles « avaient » déjà, c'est parce qu'elles l'ont perdue. Et si elles l'ont perdue, c'est pour une raison bien précise : c'est parce que la phosphorescence des images du monde et leurs mouvements en tous sens ont été interrompus par cette image opaque qui s'appelle le cerveau humain. Celui-ci a confisqué à son profit l'intervalle entre action et réaction. À partir de cet intervalle, il s'est institué en centre du monde. Il a constitué un monde d'images à son usage : un monde d'informations à sa disposition à partir desquels il construit ses schèmes moteurs, oriente ses mouvements et fait du monde physique une immense machinerie de causes et d'effets qui doivent devenir des moyens pour ses fins. Si le montage doit mettre la perception dans les choses, c'est que cette opération est une opération de restitution. Le travail volontaire de l'art rend aux événements de la matière sensible les potentialités que le cerveau humain leur a enlevées pour constituer un univers sensori-moteur adapté à ses besoins et soumis à sa maîtrise. Il y a alors quelque chose d'emblématique à ce que Dziga Vertov, le représentant de la grande volonté soviétique et constructiviste de réagencement total de l'univers matériel au service des fins de l'homme, soit symboliquement affecté par Deleuze à la tâche inverse : remettre la perception dans les choses, constituer un « ordre » de l'art qui rende le monde à son désordre essentiel. C'est ainsi que l'histoire naturelle des images peut prendre la figure d'une histoire de l'art qui abstrait par son travail les potentialités pures de la matière sensible. Mais cette histoire de l'art cinématographique est tout autant l'histoire d'une rédemption. Le travail de l'art en général défait le travail ordinaire du cerveau humain, de cette image particulière qui s'est instituée en centre de l'univers des images. La prétendue « classification » des images du cinéma est en réalité l'histoire d'une restitution des images-mondes à elles-mêmes. Elle est une histoire de rédemption.

De là la complexité de la notion d'image chez Deleuze et de cette histoire du cinéma qui n'en est pas une. Cette complexité se révèle dès que l'on se penche sur les analyses qui soutiennent la thèse et les exemples qui l'illustrent. L'image-temps se situe au-delà de la rupture du « schème sensori-moteur ». Ses propriétés pourtant ne sont-elles pas déjà présentes dans la constitution de l'image-mouvement, et tout particulièrement dans le travail de l'image-affection qui constitue un ordre d'événements purs en séparant les qualités intensives des états des corps ? L'image-temps ruine la narration traditionnelle en expulsant toutes les formes convenues du rapport entre situation narrative et expression émotionnelle, pour dégager des pures potentialités portées par les visages et les gestes. Mais cette puissance du virtuel, propre à l'image-temps, est déjà donnée dans le travail de l'image-affection qui dégage des qualités pures et qui les compose dans ce que Deleuze appelle des « espaces quelconques », des espaces qui ont perdu les caractères de l'espace orienté par nos volontés. Aussi bien les mêmes exemples servent-ils à illustrer la constitution des espaces quelconques de l'image-affection et celle des situations optiques et sonores pures de l'espace-temps. Prenons l'exemple d'un représentant exemplaire de la « modernité » cinématographique, qui est aussi un théoricien notable de l'autonomie de l'art cinématographique, Robert Bresson. Celui-ci apparaît à deux places significatives dans l'analyse de Deleuze. Au chapitre de l'image-affection, sa manière de constituer les espaces-quelconques est opposée à celle de Dreyer. Alors que Dreyer avait besoin des gros plans de Jeanne d'Arc et de ses juges pour dégager les potentialités intensives de l'image, Bresson mettait ces potentialités dans l'espace lui-même, dans les manières de le ractorder, de redistribuer les rapports de l'optique et du tactile. L'analyse du cinéma de Bresson opérait en somme une démonstration analogue à celle faite à propos de Vertov : le travail de restitution à l'image de ses potentialités est déjà à l'œuvre dans toutes les composantes de l'image-mouvement. Or l'analyse consacrée à Bresson dans *L'Image-temps* sous le titre « La pensée et le cinéma » reprend pour l'essentiel les termes du passage consacré à Bresson au titre de l'image-affection. Ce sont bien les mêmes images qui sont analysées au livre I comme composantes de l'image-mouvement et, au livre II, comme principes constitutifs de l'image-temps. Il apparaît ainsi impossible de séparer chez

le cinéaste exemplaire de l'« image-temps » des « images-temps » dotées de propriétés opposées à celles des « images-mouvements ».

On en tirerait volontiers la conséquence que l'image-mouvement et l'image-temps ne sont aucunement deux types d'images opposés, correspondant à deux âges du cinéma, mais deux points de vue sur l'image. Même s'il y est question de cinéastes et de films, *L'Image-mouvement* analyse les formes de l'art cinématographique comme des événements de la matière-image. Même en reprenant les analyses de *L'Image-mouvement*, *L'Image-temps* analyse ces formes en tant que formes de la pensée-image. Le passage d'un livre à l'autre ne définirait pas le passage d'un type et d'un âge de l'image cinématographique à un autre mais le passage à un autre point de vue sur les mêmes images. Entre l'image-affection, forme de l'image-mouvement, et l'« opsigne », forme originaire de l'image-temps, nous ne passons pas d'une famille d'images à une autre, mais plutôt d'un bord à l'autre des mêmes images, de l'image comme matière à l'image comme forme. Nous passerions en bref des images comme éléments d'une philosophie de la nature aux images comme éléments d'une philosophie de l'esprit. Philosophie de la nature, *L'Image-mouvement* nous introduit, par la spécificité des images cinématographiques, à l'infini chaotique des métamorphoses de la matière-lumière. Philosophie de l'esprit, *L'Image-temps* nous montre, à travers les opérations de l'art cinématographique, comment la pensée déploie une puissance propre à la mesure de ce chaos. Le destin du cinéma – et de la pensée – n'est pas, en effet, de se perdre, selon quelque « dionysisme » simplificateur, dans l'infinie entre-expressivité des images-matière-lumière. Il est de la rejoindre dans l'ordre de sa propre infinité: Cette infinité est celle de l'infiniment petit, qui s'égalise à l'infiniment grand. Celui-ci trouve son expression exemplaire dans l'« image-cristal », dans le cristal de la pensée-image qui connecte l'image actuelle avec l'image virtuelle, qui les différencie dans leur indiscernabilité même, laquelle est aussi l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire. Le travail de la pensée est de rendre au tout la puissance de l'intervalle, confisquée, par le cerveau/écran. Et rendre l'intervalle au tout, c'est créer un autre tout à partir d'une autre puissance de l'intervalle. À l'intervalle-écran arrêtant l'entre-expressivité des images et imposant sa loi à leur libre mouvement, s'oppose le cristal-intervalle, germe qui « ense-

mence l'océan » – entendons plus sobrement qu'il crée un nouveau tout, un tout des intervalles, des cristaux solitairement expressifs qui naissent du vide et y retombent. Les catégories propres selon Deleuze à l'image-temps – faux raccord, faux mouvement, coupure irrationnelle – désigneraient alors moins des opérations identifiables séparant deux familles d'images qu'elles ne marqueraient la manière dont la pensée s'égale au chaos qui la provoque. Et la « rupture du lien sensori-moteur », processus introuvable dans une histoire naturelle des images, exprimerait en fait ce rapport de correspondance entre l'infini – le chaos – de la matière-image et l'infini – le chaos – propre de la pensée-image. La distinction des deux images serait proprement transcendante et ne correspondrait à aucune rupture identifiable dans l'histoire naturelle des images ou dans l'histoire des événements humains et des formes de l'art. Les mêmes images – de Dreyer ou de Bresson, d'Eisenstein ou de Godard – sont analysables en termes d'image-affection ou d'opsigne, de description organique ou de description cristalline.

Ce point de vue serait largement justifié. Pourtant Deleuze nous l'interdit. Il est bien vrai, dit-il, que l'image-mouvement constituait déjà un tout ouvert de l'image. Mais ce tout était encore gouverné par une logique d'association et d'attraction entre les images, conçue sur le modèle de l'action et de la réaction. En revanche, dans l'image temps et dans le cinéma moderne, chaque image sort effectivement du vide et y retombe, si bien que c'est maintenant l'interstice, la séparation entre les images, qui joue le rôle décisif. Il n'y a pas seulement deux points de vue sur les mêmes images. Il y a bien deux logiques de l'image qui correspondent à des âges du cinéma. Entre les deux, il y a une crise identifiable de l'image-action, une rupture du lien sensori-moteur. Et cette crise est liée à la Seconde Guerre mondiale et à l'apparition concrète, dans les ruines de la guerre et le désarroi des vaincus, d'espaces déconnectés et de personnages en proie à des situations face auxquelles ils n'ont pas de réactions.

Cette historicisation déclarée relance évidemment le paradoxe initial : comment une classification entre des types de signes peut-elle être coupée en deux par un événement historique extérieur ? L'« histoire », prise comme donnée initiale au début de *L'Image-temps* peut-elle faire autre chose que de sanctionner une crise interne de l'image-mouvement : une rupture interne au

mouvement des images, indifférente en soi aux troubles du temps et aux horreurs de la guerre ? C'est bien, de fait, une telle crise que Deleuze met en scène dans le dernier chapitre de *L'Image-mouvement*. Le point fort de cette dramaturgie se situe dans l'analyse du cinéma de Hitchcock. Si Hitchcock fournit un exemple privilégié, c'est que son cinéma résume, en quelque sorte, toute la genèse de l'image-mouvement. Il en intègre toutes les composantes : les jeux d'ombres et de lumières, formés à l'école de l'image-perception mise au point par l'expressionnisme allemand ; la constitution d'espaces quelconques où les qualités pures (par exemple le blanc d'un verre de lait dans *Soupeçons* ou d'un champ de neige dans *La Maison du Dr Edwardes*) constituent un plan des événements ; l'immersion de ces espaces quelconques dans des situations déterminées ; la constitution d'un grand schème d'action fondée sur la boucle action/situation/action. L'intégration de tous ces éléments définit ce que Deleuze appelle des « images mentales » : Hitchcock, nous dit-il, filme des relations. L'objet de son cinéma, ce sont les grands jeux d'équilibre et de déséquilibre qui se construisent autour de quelques relations paradigmatiques, comme le rapport innocent/coupable ou la dramaturgie de l'échange des crimes. Ce cinéma marque donc un terme de la constitution de l'image-mouvement : une intégration de tous ses éléments. Mais, selon la logique du travail de l'art, cet achèvement devrait aussi signifier le terme de ce mouvement de restitution à l'image-matière de ses potentialités intensives qui s'opère à travers chacun de ces types d'images cinématographiques. Or cet achèvement nous est présenté par Deleuze comme un épuisement. Le couronnement de l'image-mouvement, c'est aussi le moment où elle entre en crise, où le schème qui liait situation et réaction se brise, nous renvoyant à un monde de sensations optiques et sonores pures. Mais comment se manifeste cette rupture ? Elle le fait, dans l'analyse de Deleuze, par des situations de paralysie, d'inhibition motrice : dans *Fenêtre sur cour*, le chasseur d'images Jeff, incarné par James Stewart, se trouve frappé de paralysie motrice : la jambe dans le plâtre, il ne peut plus qu'être voyeur de ce qui se passe de l'autre côté de la cour. Dans *Vertigo*, le détective Scottie, incarné par le même James Stewart, est paralysé par le vertige, incapable de suivre le bandit qu'il poursuit sur les toits ou de monter au sommet de la tour où se perpète un crime maquillé en suicide. Dans

Le Faux Coupable la femme du faux coupable, incarnée par Vera Miles, sombre dans la psychose. La belle mécanique de l'image-action aboutit donc à ces situations de rupture sensori-motrice qui mettent en crise la logique de l'image-mouvement¹.

Cette analyse est à première vue étrange. La « paralysie » de ces personnages définit en effet une donnée fictionnelle, une situation narrative. Et l'on ne voit pas en quoi leurs troubles moteurs ou psychomoteurs empêchent les images de s'enchaîner et l'action d'avancer. Que Scottie soit sujet au vertige, cela ne paralyse en rien la caméra, qui y trouve au contraire l'occasion de réaliser un truquage spectaculaire en nous montrant James Stewart accroché à sa gouttière au-dessus d'un abîme vertigineux. L'image, nous dit Deleuze, a perdu son « prolongement moteur ». Mais le prolongement moteur de l'image de Scottie suspendu dans le vide, ce n'est pas une image de Scottie effectuant un rétablissement pour remonter sur le toit. C'est une image qui raccorde cet événement à sa suite fictionnelle, au plan suivant qui nous montre un Scottie tiré d'affaire, mais surtout à la grande machination – narrative et visuelle – à laquelle va donner lieu son incapacité révélée : Scottie va être manipulé dans la préparation d'un faux suicide qui est un vrai crime. Le vertige de Scottie n'entrave en rien mais favorise au contraire le jeu des relations mentales et des situations « sensori-motrices » qui vont se développer autour des questions : qui est la femme que Scottie est chargé de surveiller ? Quelle est la femme qui tombe du clocher ? Et comment en tombe-t-elle : suicide ou assassinat ? La logique de l'image-mouvement n'est en rien paralysée par la donnée fictionnelle. Il faut alors considérer que cette paralysie est symbolique, que les situations fictionnelles de paralysie sont traitées par Deleuze comme de simples allégories pour emblématiser la rupture de l'image-action et son principe : la rupture du lien sensori-moteur. Mais s'il faut allégoriser cette rupture sous forme d'emblèmes fictionnels, n'est-ce pas parce qu'elle est introuvable comme différence effective entre des types d'images ? N'est-ce pas parce que le théoricien du cinéma a besoin de trouver une incarnation visible à une rupture purement idéale ? L'image-mouvement est « en crise » parce que le penseur a besoin qu'elle soit en crise.

1. Cf. *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 270-277.

Pourquoi en a-t-il besoin ? Parce que le passage de l'infini de la matière-image à l'infini de la pensée-image est aussi une histoire de rédemption. Et cette rédemption est toujours contrariée. Le cinéaste rend la perception aux images en les arrachant aux états de corps et en les mettant sur le plan pur des événements. Il leur donne ainsi un enchaînement-en-pensée. Mais cet enchaînement-en-pensée est toujours en même temps une réimposition de la logique de l'écran opaque, de l'image centrale qui arrête le mouvement en tous sens des autres et qui les réordonne à partir d'elle-même. Le travail de restitution est toujours un mouvement de nouvelle capture. Deleuze veut alors « paralyser » cette logique de l'enchaînement mental des images, quitte à donner pour cela une existence autonome aux propriétés fictives des êtres de fiction. Aussi est-ce au cinéaste manipulateur par excellence, au créateur qui conçoit un film comme un strict assemblage d'images ordonnées pour orienter – et désorienter – les affects du spectateur que Deleuze applique ce traitement. Il retourne contre Hitchcock la paralysie fictionnelle que la pensée manipulante du cinéaste impose à ses personnages pour ses fins expressives. La retourner, cela veut dire la transformer conceptuellement en paralysie réelle. Significativement, c'est la même opération que Godard pratique sur les images du même Hitchcock, lorsque dans les *Histoire(s) du cinéma* il soustrait aux enchaînements dramatiques fonctionnels du cinéaste des plans d'objets – le verre de lait de *Soupeçons*, les bouteilles de vin des *Enchaînés* ou les lunettes de *L'Inconnu du Nord-Express*, qu'il transforme en natures mortes, en icônes autosuffisantes. Par des voies différentes, Deleuze et Godard s'emploient à la même tâche : paralyser le cinéma d'Hitchcock, isoler ses images, transformer ses agencements dramatiques en moments de passivité. Et à travers Hitchcock, c'est, plus globalement, le cinéma qu'ils s'attachent, d'une certaine manière, à « passiviser », à arracher au despotisme du metteur en scène pour le rendre, chez Deleuze, au chaos de la matière-image ou, chez Godard, à l'impression des choses sur un écran transformé en voile de Véronique.

Ici on touche non seulement au cœur du rapport singulier de Deleuze au cinéma, mais plus profondément au cœur du problème que le cinéma pose à la pensée en raison de la place très particulière qu'il occupe dans ce qu'on appelle la modernité artistique – et que je préfère appeler le régime esthétique de l'art.

Ce qui oppose celui-ci au régime représentatif classique, c'est en effet une idée différente de la pensée à l'œuvre dans l'art. Dans le régime représentatif, le travail de l'art est pensé sur le modèle de la forme active qui s'impose à la matière inerte pour la soumettre aux fins de la représentation. Dans le régime esthétique, cette idée de l'imposition volontaire d'une forme à une matière se trouve récusée. La puissance de l'œuvre désormais s'identifie à une identité des contraires : identité de l'actif et du passif, de la pensée et de la non-pensée, de l'intentionnel et de l'inintentionnel. J'évoquais plus haut le projet flaubertien qui en résume le plus abruptement l'idée. Le romancier se propose de faire une œuvre qui ne repose sur rien d'autre qu'elle-même, c'est-à-dire sur le style de l'écrivain, délivré de tout sujet, de toute matière, affirmant son seul pouvoir absolutisé. Mais que doit produire ce style souverain ? Une œuvre délivrée de toute trace de l'intervention de l'écrivain, qui ait l'indifférence, la passivité absolue des choses sans volonté ni signification. Ce n'est pas simplement une idéologie d'artiste qui s'exprime là. C'est un régime de pensée de l'art qui exprime aussi une idée de la pensée. Celle-ci n'est plus la faculté d'imprimer sa volonté dans ses objets. Elle est la faculté de s'égaliser à son contraire. Cette égalité des contraires était, au temps de Hegel, la puissance apollinienne de l'idée qui sort d'elle-même pour se faire la lumière du tableau ou le sourire du dieu de pierre. De Nietzsche à Deleuze, elle est devenue à l'inverse la puissance dionysiaque par laquelle la pensée abdique les attributs de la volonté, se perd dans la pierre, la couleur ou la langue et égale sa manifestation active au chaos des choses.

On a vu le paradoxe du cinéma au regard de cette idée de l'art et de la pensée. Le cinéma est, par son dispositif matériel, l'incarnation littérale de cette unité des contraires, l'union de l'œil passif et automatique de la caméra et de l'œil conscient du cinéaste. Les théoriciens des années 20 s'étaient appuyés là-dessus pour en faire le nouvel art, identique à une langue propre, à la fois naturelle et construite, des images. Mais ils avaient méconnu que l'automatisme même de la passivité cinématographique brouillait l'équation esthétique. A l'encontre du romancier ou du peintre, qui est lui-même l'agent de son devenir-passif, la caméra ne peut pas ne pas être passive. L'identité des contraires est donnée à l'avance, donc perdue d'avance. L'œil du réalisateur qui dirige l'œil mécanique destine déjà son « travail »

à l'état de ces morceaux de celluloid inertes auxquels seul le travail du montage donnera vie. C'est cette double maîtrise que Deleuze théorise en fait dans l'idée du schème sensori-moteur : grâce au dispositif mécanique, l'identité de l'actif et du passif se retourne en toute-puissance d'un esprit qui coordonne le travail d'un oeil souverain et d'une main souveraine. A nouveau donc se réinstaure la vieille logique de la forme qui façonne la matière. A la limite l'oeil du cinéaste n'a pas besoin de regarder dans l'objectif de la caméra. Or, cette limite, il y a précisément un cinéaste qui l'atteint. Hitchcock se vante de ne jamais regarder dans la caméra. Le film est « dans sa tête » : les affects purs extraits des états de choses sont d'emblée déterminés comme des affects fonctionnels destinés à produire l'étonnement ou l'angoisse du spectateur. Hitchcock incarne une certaine logique du cinéma qui retourne entièrement l'identité esthétique du passif et de l'actif pour en faire la souveraineté d'un cerveau central. C'est pourquoi Deleuze le met en scène à la fin de l'*Image-mouvement* dans la position du démiurge vaincu par l'automate qu'il a créé, affecté en retour de la paralysie qu'il lui avait conférée.

La rupture du « schème sensori-moteur » n'a nulle part lieu comme processus désignable par des caractères précis dans la constitution d'un plan ou le rapport de deux plans. Toujours en effet le geste qui libère les potentialités les enchaîne à nouveau. La rupture est toujours encore à venir, comme un supplément d'intervention qui est en même temps un supplément de désappropriation. Un des premiers exemples de l'image-cristal est significatif à cet égard. Deleuze l'emprunte au film de Tod Browning, *L'Inconnu*¹. Or il est bien difficile de désigner, dans les plans ou les raccords de ce film, des traits marquant la rupture de l'enchaînement sensori-moteur, l'infinetisation de l'intervalle et la cristallisation du virtuel et de l'actuel. Toute l'analyse de Deleuze repose sur le contenu allégorique de la fable. Le héros du film est en effet un homme sans bras qui exécute un numéro de cirque : il lance des poignards avec ses pieds. Cette infirmité lui permet en même temps de jouir de l'intimité de l'écuycère du cirque qui ne supporte pas les mains des hommes. Le seul problème nous le découvrons bientôt, c'est que l'infirmité est simulée : c'est pour se cacher de la police que le héros

1. *L'Image-temps*, op. cit., p. 97.

a adopté cette identité. Craignant que l'écuycère ne s'en aperçoive et ne se détourne de lui, il prend une décision radicale : il se fait amputer les bras. L'histoire finira très mal pour lui, les préjugés de l'écuycère ayant entre-temps fondu entre les bras du costaud du cirque. Mais l'important pour nous ne réside pas dans le malheur du héros. Il réside dans l'allégorie que constitue cette forme radicale de « rupture du lien sensori-moteur ». Si *L'Inconnu* emblématise l'image-cristal, figure exemplaire de l'image-temps, ce n'est par aucune propriété de ses plans et de ses raccords. C'est parce qu'il allégorise une idée du travail de l'art comme chirurgie de la pensée : la pensée créatrice doit toujours s'auto-mutiler, s'enlever des bras, pour contrarier la logique selon laquelle elle reprend sans cesse aux images du monde la liberté qu'elle leur restitue. S'enlever des bras, cela veut dire défaire la coordination de l'œil qui tient le visible à sa disposition et de la main qui coordonne les visibilités sous le pouvoir d'un cerveau imposant sa logique centralisatrice. Deleuze subvertit la vieille fable de l'aveugle et du paralytique : le regard du cinéaste doit devenir tactile, il doit s'identifier à un regard d'aveugle qui tâtonne pour coordonner les éléments du monde visible. Et à l'inverse la main qui coordonne doit être une main de paralytique. Elle doit être saisie par la paralysie du regard qui ne peut que toucher les choses à distance, jamais les prendre.

L'opposition de l'image-mouvement et de l'image-temps est ainsi une rupture fictive. Leur rapport est bien plutôt une spirale infinie. Toujours l'activité de l'art doit se retourner en passivité, se retrouve encore dans cette passivité et doit se contrarier à nouveau. Si Bresson se trouve à la fois dans l'analyse de l'image-affectation et parmi les héros de l'image-temps, c'est parce que son cinéma incarne plus que tout autre cette dialectique qui fait le cœur des livres de Deleuze, qu'il incarne, plus profondément, une forme radicale du paradoxe cinématographique. Le cinéma bressonien est constitué en effet par une double rencontre de l'actif et du passif, du volontaire et de l'involontaire. La première lie la volonté souveraine du cinéaste à ces corps filmés qu'il appelle des modèles, pour les opposer à la tradition de l'acteur. Le modèle apparaît d'abord comme un corps entièrement soumis à la volonté de l'auteur. Celui-ci lui demande de reproduire les paroles et les gestes qu'il lui indique, sans jamais jouer, sans jamais incarner le « personnage » comme le fait l'acteur

traditionnel. Le modèle doit se comporter en automate et reproduire d'un ton uniforme les paroles qu'on lui apprend. Mais la logique de l'automate se retourne alors : c'est en reproduisant mécaniquement, sans conscience, les paroles et les gestes dictés par le cinéaste que le modèle les habitera de sa propre vérité intérieure, qu'il leur donnera une vérité qu'il ignorait lui-même. Mais cette vérité, le cinéaste l'ignorait plus encore, et les gestes et paroles qu'il a tyranniquement imposés au modèle produiront alors un film qu'il ne pouvait prévoir, qui peut aller tout à l'encontre de ce qu'il avait programmé. L'automate, dit Deleuze, manifeste l'impossible dans la pensée : dans la pensée en général, mais d'abord dans la sienne, et aussi et surtout dans celle du cinéaste. Telle est la première rencontre de la volonté et du hasard. Mais il y a la seconde : cette vérité que le modèle manifeste, à son insu et à l'insu du cinéaste, va lui échapper à nouveau. Elle n'est pas dans l'image qu'il a offerte à la caméra. Elle est dans l'agencement des images que réalisera le montage. Ce que le modèle a fourni est seulement la « substance » du film, une matière première analogue au spectacle du visible en face du peintre : des « morceaux de nature », dit Bresson. Le travail de l'art est de coordonner ces morceaux de nature pour exprimer leur vérité, pour leur donner vie à la manière des fleurs japonaises¹.

Ainsi l'écart entre ce que l'œil mécanique devait capter et ce qu'il a capté se trouve conjuré et semble se perdre dans l'égalité indifférente des « morceaux de nature » que l'artiste doit assembler. N'est-ce pas alors, encore une fois, la vieille tyrannie de la forme intentionnelle sur la matière passive qui se reproduit ? Cette question sous-tend les analyses que Deleuze consacre à Bresson. Il met au cœur de ces analyses la question de la « main » qui emblématise le travail du montage, c'est-à-dire le rapport de la volonté artiste au mouvement autonome des images. Bresson, nous dit-il, construit un espace « haptique », un espace du toucher soustrait à l'impérialisme optique, un espace fragmenté dont les parties se raccordent « à la main » par tâtonnements. Le montage est l'œuvre d'une main qui touche, non d'une main qui prend. Et il en donne un exemple, encore une fois allégorique, en parlant d'une scène de *Pickpocket* où l'espace est

1. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988.

construit par les mains des pickpockets qui se passent l'argent volé. Mais ces mains, dit-il, ne prennent pas, elles ne font que toucher, effleurer l'objet du vol¹. Ces pickpockets qui ne prennent pas ce qu'ils volent mais se contentent de le toucher pour raccorder un espace non orienté sont évidemment parents de ce faux amputé qui se transformait en véritable infirme. Mais c'est sans doute *Au hasard, Balthazar* qui illustre le mieux cette dialectique. Car le film n'est qu'une longue histoire de mains. Cela commence au premier plan par les mains de la fillette qui touchent l'ânon, et se transforment aussitôt en mains qui prennent et entraînent cet ânon dont deux enfants veulent faire leur jouet. Cela continue par les mains de l'enfant qui baptisent l'ânon Balthazar, puis par celles qui chargent l'âne, le frappent ou le fouettent. Et l'âne est d'abord le symbole de la passivité. Il est l'animal qui reçoit les coups. Et c'est ce que fera Balthazar jusqu'à ce coup de feu qui le tuera à la fin du film dans une affaire de contrebande qui tourne mal. Entre-temps, un autre jeu de mains se sera installé : le jeu du désir du voyou Gérard qui veut la jeune Marie à la manière dont les deux enfants ont voulu l'âne, et qui mène sa chasse dans une parfaite coordination de l'œil et de la main. Sa main profite de la nuit pour s'emparer de la main de Marie posée sur le banc du jardin. Plus tard elle coupe le contact de la voiture de la jeune fille pour l'immobiliser et lui faire sentir la puissance du regard qui la soumet par avance avant que la même main ne s'avance contre sa poitrine et autour de son cou. Plus tard il y aura la main gifleuse qui obligera Marie révoltée à reconnaître son maître, puis la main du meunier qui viendra se mettre sur celle de Marie pour lui signifier à nouveau sa dépendance.

Tout le film est ainsi l'histoire de deux proies, l'âne et la jeune fille, au pouvoir de ceux qui affirment leur puissance dans la coordination du regard et de la main. Comment alors ne pas voir une allégorie à la Deleuze ? Gérard, le voyou, est en somme le parfait metteur en scène hitchcockien. Comme lui, il passe son temps à disposer des pièges, qu'il s'agisse de provoquer des accidents en versant de l'huile sur la chaussée, de faire arrêter la voiture de Marie en se servant de Balthazar comme appât ou de transformer le vagabond Arsène en assassin en lui faisant croire

1. *L'Image-temps, op. cit.*, p. 22.

que les gendarmes viennent pour l'arrêter et en lui donnant un pistolet. Sans cesse il dispose avec ses mains et ses paroles une certaine visibilité qui doit produire les mouvements qu'il désire et permettre de nouveaux gestes de capture. Gérard est ainsi l'allégorie du « mauvais » cinéaste, celui qui impose au visible la loi de sa volonté. Mais le paradoxe est évidemment que ce mauvais cinéaste ressemble étrangement au bon. A sa mère qui lui demande ce qu'elle peut bien trouver à Gérard, Marie répond : « Est-ce qu'on sait pourquoi on aime ? Il me dit : *Viens*. Je viens. *Fais cela !* Je le fais. » Mais l'égalité de ton avec laquelle le « modèle », Anne Wiazemsky, dit ces paroles accuse la parenté entre le pouvoir du chasseur Gérard et celui du metteur en scène Bresson. Celui-ci aussi dit à ses modèles : *Dites ceci*, et ils le disent. *Faites cela*, et ils le font. La différence, dira-t-on, est qu'Anne Wiazemsky, en faisant ce que veut Bresson, fait aussi autre chose que ce qu'il veut, produit une vérité inattendue qui le contrarie. Et la mise en scène par Bresson des pièges du metteur en scène Gérard doit faire la différence entre les deux « mises en scène ». Mais cette différence se joue toujours à la limite de l'indiscernable. Et cette indiscernabilité est une affaire de jeux de mains. Bresson, nous dit Deleuze, construit des espaces « haptiques », raccordés à la main. Il désigne ainsi la fragmentation des plans caractéristique du cinéma de Bresson. Il veut y voir la puissance de l'interstice qui sépare les plans et met du vide entre eux, contre le pouvoir des enchaînements « sensori-moteurs ». Mais cette opposition entre deux logiques opposées est quasi indiscernable dans la pratique. Bresson use de plans visuellement fragmentés et de raccords qui constituent des ellipses. Il nous montre volontiers des parties de corps : des mains qui touchent un ventre d'anon, des bras qui font le geste de le baptiser, une main qui verse un bidon d'huile, la même main qui s'avance dans l'ombre vers une main posée dans la lumière. Mais la fragmentation des corps et des plans est en elle-même un procédé ambivalent. Deleuze y voit l'infinitisation de l'intervalle qui désoriente les espaces et sépare les images. Mais on peut y voir tout autant l'inverse. La fragmentation est un moyen d'intensifier la coordination visuelle et dramatique : on prend avec ses mains, pas besoin donc de représenter le corps entier. On marche avec ses pieds, inutile donc de représenter les têtes. Le plan fragmenté est aussi un procédé économique pour

centrer l'action sur l'essentiel, sur ce qu'on appelait dans les théories classiques de la peinture le moment prégnant de l'histoire. La main de Gérard peut être réduite à une minuscule ombre noire qui touche seulement la forme blanche à quoi se réduit la main de Marie. Mais cette fragmentation ne fait qu'accentuer la « coordination » implacable de sa chasse et du film qui la met en scène. Tout le film fonctionne ainsi selon une différence quasi indiscernable entre la mise en scène du chasseur volontaire et celle du cinéaste de l'involontaire. Du point de vue deleuzien, cela veut dire aussi une quasi-indiscernabilité entre une logique de l'image-mouvement et une logique de l'image-temps, entre le montage qui oriente les espaces selon le schème « sensori-moteur » et celui qui les désoriente pour que le produit de la pensée consciente devienne identique en puissance au libre déploiement des potentialités des images-mondes. La cinématographie de Bresson et la théorie deleuzienne mettent en évidence la dialectique constitutive du cinéma. Il est l'art qui accomplit cette identité première de la pensée et de la non-pensée qui définit l'image moderne de l'art et de la pensée. Mais il est aussi l'art qui inverse le sens de cette identité pour réinstaurer le cerveau humain dans sa prétention à se faire le centre du monde et à mettre les choses à sa disposition. Cette dialectique fragilise d'emblée toute volonté de distinguer par des traits discriminants deux types d'images et de fixer ainsi la frontière séparant un cinéma classique d'un cinéma moderne.

La chute des corps : physique de Rossellini

Matin romain. Pina. « Le commencement, dit Aristote, est la moitié de tout. » Pour Rossellini, ce commencement, cette moitié de tout, se nomme *Rome, ville ouverte*. Ce n'est assurément pas son premier film et certains critiques ne se sont pas fait faute de rappeler ses films précédents, consacrés à l'effort de guerre de l'Italie fasciste. C'est en revanche le film sur lequel s'établit le précaire consensus entre le regard marxiste – surtout italien –, attentif à la validité de la représentation du combat antifasciste et le regard phénoménologique – principalement français –, attentif à l'enracinement des grands thèmes politiques dans la restitution de la vérité intime des corps ordinaires. *Rome, ville ouverte*, c'est en même temps le grand film sur la Résistance et le manifeste du néoréalisme, l'épopée de ceux qui moururent sans parler ancrée dans la représentation de la vie quotidienne, des gestes et des intonations du vrai peuple. On put ainsi y célébrer l'exacte adéquation d'un contenu politique et d'une forme artistique, du combat historique d'un peuple et du combat pour la représentation vraie du peuple. Pourtant les nostalgiques qui opposèrent plus tard la perfection de cette adéquation aux histoires mal fichues, aux raccords désinvoltes et aux sermons catholiques de *Stromboli* ou de *Voyage en Italie*, semblent avoir peu remarqué combien ce manifeste réaliste contenait d'in vraisemblances et combien aussi ces résistants exemplaires montraient de légèreté. Voici un chef clandestin qui entretient une liaison avec une de ces artistes de cabaret qui vivent de la libéralité des officiers occupants. Son domicile repéré, il s'en va chercher refuge chez un de ses compagnons d'armes dans un immeuble où une bande de gamins s'exerce à la préparation et

au maniement des explosifs et il y signale son déménagement à une autre « artiste » de la même veine. Voici un prêtre qui lui fabrique des faux papiers tout en recueillant un déserteur de la Wehrmacht. Jamais on n'a représenté une si singulière armée de l'ombre. Ce ne sont pourtant aucun emportement de caractère, aucune impatience politique qui les rendent ainsi impropres à la vie clandestine. C'est bien plutôt le cinéaste qui semble radicalement impropre ou indifférent à la représentation de l'ombre. Mais l'impatience avec laquelle ces personnages éminemment raisonnables dans leurs pensées et pondérés dans leurs actes se jettent dans la gueule du loup ne contredit pas simplement l'image du film politique exemplaire. Elle ne répond pas non plus à l'image du cinéma rossellinien fixée par André Bazin – celle de la quête patiente qui s'attache à capter le secret des êtres et des choses –, ni à l'analyse deleuzienne d'un cinéma des espaces déconnectés et des situations optiques et sonores pures. Aussi loin de la conscience politique marxiste que de la patience phénoménologique de Bazin ou de la sensorialité pure de Deleuze, l'empressement des personnages à se jeter dans le piège traduit la volonté du cinéaste de les précipiter au plus vite vers ce qui seul lui importe : la rencontre des éléments antagonistes, le pur choc des extrêmes.

Cette pureté de la rencontre, cette chute qui est un accomplissement, ce n'est point pourtant dans le martyr héroïque du communiste et du prêtre que nous en trouvons l'illustration exemplaire. On sait que Rossellini déclarait volontiers construire ses films pour une séquence, un plan, quelquefois un geste : l'errance d'Edmund dans les rues de Berlin, les boîtes en fer-blanc dégringolant l'escalier du *Miracle*, les deux « grandes perches » anglo-saxonnes prisonnières de la foule des microbes napolitains à la fin de *Voyage en Italie*. Clairement, la séquence pour laquelle est construit ce film est celle de la mort de Pina. Mais cette séquence est aussi hautement improbable : pour s'élancer follement à la poursuite du camion qui emmène son fiancé Francesco, Pina a dû forcer des barrages, s'arracher à des bras qui visiblement auraient dû la retenir. Rien à voir avec l'incapacité deleuzienne à répondre à une situation. Rien à voir non plus avec l'énergie du désespoir ou la saine vigueur qu'il est convenu d'accorder aux femmes du peuple. C'est bien plutôt une créature qui brise ses chaînes pour se jeter de côté, là où l'appelle le

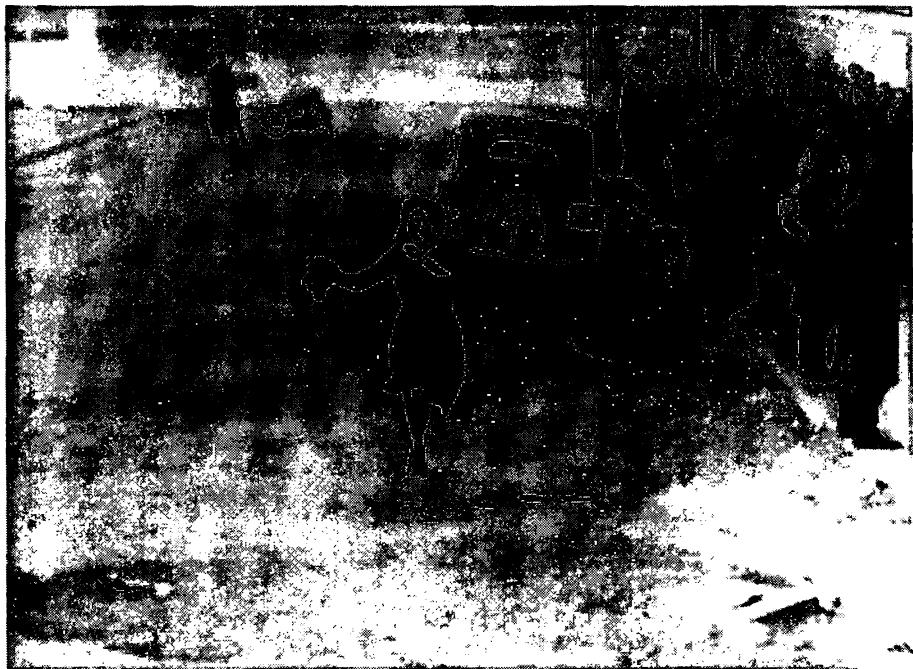
désir de son créateur. Arrachée maintenant à la foule grouillante des soldats allemands et des habitants de l'immeuble, elle occupe seule le milieu de la chaussée, silhouette noire sur une grande plage blanche, tendue vers nous, vers la caméra, vers les fusils, comique presque avec ses grands gestes comme pour appeler un conducteur parti sans attendre sa passagère. Et l'on pense aussi à ces mariés en retard des films comiques qui s'élancent à moitié habillés vers l'église. Et, de fait, c'est à l'autel qu'elle devait ce matin rejoindre Francesco. Ce merveilleux suspens de l'image et du sens, peu de cinéastes résisteraient à la tentation de le retenir – de le perdre – par un ralenti ou un arrêt sur l'image. Mais l'art de Rossellini ne connaît pas de ces lâchetés. Pour sa caméra comme pour les balles, il est temps d'achever le suspens. Pina maintenant s'abat sur le blanc de la chaussée comme un grand oiseau sur lequel, comme deux autres oiseaux découpés par la main d'un peintre, viennent s'abattre tour à tour, sans que les gardes y puissent davantage, l'enfant en pleurs et le prêtre qui veut l'arracher à sa douleur. Jamais le poids des corps qui tombent et l'absolue légèreté de la grâce ne s'étaient mieux unis que dans cette courbe très douce où toute douleur et tout désordre sont par avance abolis : ligne qui se referme – Jacques Rivette parlait naguère d'arabesque en évoquant Matisse, le peintre des oiseaux découpés –, bonheur de l'image qui condense les rapports et les tensions du film sans les symboliser, sans les identifier à rien d'autre, sinon au noir et au blanc dont les rapports définissent l'image filmique. N'entendons pas par là que le peintre de la Résistance travaille pour le seul plaisir « esthétique » du beau plan qui boucle en arabesque gracieuse la mort tragique de la mère et de la femme du peuple. Pour Rossellini, il n'y a pas de beau plan qui ne soit un moment de grâce au sens le plus fort, au sens paulinien du terme, qui ne passe par l'absolu consentement à la rencontre de ce ou de celui que l'on ne cherchait pas. Ce qu'il entend marquer ici, c'est l'exacte concordance d'un surgissement éthique et d'un tracé esthétique. C'est, en deçà de toute détermination politique, le pur élan originel, l'absolue gratuité ou générosité de cette liberté pour laquelle le prêtre catholique et l'ingénieur communiste mourront sans parler. Pina, celle qui ne s'y entend point en discours sur l'avenir radieux, s'est élancée au-devant des fusils, au-devant de la caméra, pour dessiner la courbe exacte de cette liberté.

Et c'est comme la douceur recueillie de sa chute qui s'exprimera dans le geste infiniment doux par lequel Don Pietro, tenant dans ses deux mains la tête de Manfredi mort, fermera de son pouce la paupière que les bourreaux n'ont pas encore fermée. Dans une longue séquence d'un autre film, les *Onze Fioretti de saint François d'Assise*, il reviendra au même acteur, Aldo Fabrizi, de dérouler à nouveau – différemment – le sens de ce geste, lorsqu'il incarnera le tyran Nicolaïo tenant dans ses mains la figure également meurtrie de Frère Ginepro torturé par ses hommes d'armes, jusqu'à s'avouer vaincu, désarmé par l'énigme absolue de ce visage sans peur, par la puissance incompréhensible qui s'appelle la force des faibles, la force invincible de ceux qui ont consenti à l'abandon radical, à l'absolue faiblesse.

Mais n'anticipons pas : même s'il réserve aux gestes de Pina et de Don Pietro le pouvoir de représenter la cause pour laquelle meurt Manfredi, le cinéaste de *Rome, ville ouverte* accorderait sans doute à ce dernier – et à ses critiques – qu'il faut d'autres armes pour vaincre les bourreaux nazis que la douceur franciscaine. Ce qu'il sait déjà, en revanche, ce pourquoi il précipite ses héros vers le siège de la Gestapo, c'est que ce lieu du face-à-face entre les combattants de la liberté et leurs bourreaux est aussi le lieu du conflit entre deux types de mise en scène. Ce sont bien en effet deux metteurs en scène qui travaillent dans ce bureau de la Gestapo entre une salle de torture où les résistants crient trop et ne parlent pas assez et ce salon aux miroirs, aux tableaux et au piano, décor de studio pour film hollywoodien sur un Berlin de Lili Marlene. Le chef de la Gestapo, Bergmann, et son associée, Ingrid, se sont ainsi réparti les côtés et les rôles. Bergmann trace la carte des lieux, ordonne les séquences et commande aux preneurs de son – en clair, aux tortionnaires – dans la pièce de gauche. A Ingrid sont confiées la direction d'actrices et l'organisation des images qui doivent produire de l'autre côté les paroles désirées de l'aveu. Son art, c'est celui de prendre au piège de leur image, à la drogue du miroir, ces « actrices » qui identifient leur art à l'art de maquiller leur reflet dans la glace de leur loge, cette glace où nous voyons le regard reflété d'Ingrid contempler sa proie, la photographie-surprise de Marina et de Manfredi, plan fixe dans sa mise en scène, petit piège dans le grand piège. Et l'on comprend que Rossellini ne cherche point à raffiner sur l'acte de la dénonciation ni sur les motivations de Marina.



Rome, ville ouverte (R. Rossellini) : une improbable évasion.
Coll. Cahiers du cinéma.



Rome, ville ouverte (R. Rossellini) : la course de Pina à la mort.
Coll. Cahiers du cinéma.

La drogue qui la paie n'est que la menue monnaie de son pauvre désir, de sa grande peur de l'Inconnu. Au moment où elle saisit son téléphone, pour dénoncer son amant, son amie Lauretta, l'idiote, dans la lucidité du demi-sommeil, lui dit : « Peut-être ont-ils raison, peut-être sommes-nous des idiots. » C'est ce « peut-être » que chasse l'actrice du mauvais cinéma : le vertige d'avoir à jouer autrement, à quitter la loge et son miroir pour se jeter dans la rue, dans le vide, dans la liberté. La trahison de Marina, c'est son refus de changer de mise en scène. Mais, contrairement à ce que l'image d'Ingrid faisait croire à son image dans le miroir de la salle de droite, la mise en scène a échoué dans la salle de gauche. La captation hollywoodienne des images ne peut rien pour faire parler les hommes de la liberté. Et Marina devant son amant mort s'abattra comme une masse sans âme, un mannequin dont Ingrid retirera la défroque – le manteau de fourrure – à l'usage de la prochaine figurante.

« Il n'est pas difficile de bien mourir, dit Don Pietro au prêtre qui l'assiste de ses conseils superflus de courage, le difficile est de bien vivre. » A cette antithèse trop bien frappée répond la voix d'une autre chrétienne et d'une autre résistante, dont la figure inspirera le cinéaste d'*Europe 51*, Simone Weil : « La mort est ce qui a été donné de plus précieux à l'homme. C'est pourquoi l'impiété suprême est d'en mal user. Mal mourir. Mal tuer¹. » Dans l'exacte identité du spirituel et du matériel, du politique et de l'artistique que présuppose la mise en scène de Rossellini, le problème est plus précisément de bien ou de mal tomber. Et au chapitre de la rencontre entre le cinéaste et la philosophe, on pourrait ajouter la définition que celle-ci donne de la physique spirituelle de l'art : « Double mouvement descendant : refaire par amour ce que fait la pesanteur. Le double mouvement descendant n'est-il pas la clef de tout art²? » Il y a deux manières de tomber qu'un rien sépare, ce rien qui en art mérite seul de s'appeler âme : aucune partie de la représentation, mais une différence imperceptible dans la lumière qui la cerne. Le tracé juste du geste où se résume le trajet de la liberté, telle est l'exacte mesure du « réalisme » de Rossellini, l'identité déterminée du spiritualisme du croyant et du matérialisme de l'artiste :

1. Simone Weil, *La Pesanteur et la Grâce*, Paris, Plon, 1948, p. 100.

2. *Ibid.*, p. 172-173.

l'âme que l'on dit s'envoler exactement circonscrite dans la courbe du corps qui tombe. « Génie du christianisme », dirent naguère Rohmer et Rivette en des pages célèbres. Peut-être faut-il simplement rappeler que ce génie s'est très tôt divisé en deux : mort dans le Christ et vie en lui, crucifixion de la chair à son exemple et glorification du corps par la lumière du Verbe incarné. Cette dualité, des siècles de polémique chrétienne, depuis le temps des Pères du Désert jusqu'à celui de la Réforme et de la Contre-Réforme, l'ont écartelée entre deux pôles : d'un côté, une pensée de l'incarnation, des corps transfigurés par la présence du Sauveur, jusqu'à la limite de l'idolâtrie ; de l'autre, une pensée du renoncement, de la chair mortifiée et de l'image dénoncée jusqu'à la limite d'un autre paganisme : le paganisme des philosophes, le platonisme de l'âme gémissant de sa chute et aspirant à se séparer du corps. Ascétisme et idolâtrie, tels sont les pôles entre lesquels voyagent les héros – les héroïnes surtout – de Rossellini : d'un côté, le renoncement aux images dans le miroir, aux valeurs pharisiennes et à la sécurité du chez-soi qui finit dans l'absolu dépouillement de l'Irène d'*Europe 51* ; de l'autre, la critique des « pures images ascétiques » que Katherine accomplit au contact des madones proliférantes, du culte des morts, des miracles programmés et de la démesure quasi païenne du christianisme napolitain (*Voyage en Italie*). Le scandale qui donne sa matière au film rossellinien se tient toujours à quelque point d'ambiguïté à la croisée des trajets du renoncement et de l'incarnation. Mais aussi le génie propre du cinéaste est de rassembler la division des trajets dans la conciliation de l'image, de fixer la présence indiscernable de l'incorporel dans le corporel : dans le mouvement d'un corps qui monte, descend ou s'abat, d'un regard qui se fixe, s'égare ou se détourne ; dans l'inclinaison d'une tête vers une autre tête, le geste d'un bras vers un autre bras ou de mains qui recueillent un front pensif ; dans le murmure d'une invocation qui est aussi bien prière ou blasphème.

Matin berlinois. Edmund. L'arabesque de la chute du corps de Pina, il faudra un autre film pour la dérouler, pour en faire sa trame fictionnelle : *Allemagne année zéro*, le film des ruines où un enfant s'amuse, s'égare et se jette dans le vide ; le film construit pour ces séquences finales où Edmund qui vient de tuer son père joue à ces jeux ancestraux par lesquels les enfants

s'approprient les rues de toute ville : marcher en équilibre sur le bord extrême du trottoir ou de la fontaine publique, sauter à cloche-pied de bande en bande, taper au passage dans un ballon ou un simulacre de ballon, ramasser une arme de fantaisie pour tirer sur des carrés de lumière, glisser sur les rampes destinées aux matériaux des chantiers, marcher, puis courir, s'arrêter pour réfléchir à ce que nous ne saurons jamais puis repartir d'un pas décidé vers une destination qui s'ignore... Belle ou monstrueuse insouciance de l'enfance ? Mais pourquoi supposer Edmund, l'enfant sage, le soutien de famille, plus insouciant que le fils de Pina, le petit Marcello, expliquant à Don Pietro, entre deux expériences de chimie des explosifs, la nécessité du bloc historique ? Ou bien suffit-il de voir là, comme nous y invite le texte inscrit au générique, la force des idéologies pervertissant l'innocence enfantine : Edmund conduit au geste parricide par les propos de son ancien instituteur nazi sur la nécessaire élimination des faibles ? Pourtant ce que nous montre le film est l'exact démenti de cette loi de causalité. Le trouble que nous ressentons à voir agir Edmund est au-delà de tout effroi ou de toute précaution face aux effets moraux du trouble des temps et de l'inculcation idéologique. Et il n'est pas même besoin de constater que, l'instituteur n'a délivré sa tirade qu'à la sauvette, moins attentif à ce qu'il disait qu'à ce qui se passait derrière lui – son logeur lui soufflant le jeune garçon qu'il venait de ramener. Pas besoin de souligner que le père lui-même s'afflige d'être une bouche inutile et déplore son manque de courage face à la seule issue désirable. Il suffit de voir Edmund s'emparer du flacon à l'hôpital tandis que le père déplore sa faiblesse. Il faut le voir chez lui, pendant que le père évoque sa lâcheté d'hier et stigmatise la lâcheté présente de son aîné, se lever doucement, passer résolument derrière la table où l'aîné tient sa tête baissée, et dans la pièce voisine, préparer sans trembler le thé mortel pendant que la voix *off* continue son discours. Il faut voir la boule de thé scintiller dans son cercle de lumière avant que le père ne prenne le verre. Edmund n'est pas simplement celui qui fait ce qu'on lui a dit. Son acte même est une protestation silencieuse contre le désordre de ces voix et de ces gestes qui jamais ne coïncident. Tout nous est donné dans le rapport du geste méticuleux à la voix *off*. Edmund est celui qui agit quand les autres parlent, qui ne tremble pas à l'idée de mettre des mots en acte. Et c'est bien

là le trouble profond que suscite son geste où la cruauté froide s'identifie à la suprême tendresse. Edmund applique à l'exécution du parricide le même courage que les compagnons de François d'Assise à appliquer littéralement la parole de l'Évangile, il consacre à la tâche dite « élimination des faibles » cette humble attention qui est précisément la force des faibles. Pas de geste d'amour plus bouleversant que cette main qui se pose sur le bras du père pour le dissuader de partager avec aucun autre une boisson préparée pour lui seul. Cette coïncidence des opposés, cette perfection du geste tranquille d'amour et de mort, voilà ce devant quoi toute idéologie ou toute explication par les méfaits de l'idéologie doit rester désarmée. Voici ce qui leur est à jamais incompréhensible : qu'il n'y ait rien de plus sous le front silencieux d'Edmund que dans ses gestes minutieux ; mais aussi que ce « rien de plus », qui se manifeste en résolution sans faille de la décision meurtrière et en tendresse bouleversante de l'exécution, ne soit rien de moins que la liberté. Ce qui fait agir Edmund, c'est la découverte vertigineuse du pur pouvoir de faire ou de ne pas faire ce que disent les mots des autres, d'être seul responsable de l'acte, seul exécutant de sa venue au monde. Le film serait infiniment rassurant s'il nous invitait seulement à fuir les discours dangereux et à protéger une enfance sur laquelle pèse un monde en ruine. Mais rien ne pèse sur Edmund sinon le poids écrasant de cette liberté de l'an zéro. Et pas plus que le catéchisme nazi ne peut produire l'acte, le remords ne peut produire le suicide. Dans l'un et l'autre cas il n'y a, à la place de la cause, que le vertige, le vide attirant du possible illimité : la fenêtre béante de l'immeuble en ruine, cette fenêtre qui est aussi source de lumière, qui découpe dans l'immeuble ces carrés blancs sur lesquels l'enfant s'amuse à tirer avec son simulacre de revolver.

Ce jeu de l'enfant qui ne met ni plus ni moins d'application à sauter à cloche-pied d'une tache noire à une autre tache noire qu'à tuer son père, cette improvisation passionnée en noir et blanc, comment ne pas en ressentir la parenté profonde avec l'autre vertige, avec la page blanche et le saut dans le vide de l'œuvre : cette page qui se remplissait de la chute de Pina, qu'Edmund ici compose en improvisateur de génie jusqu'à se jeter lui-même au-devant de son vrai père, de son créateur, ce metteur en scène révolutionnaire qui refuse dialogues et décou-

page préalables, et improvise au jour le jour selon la capacité des acteurs, selon sa capacité à les ramener à la source de tout acte et de toute représentation? Cette complicité de la caméra avec les jeux d'Edmund, nous ne pouvons, bien sûr, la séparer de ce que nous savons par ailleurs : le film est dédié à un autre enfant, le petit Romano Rossellini, celui qui jouait hier et ne jouera plus jamais aux mêmes jeux que lui. Mais l'insoutenable légèreté de la chute sans pesanteur d'Edmund ne pourrait être ce qu'elle est par la seule complicité de la biographie et de la fiction. Il faut encore que cette chute qui boucle les improvisations de l'enfant, que cette cruauté ou tendresse égale avec laquelle l'artiste reconduit son enfant à la mort – reconstruit sa mort comme un jeu – connaisse sa parenté profonde avec la générosité ou la violence absolue du créateur qui librement reprend ce qu'il a librement donné. Il faut que l'appel du vide auquel s'abandonne l'enfant parricide révèle sa proximité avec cet autre appel que met en scène François d'Assise, le jongleur de Dieu, quand, pour enseigner à ses frères le lieu où chacun devra aller prêcher, il leur commande de tourner sur eux-mêmes comme font les enfants, jusqu'à ce que le vertige, en les jetant à terre, les mette dans la direction de leur appel.

C'est cela peut-être que dut sentir le vieux Claudel, venu trancher sur le sort de cette mise en scène rossellinienne d'une *Jeanne d'Arc* qu'il ne voulait voir représentée qu'en oratorio parce qu'il l'avait conçue à partir du seul bruit des chaînes de Jeanne se brisant. L'anecdote veut qu'à la conclusion de son propre texte : « C'est Dieu qui est le plus fort », le vieux maître ait blasphématiquement répliqué, en guise d'accord : « C'est Ingrid qui est la plus forte. » N'entendons pas par là la célébration d'une divinité nouvelle de l'artiste mais le sentiment d'une complicité plus profonde entre la liberté divine et la puissance de cet improvisateur qui brise les chaînes de ses personnages en les jetant dans le vide et met ainsi sous le nom de mise en scène tout autre chose que l'illustration d'une histoire : le tracé d'une chute, d'une arabesque qui fait vibrer autrement le bruit générateur de l'œuvre.

À cela sans doute l'improvisateur s'était préparé par ce *Miracle* construit pour le plaisir d'un plan sur des boîtes en fer-blanc dégringolant les escaliers d'un village, mais aussi en construisant le plus improvisé de ses films, *Voyage en Italie*, autour d'un bruit absent : le bruit de ces petits cailloux dont Katherine Joyce parle

à son mari sur la terrasse de la villa ensoleillée de l'oncle Homère. Ces petits cailloux, ils auraient été lancés jadis contre sa fenêtre aveuglée de pluie par un jeune homme, presque un enfant, trouvé transi de froid dans le jardin : Charles, le poète poitrinaire et tôt disparu des « pures images ascétiques », venu lui dire un dernier adieu. Ces petits cailloux, ces cailloux de Petit Poucet qu'Ingrid Bergman attend derrière tant de fenêtres, pour le bruit desquels elle monte et descend tant de marches, nous ne les entendrons pas parce qu'elle ni personne ne les a jamais entendus. Ce sont des cailloux de papier que l'improvisateur Rossellini, pillard à ses heures, est allé chercher dans un livre de l'homonyme de Katherine, James Joyce. Il les a tirés de ces souvenirs d'un amour impossible – immatériel – que l'épouse modèle de *The Dead* égrène pendant que tombe sur Dublin la neige qui étouffe tout bruit¹. C'est cet appel de l'absent que l'œuvre fait résonner dans l'analogie de ses arabesques.

Les deux chemins. Michele et Irène. Il faudrait ici parler d'un autre enfant qui tombe : Michele, l'enfant riche et sans trouble de conscience d'*Europe 51* qui succombe lui aussi à l'appel du vide. Non pas, platement, parce que sa mère gaspille en mondanités le temps qu'il voudrait voir consacré à lui seul. Non pas, comme le dit l'héritier du silencieux Manfredi, le bavard Andrea, à cause du trouble des temps et des consciences. Lui-même l'a dit à sa mère qui s'enquérât de la cause de son air boudeur et de ses cent pas d'enfant qui s'ennuie dans l'appartement : il n'a rien, *niente*. Il s'est jeté dans le vide de la cage d'escalier pour rien, ou plutôt pour que sa mère se jette hors de chez elle, échange tout bien et toute considération contre la satisfaction d'une seule quête : savoir ce qu'il a dit, ce qu'il aurait dit au médecin de l'hôpital et au journaliste communiste pour motiver son acte. La quête est vaine, assurément : l'enfant s'est simplement, comme Pina, comme Edmund, jeté au-devant de son créateur dans ce vide où s'abîme toute cause ou bonne cause, à commencer par celle du réalisme. Il s'y est jeté pour rien, sinon marquer les bornes du chemin que sa mère devra refaire à l'envers. Si l'acte de Michele est ici entièrement éliidé, si nous ne

1. Joyce, « Les morts », in *Gens de Dublin*, Paris, Flammarion, 1994, p. 264-265.

voÿons pas sa chute qui troublerait la belle apparence de cet escalier bourgeois, c'est que le fil de l'événement est tiré à l'envers. La chute n'est plus donnée que dans la voix absente qui commande à Irène de remonter le chemin de l'acte. Désormais c'est à elle qu'il appartient de faire tache dans ce décor de la vie bourgeoise en déroulant à rebours le tracé de la chute. C'est ce qu'elle fera en allant voir ailleurs. Elle ira d'abord vers ces blocs de banlieue où Andrea, le cousin communiste scandaleux, l'enverra, croyant ainsi la distraire de sa vaine interrogation et l'installer dans l'univers solide des causes. Avec lui elle ira voir, au pays du peuple, les souffrances profondes : celle d'un enfant dont la vie est suspendue seulement à l'argent qui manque pour payer le traitement, celle du peuple dont la condition misérable s'explique par des causes bien identifiables. Mais elle s'égarera au cours de la visite. Un regard de côté entraînera ses pas des immeubles ouvriers vers les terrains vagues qui bordent le fleuve et les baraquements des sous-prolétaires, dans un univers où les repères servant à classer les souffrances, les causes et les remèdes sont perdus. On pourrait être tenté d'y reconnaître l'univers deleuzien des « situations optiques et sonores » qui brisent la continuité du « schème sensori-moteur ». Mais la « désorientation » d'Irène n'est, pas plus que la fuite de Pina, une impossibilité de réaction, due au trouble du temps. C'est, comme elle, un déplacement réglé du côté où appelle la voix impérieuse du cinéaste. La mise en scène s'organise précisément comme la réfutation en acte du simple scénario du monde en ruine et du trouble des consciences que s'efforce ici de dicter le journaliste communiste. C'est ainsi qu'Irène s'éloignera toujours plus loin, toujours plus de côté : du baraquement où Passerotto vit avec ses enfants sans père, elle s'en ira vers l'usine de ciment où elle se fera, à sa place, ouvrière d'un jour, puis vers la prostituée poitrinaire dont elle se fera l'infirmière, dans sa marche errante pour répondre à l'appel non entendu, à la voix absente. En cédant, comme Edmund ou comme les compagnons de François, à l'appel du hasard, elle se rendra selon un trajet imprévisible mais aussi une progression parfaitement rigoureuse, toujours plus étrangère au système des explications et des motivations par quoi tiennent ensemble les règles de la bonne conduite, l'hygiène des esprits et la science des choses sociales. Ainsi rejoindra-t-elle, au bout de la spirale, le point où est tombé l'enfant, le rejoindra-

t-elle en haut derrière la fenêtre à barreaux où l'on enferme-celle qui ne croit plus aux causes et ne peut plus servir aucune cause. Là, dans un geste furtif qui résume tout le trajet du film, tout le chemin qui est remonté là où l'appelait le point de chute, la folle – la sainte – donnera sa bénédiction à la foule de ceux qui sont venus lui dire un dernier adieu. La route qui monte et celle qui descend sont une et la même¹.

A flanc de montagne. Nannina. Le haut et le bas, l'identité des deux voies (*su* et *giù*, comme le résume au plus court l'italien), telle est bien la topographie du *Miracle*, ce film suspendu à flanc de montagne, entre les quatre plans de la mer, seulement aperçue en bas, du village accroché à la pente, de la plate-forme où broutent les chèvres et du monastère en haut de la montagne; suspendu aussi à l'indiscernabilité de la vérité et de l'imposture, du miracle et du blasphème. Ici encore, il faut marquer l'écart entre ce qui peut nous être raconté du film et ce que nous voyons. Une pauvre folle violée par un vagabond qu'elle prenait pour saint Joseph et qui s'imagine être enceinte du Sauveur... Les choses seraient simples si c'était cela que nous voyions. Mais sur l'écran, debout face à Nannina puis à côté d'elle, il n'y a rien d'autre que cette pure apparition qui ne répond rien à celle qui prétend avoir entendu déjà sa voix. Assis à côté d'elle, à la place où elle lui a commandé de venir (« *La! su!* »), il lui verse à boire et elle sombre dans une somnolence heureuse. Quand elle sera sortie de sa torpeur, l'apparition aura disparu et rien d'autre n'aura eu lieu que son ravissement. Et ce sont là, bien sûr, des scènes entre lesquelles il est commun de marquer des transitions discrètes : les points de suspension des romanciers d'antan, les flammes d'un feu de bois dans les cheminées hollywoodiennes. Mais le cinéma de Rossellini ne connaît pas de telles parenthèses. Ce n'est pas là simple affaire de pudeur. Qui connaît la puissance d'un seul regard, qui sait mettre dans un plan l'infime déplacement d'un corps vers un autre corps peut dédaigner les armes de la suggestion comme celles de l'exhibition. Lequel de ces corps mêlés inlassablement exposés sur nos écrans atteindra

1. J'ai analysé ce voyage d'Irène dans la troisième partie (« Un enfant se tue ») de mes *Courts voyages au pays du peuple*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

jamais l'impudeur tranquille, la force de provocation du visage d'Ingrid Bergman s'approchant sans même le toucher du visage du prêtre de Stromboli? Au-delà de toute pudeur, la caméra de Rossellini se dérobe devant la représentation de ce qui se passe ou devrait se passer dans l'ombre : complot politique, relation sexuelle ou simplement expression d'un sentiment qui ne se donnerait pas dans le rapport perceptible d'un regard à ce qui l'attire ou le trouble. Un film de Rossellini est une surface d'inscription qui n'accepte nulle trace de dissimulation, nulle présence de quelque chose qu'il faudrait maintenir latent, vérité cachée derrière l'apparence, scandale dissimulé derrière la surface lisse des choses. Le scandale, ici d'une tout autre force, est justement que rien ne soit dissimulé ou dissimulable. Si intensément qu'il scrute les visages, le microscope de Rossellini s'interdit de rien découvrir que le regard attentif ne percevrait pas par lui-même. On reviendra sur sa difficulté à mettre en scène dans *La Peur* une idée à laquelle, comme moraliste, il n'a rien à redire : la valeur libératrice de l'aveu. Mais ici, qu'est-ce que Nannina pourrait bien avouer? Sa folie ou son blasphème est entièrement solidaire de cet espace orienté par la seule topographie du chemin qui monte ou descend, de cette image qui, chaque fois, dit tout ce qui vaut la peine d'être connu, tout ce qui appartient à l'événement, aplatissant les structures solides qui permettent de distinguer l'apparence des choses et leur raison cachée, l'imposture et la vérité, la délinquance d'un vagabond et l'intervention d'une puissance transcendante : les structures qui découpent l'espace de la perception et celui des rapports sociaux selon les surfaces du dessus et du dessous, du devant et du derrière. L'insoutenable de ce ventre arrondi et de ce front obtus est que rien ne permet de discerner ce qu'ils portent en eux. Le secret qu'ils détiennent, c'est l'absence de secret, la défection des codes de la visibilité et de l'interprétation qui tissent l'ordinaire des liens sociaux. Le pur ravissement de cette rencontre avec l'inconnu ne laisse dans la réalité d'autre trace que cet enfant dont rien ne peut décider s'il est un don de la grâce divine ou le produit d'une mauvaise rencontre.

Ne croyons pas pourtant que le cinéaste conspire avec son idiotie dans un fidéisme béat où la disparition de la cause autoriserait à lire n'importe quoi dans l'image et à accréditer toute croyance. Que la cause se soit évanouie là-haut dans la direction de l'autre église, celle qui surplombe le village des exégètes et des

cancaniers tassé autour de l'église paroissiale, cela n'entraîne aucun abandon au pur fidéisme mais une autre idée, une idée plus exigeante de l'interprétation, le courage de celui ou celle à qui est remis le sens ou l'enfant à délivrer. C'est le courage de l'interprète et l'attention du spectateur qui décident du sens de la rencontre. Platon nous le disait déjà : c'est dans le regard de Ion que peut se reconnaître si son chant est fabrication artificieuse ou don divin. Il nous faut donc regarder plus attentivement Anna Magnani (Nannina) à l'art de qui le film est dédié. A la mère, à l'actrice, il revient de donner le jour à l'enfant sans père, de lui donner le visage de sa propre quête. C'est pourquoi Nannina la pauvre, l'enfant du pays, devra faire le même chemin du renoncement qu'Irène, la mère respectable, la bourgeoise venue du Nord, renvoyée à la radicalité de son statut d'étrangère par la recherche de ce que son enfant lui a dit et par l'obstination à ne rien connaître de la société que ce qu'elle voit. Elle aussi devra quitter sa « maison », cette place dérisoire que lui avait donnée et que lui reprend le dieu grotesque du parvis de l'église, Cosinello, l'idiot du village. Elle devra subir les outrages de la jeunesse évoluée, entendre le bruit des boîtes en fer blanc jetées du parvis sur l'escalier, ramasser ses hardes et, poursuivie par la meute mêlée des vieux bigots et des jeunes sceptiques, remonter en courant le long chemin vers l'église du haut. Quitte à la trouver fermée, à n'y trouver aucun lieu pour cet accouchement sacrilège où la folle arriérée, les bras accrochés aux anneaux plantés dans le mur comme sur une croix de passion ou un lit de maternité, utilise l'invocation du nom de Dieu comme technique respiratoire d'accouchement sans douleur. Quitte à n'y rien enfanter que d'humain, rien d'autre que le fruit de son travail, de son improvisation : « *Creatura mia* », dit-elle à l'enfant dont nous entendons seulement la voix. En deux mots, en une image, se trouve à la fois résumée toute l'incertitude du film et de deux siècles de discussion sur le thème de la fabrication humaine des dieux. Au rebours de tout soupçon d'habile sur le double fond des choses, c'est ici l'exposition de l'identité des contraires : l'humble aveu qu'il n'y a rien là qui ait nécessité l'intervention de quelque puissance céleste et l'affirmation tranquille du pouvoir miraculeux de créer. De ces derniers mots prononcés par Anna Magnani il faut peut-être revenir aux premiers mots écrits qui dédiaient le film à son art. Plus peut-être qu'au

soupçon jeté sur ses mystères et ses miracles, la hiérarchie catholique a réagi à l'orgueil tranquille de cette humilité, à l'excès de ce retournement ultime qui transforme la force paulinienne des faibles en atteinte au monopole de la création.

Maison de pêcheur. Karin. Le haut et le bas, l'intérieur et l'extérieur, l'obéissance à l'appel et la captation du miroir, ce sont aussi les catégories qui organisent le grand conflit rossellinien du Nord et du Sud. Il faut repartir de ce bureau de la Gestapo romaine où le couple de Bergmann et d'Ingrid ordonne ses mises en scène entre la salle des miroirs et la salle des aveux. Il faut comprendre que la guerre n'est pas finie avec la défaite des officiers de la « race des seigneurs ». Elle continue sous d'autres formes. A Ingrid Bergman, la Suédoise venue d'Hollywood qui réunit le nom et le prénom des metteurs en scène diaboliques, échoit le poids vertigineux d'un double combat, d'une double mise à mort où doivent se consumer ensemble l'orgueil de la race des seigneurs du Nord et la mise en scène – l'art des reflets et des drogues, des scripts et des cadrages – construite par la conquérante Hollywood pour protéger ses studios et ses loges de tout appel de l'inconnu, de tout vertige de la liberté. Karin (*Stromboli*), Irène (*Europe 51*), Katherine (*Voyage en Italie*), sous ces divers noms et figures, Ingrid Bergman joue un seul jeu : la consommation de la puissance dans le feu de la liberté. Mais cette consommation ne se réduit pas à ce que peut voir le spectateur pressé de *Voyage en Italie* : le roman d'apprentissage des orgueilleux venus du Nord avec leur scénario bouclé et dérouterés par la démesure pagano-chrétienne du décor et de la figuration napolitains : le gigantisme impudique des statues antiques et la prolifération obscène des ventres arrondis devant des autels de madones ; la vénération chrétienne d'amas de crânes empilés et les corps païens amoureux resurgissant sous la lave du volcan ; la fumée des Solfatare et le délire des processions, ce « sens panique de la nature » qui emporte dans son tourbillon pour les ramener l'un vers l'autre Alex et Katherine. Il ne s'agit pas simplement d'arracher aux orgueilleux l'aveu de leur faiblesse, de leur faire connaître le cœur barbare et les manières simples de la civilisation. Il ne s'agit pas de leur apprendre seulement à se sentir chez eux de l'autre côté du miroir. Car c'est encore un vieil orgueil de conquérant, un vieil artifice de metteur en scène que cette

capacité de se sentir chez soi au pays de l'autre. C'est la tentation qu'illustre sur l'îlot noir de Stromboli, Karin, la femme déplacée, la fille du Nord qui s'était donnée à un officier de la race des seigneurs et qui croit s'en sortir en suivant le pêcheur dont la voix annonçait la romance et le soleil des îles du Sud. Est-ce par ignorance ou pour lui faire toucher le fond de son épreuve que le prêtre du lieu lui a conseillé, pour tromper son désir de fuir, d'aménager son foyer conjugal ? Il ne faudra pas longtemps à Karin pour ce travail de mise en scène où, avec la complicité de maçons revenus de Brooklyn et habitués sans doute à y aménager des restaurants *Napoli* ou *Vesuvio*, elle pervertira consciencieusement les rapports du dedans et du dehors, de l'ici et de l'ailleurs, remisant madone et photos de famille pour fixer au mur épis et filets, disposer des poteries sur des tablettes, faire entrer dans la maison un figuier de Barbarie et peindre un décor de fleurs du nord sur les murs blanchis à la chaux.

Ainsi se construira-t-elle un chez-soi en transformant la maison du pêcheur en une de ces « maisons de pêcheur » comme bientôt en achèteront et en aménageront pour leurs loisirs méditerranéens les dames distinguées des pays du Nord à la conquête des îles du Sud. Cette maison de pêcheur, on sait que la famille du pêcheur refusera d'y mettre les pieds pour cause d'immodestie. Quant au réalisateur, il ne permettra pas à cette petite sœur d'Ingrid d'enfermer son désir de fuite dans ce décor de jeune cinéaste. Il la rejettera au-dehors, il l'enverra avec l'enfant et la question qu'elle porte sur ce chemin du haut que ne couronne aucune église mais seulement le cratère cracheur de feu. Il la conduira, après l'avoir dépouillée de son pauvre bagage, en présence de cette divinité qui renvoie à leur commune vanité le désir de fuir et l'illusion du chez-soi. La modestie que Karin – comme Irène la bourgeoise mais aussi comme Nanni la simplette – doit apprendre dans sa confrontation avec le Dieu-volcan, ce n'est certes pas la force de résignation à ses devoirs domestiques, c'est le courage de quitter toute demeure pour répondre à l'appel de l'enfant mort ou à la question de l'enfant à naître. A celle qui est venue du pays des conquérants, il est demandé non pas de se familiariser avec les mœurs du pays, mais d'aller jusqu'au bout de sa condition d'étrangère, de porter pour tous le témoignage de cette condition qui est celle de tous.

Mais sans doute Rossellini pressent-il déjà une tout autre issue : Karin peut bien quitter sa demeure à la rencontre du Dieu de lave et de feu, Ingrid peut bien consumer dans la flamme de cette passion tout son métier, toute sa carrière de star hollywoodienne, la guerre est perdue. Bientôt le rapport des deux mondes qui structure la dramaturgie rossellinienne va basculer jusqu'à la dernière île au profit des gens du Nord, les metteurs en scène, les architectes qui ouvrent les maisons sur l'extérieur, y font entrer les arbres du dehors, et acclimentent la barbarie pagano-chrétienne entre les murs blanchis à la chaux de leur civilisation. A l'encontre de la conversion finale de *Voyage en Italie* ou de *Stromboli*, c'est l'athéisme protestant du Nord qui l'emportera sur le paganisme chrétien du Sud, sur ses cloisonnements d'espaces et ses répartitions de l'honorable et du honteux, sur sa soumission au dieu de feu, son culte des morts et son obstination à reconstruire et cultiver à l'identique ce que la lave ensevelira à nouveau. Ce ne sont assurément pas la morale close du village, le coup d'œil en plongée des femmes noires de Stromboli sur les distractions de l'étrangère ou les refrains que les hommes font tinter à l'oreille du *cornuto* qui suscitent les regrets, mais seulement ce qui pouvait s'en arracher comme violence du scandale et grâce de la liberté. Bientôt l'architecte d'intérieur et le tour-operator auront réaménagé les rapports du dedans et du dehors, de la liberté et de la nécessité, tracé les chemins aplanis et les audaces sans scandale d'une liberté aseptisée aux couleurs jaune soleil, blanc de chaux et bleu Méditerranée. Et ceux qui demain en subiront la conséquence, ce sont d'abord ces jeunes Français enthousiastes qui voudront faire respirer au cinéma français l'air de la liberté rossellinienne et le faire marcher au rythme imprévisible des pas d'Edmund. A la liberté qu'ils voudront faire vibrer sur l'image manquera désormais ce point de gravité du scandale qui donne au jeu de l'improvisateur le poids immatériel du courage. La force secrète des sauts à cloche-pied d'Edmund, elle était dans les halètements de Karin ou de Nanni gravissant leur montagne, dans la marche douloureuse d'Irène. Derrière les barreaux de celle-ci sont maintenant enfermés le sens du scandale et celui du miracle, et, avec cet enfermement, la légèreté d'Edmund s'est perdue. Les murs blanchis des héritiers de Karin ont effacé ses arabesques. En vain les jeunes rosselliniens s'ingénieront-ils à les ressusciter à force de

glissades sur la neige, de démarrages-surprise en marche arrière, d'exercices cyclistes en appartement, de courses folles par les champs et les grèves, à force de rencontres déroutantes, de faux raccords et de décalages de l'image et du son. La subversion des codes n'est rien là où s'est perdu le sens de la chute – le saut dans l'inconnu et l'affrontement du scandale. Ferdinand-Pierrot le souligne ironiquement au début de *Pierrot le fou* : liberté et scandale désormais s'associent pour vanter le seul confort et la seule invisibilité de dessous féminins. Mais cette liberté qu'il va fuir est déjà sur les chemins de sa fuite. Avec lui elle descend, à la vitesse des voitures volées, vers les rivages d'une Méditerranée sans volcan à escalader, sans morale à violer ni ragots de village à endurer. Cette liberté nouvelle joue de la subversion permanente des codes pour rendre le scandale, si obstinément qu'on le cherche, impossible. La grandeur singulière de Godard sera sans doute de vouloir tenir le pari de cet impossible, de poursuivre jusqu'au bord du silence ou du vide la fuite des images et des mots devant cette liberté dérisoire qui incessamment les rattrape.

Home. Irène II. Dans *La Peur*, les uns ont vu un scénario hitchcockien malencontreusement confié à Rossellini. D'autres ont souligné la continuité de cette histoire d'aveu avec *Rome, ville ouverte*. Peut-être faut-il donner raison et tort aux deux parties. La mise en scène de l'aveu dans *Rome, ville ouverte* était celle des autres, le mauvais film défait par le courage des résistants et la liberté du cinéaste. Elle était un film dans le film. Or, si le scénario de *La Peur* marque le rapprochement en déplaçant cette histoire viennoise des années 20 dans l'Allemagne d'après 1945 et en faisant un biologiste expérimentateur de ce mari qui piège sa femme par l'intermédiaire d'une actrice déguisée en maître chanteur, il manque ici la mise en scène qui engloberait et dérouterait la machination de l'aveu. Tout au plus est possible le renversement interne par lequel Irène traque à son tour celle qui la traque, lui fait avouer ce qu'elle est : une pauvre actrice de cabaret manipulée par un metteur en scène de la vieille école. Mais ce retournement du mécanisme de l'aveu appartient encore à ses scénarios. Il n'a pas le pouvoir d'en briser la contrainte, pas le pouvoir de frapper ces coups de côté qui confrontent un être à sa vérité en lui faisant avouer la seule chose qui vaille d'être avouée, sa faiblesse. Cela, aucune de ces machines d'aveu qui

détient en elle ou suppose détenu chez l'autre un savoir dissimulé, aucune de ces expérimentations qui organisent la faiblesse de l'autre n'y pourra parvenir. Là où aucune liberté n'est livrée au hasard de la rencontre, là où les corps n'ont rien à découvrir, nulle âme ne saurait apparaître.

Faut-il voir là une impuissance nouvelle du metteur en scène ? Ou bien le terme délibérément marqué d'un parcours. *La Peur* est comme le dernier épisode d'un cycle qui, commencé dans la Rome occupée par les seigneurs du Nord, se clôt dans ce chalet bavarois pour blondes Gretchen et culottes de peau. Les conquérants sont rentrés chez eux. Sur l'argument même de Stefan Zweig, le juif exilé qui s'est suicidé à l'autre bout du monde, ils règlent leurs affaires de famille : mensonges d'enfants et adultères d'épouses ; punition de la fille et angoisse de la mère, confession et pardon. La guerre est finie. La machine à faire parler a repris son régime normal. Les Italiens pourront changer le titre et la fin du film pour faire rentrer Irène dans son chalet d'opérette. Ils n'en marqueront que mieux le sens du film : un retour à la maison. Irène II rentre au foyer qu'Irène I avait quitté et c'est comme si nul enfant n'était tombé dans le vide, nulle mère ne s'était perdue. La dramaturgie rossellinienne entendait faire jaillir de la blessure de l'Europe la flamme d'une liberté nouvelle. Dans *La Peur*, cette blessure se referme. Le cycle de l'étrangère s'achève, cette entreprise de piratage pour laquelle il avait lancé à l'assaut du cinéma hollywoodien la meilleure de ses enfants. Écoutons le bruit d'une dernière chute, en écho assourdissant au bruit imperceptible des petits cailloux. Dans le laboratoire de son mari, où Irène est venue prendre pour se tuer le liquide qu'il injecte à ses cobayes, le bruit d'un flacon qui se brise, amplifié par la musique de Renzo Rossellini, ramène la mère et l'actrice à la réalité. Rossellini rend ici au cinéma des autres celle qu'il lui avait dérobée. La folle entreprise de consommation s'achève. Il reconduit Ingrid chez elle, dans les scénarios et les décors qui étaient naguère et seront demain à nouveau les siens. Il défait pour elle la mise en scène montée pour elle. La lumière qui brille dans ce film et passe une dernière fois sur le visage d'Ingrid Bergman apparaît comme l'éclat de ce geste d'amour ultime, la flamme de cette consommation inverse. Un peu plus loin, à Bayreuth, brûle à nouveau le brasier de Brunnehilde. Sur les cendres d'une espérance les dieux recommencent leur crépuscule ordinaire.

Le rouge de *La Chinoise* : politique de Godard

Comment penser la politique mise en œuvre dans *La Chinoise* par la pratique cinématographique de Godard ? Les jugements là-dessus ont suivi les flux et les reflux du gauchisme. À la sortie du film, Godard fut accusé d'avoir opéré une caricature, et non une représentation sérieuse de vrais militants maoïstes. Par la suite, au contraire, le film fut crédité d'abord d'une anticipation géniale de Mai 68, ensuite d'un regard lucide sur l'éphémère engouement maoïste de jeunes bourgeois, avec ses retours à l'ordre ou ses issues terroristes. Il n'est pas très intéressant pourtant de se demander si ce film est bien marxiste ou si ses personnages le sont. Ces rapports de subordination ne nous mènent pas très loin. C'est plutôt la coordination qui vaut la peine d'être pensée. Godard ne filme pas « des marxistes » ou des choses dont le marxisme serait le sens. Il fait du cinéma avec le marxisme. « Un film en train de se faire », nous dit-il. La formule est à prendre en plusieurs sens. *La Chinoise* nous fait assister – nous donne le sentiment que nous assistons – à son propre tournage. Mais aussi le film nous montre le marxisme, un certain marxisme, en train de se mettre en scène, de se faire son cinéma. Et en nous montrant ce cinéma, il nous montre ce que c'est que mettre en scène au cinéma. C'est cet entrelacement qu'il faut regarder d'un peu près.

Au départ, on pourrait présenter les choses ainsi : Godard met « le cinéma » entre deux marxismes : le marxisme comme matière représentée et le marxisme comme principe de représentation. Le marxisme représenté, c'est un certain marxisme : le maoïsme chinois tel qu'il figure dans l'imaginaire occidental du temps, mais aussi selon un angle bien spécifique : là où les

stéréotypes de sa rhétorique et de sa gestuelle entrent en complicité avec la méthode godardienne des leçons de choses et des travaux pratiques. Le maoïsme, c'est ici un catalogue d'images, une panoplie d'objets, un répertoire de phrases, un programme d'actions : cours, réitations, slogans, exercices gymnastiques. Le montage de tous ces éléments met en œuvre, lui, une autre complicité. La méthode de la « leçon de choses » s'accorde avec le marxisme spécifique qui sert ici de principe de représentation, soit l'althussérisme. En 1967, celui-ci est d'abord une doctrine qui dit que pour l'essentiel le marxisme est encore à inventer, comme le sens réappris des actions les plus élémentaires. Godard traite l'althussérisme à sa manière habituelle : par morceaux choisis, pris de préférence dans les préfaces et les conclusions. Avec cela il fabrique le discours d'Omar, le militant, ou la péroraison de Guillaume, l'acteur. Mais il a sans doute lu dans la préface de *Lire « Le Capital »* cette phrase qui pourrait résumer toute sa méthode de cinéaste : « Dans l'histoire de la culture humaine, notre temps risque d'apparaître un jour comme marqué par l'épreuve la plus dramatique et la plus laborieuse qui soit, la découverte et l'apprentissage du sens des gestes les plus "simples" de l'existence : voir, écouter, parler, lire, ces gestes qui mettent les hommes en rapport avec leurs œuvres et ces œuvres retournées en leur propre gorge que sont leurs absences d'œuvre¹. »

Savoir ce que veulent dire « voir, écouter, parler, lire », c'est bien ce programme althussérien qui est à l'œuvre dans *La Chinoise*. Au centre du film il y a deux objets rouges : le *Petit Livre rouge* et les *Cahiers marxistes-léninistes* : unis par la même couleur, deux objets solidaires et contradictoires. Le *Petit Livre rouge*, c'est le recueil de maximes détachées que les manifestants de la Révolution culturelle apprenaient par cœur ou qu'ils brandissaient simplement comme signe de ralliement. Les *Cahiers marxistes-léninistes*, c'est la revue des normaliens marxistes, la revue militante sophistiquée qui donne aux morceaux choisis appris par les Gardes rouges leur fondement théorique, mais aussi leur acceptabilité pratique. C'est la revue qui transforme le programme althussérien de réapprentissage du voir, du parler et du lire en rhétorique et en gestique maoïstes. La méthode de Godard est

1. *Lire « Le Capital »*, Paris, François Maspero, 1967, p. 14.

alors d'écarter les termes de cette opération, d'en écarter donc l'évidence, en faisant de la pédagogie althussérienne un principe de mise en scène de la rhétorique et de la gestique maoïstes. Il s'agira donc, dans son film, d'apprendre à voir, écouter, parler ou lire ces phrases du *Petit Livre rouge* ou de *Pékin Information*. Mais aussi d'apprendre à lire avec elles, comme exemple quelconque, semblable aux histoires et aux exemples des livres de lecture élémentaires. C'est donc un travail sur le marxisme, avec le marxisme, qui est aussi un travail du cinéma sur le cinéma.

« Mettre des images claires sur des idées floues. » Pour bien entendre la formule qui est comme l'épigraphe du film, il faut sentir peser sur le rapport du mot et de l'image une tension strictement parallèle à celle qui orchestrait, dans la Chine de l'époque et dans l'imaginaire maoïste occidental, la lutte entre deux conceptions de la dialectique : « Un se divise en deux », formule revendiquée comme maoïste, contre « Deux s'unissent en un », formule stigmatisée comme « révisionniste ». La force du film est d'unir cinéma et marxisme en faisant des deux formules deux conceptions de l'art en général et du cinéma marxiste par voie de conséquence.

Que faisait ordinairement en effet un film « marxiste », un film qui proposait le marxisme comme sens de la fiction qu'il mettait en scène ? Que font par exemple ces fictions progressistes qui fleurirent quelques années après *La Chinoise* ? Elles mettent en place un mixte de belles images et de paroles de douleur, d'affects fictionnels et de références réalistes, constituant une symphonie où le marxisme vient s'imposer comme le thème ou la mélodie qu'appelait nécessairement la masse orchestrale. Elles restent ainsi prises dans le fonctionnement courant de la communication. Elles font du deux en un à l'image du chassé-croisé ordinaire des mots et des images, Les mots font image. Ils font voir. La phrase institue un quasi-visible qui ne vient jamais pourtant à la clarté de l'image. Inversement, les images constituent un discours. Elles font entendre un quasi-langage qui n'est pas soumis aux règles d'examen du discours. Le problème est que, quand le mot « fait voir », il ne se laisse plus entendre. Et quand l'image fait entendre, elle ne se laisse plus voir. C'est cela la dialectique du « deux en un » qui institue le principe de réalité. Cette dialectique est identique au principe rhétorico-poétique de la métaphore. La métaphore, ce n'est pas simplement

la manière de rendre concrète une idée abstraite en y associant une image. C'est plus fondamentalement le chassé-croisé des mots qui se cachent en faisant voir et des images qui se rendent invisibles en faisant entendre. Un *quasi* en entraîne un autre. Chacun renvoie à l'autre, chacun dure seulement le temps qu'il faut pour faire le travail de l'autre et enchaîner son pouvoir de disparition sur celui de l'autre. Il en résulte cette ligne mélodique qui est comme une musique de monde.

C'est ce qu'on pourrait appeler, d'après un des épisodes du film, le principe du bol et de la tartine. Regardons Henri prendre son café au lait et beurrer ses tartines devant son chauffe-eau, en énonçant les raisons de son retour au Parti communiste. Il est clair que le poids de réalisme de ses paroles est strictement dépendant de ces accessoires. Prononcé le dos au tableau noir, derrière la table professorale, dans le salon de ses anciens camarades, le même discours perdrait 80 % de la force de conviction que lui donne le *gestus* « populaire » dans une cuisine « populaire » où même la casquette change de connotation, devient celle du fils de prolo et non plus de l'étudiant qui joue au prolo. L'interview d'Yvonne, la bonne, opère une démonstration du même genre. La parole de la fille du peuple évoquant les rigueurs d'une enfance campagnarde fait immédiatement image. Nous voyons la campagne à travers ses paroles sans qu'il y ait à la montrer. Dans ces cas-là il est même maladroit de la montrer. Ou bien pervers. La perversité de Godard ici est d'insérer, à la place de la campagne essentielle que le discours faisait voir, une campagne bête résumée en deux images de poules devant un mur de ferme et de vaches dans un champ de pommiers. Tel est le travail commun de l'art et de la politique : interrompre le défilement, la substitution incessante des mots qui font voir et des images qui parlent, imposant la croyance comme musique de monde. Il faut diviser en deux le Un du magma représentatif : séparer mots et images, faire entendre les mots dans leur étrangeté, faire voir les images dans leur bêtise.

Mais il y a deux manières d'opérer la dissociation. Il y a d'abord celle qu'énonce Jean-Pierre Léaud dans le film. Il faudrait être aveugles, dit-il. Alors on s'écouterait, on s'entendrait vraiment. Ce rêve d'expérience radicale de l'entendre ou du voir saisis en leur origine nous renvoie aux expériences que l'on affectionnait au XVIII^e siècle. Le Diderot de la *Lettre sur les aveugles*

ou de la *Lettre sur les sourds-muets* n'est jamais très loin chez Godard, non plus que le Rousseau du *Discours sur l'origine des langues*. La méthode de la « leçon de choses » tend toujours vers une limite qui est celle des grandes utopies de la table rase et des robinsonnades fictionnelles. Et c'est à Henri, le « révisionniste », que Godard laisse le soin d'ironiser sur ces expériences fictives, en rappelant l'histoire de Psammétique, roi d'Égypte : celui-ci avait élevé des enfants dans la solitude pour connaître la langue originare des humains. Il les entendit s'exprimer dans la seule « langue » qu'il leur était possible d'apprendre : celle des moutons voisins de leur retraite. La robinsonnade est la manière dont les personnages expriment la situation expérimentale où Godard les met. Mais le principe de la mise en scène est différent. Pour faire entendre vraiment les mots – et le marxisme, comme toute théorie, est d'abord un assemblage de mots – et faire voir vraiment la réalité qu'ils décrivent et projettent – et la réalité est d'abord un montage d'images –, il ne s'agit pas de les traiter à part. Il faut réagencer leur liaison. Pour faire entendre les mots du marxisme, il ne s'agit pas de les séparer de toute image. Il faut les faire voir vraiment, mettre une image brute de ce qu'ils disent à la place de leur faire-image obscur. Il faut les mettre dans des corps qui les traitent comme des énoncés élémentaires, qui s'essaient à les dire de différentes manières et à les transformer en gestes.

Pour cela, il faut d'abord constituer un dispositif de séparation dans lequel on puisse faire entendre ces mots en les faisant voir. C'est là que prend son sens cinématographique cette représentation de « petits bourgeois coupés des masses, palabrant en vase clos dans leur appartement bourgeois », qu'on a d'abord reprochée à Godard, avant de saluer plus tard sa lucidité. La méthode qui enferme des personnages entre les quatre murs blancs d'un appartement où ils s'exercent à donner corps à quelques grands discours est ordinaire chez Godard. L'« althussérisme » de *La Chinoise* est en somme l'actualisation de sa pratique diderotiste. Mais le principe d'isolement « politique » devient ici la condition d'une intelligence artistique de ce que dit un discours politique. Le travail de l'art est de séparer, de transformer le continuum de l'image-sens en une série de fragments, de cartes postales, de leçons. L'appartement bourgeois sera donc le cadre de la représentation où seront disposés les éléments nécessaires et suffisants pour mettre en scène la question : qu'est-ce que dit le

marxisme, ce marxisme ? Comment se parle-t-il et se met-il en scène ? Le cadre pictural et théâtral est le lieu où mots et images peuvent être réagencés pour défaire le jeu métaphorique qui fait un sens de réalité en transformant les images en quasi-mots et les mots en quasi-images.

Contre la métaphore, il y a deux grands procédés représentatifs. Il y a d'abord le procédé surréaliste qui consiste à littéraliser la métaphore. Depuis l'Antiquité les logiciens nous ont expliqué que, lorsque nous prononçons le mot « chariot », aucun véhicule de ce genre ne passe entre nos lèvres. Ils ont généralement été moins attentifs au fait que ce chariot qui ne passe pas par les lèvres n'en danse pas moins confusément devant les yeux de l'auditeur. Le procédé surréaliste est alors de représenter le chariot passant par la bouche. C'est le procédé pictural illustré particulièrement par Magritte ou le procédé littéraire qui est à la base du *nonsense* de Lewis Carroll, après avoir servi à quelques maîtres comme Rabelais ou Sterne. Godard se prive rarement de s'en servir. Il l'explicite lorsque Jean-Pierre Léaud tire des flèches en caoutchouc sur les images des représentants de la culture bourgeoise pour illustrer l'idée que le marxisme est la flèche avec laquelle nous visons la cible de l'ennemi de classe. Il l'emploie directement lorsque Juliet Berto illustre l'idée que le *Petit Livre rouge* est le rempart des masses contre l'impérialisme en apparaissant derrière une muraille de livres rouges et visualise le principe que la pensée de Mao est l'arme des mêmes masses en transformant en mitrailleuse le poste de radio qui diffusait cette pensée par la voix de Radio-Pékin.

Mais cette manière surréaliste est subordonnée à la manière qu'on peut dire dialectique. Celle-ci consiste à remplacer la figure de la métaphore par celle de la comparaison. La comparaison dissocie ce que la métaphore unissait. Au lieu de nous dire, comme les slogans de l'époque, que la pensée de Mao est notre soleil rouge, elle nous fait voir et entendre la pensée à côté du soleil. La comparaison casse le pouvoir d'entraînement de la métaphore. Elle fait entendre les mots et voir les images, dans leur dissociation. Non pas dans leur séparation utopique mais, en les maintenant ensemble, dans leur rapport problématique, au sein d'un seul et même cadre. Il s'agira alors de montrer ceci : la lutte révolutionnaire, cela pourrait ressembler à telle image ; un groupe « armé de la pensée de Mao Tsé-toung », cela pourrait ressembler à

tel enchaînement de séquences discursives et gestuelles. Pour interpréter le discours maoïste – pour comprendre ce qu'il nous dit –, il faut s'essayer à l'interpréter – à le représenter – de cette manière. Il faut se servir de corps d'acteurs, d'un décor et de tous les éléments de la représentation pour savoir comment on peut interpréter ces mots, les faire entendre en les faisant voir.

Cela passe tout d'abord par le travail, ici exemplaire, de la couleur. Sur un fond blanc de toile ou d'écran, se distribuent, à l'exclusion de tout mélange, trois couleurs pures : le rouge, le bleu et le jaune. Celles-ci sont, bien sûr, emblématiques de l'objet représenté : le rouge du drapeau et de la pensée maoïstes ; le bleu uniforme des travailleurs chinois ; le jaune de la race. Mais ces trois couleurs emblématiques sont aussi les trois couleurs primitives : trois couleurs franches qui s'opposent aux dégradés de nuances et à la confusion de la « réalité », c'est-à-dire de la métaphore. Les trois couleurs primitives fonctionnent comme ces tables de catégories propres à Godard dont parle Deleuze. Les « choses simples » à réapprendre sont ici déterminées et réfléchies dans la grille catégorielle des couleurs pures. Sans doute cet usage de la couleur est-il une constante chez Godard. Mais il prend toute sa force quand il s'agit de traiter une affaire de couleur : déjà le bleu-blanc-rouge structurait la fable politique de *Made in USA*. *La Chinoise*, elle, est un film sur le rouge comme couleur d'une pensée. Aussi le dispositif des couleurs pures structure-t-il tout le film : non seulement ce qui se passe sur les murs blancs de l'appartement clos mais aussi le rapport du dedans et du dehors. Le dehors, c'est le réel, le référent des discours : c'est la verte campagne insérée dans le discours de Juliet Berto ; ce sont les terrains vagues de banlieue au bout desquels se dresse l'université de Nanterre et qui viennent illustrer, par l'équivalence d'un panorama, son discours sur les trois inégalités et sur le lien travailleurs-étudiants, nous montrer à quoi il ressemble. Ce sont enfin les décors alternés de paysages campagnards et de pavillons de banlieue qui défilent derrière les vitres du train où Anne Wiazemsky discute avec Francis Jeanson et qui confortent de leur discrète évidence les propos de ce dernier, en montrant cette France profonde, herbagère et pavillonnaire, si étrangère au discours de l'apprentie terroriste.

On a reproché à Godard d'avoir donné au discours « réaliste » de l'ancien auxiliaire du FLN le beau rôle face au discours

extrémiste de l'écolière qui joue nerveusement avec la poignée de la vitre. Mais Godard ne prend pas parti. Il instaure la tension des discours dans la tension des décors visuels. Il corrige l'évidence de la France profonde, parlant par la bouche de Jeanson, en accentuant jusqu'à la caricature l'*habitus* du professeur qui s'amuse de l'élève : « Oui mais », « Et puis ? », « Et alors ? », « Mais qu'est-ce tu en conclus ? », « Ah ! bon », « C'est toi qui vas faire ça ? » Mais surtout, ce sont les couleurs et les formes pures de l'appartement clos qui filtrent le jeu de la réalité, qui l'empêchent de figurer le bon côté. Ils renvoient cette réalité à son caractère mêlé : mélange de couleurs et de métaphores qui se dissimulent les unes dans les autres pour faire chatoyer derrière la vitre cette réalité qui se prouve dans le renvoi indéfini de ses tons mêlés – attestant de la complexité infinie du réel – à leur tonalité dominante : le vert, couleur de la vie dans son originalité essentielle, couleur de la campagne et de l'authenticité. Le vert, c'est la couleur mélangée qui se donne pour couleur première. Et c'est aussi, par convention, l'anti-rouge : la couleur de ce qui fait passer, opposée à la couleur de ce qui arrête, la couleur du marché opposée à celle du communisme. « Les prix verts, parce que le rouge a fait son temps », dit une publicité des années 90 où les héros rouges déboulonnés nous invitent à profiter des prix FNAC. *La Chinoise* est assurément un film des temps du rouge. Le temps du rouge, c'est celui des couleurs franches et des idées simples. Mais les idées simples ne sont pas simplement les idées simplistes. C'est aussi l'idée de chercher à voir à quoi ça ressemble, les idées simples. Le temps du vert, c'est le temps des couleurs mêlées de la réalité – supposée rebelle aux idées – qui se ramènent en définitive à la monochromie verte de la vie qui, elle, est simple et doit être goûtée dans sa simplicité.

Dans le cadre structuré par les couleurs primitives le cinéaste opère une mise en scène des différents modes de discours dans lesquels peut se dire le texte maoïste. Ceux-ci sont au nombre de trois : l'interview, le cours et le théâtre. Entre ces trois discours, son travail consiste à examiner et à modifier les valeurs de vérité ou d'illusion qui leur sont normalement attribuées. En règle générale, le cours figure la situation d'autorité réservée des grands mots coupés du réel. Et le dispositif de la table, du tableau noir et de l'orateur debout corrigeant les questions des auditeurs assis par terre semble accuser cette image de l'autorité

des grands mots. En face, l'interview sonne habituellement comme la voix du réel, celle des petits mots un peu maladroits par lesquels un individu quelconque – une femme de préférence – dit les expériences vécues qui l'ont amené(e) à se confier à ces grands mots. Éventuellement l'image donne une authenticité supplémentaire : les grands yeux et la lèvre retroussée d'Yvonne, la fille du peuple qui semble s'étonner de ce qu'elle ose dire ; le café et la tartine d'Henri, le réaliste qui sait de quoi il parle ; les terrains vagues qui authentifient le discours de Véronique. Authenticité accrue quand la voix de l'interviewer s'assourdit ou s'annule pour transformer la réponse sollicitée en spontanéité jaillissante. La mise en scène remet en cause cette hiérarchie du vrai. Par l'insert d'un plan stupide, par la voix de l'interviewer qu'on entend sans distinguer ce qu'elle dit, par la mimique de la naïve ou du malin, elle nous invite à voir – et à entendre en conséquence – que le régime de la parole « authentique » est, aussi bien que le cours, le régime d'un déjà-dit, d'un texte récité. Elle nous invite à nous demander à l'inverse si la situation d'authenticité n'est pas tout autant celle du tableau noir où l'on se risque à écrire des phrases que l'on regarde et dont on cherche ce qu'elles nous disent, celle de la position d'autorité du professeur amateur qui se risque à les faire passer par sa bouche et à en recevoir l'écho.

Mais, derrière le professeur et l'interviewé, il y a le personnage qui ramène leurs deux mimiques à leur origine commune : l'art de l'acteur. Face à Véronique, l'écolière, celui qui a le mot de la fin, ce n'est pas Francis, le professeur et le politique, c'est Guillaume, l'acteur, ainsi nommé en hommage à son ancêtre, le Wilhelm Meister de Goethe. Si les propos de Jean-Pierre Léaud évoquent la *Lettre sur les aveugles*, c'est en définitive une nouvelle version du *Paradoxe sur le comédien* qu'illustre la célèbre démonstration qu'il mime, celle de l'étudiant chinois venant montrer, couvert de bandages, les plaies que lui ont faites les policiers « révisionnistes » et faisant apparaître, la dernière bande enlevée, un visage vierge de toute plaie. Le militant politique est comme l'acteur : son travail n'est pas d'exhiber des horreurs visibles, il est de faire voir ce qui ne se voit pas.

L'acteur devient, du même coup, l'instituteur élémentaire, celui qui ramène à leurs éléments premiers les paroles et les gestes de l'interviewé naïf comme du professeur savant. C'est le comédien qui enseigne au militant comment on peut

comprendre un texte en lui prêtant sa voix et son corps. C'est lui qui apprend à épeler les mots, à vocaliser et à visualiser les idées. C'est ce qu'illustre le travail de Jean-Pierre Léaud, hurlant en ordre d'adjudant le « pourquoi ? » toujours faussement interrogatif du professeur ou bien mimant le sens de ce qu'il dit par le changement de ton : « il faut de la sincérité... ET DE LA VIOLENCE ». Épeler les phrases du *Petit Livre rouge* ou les scander par des mouvements de gymnastique, c'est travailler par la stéréotypie sur les stéréotypes. Ce n'est pas faire passer le chariot entre les lèvres, mais c'est au moins faire sentir son poids sur la langue.

« C'est quoi une analyse ? » demande au professeur amateur la campagnarde naïve. A la question, c'est en fait le comédien qui répond, qui montre ce qu'est, au sens strict du terme, une analyse. Il décompose les montages de gestes et d'images pour les ramener à leurs éléments simples. L'universalité de son art est d'établir les éléments et les montages élémentaires qui rendent un discours et une pratique intelligibles en les rendant comparables à d'autres discours et d'autres pratiques : en comparant par exemple le discours et l'union politiques avec la déclaration d'amour et le lien amoureux. C'est ce que montrent, au début du film, les paroles fragmentées et les mains qui se rejoignent de Jean-Pierre Léaud qui semble encore jouer *Masculin féminin* et d'Anne Wiazemsky qui parle encore le Bresson d'*Au hasard, Balthazar*. C'est ce que la seconde enseigne au premier en donnant aux énoncés « Tu m'aimes ? » « Moi, je ne t'aime plus » un caractère aussi problématique qu'aux énoncés politiques. Mais, à sa démonstration dialectique, on peut préférer la démonstration visuelle qu'offre le superbe plan où, pendant l'exclusion d'Henri, Yvonne, face à la fenêtre, dans la pose d'une serveuse de Manet, scande un « Ré-vi-sion-niste » que l'image nous montre équivalent à un « Je-ne-t'aime-plus ».

Ainsi, la traduction des mots et des gestes de la politique dans les attitudes de l'amour et du désamour nous montre à quoi ils ressemblent. Elle isole ces éléments simples de la parole politique qu'on retrouve dans la déclaration d'amour, mais aussi dans le bagout du camelot ou du bonimenteur de foire. Les épisodes finaux n'illustrent certainement pas la morale relativiste que tout se vaut et que la parole du militant qui place ses Petits Livres rouges équivaut à celle du camelot qui vend ses salades. Il faut plutôt évoquer Brecht concevant les épisodes de *Dans la jungle*

des villes comme les rounds d'un match de boxe. Le film met en évidence, en forme de variations brechtiennes, les éléments du travail d'acteur qui sont présents dans toute action qui signifie et dans toute parole qui fait effet. Godard renverse en quelque sorte la logique du *Wilhelm Meister* qui est une des grandes références littéraires germaniques auxquelles il ne cesse de se confronter. Le héros de Goethe commence par la passion théâtrale et finit par trouver la certitude du collectif savant. Celui de Godard ramène au contraire un savoir collectif aux éléments de l'art théâtral. C'est que la politique est semblable à l'art sur un point essentiel. Elle aussi consiste à trancher dans la grande métaphore qui fait glisser sans fin les mots et les images les uns sur les autres pour produire l'évidence sensible d'un ordre du monde. Elle aussi consiste à construire des montages inédits de mots et d'actions, à faire voir des mots portés par des corps en mouvement pour faire entendre ce qu'ils disent et produire une autre articulation du visible et du dicible.

Théâtre année zéro : ainsi s'intitule l'épisode des aventures théâtrales de Guillaume Meister. L'allusion à *Allemagne année zéro* de Rossellini n'est pas seulement nominale mais aussi visuelle. Jean-Pierre Léaud traverse un même décor de ruines pour s'aventurer dans des souterrains semblables à ceux du petit Edmund. Mais ce n'est pas pour y subir la loi d'un monde en ruine, c'est pour y réapprendre le sens des trois coups du théâtre. Le titre de Rossellini nous parlait d'un monde anéanti, et son exergue d'un enfant victime d'une idéologie meurtrière. Le sous-titre de Godard nous parle, lui, de ce que montre le film de Rossellini : dans un décor de ruines, un enfant qui joue à la marelle. C'est en somme la morale du film que Guillaume, l'acteur, oppose à Véronique, la terroriste. Il n'y a pas de situation zéro, de monde en ruine ou de monde à mettre en ruine. Il y a d'abord un rideau qui se lève et un enfant, un acteur enfant qui joue légèrement le personnage de l'enfant sur qui pèse le poids du monde écroulé et celui du monde à naître. Entre le jeu de l'enfant acteur et la course à la mort de l'enfant de fiction, entre le travail des ouvriers du théâtre et le travail des ouvriers de la révolution, celui qui veut penser la séparation doit aussi penser la communauté. C'est ce que nous montre ce cinéma entre deux marxismes qui s'achève en méditation sur le théâtre.

Fables du cinéma,
histoires d'un siècle

La fiction documentaire : Marker et la fiction de mémoire

Le Tombeau d'Alexandre, ainsi s'intitule le film consacré par Chris Marker à la mémoire du cinéaste soviétique Alexandre Médvedkine, né avec le siècle et mort au temps de la Perestroïka. Parler de « mémoire » est déjà poser le paradoxe du film. Celui-ci ne peut, en effet, se donner pour tâche de « conserver » le souvenir d'un auteur dont nous n'avons pas vu les œuvres et dont le nom même est à peu près inconnu chez nous. Au demeurant les compatriotes de Médvedkine n'ont guère eu plus que nous la chance de voir ses films. Il ne s'agit donc pas de conserver une mémoire mais de la créer. L'énigme d'un titre renvoie alors au problème de la nature d'un genre cinématographique, celui qu'on appelle « documentaire. Elle nous permet, en un vertigineux raccourci, de lier deux questions : qu'est-ce qu'une mémoire ? Qu'est-ce que le documentaire comme genre de fiction ?

Partons de quelques évidences qui, pour certains, font encore figure de paradoxes. Une mémoire, ce n'est pas un ensemble de souvenirs d'une conscience. Car alors, l'idée même de mémoire collective serait vide de sens. Une mémoire, c'est un certain ensemble, un certain arrangement de signes, de traces, de monuments. Le tombeau par excellence, la Grande Pyramide, ne garde pas la mémoire de Chéops. Il est cette mémoire. L'on dira sans doute que tout sépare deux régimes de mémoire : d'un côté, celui de ces puissants souverains d'antan dont certains n'ont de réalité que par le décor ou le matériel de leur tombe ; de l'autre, celui du monde contemporain qui ne cesse, à l'inverse, d'enregistrer le témoignage des existences les plus quelconques et des événements les plus ordinaires. Là où l'information abonde, la mémoire est censée surabonder. Or le présent nous montre qu'il

n'en est rien. L'information n'est pas la mémoire. Elle n'accumule pas pour la mémoire, elle ne travaille que pour son propre profit. Et son profit est que tout s'oublie aussitôt pour que s'affirme la seule vérité abstraite du présent et qu'elle affirme sa puissance comme seule adéquate à cette vérité-là. Plus les faits abondent et plus s'impose le sentiment de leur égalité indifférente. Plus se développe aussi la capacité à faire de leur juxtaposition interminable une impossibilité de conclure, une impossibilité d'y lire le sens d'une histoire. Pour nier ce qui a été, comme les négationnistes nous le montrent en pratique, il n'y a pas besoin de nier beaucoup de faits, il suffit d'ôter le lien qui court entre eux et leur donne une consistance d'histoire. Le règne du présent de l'information rejette hors de la réalité ce qui n'est pas le processus homogène et indifférent de son autoprésention. Il ne se contente pas de tout rejeter aussitôt dans le passé. Du passé lui-même il fait le temps du douteux.

La mémoire doit donc se constituer contre la surabondance des informations aussi bien que contre leur défaut. Elle doit se construire comme liaison entre des données, entre des témoignages de faits et des traces d'actions, comme ce *συστημα των πραγματος*, cet « arrangement d'actions » dont parle la *Poétique* d'Aristote et qu'il appelle *muthos* : non point « mythe », renvoyant à quelque inconscient collectif, mais fable ou fiction. La mémoire est œuvre de fiction. La bonne conscience historique peut ici encore crier au paradoxe et opposer sa recherche patiente de la vérité aux fictions de mémoire collective que forgent les pouvoirs en général et les pouvoirs totalitaires en particulier. Mais la « fiction » en général, ce n'est pas la belle histoire ou le vilain mensonge qui s'oppose à la réalité ou que l'on veut faire passer pour elle. *Fingere* ne veut pas dire d'abord feindre mais forger. La fiction, c'est la mise en œuvre de moyens d'art pour construire un « système » d'actions représentées, de formes assemblées, de signes qui se répondent. Un film « documentaire » n'est pas le contraire d'un « film de fiction », du fait qu'il nous montre des images saisies dans la réalité quotidienne ou des documents d'archives sur des événements attestés au lieu d'employer des acteurs pour interpréter une histoire inventée. Il n'oppose pas le parti pris du réel à l'invention fictionnelle. Simplement le réel n'est pas pour lui un effet à produire. Il est un

donné à comprendre. Le film documentaire peut donc isoler le travail artistique de la fiction en le dissociant de ce à quoi on l'assimile volontiers : la production imaginaire des vraisemblances et des effets de réel. Il peut le ramener à son essence : une manière de découper une histoire en séquences ou de monter des plans en histoire, de joindre et de disjoindre des voix et des corps, des sons et des images, d'étirer ou de resserrer des temps. « L'action commence de nos jours à Chelmno » : la phrase provocatrice par laquelle Claude Lanzmann fait commencer *Shoah* résume bien cette idée de la fiction. L'oublié, le dénié ou l'ignoré que les fictions de la mémoire veulent attester s'oppose à ce « réel de la fiction » qui assure la reconnaissance en miroir entre les spectateurs de la salle et les figures de l'écran, entre les figures de l'écran et celles de l'imaginaire social. A l'encontre de cette réduction tendancielle de l'invention fictionnelle aux stéréotypes de l'imaginaire social, la fiction de mémoire s'installe dans l'écart qui sépare la construction du sens, le réel référentiel et l'hétérogénéité de ses « documents ». Le cinéma « documentaire » est un mode de la fiction à la fois plus homogène et plus complexe. Plus homogène parce que celui qui conçoit l'idée du film est aussi celui qui le réalise. Plus complexe puisqu'il enchaîne ou entrelace le plus souvent des séries d'images hétérogènes. Ainsi *Le Tombeau d'Alexandre* enchaîne-t-il des scènes filmées dans la Russie d'aujourd'hui, des témoignages d'interviewés, des actualités d'hier, des fragments de films d'époques, d'auteurs et de destinations divers, depuis *Le Cuirassé Potemkine* jusqu'aux films de propagande stalinienne, en passant par les films de Medvedkine lui-même, tous réinsérés dans une autre trame et éventuellement reliés par des images virtuelles.

Avec ses documents vrais, scrupuleusement traités dans une intention de vérité, Marker produit ainsi une œuvre dont la teneur fictionnelle ou poétique est – en dehors de tout jugement de valeur – incomparablement supérieure au plus spectaculaire des films-catastrophes. Le « tombeau d'Alexandre », ce n'est pas la pierre tombale qui recouvre le corps d'Alexandre Medvedkine. Ce n'est pas non plus une simple métaphore pour désigner le bilan d'une vie de cinéaste militant et, à travers celle-ci, le bilan du rêve et du cauchemar soviétiques. Sans doute ce tombeau d'Alexandre a-t-il aussi valeur de métonymie pour nous parler de l'autre tombeau qui symbolise l'espérance ensevelie, à savoir

le mausolée de Lénine. Mais c'est bien par choix « fictionnel » que celui-ci, justement, n'est pas figuré ici, qu'il est métonymisé à son tour par cette tête abattue autour de laquelle jubilent les militants assemblés contre le putsch communiste de l'été 1991 et sur laquelle ensuite les enfants s'amuseront sans façons : cette tête de colosse pharaonique aux énormes yeux interrogateurs : celle de Félix Djerzinski, l'homme dont Lénine, disait-on naguère, avait fait le chef de la police politique en raison de sa qualité de polonais et d'homme ayant trop éprouvé dans sa chair les horreurs de la police tsariste pour refaire jamais une police à cette image...

Un tombeau n'est pas une pierre. Ce n'est pas non plus une métaphore. C'est un poème, comme on en écrivait à la Renaissance et comme Mallarmé en a repris la tradition. Ou encore une pièce de musique en l'honneur d'un autre musicien, comme on en composait au temps de Couperin ou de Marin Marais et comme Ravel en a repris la tradition. *Le Tombeau d'Alexandre* est un document sur la Russie de notre siècle parce que c'est un tombeau en ce sens poétique ou musical, un hommage artistique à un artiste. Mais c'est aussi un poème répondant à une poétique spécifique. Or il y a deux grandes poétiques, elles-mêmes susceptibles de se subdiviser et, éventuellement, de s'entrecroiser. La poétique classique, aristotélicienne, est une poétique de l'action et de la représentation. Le cœur du poème y est constitué par la « représentation d'hommes agissant », par la mise en scène d'un ou de plusieurs acteurs de la parole qui exposent ou miment un enchaînement d'actions arrivant à des personnages selon une logique qui fait coïncider le développement de l'action avec un changement de fortune et de savoir de ces personnages. A cette poétique de l'action, du caractère et du discours, l'âge romantique a opposé une poétique des signes : ce qui fait histoire, ce n'est plus cet enchaînement causal d'actions « selon la nécessité ou la vraisemblance » théorisé par Aristote mais la puissance de signification variable des signes et des assemblages de signes qui forment le tissu de l'œuvre. C'est d'abord la puissance d'expression par laquelle une phrase, une image, un épisode, une impression s'isolent pour présenter, à eux seuls, la puissance de sens – ou de non-sens – d'un tout. C'est ensuite la puissance de correspondance par laquelle des signes de régimes différents entrent en résonance ou en dissonance. C'est encore la puissance de

métamorphose par laquelle une combinaison de signes se fige en objet opaque, ou se déploie en forme signifiante vivante. C'est enfin la puissance de réflexion par laquelle une combinaison se fait la puissance d'interprétation d'une autre ou, au contraire, se laisse interpréter par elle. La conjugaison idéale de ces puissances a été formulée dans l'idée schlegelienne du « poème du poème », du poème qui prétend porter à une puissance supérieure une poéticité déjà présente dans la vie du langage, l'esprit d'une communauté, voire même les plis et les stries de la matière minérale. La poétique romantique se déploie ainsi entre deux pôles : elle affirme la puissance de parole inhérente à toute chose muette en même temps que le pouvoir infini du poème de se démultiplier en démultipliant ses modes de parole et ses niveaux de signification.¹

Elle complique, du même coup, le régime de vérité de l'œuvre. La poétique classique construit une intrigue dont la valeur de vérité passe par un système de convenances et de vraisemblances qui suppose lui-même l'objectivation d'un espace-temps spécifique de la fiction. C'est cette objectivité de la fiction que brise le héros romantique par excellence, Don Quichotte, lorsqu'il met en pièces les marionnettes de Maître Pierre. Il oppose au partage des activités sérieuses et des activités ludiques ce devoir de coïncidence du Livre et du monde qui, avant d'être la folie d'un lecteur de romans, est la folie de la croix chrétienne. A l'espace objectivé de la fiction, la poétique romantique substitue un espace indéterminé de l'écriture : d'un côté, celui-ci se donne comme indiscernable d'une « réalité », faite de « choses » ou d'impressions qui sont elles-mêmes des signes, qui parlent par elles-mêmes ; de l'autre, à l'inverse, il se donne comme l'espace d'un travail de construction infini, propre à élaborer, par ses échafaudages, ses labyrinthes ou ses dénivellations, l'équivalent d'une réalité à jamais muette.

Art moderne par excellence, le cinéma est l'art qui, plus que tout autre, éprouve le conflit ou essaie la combinaison des deux poétiques. Combinaison d'un regard d'artiste qui décide et d'un regard machinique qui enregistre, combinaison d'images construites et d'images subies, il fait ordinairement de ce double pouvoir un simple instrument d'illustration au service d'un succédané de la poétique classique. Mais, à l'inverse, il est l'art qui peut porter à sa plus haute puissance la double ressource de l'impression muette qui parle et du montage qui calcule les

puissances de signifiante et les valeurs de vérité. Et le cinéma « documentaire », délesté par sa vocation même au « réel » des normes classiques de la convenance et de la vraisemblance, peut, mieux que le cinéma dit de fiction, jouer des concordances et des discordances entre des voix narratives et des séries d'images d'âge, de provenance et de signifiante variables. Il peut unir le pouvoir d'impression, le pouvoir de parole qui naît de la rencontre du mutisme de la machine et du silence des choses, avec le pouvoir du montage – au sens large, non technique, du terme – qui construit une histoire et un sens par le droit qu'il s'arroge de combiner librement les significations, de re-voir les images, de les enchaîner autrement, de restreindre ou d'élargir leur capacité de sens et d'expression. Le cinéma-vérité et le cinéma dialectique, le train de Dziga Vertov fonçant sur l'opérateur couché au ras des rails, et le landau du *Cuirassé Potemkine* descendant avec une implacable lenteur les célèbres escaliers d'Odessa, sont les deux faces d'une même poétique. Poète du poème cinématographique, Marker les remet en scène. En combinant des plans du *Cuirassé Potemkine* avec des plans de promeneurs descendant aujourd'hui les mêmes escaliers, il nous fait sentir l'extraordinaire artifice du « ralenti » eisensteinien qui dramatisait en sept minutes une descente à toute vitesse d'un escalier qu'un promeneur normal descend en quatre-vingt-dix secondes. Mais il nous montre aussi l'écart infini entre cet artifice de l'art qui ponctue un moment d'histoire et les artifices de la propagande qui nous présentent un sosie de Staline bon enfant venant mettre son nez dans un moteur de tracteur en panne. La précipitation ralentie du mouvement qu'opère Eisenstein entre dans une série d'opérations sur l'espace et le temps, le grand et le petit, le haut et le bas, le commun et le singulier. Elle entre dans un système de figures qui construisent un espace-temps de la Révolution. La fiction d'Eisenstein est ainsi une fiction productrice d'histoire. Le sosie de Staline, lui, n'est qu'un sosie de Staline, une fiction du pouvoir.

Entre les images du présent, les fictions de l'art soviétique et celles du pouvoir stalinien, c'est alors un dialogue des ombres qu'organisent les six « lettres » adressées au présent par Chris Marker au défunt Alexandre Medvedkine. Tantôt, comme dans cette remise en scène de la séquence emblématique du film emblématique de la Révolution, il met dans la prose du présent

les images d'hier. Tantôt, à l'inverse, il remonte de telle « chose vue » d'aujourd'hui à l'histoire de l'imaginaire d'un peuple. Dans une église de Moscou, la caméra a fixé des images qui « parlent par elles-mêmes » : une célébration religieuse, toute semblable à celles d'antan, par la pompe des ornements et de la cérémonie, les fumées d'encens et la dévotion des éternelles babouchkas. Mais elle s'est arrêtée aussi sur un visage de vieillard comme un autre qui n'est justement pas un vieux dévot ordinaire : parmi l'assistance, un homme qui a, comme Alexandre Medvedkine, l'âge du siècle et dont le nom sans doute, comme le sien, ne « dit » rien au spectateur occidental : le ténor Iván Kozlovski. Or cet arrêt sur un visage qu'on ne reverra pas fait deux choses en même temps : il met le passé communiste et le présent post-communiste dans la trame d'une histoire plus ancienne, celle que déroulent les grands opéras du répertoire national. Mais aussi il donne à Medvedkine un double, il dessine furtivement un diptyque essentiel à la construction de la « fiction d'Alexandre ».

Tout oppose en effet ces deux figures. Medvedkiné a passé sa vie, son siècle, à l'entreprise de faire de ce siècle et de la terre soviétique le temps et le lieu d'incarnation de la parole de Marx. Il les a passés à faire des films communistes, dévoués au régime et à ses chefs et que ceux-ci pourtant n'ont pas laissé voir au peuple soviétique. Il a inventé le ciné-train pour aller dans les kolkhozes et les mines, filmer l'œuvre et les conditions de vie des travailleurs ou les débats de leurs représentants et leur mettre immédiatement sous les yeux leur œuvre et leurs manquements. Il n'a que trop bien réussi : ces images implacables de baraquements désolés, de cours aux arbres morts et de comités de ronds-de-cuir sont vite allées dormir dans les archives où des chercheurs viennent à peine de les retrouver. Il a ensuite mis la verve comique et surréaliste du *Bonheur* au service de la politique de collectivisation agricole. Mais la dérision des dignitaires, popes et koulaks y allait au-delà de toute utilisation pour imager une « ligne » quelconque, et le film n'a pas été diffusé. Il a encore célébré, dans *La Nouvelle Moscou*, l'urbanisme officiel. Mais quelle idée lui a pris de s'amuser aux dépens des architectes par un montage à l'envers qui nous montre la destruction des nouveaux édifices et la reconstruction de la Cathédrale du Sauveur ? Le film a été aussitôt interdit. Il a dû alors renoncer à ses films, se résoudre à faire les

films des autres, les films que n'importe qui pouvait réaliser, pour illustrer la ligne officielle du moment, célébrer les cortèges à la gloire de Staline, dénoncer le communisme chinois ou vanter peu avant Tchernobyl l'écologie soviétique.

Ivan Kozlovski a passé autrement sa vie et le siècle. Il a chanté Tchaïkovski que l'on aimait déjà sous les tsars et que Staline préférait aux musiciens communistes d'avant-garde. Il a chanté Rimski-Korsakov et Moussorgski, et tout particulièrement ce *Boris Godounov* composé à partir de l'œuvre du poète russe par excellence, du poète aimé lui aussi du régime soviétique, cet autre Alexandre qui avait pour nom de famille Pouchkine. Dans cette histoire emblématique de tsarévitch assassiné et d'usurpateur sanglant lui-même renversé par un imposteur, il a chanté le rôle de l'Innocent et la scène finale prophétique où celui-ci pleure sur la nuit impénétrable, la douleur et la faim qui attendent le peuple russe. Il a passé sa vie et son siècle à rejouer ces fables du XIX^e siècle qui nous montrent toute révolution par avance trahie et chantent la souffrance d'un peuple éternellement condamné à la sujétion et à la tromperie. Et il l'a fait devant des officiels communistes qui n'ont cessé de préférer ces histoires et ces musiques aux œuvres de l'avant-garde communiste. L'arrêt sur son visage muet ne va pas seulement alors dérouler la contre-image furtive d'une autre vie dans le siècle soviétique. Elle va s'inscrire dans une fiction de la mémoire qui est le combat entre deux héritages : un XX^e siècle héritant d'un XIX^e siècle contre un autre. Mais aussi, bien sûr, ces deux « siècles » sont enlacés l'un à l'autre, et déploient, l'un et l'autre, leurs métamorphoses, contradictions et retournements propres. Et entre deux images du chanteur, entre le vieil-homme priant dans la cathédrale et la déploration de l'Innocent sur la scène du Bolchoï, Marker a inséré non seulement une autre histoire de popes – les séquences férocement anticléricales du *Bonheur* –, mais aussi une autre rencontre de siècles, d'hommes et de « religions » : il a inséré le souvenir de cette cavalerie rouge où Medvedkine accompagna le juif et futur fusillé Isaac Babel dans les rangs des cosaques de Boudienny.

Ainsi l'identité fictionnée entre la vie d'un cinéaste communiste et la vie du siècle et de la terre communistes est-elle tout autre chose qu'une histoire linéaire, même si les « lettres » à Alexandre Medvedkine suivent, formellement, l'ordre chrono-

logique. La première nous parle de la Russie des temps tsaristes, la seconde des premiers temps soviétiques, la troisième des activités de propagandiste de Medvedkine avec l'épopée du cinétrain, la quatrième, à travers les mésaventures de *La Nouvelle Moscou*, des temps du stalinisme triomphant, la cinquième de la mort de Medvedkine au temps de la Perestroïka et de la fin de l'URSS. Mais la première lettre a par avance dérégulé la chronologie, en mettant tous les âges ensemble. Elle a disposé une autre histoire de vie et de mort que la sixième explicitera en nous donnant les images de la vraie mort, de la mort vivante d'Alexandre Medvedkine, filmant en 1939, sous le titre de *Jeunesse florissante*, les grandes festivités staliniennes. Le film se construit ainsi dans l'intervalle entre une mort réelle et une mort symbolique. Et il fait de chacun de ses épisodes un mélange des temps spécifique. Cette pluralisation de la mémoire et de la fiction, la polysémie du titre l'indique déjà. Car il y a au moins quatre Alexandres pour un seul nom. La visite à la tombe de Medvedkine se trouve en effet déviée par le spectacle d'une foule qui, dans la boue du dégel, se presse pour couvrir de fleurs la tombe d'un Alexandre plus illustre, le tsar Alexandre III. Mais cette image, comme celle des pompes religieuses de Moscou ou de Kiev, n'est pas seulement l'équivalent visuel du « Société! Tout est restauré » du poème rimbaldien. Le rapport des deux tombes n'est pas un simple synonyme d'espérance enterrée et de revanche du vieux monde. Il chiffre, dès le début, la structure narrative du film. Celui-ci n'accomplit pas le passage linéaire de la Russie tsariste à la révolution, et de sa dégénérescence à la restauration des valeurs d'antan. Il met ensemble trois Russies dans notre présent : celle de Nicolas II, celle du soviétisme, celle d'aujourd'hui. Trois Russies qui sont aussi trois âges de l'image : Russie tsariste de la photographie et de la parade sans état d'âme des grands devant les petits ; Russie soviétique du cinéma et de la bataille des images ; Russie contemporaine de la vidéo et de la télévision.

C'est ce qu'impliquait déjà l'une des premières images du film qui nous montrait, à Pétersbourg en 1913, les gestes impérieux d'un officier commandant au peuple de se découvrir au passage de la noblesse. Il faut bien entendre ce que nous dit Marker en nous demandant de ne pas oublier « ce gros type qui ordonnait aux pauvres de saluer les riches » : il ne s'agit pas, métaphoriquement, de retenir l'image de l'oppression qui a légitimé hier et

pourrait « excuser » aujourd'hui la révolution soviétique. Il s'agit, littéralement, de ne pas oublier, de mettre cette image de grands paradant devant les petits à côté de sa contre-image, les grandes parades soviétiques des petits déclarés grands – gymnastes, enfants, kolkhoziennes – devant les « camarades » de la tribune officielle. Marker ne s'amuse pas simplement à mettre en désordre les systèmes temporels institués que sont l'ordre chronologique simple ou le récit classique en flash-back. La structure narrative construit dans le présent une mémoire qui est un rapport d'enlacement de deux histoires de siècles. C'est ce qu'explicite, dans l'image d'Ivan Kozlovzki chantant l'Innocent, la rencontre du troisième Alexandre, Alexandre Sergueïevitch Pouchkine. Mais Alexandre est aussi et avant tout le nom du conquérant par excellence, le nom de ce prince macédonien qui, en subjuguant la vieille Grèce, étendit ses limites aux confins des terres habitées et construisit son immortalité historique. C'est aussi, par excellence, le nom du mort illustre dont des millénaires ont cherché en vain à retrouver le tombeau : un « nom d'Alexandre » qui donne à cette savante histoire d'homonymes son inachèvement, qui renvoie le tombeau-poème au tombeau absent dont il est peut-être toujours l'allégorie.

Ainsi l'histoire « classique » de fortune et d'infortune, d'ignorance et de savoir, qui lie la vie d'un homme à l'épopée soviétique et à sa catastrophe prend-elle la forme « romantique » de ce récit qui, comme les poèmes écrits par Mandelstam à l'aube de la révolution, retourne la « terre noire du temps ». Délivrer notre « siècle d'argile » des maléfices du précédent, lui donner son ossature historique était, on s'en souvient, la grande préoccupation de Mandelstam, celle qui guidait, dans la structure narrative de ses poèmes, l'entrelacement du présent soviétique et de la mythologie grecque, de la prise du Palais d'hiver et de la prise de Troie¹. Si la structure du « tombeau » de Marker se fait plus complexe, ce n'est pas simplement parce que le cinéma dispose de moyens de signification différents de ceux de la poésie. C'est en fonction de son historicité propre. Le cinéma est un art né de la poésie romantique, comme préformé par elle : un art émi-

1. Cf. J. Rancière, « De Wordsworth à Mandelstam : les transports de la liberté », in *La Chair des mots*, Paris, Galilée, 1998.

nemment propre à ces métamorphoses de la forme signifiante qui permettent de construire une mémoire comme entrelacement de temporalités décalées et de régimes d'images hétérogènes. Mais il est aussi, dans sa nature artistique, technique et sociale, une métaphore en acte des temps modernes. Il est lui-même un héritage du XIX^e siècle, un rapport du XX^e siècle au XIX^e, propre à mettre ensemble ces deux rapports de siècle à siècle, ces deux héritages dont je parlais : le siècle de Marx dans celui de Lénine ; le siècle de Pouchkine et de Dostoïevski dans celui de Staline. D'un côté, il est l'art dont le principe, l'union de la pensée consciente et de la perception sans conscience, a été pensé, cent ans avant les premières projections publiques, dans le dernier chapitre du *Système de l'idéalisme transcendantal* de Schelling. De l'autre, il est l'aboutissement d'un siècle de recherches scientifiques et techniques qui avaient voulu passer des illusions de la science amusante à l'enregistrement par la lumière des mouvements cachés à l'œil humain. Il a été, au temps d'Étienne Marey, l'instrument d'une science de l'homme et d'une recherche de la vérité scientifique contemporaines de l'âge du socialisme scientifique. A l'âge où est né Alexandre Medvedkine, il pouvait sembler avoir trouvé sa fin dans une nouvelle industrie de l'illusion et du divertissement populaire. Mais quand celui-ci est parvenu à l'âge d'homme, le pouvoir de science et le pouvoir d'image se sont joints à nouveau, comme le pouvoir même de l'homme nouveau, de l'homme communiste et électrique : communiste parce que électrique ; électrique parce que communiste. L'écriture de lumière est devenue en même temps l'instrument pratique et la métaphore idéale de l'union entre le pouvoir d'illusion, le pouvoir de la science et la puissance du peuple.

Le cinéma, en bref, a été l'art communiste, l'art de l'identité entre la science et l'utopie. Et, dans les années 20, ce n'est pas seulement dans le Moscou révolutionnaire de Vertov et d'Eisenstein, de Medvedkine et de Dovjénko, mais aussi bien dans le Paris esthétisant de Canudo, de Delluc ou d'Epstein que les combinaisons de la lumière et du mouvement devaient chasser les comportements et les pensées du vieil homme. Le cinéma était cet aboutissement du XIX^e siècle qui devait fonder la rupture du XX^e. Il était ce royaume des ombres appelé à devenir royaume de lumière, cette écriture du mouvement qui devait ;

comme le chemin de fer et avec lui, s'identifier au mouvement même de la Révolution. *Le Tombeau d'Alexandre* est alors l'histoire cinématographique de ce double rapport du cinéma au soviétisme : il est possible de faire l'histoire du siècle soviétique à travers le destin de ses cinéastes, à travers les films qu'ils ont faits, ceux qu'ils n'ont pas faits, ceux qu'ils ont été contraints de faire, non pas seulement parce que ceux-ci témoigneraient du destin commun, mais parce que le cinéma comme art est la métaphore ou le chiffre même d'une idée du siècle et d'une idée de l'histoire qui ont été incarnées politiquement dans le soviétisme. Le propos de Marker répond à sa façon à celui des *Histoire(s) du cinéma* de Godard. Celles-ci nous proposent de lire l'histoire de notre siècle à travers non pas l'histoire mais *les histoires* ou *des histoires* du cinéma, lequel n'est pas seulement contemporain du siècle mais partie-prenante de son « idée » même. Elles nous proposent de lire en miroir la parenté entre l'usine à rêves soviétique et l'usine à rêves hollywoodienne, de penser, dans le devenir du marxisme étatique et du cinéma industriel, une même affaire de conflit entre deux héritages de siècles. Et sans doute la méthode est-elle différente. Godard utilise les ressources propres à l'écriture vidéographique pour rendre identiques sur l'écran les pouvoirs du tableau noir et ceux du collage pictural et donner une nouvelle forme au « poème du poème ». Affolant la machine vouée à l'information, il procède par saturation de l'image et zigzag entre les images. Dans une même unité « audio-visuelle », il surimpose une image d'un premier film, une autre tirée d'un second, la musique d'un troisième, une voix venue d'un quatrième, des lettres empruntées à un cinquième. Il complique cet entrelacement avec des images venues de la peinture et le ponctue d'un commentaire dans le présent. Il propose chaque image et la conjonction de ses images comme un jeu de pistes qui s'ouvre sur de multiples directions. Il constitue un espace virtuel de connexions et de résonances indéfinies. Marker, lui, procède à la manière dialectique : il constitue des séries d'images (témoignages, documents d'archives, classiques du cinéma soviétique, films de propagande, scènes d'opéra, images virtuelles...) qu'il agence, selon les principes proprement cinématographiques du montage, pour définir des moments spécifiques du rapport entre le « royaume des ombres » cinématographique et les « ombres du royaume » utopique. A la surface plane de Godard il oppose une

scansion de la mémoire. Mais, du même coup, il est soumis, comme Godard mais plus encore que lui, à cet apparent paradoxe qui oblige à ponctuer impérieusement par la voix du commentaire ce que « disent » les images qui « parlent par elles-mêmes » et les entrelacements de séries d'images qui constituent le cinéma en métalangage et en « poème du poème ».

C'est en effet le problème de la fiction documentaire et, à travers elle, de la fiction cinématographique en général. L'utopie première du cinéma a été celle d'un langage – syntaxe, architecture ou symphonie – plus propre que le langage des mots à épouser le mouvement des corps. Cette utopie n'a cessé d'être confrontée, sous le cinéma muet comme sous le cinéma parlant, aux limites de cette capacité parlante et à tous les retours du « vieux » langage. Et le cinéma « documentaire » a toujours été pris entre les ambiguïtés du « cinéma-vérité », les tours dialectiques du montage et l'impérialisme de la voix du maître, voix généralement *off* qui double de sa continuité mélodique les enchaînements d'images hétérogènes ou ponctue, pas à pas, le sens qu'il faut lire dans leur présence muette ou leurs arabesques élégantes. Le pédagogue dialecticien Marker s'est rarement privé de souligner pour nous soit l'évidence fournie par l'image « elle-même » de ce que notre mémoire tend à oublier ou que notre pensée répugne à conceptualiser, soit, à l'inverse, l'insignifiance ou l'ambivalence de l'image laissée à elle seule et la nécessité d'explicitier ses lectures possibles. *Le Tombeau d'Alexandre* est une fiction de la mémoire, une mémoire enlacée du communisme et du cinéma. Mais cette fiction de la mémoire construite par les moyens de l'art ne se laisse pas séparer d'une « leçon sur la mémoire », d'une leçon sur le devoir de mémoire, constamment scandée par cette voix qui nous dit qu'il ne faut pas oublier cette image, qu'il faut la relier à telle autre, la regarder de plus près, relire ce qu'elle nous donne à lire. Avant que le cinéaste nous démontre visuellement l'artifice eisensteinien, par le montage alterné de plans du *Cuirassé Potemkine* et de plans de promeneurs contemporains descendant plus lentement *et* plus vite en même temps les mêmes escaliers, cette démonstration a été anticipée, rendue redondante par l'explication du professeur. Mais c'est qu'à l'inverse elle serait difficilement lisible sans ce commentaire. Le « documentaire » ne cesse de jouer de ce renvoi d'une image ou d'un montage d'images qui devraient parler tout

seuls à l'autorité d'une voix qui, en garantissant le sens, affaiblit l'image. Sans doute cette tension atteint-elle son maximum là où la fiction historique documentaire vient s'identifier à un film du cinéma sur son propre pouvoir d'histoire. Et la fiction de la « lettre » adressée au mort est ici le moyen d'assurer à la voix du commentateur cette autorité sans partage.

Mais l'affaire ne touche pas simplement le rapport difficile entre la pédagogie et l'art. Elle touche le cœur même de cette poétique romantique à laquelle appartient le cinéma, la conjonction du pouvoir de parole prêté aux choses muettes et du pouvoir d'autoréflexion accordé à l'œuvre. On sait comment Hegel dans ses *Leçons d'esthétique* avait contesté radicalement cette prétention. Pour lui le pouvoir de la forme, le pouvoir de « pensée-hors-d'elle-même » propre à l'œuvre, était contradictoire avec le pouvoir d'autoréflexion propre à la pensée conceptuelle, à la « pensée-en-elle-même ». La volonté d'identifier l'un et l'autre ramenait l'œuvre à la seule démonstration d'une virtuosité, d'une signature individuelle ou la renvoyait au jeu symboliste sans fin entre forme et signification, où l'une n'était jamais que l'écho de l'autre. Là où le cinéma se donne comme cinéma du cinéma et identifie ce cinéma du cinéma à la lecture d'un siècle, il risque d'être ainsi enfermé entre le renvoi infini des images et des sons, des formes et des significations qui signe le style godardien et le pouvoir de la voix commentante qui marque la manière de Marker. Manifestement les derniers films de celui-ci marquent la conscience de cette aporie et la volonté d'y échapper. *Level Five* en témoigne tout particulièrement. Pour construire une fiction de mémoire autour de la bataille d'Okinawa et de ce terrifiant suicide collectif par lequel les conquérants japonais obligèrent les colonisés d'Okinawa à singer l'honneur japonais, il a délibérément rompu l'équilibre propre à l'œuvre documentaire. Il a d'abord confié à l'ordinateur le soin de produire, à la manière d'un jeu vidéo, les images du passé auxquelles sont confrontées, selon les principes dialectiques du montage, les images du présent ou les voix des interviewés. Il a fait un personnage de fiction de cet ordinateur : mémoire, tombeau et table de jeu qui permet de mettre en rapport les ressources du jeu vidéo avec la stratégie des généraux japonais et celle du jeu de go. Mais le jeu de go est aussi l'emblème d'un film, *L'Année dernière à Marienbad*, dont l'auteur, Alain Resnais,

est encore celui du « documentaire » de *Nuit et brouillard* et de la « fiction » d'*Hiroshima mon amour*. Et *Level five* est, en quelque sorte, le remake d'*Hiroshima mon amour* au temps de l'ordinateur. Au couple des deux amants s'est substitué un couple singulier : celui de l'ordinateur et d'une femme qui, à travers lui, dialogue avec l'amant disparu. Mais cette amoureuse de fiction a un statut bien particulier. D'une part elle n'est rien d'autre que la fictionnalisation d'une fonction poétique : celle de la voix commentante. Cette voix *off* généralement masculine et impériale est ici représentée, fictionnalisée et féminisée. Mais elle l'est selon un mode bien particulier : l'« héroïne », Laura, sort elle-même de la fiction cinématographique, de la même manière que son homonyme, l'héroïne du film de Preminger, sortait de son tableau pour devenir une créature vivante. L'on sait par ailleurs que la célébrité de *Laura* est liée à cette première phrase : « Je n'oublierai jamais l'après-midi où Laura est morte », qui se révélera, par inversion, comme la parole d'un mort sur une vivante.

Ainsi la fiction de mémoire se redouble-t-elle à l'infini et le documentaire s'avère-t-il plus que jamais comme l'effectuation d'une poétique romantique révoquant toute aporie de la « fin de l'art ». La mémoire d'un des crimes les plus monstrueux du siècle et de l'histoire s'identifie dans *Level Five* à une fiction de la fiction de la fiction. Mais aussi cette démultiplication fictionnelle du sens semble correspondre à un appauvrissement matériel de l'image. L'irréalité sans aura propre à l'image de synthèse se communique aux images d'origines diverses que le film assemble. Et la démultiplication des niveaux de la fiction et du sens trouve son lieu dans la platitude de l'espace vidéographique. La tension entre les « images qui parlent » et les mots qui les faisaient parler se révèle en définitive comme une tension entre l'idée d'image et la matière imagée. Ce n'est pas là affaire de dispositif technique mais bien de poétique. Avec les armes de la vidéo, Godard fait l'inverse de Marker : il ramène vers la gloire de l'icône le joyeux désordre des mots et des images. Il éternise, en assemblant les fragments des fictions du siècle, le royaume – spirituel et plastique – des ombres cinématographiques, héritières des figures picturales. Chez Marker, proche en cela de l'art des installations, c'est au contraire l'image comme opération d'assemblage et d'écart qui s'affirme au détriment de la

splendeur matérielle du royaume des ombres. Ainsi le « poème du poème » trouve-t-il, à l'âge des bilans d'un siècle et des révolutions de la technique des images, deux figures toutes proches et radicalement opposées. Un tombeau contre un autre, un poème contre un autre¹.

1. Je remercie Sylvie Astric qui a suscité mon intérêt pour ce film et pour la fiction documentaire dans le cadre d'une programmation de la BPI au Centre Georges Pompidou.

Une fable sans morale : Godard, le cinéma, les histoires

Histoire(s) du cinéma : le titre à double sens et à extension variable de l'œuvre de Godard résume exactement le dispositif artistique complexe dans lequel se présente une thèse qui pourrait se résumer ainsi : l'histoire du cinéma est celle d'un rendez-vous manqué avec l'histoire de son siècle. Si ce rendez-vous a été manqué, c'est parce que le cinéma a méconnu son historicité propre, les histoires dont ses images portaient la virtualité. Et s'il les a méconnues, c'est parce qu'il a méconnu la puissance propre de ses images, héritée de la tradition picturale, qu'il les a soumises aux « histoires » que lui proposaient les scénarios, hérités de la tradition littéraire de l'intrigue et des personnages. La thèse oppose ainsi deux sortes d'« histoires » : les histoires effectives dans lesquelles l'industrie a enchaîné les images du cinéma pour faire monnaie de l'imaginaire collectif, et les histoires virtuelles dont ces images étaient porteuses. Le montage constitutif des *Histoire(s) du cinéma* se propose donc de montrer ces histoires dont les films du siècle étaient porteurs et dont les cinéastes ont laissé échapper la puissance en soumettant la « vie » des images à la « mort » immanente au texte. Avec les films qu'ils ont faits, il fait les films qu'ils n'ont pas faits. Cela suppose un double travail : l'un pour reprendre aux histoires qu'ils ont racontées les images qu'ils y ont soumises, l'autre pour enchaîner ces images en d'autres histoires. Ce projet, simple dans son énoncé, oblige à quelques opérations qui complexifient singulièrement les notions d'image et d'histoire et où la thèse d'un cinéma traître à lui-même et à son siècle se retourne finalement en démonstration d'une innocence radicale de l'art des images mobiles.

Commençons par le commencement. Non pas le commencement de la série de Godard mais le principe de son intervention. Considérons, dans la section intitulée *Le Contrôle de l'univers*, l'épisode isolé par le sous-titre d'« Introduction à la méthode d'Alfred Hitchcock » – en hommage à l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* de Paul Valéry. Cet épisode entend illustrer la thèse essentielle de Godard : le primat des images sur les intrigues. Il nous en prend ainsi à témoins : « On a oublié pourquoi Joan Fontaine se penche au bord de la falaise et qu'est-ce que Joel McCrea s'en allait faire en Hollande. On a oublié à propos de quoi Montgomery Clift garde un silence éternel et pourquoi Janet Leigh s'arrête au Bates Motel et pourquoi Teresa Wright est encore amoureuse d'Oncle Charlie. On a oublié de quoi Henry Fonda n'est pas entièrement coupable et pourquoi exactement le gouvernement américain engage Ingrid Bergman. Mais on se souvient d'un sac à main. Mais on se souvient d'un autocar dans le désert. Mais on se souvient d'un verre de lait, des ailes d'un moulin, d'une brosse à cheveux. Mais on se souvient d'une rangée de bouteilles, d'une paire de lunettes, d'une partition de musique, d'un trousseau de clefs, parce que avec eux et à travers eux Alfred Hitchcock réussit là où échouèrent Alexandre, Jules César, Napoléon : prendre le contrôle de l'univers¹. »

Le cinéma d'Hitchcock, nous dit donc Godard, est fait d'images dont la puissance est indifférente aux histoires dans lesquelles-elles sont enchaînées. Seuls restent dans notre souvenir : le verre de lait apporté par Cary Grant à Joan Fontaine dans *Soupçons* et non les problèmes d'argent du personnage qu'il pense résoudre en touchant l'assurance-vie de sa femme ; la brosse que brandit Vera Miles qui joue dans *Le Faux Coupable* l'épouse saisie par la folie et non la confusion qui a causé l'arrestation de son mari, interprété par Henry Fonda ; la chute en gros plan des bouteilles de Pommard dans *Les Enchaînés* ou les ailes de moulin tournant à contre-vent de *Correspondant* 17 et non les histoires d'espionnage antiallemand dans lesquelles sont engagés les personnages joués par Cary Grant et Ingmar Bergman ou par Joel McCrea². L'argument, pris comme tel,

1. Je cite d'après le texte écrit des *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 1998, t. 4, p. 78-85.

2. Pour rafraîchir les mémoires sur les autres allusions de Godard, Mont-

semble aisément réfutable. De toute évidence il dissocie des indissociables. Si l'on se souvient des bouteilles de Pommard des *Enchaînés*, ce n'est pas pour leurs propriétés picturales, c'est pour une charge émotionnelle qui tient tout entière à la situation narrative. Si leur vacillement et leur chute en gros plan nous importent, c'est parce que ces bouteilles contiennent l'uranium que cherchent Alicia (Ingrid Bergman) et Devlin (Cary Grant), et parce que, pendant qu'ils fouillent la cave, le champagne s'épuise en haut à la réception et que bientôt le mari d'Alicia, Sebastian (Claude Rains), qui est aussi l'agent des nazis, descendra en chercher, entendra la chute et s'apercevra que la clef de la cave lui a été dérobée par sa femme. Et il en va de même pour chacune des images évoquées : c'est la situation narrative qui donne leur importance aux objets. L'argument semble donc facile à réfuter. Mais Godard n'oppose pas argument à argument, il oppose images à images : Le film nous présente donc, en tenant ce discours, d'autres images faites avec les images d'Hitchcock : le verre de lait, les clefs, les lunettes ou les bouteilles de vin y apparaissent, séparés par des noirs, comme autant d'icônes, autant de visages de choses, semblables à ces pommes de Cézanne que le commentaire évoque au passage : autant de témoignages d'une (re)naissance de toutes choses dans la lumière de la présence picturale.

Il ne s'agit donc pas simplement de séparer des images de leur enchaînement narratif. Il s'agit de transformer leur nature d'images. Voyons par exemple le verre de lait de *Soupçons*. Dans le film d'Hitchcock, il est une condensation de deux affects contradictoires. Il est l'objet de l'angoisse de Lina (Joan Fontaine), qui a

gomery Clift joue dans *La Loi du silence* le rôle d'un prêtre accusé d'un crime dont il connaît le vrai coupable, mais sans pouvoir le révéler à cause du secret de la confession. Le sac à main est celui qui, dans *Psycho*, contient l'argent volé par Marion (Janet Leigh), laquelle s'arrêtera pour son malheur au Bates Motel où elle sera assassinée par Norman Bates (Anthony Perkins). C'est dans *L'Ombre d'un doute* que Teresa Wright joue le rôle de la jeune Charlie, amoureuse de son oncle et homonyme, le tueur de dames incarné par Joseph Cotten. L'autocar dans le désert est celui qu'attend Roger Thornhill (Cary Grant), attiré dans un piège par ses ennemis dans *La Mort aux trousses*. Dans *L'Inconnu du Nord-Express*, le meurtre de Miriam Haines par Bruno (Robert Walker) est reflété dans sa paire de lunettes. Enfin la partition appartient au suspense de *L'Homme qui en savait trop* où l'assassinat d'un diplomate est programmé pendant un concert à l'Albert Hall.

appris les intentions meurtrières de son époux. L'attitude de la jeune femme que nous venons de voir dans sa chambre, un insert sur un cadran d'horloge marquant l'heure du crime et la flèche de lumière blanche dessinée par une porte ouverte sur un hall obscur nous en ont fait partager l'intensité. Mais, pour nous, il est aussi autre chose. Il se présente en effet comme une petite devinette visuelle. Il y a ce point blanc lumineux qui brille sur le corps longiligne de Cary Grant et grossit lentement avec la montée de l'escalier et le rétrécissement du champ. Ce petit point blanc s'inscrit lui-même dans un jeu de surfaces blanches, grises ou noires, découpées par les lumières sur les murs et par les barreaux de la rampe d'escalier. Cary Grant monte les marches avec son habituelle impassibilité, sur un rythme de valse au ralenti. Ce qu'on peut appeler proprement image, c'est ce dispositif à double effet : d'un côté il matérialise l'angoisse qu'il nous fait partager avec l'héroïne, et accorde la tension visuelle avec la tension fictionnelle. De l'autre, il les sépare : le calme de la montée et les jeux abstraits des ombres et des lumières transforment l'énigme visuelle. Au spectateur qui se demande avec l'héroïne s'il y a du poison dans le verre, il répond par une autre question qui calme l'angoisse en curiosité : *Vous vous demandez sans doute s'il y a du poison ? Vous croyez vraiment qu'il y en a ?* Il le fait ainsi entrer dans le jeu de l'auteur en le dégageant de l'affect de l'héroïne. Ce double effet a un nom, souvent tiré en tous sens mais ici exactement à sa place : il s'appelle depuis Aristote purification des passions, purification de la passion dramatique par excellence, la crainte. Celle-ci est en même temps suscitée sur son mode identificatoire et purifiée, allégée en jeu de savoir qui traverse l'angoisse et s'en libère. L'image hitchcockienne est l'élément d'une dramaturgie aristotélicienne. Elle est un support d'angoisse et un instrument de purification de l'angoisse qu'elle porte. Le film hitchcockien obéit exemplairement à la tradition représentative. Il est un agencement d'actions visuelles qui agit sur une sensibilité en jouant sur le rapport mobile du plaisir et de la peine à travers un rapport du savoir à l'ignorance.

Les images de ces films sont ainsi des opérations, des unités participant à une conduite des hypothèses et à une manipulation des affects. L'on entend d'ailleurs, à l'arrière-plan sonore, la voix d'Hitchcock qui évoque cette manipulation des affects du spectateur. Mais cette voix est recouverte par une autre, celle de

Godard qui vient, à sa place, habiter ses images. La « méthode d'Alfred Hitchcock » transforme ces images en leur exact contraire : des unités visuelles sur lesquelles le visage des choses s'est imprimé comme la face du Sauveur sur le voile de Véronique ; des unités prises dans un double rapport avec ces choses dont elles retiennent l'empreinte et avec toutes les autres images avec lesquelles elles composent un sensorium propre, un monde d'entre-expressivité. Il ne suffit pas pour cela de séparer les images de leur contexte narratif et de les réenchaîner. Car le découpage et le collage ordinairement produisent l'effet inverse. Depuis Dziga Vertov, ils servent à montrer que les images cinématographiques en elles-mêmes sont des bouts de celluloid inertes qui ne prennent vie que par l'opération du montage qui les enchaîne. Le montage qui transforme les images porte-affects d'Hitchcock en icônes de la présence originaires des choses doit donc être un anti-montage, un montage fusionnel qui inverse la logique artificialiste de la fragmentation. Quatre opérations constituent cet anti-montage. Tout d'abord les images sont séparées par des noirs, isolées donc les unes des autres, mais surtout isolées ensemble dans *leur* monde, un *arrière-monde* des images dont chacune semble sortir à son tour pour en porter témoignage. Vient ensuite le décalage de la parole et de l'image qui, lui aussi, fonctionne à l'inverse de l'ordinaire. Le texte parle d'un film en nous montrant les images d'un autre. Cet écart, habituellement générateur de disjonction critique, fait ici le contraire : il confirme leur coappartenance globale à un même monde des images. La voix, à son tour, donne à ce monde son homogénéité et sa profondeur. Enfin le montage vidéo, avec ses surimpressions, ses images qui apparaissent, clignotent, s'évanouissent, se superposent ou se fondent les unes dans les autres, parachève la représentation d'un sensorium originaires, d'un monde des images d'où celles-ci sortent, à l'appel du cinéaste, comme les morts des Enfers chez Homère à l'appel d'Ulysse et du sang. Spectaculairement l'icône momifiée d'Hitchcock, revenue du séjour des ombres, vient ici habiter le monde de « ses » images. Et dans la forêt de séquoias de *Vertigo*, elle vient prendre auprès de Kim Novak la place de James Stewart. La substitution est évidemment emblématique. En rappelant le titre du roman d'où le film est tiré – *D'entre les morts* –, elle inverse la manipulation du scénario. Dans le scénario diabolique du film, le thème de la femme appelée par son ancêtre au

royaume des morts sert de couverture à la manipulation criminelle dont est dupe le policier Scottie/James Stewart. Une exacte contre-manipulation transforme les personnages et leur metteur en scène en ombres émanant effectivement du séjour des ombres. L'image vidéo arrache ainsi l'image cinématographique au scénario pour l'installer dans ce séjour; pour faire du cinéma lui-même l'intériorité de ce séjour.

La soustraction de fragments visuels au continuum d'un film est ainsi une manière de changer leur nature même, d'en faire des unités appartenant non plus à des stratégies narratives/affectives sur le mode représentatif mais à un sensorium originaire où les images d'Hitchcock sont des événements-mondes, coexistant avec une infinité d'autres événements-mondes appartenant à tous les autres films, ainsi qu'à toutes les formes d'illustrations d'un siècle, et susceptibles d'entrer en une infinité de rapports tant entre elles qu'avec tous les événements d'un siècle. Tout se passe alors comme si ce n'était pas Godard qui avait coupé les images d'Hitchcock, comme si c'était à l'inverse Hitchcock qui avait assemblé ces images qui vivaient déjà par elles-mêmes dans un monde d'entre-expression généralisée où Godard irait les chercher à nouveau, pour les assembler d'une autre manière, plus fidèle à leur nature.

Mais quelle est exactement cette nature? C'est ce que la suite va nous montrer. L'épisode Hitchcock est immédiatement suivi dans les *Histoire(s) du cinéma* par un hommage au cinéma, dont la composition illustre exemplairement la méthode de Godard. Devant nos yeux vont en effet défiler des fragments visuels empruntés pour la plupart à la tradition expressionniste et fantastique exemplifiée par quelques films illustres : *Nosferatu*, *Le Fantôme de l'Opéra*, *Faust*, *Metropolis*, *Le Fils de Frankenstein*... Or la voix qui les accompagne transforme ces images de monstruosité et d'épouvante en leur exact contraire : à l'image d'un Frankenstein présenté en saint Christophe portant l'enfant-roi (*Le Fils de Frankenstein*) et d'une Brigitte Helm couvrant les enfants sous le manteau de la Vierge de Miséricorde (*Metropolis*), chacun de ces films se résume dans la démonstration de quelques gestes quotidiens et poses archétypales de l'humanité, illustrant les grands âges et les moments essentiels de la vie. Et le cinéma devient l'encyclopédie de ces gestes essentiels ainsi commentée par la voix d'Alain Cuny : « De l'insouciance à l'inquié-

tude, de l'enregistrement amoureux des débuts à la forme hésitante mais essentielle de la fin, c'est la même force centrale qui a gouverné le cinéma. On la suit par dedans de forme en forme, avec l'ombre et le rayon qui rôdent, illuminant ceci, cachant cela, faisant surgir une épaule, un visage, un doigt levé, une fenêtre ouverte, un front, un petit enfant dans une crèche. Ce qui plonge dans la lumière est le retentissement de ce que submerge la nuit. Ce que submerge la nuit prolonge dans l'invisible ce qui plonge dans la lumière. La pensée, le regard, la parole, l'action relie ce front, cet œil, cette bouche, cette main aux volumes à peine aperçus dans l'ombre des têtes et des corps inclinés autour d'une naissance, d'une agonie ou d'une mort [...] un phare d'auto, un visage endormi, des ténèbres qui s'animent, des êtres penchés sur un berceau où toute lumière tombe, un fusillé contre un mur sale, un chemin boueux longeant la mer, un coin de rue, un ciel obscur, un rayon sur une prairie, l'empire du vent découvert dans un nuage qui vole. Il n'y a que des traits noirs croisés sur une toile blonde, et la tragédie de l'espace, et la tragédie de la vie tordent l'écran dans leurs feux [...]. Il est là quand le berceau s'éclaire. Il est là quand la jeune fille nous apparaît penchée à sa fenêtre avec ses yeux qui ne savent pas et une perle entre ses seins. Il est là quand nous l'avons déshabillée, quand son torse dur tremble au battement de notre fièvre. Il est là quand elle est vieillie, que son visage est crevassé et que ses mains desséchées nous disent qu'elle n'en veut pas à la vie de lui avoir fait du mal [...]¹. »

Ainsi le texte, courant le long de ces images de gestes archétypaux, définit-il ce que le cinéma seul peut faire, ce qu'il est seul à avoir vu. Pourtant ce texte qui n'est pas de Godard ne nous parle pas non plus du cinéma. A quelques modifications près, il est emprunté aux pages consacrées par Élie Faure à Rembrandt, dans son *Histoire de l'art*². Le collage textuel est évidemment aussi essentiel à la méthode de Godard que le collage visuel. Mais le détournement ici opéré prend une signification toute particulière. Il ne fait pas que revendiquer pour le cinéma l'héritage de la tradition picturale. Il revendique

1. *Histoires du cinéma*, op. cit., t. 4, p. 99-120.

2. Élie Faure, *Histoire de l'art*, Paris, Hachette, coll. « Le Livre de Poche », 1976, t. 4, p. 98-109.

une certaine peinture dont Rembrandt est, depuis le début du XIX^e siècle, l'incarnation. Rembrandt est depuis ce temps le héros rétrospectif d'une « nouvelle » peinture : celle qui rompt avec la hiérarchie ancienne des sujets et la division des genres que résumait l'opposition de la grande peinture d'histoire à la vulgaire peinture de genre ; celle qui lie le jeu quasi abstrait des rayons et des ombres à la saisie de ces gestes et émotions essentiels de la vie ordinaire qui succède à la pompe ancienne des grands sujets et des actions d'éclat. Il est le héros donc d'une nouvelle « peinture d'histoire », exactement opposée à l'ancienne, le héros d'une « nouvelle histoire » : non plus celle des princes et des conquérants mais celle de la multiplicité entrelacée des temps, des gestes, des objets et des symboles de la vie humaine ordinaire, celle des âges de la vie et de la transmission de ses formes. Cette nouvelle histoire que les critiques d'art à la Goncourt, après les philosophes à la Hegel, lisent sur les toiles de Rembrandt, Rubens ou Chardin et que la prose de Balzac ou de Hugo transpose dans l'univers romanesque, elle a trouvé son historien exemplaire chez Michelet et son historien d'art archétypal en la personne d'Élie Faure, le théoricien/poète de ces « formes » de l'art qui sont aussi des formes cycliques de la vie universelle. L'« esprit des formes » selon Élie Faure, c'est ce « feu central » qui les sòude, cette énergie universelle de la vie collective qui fait et défait les formes. Dans cette histoire Rembrandt figure exemplairement l'artiste qui s'en va saisir l'esprit/feu à sa source dans les gestes élémentaires de la vie.

On peut alors préciser la nature exacte du « détournement » opéré par Godard à l'égard du texte d'Élie Faure qui lui sert à transformer les fables des monstres cinématographiques en livre d'or des grandes heures de la vie humaine. La vérité de ce monde originaire des images que Godard conçoit à la manière phénoménologique, c'est cet « esprit des formes » que le XIX^e siècle a appris à lire comme l'intériorité des œuvres de l'art, celle qui lie les formes de l'art aux formes de la vie partagée et permet à toutes ces formes de s'associer les unes aux autres, de s'entre-exprimer en un nombre indéfini de combinaisons et d'exprimer par ces combinaisons la vie collective qui lie ensemble tous les faits, les objets ordinaires, les gestes élémentaires, les paroles et les images, banales ou extraordinaires. Cette coappartenance des formes et des expériences a pris, depuis ce temps, un nom spéci-

fique : elle s'appelle *histoire*. Car l'histoire, depuis deux siècles, ce n'est plus le récit du passé, c'est un mode de coprésence, une manière de penser et d'éprouver la coappartenance des expériences et l'entre-expressivité des formes et des signes qui leur donnent figure. La jeune fille à la fenêtre, le phare dans la nuit, le chemin boueux ou le coin de rue – mais aussi les ailes du moulin, le verre de lait, le vacillement d'une bouteille ou le reflet d'un crime dans une paire de lunettes – appartiennent à l'art depuis qu'*histoire* est devenu le nom de la coappartenance des expériences individuelles, glorieuses ou quelconques, le nom de ce qui met les formes du tableau et les phrases du roman – mais aussi les graffitis et les lézardes des murs, l'usure d'un habit ou la lèpre d'une façade – en rapport d'entre-expressivité. L'histoire est ce mode d'expérience commune où les expériences s'équivalent et où les signes de n'importe laquelle sont capables d'exprimer toutes les autres. L'âge de l'histoire a sa poétique que résume la célèbre formule de Novalis : « tout parle ». Entendons par là que toute forme sensible est un tissu de signes plus ou moins obscurs, une présence capable de signifier la puissance d'expérience collective qui l'amène à la présence. Entendons aussi que chacune de ces formes signifiantes est susceptible d'entrer en rapport avec toutes les autres pour former de nouveaux agencements signifiants. Et c'est en fonction de ce régime de sens où toute chose parle deux fois – dans sa pure présence et dans l'infinité de ses connexions virtuelles – que les expériences se communiquent et constituent un monde commun.

C'est cette histoire et cette poétique de l'histoire qui permettent aux images porte-affects d'Hitchcock de se transformer en icônes godardiennes de la présence pure, ou aux paroles d'Élie Faure sur Rembrandt de transformer les plans de *Fantômas* ou du *Fils de Frankenstein* en images des gestes essentiels de la vie humaine. Les images-opérations des conteurs du cinéma peuvent devenir les icônes phénoménologiques de la naissance des êtres à la présence parce que les « images » de l'âge de l'histoire, les images du régime esthétique de l'art prêtent à l'opération leurs propriétés métamorphiques. C'est qu'elles appartiennent à une poétique plus fondamentale qui assure la commutabilité entre les séquences fonctionnelles du récit représentatif et les icônes de la religion phénoménologique. Cette poétique est celle que Friedrich Schlegel résuma dans l'idée de la

« poésie universelle progressive » : poésie des métamorphoses qui transforment les éléments des anciens poèmes en fragments combinables en de nouveaux poèmes, mais aussi qui assurent la convertibilité entre les paroles et images de l'art et les paroles et images de l'expérience commune. Les fragments visuels empruntés à Hitchcock et aux autres appartiennent à ce régime esthétique des images où celles-ci sont des éléments métamorphiques, toujours susceptibles de se soustraire à leur enchaînement, de se transformer de l'intérieur, de s'assembler avec toutes autres images appartenant au grand continuum des formes. Dans ce régime, chaque élément est à la fois une image-matériau, transformable et combinable à l'infini, et une image-signe capable de dénommer et d'interpréter toute autre. C'est cette réserve d'historicité qui soutient la poétique des *Histoire(s) du cinéma*, cette poétique qui fait de toute phrase et de toute image un élément susceptible de s'associer à tout autre pour dire la vérité sur un siècle d'histoire et un siècle de cinéma, quitte à en transformer la nature et la signification. C'est à partir d'elle que peut s'élaborer l'intrigue propre à ces *Histoire(s)* : l'intrigue d'un cinéma qui n'a cessé à la fois de porter témoignage du siècle et de méconnaître son propre témoignage.

Les *Histoire(s) du cinéma* sont la manifestation contemporaine la plus éclatante de la poétique romantique du *tout parle*, mais aussi de la tension originelle qui l'habite. Car il y a deux grandes manières de l'entendre, deux grandes manières de faire parler aux choses le langage de leur mutisme. La première nous commande de nous tenir devant elles, de les délier de leur sujétion aux mots et aux significations des intrigues, pour entendre leur chuchotement intime ou les laisser imprimer elles-mêmes les marques de leur présence. Cette manière affirme que les choses sont là et qu'il faut, pour les faire parler, s'interdire de les manipuler. La seconde affirme à l'inverse que, puisque toutes les choses et toutes les significations s'entre-expriment, les faire parler, c'est les manipuler, les sortir de leur place pour les mettre en communication avec toutes les choses, les formes, les signes et les manières de faire qui leur sont coprésents, et qu'il faut donc multiplier ces courts-circuits qui produisent, avec les éclairs du *Witz* romantique, les éclats du sens qui éclaire l'expérience commune.

Les *Histoire(s) du cinéma* sont commandées par le jeu de cette polarité. D'un côté, elles nous tiennent un discours qui valorise

massivement la première manière. Le cinéma, nous dit Godard, est un « art sans avenir », un « art d'enfance », voué au présent et à la présence. A l'opposé de toute « caméra-stylo », il est un écran tendu en travers du monde pour que les choses s'y impriment. Mais pour mettre en scène ce discours, pour présenter ces pures présences qu'il revendique, Godard doit utiliser la seconde manière, celle qui fait de toute image l'élément d'un discours, interprétant une autre image ou interprété par elle. Dès les premières images, la danse de Cyd Charisse dans *The Band Wagon*, loin de manifester seulement l'immanence du mouvement chorégraphique et de l'image mobile, se propose comme l'illustration de ce pacte hollywoodien avec le diable : que symbolise l'apparition de Méphisto dans le *Faust* de Murnau. Cette symbolisation est elle-même double, puisque Méphisto figure à la fois Hollywood mettant la main sur l'art d'enfance du cinéma et cet art lui-même, l'art de Murnau, victime du pacte qu'il avait lui-même figuré. Cette dramaturgie résume en un sens la double dialectique des *Histoire(s)* : celle qui lui donne son intrigue et celle qui permet de la construire. Les *Histoire(s) du cinéma* déclarent une poétique – celle de la pure présence –, qu'elles accusent le cinéma d'avoir trahie. Elles doivent pour cela en appliquer une autre – celle du montage métaphorique –, quitte à en tirer la conclusion que le cinéma a bien été, sur le mode de la métaphore, présent à son siècle, pour mieux le convaincre de n'avoir pas été présent à cette présence même.

La démonstration s'articule autour d'une double faillite : une faillite du cinéma à l'égard du siècle, dépendante d'une faillite du cinéma à son propre égard. La première concerne l'incapacité du cinéma dans le désastre de 39-45 et tout particulièrement son incapacité à voir et à montrer les camps de la mort. La seconde concerne le pacte hollywoodien avec le diable de l'industrie du rêve et du commerce des intrigues. La structure des *Histoire(s)* est déterminée par une téléologie impérieuse qui fait du nazisme et de la Seconde Guerre mondiale l'épreuve de vérité du cinéma. Cette téléologie implique elle-même une concentration de l'intrigue sur le destin du cinéma européen, sur sa double défaite, devant l'industrie américaine et l'horreur nazie. C'est pour cela que le cinéma japonais est le grand absent de l'encyclopédie godardienne. Non que la Seconde Guerre mondiale n'ait impliqué le Japon et marqué son cinéma, mais parce que cette impli-

cation est par définition impossible à intégrer dans les schémas sur le « destin de la culture européenne », inspirés de Valéry et de Heidegger, qui commandent la dramaturgie godardienne. Le cœur de la démonstration touche évidemment le rapport du cinéma avec les camps de la mort. Si « la flamme du cinéma s'est éteinte à Auschwitz », c'est, chez Godard, pour une raison inverse de celle d'Adorno. Le cinéma n'est pas coupable de vouloir faire de l'art après Auschwitz. Il est coupable de ne pas y avoir été présent, de n'en avoir pas vu et montré les images. L'argument est évidemment indifférent à toute considération empirique sur la manière dont il aurait pu être là et y filmer. Comme chez Rousseau, les faits ne prouvent rien. Le cinéma aurait dû être présent à Auschwitz parce que c'est son essence d'être présent. Partout où quelque chose a lieu – naissance ou mort, banalité ou monstruosité –, il y a des images que le cinéma a le devoir de capter. Le cinéma a donc trahi en se rendant incapable d'être là et de capter ces images. Mais s'il l'a fait, c'est que, bien avant déjà, il avait trahi. Il avait vendu son âme au diable. Il s'était vendu à ce « petit comptable de la mafia », inventeur du scénario. Il avait livré ses pouvoirs de parole silencieuse à la tyrannie des mots, la puissance de ses images à la grande industrie de la fiction, à l'industrie du sexe et de la mort qui substitue à notre regard un monde illusoirement accordé à nos désirs. Déjà il avait consenti à rabaisser l'infinité des chuchotements du monde et de ses formes parlantes à ces histoires standardisées de rêves qui s'accordent avec les rêves des hommes dans les salles obscures, en faisant circuler les deux grands objets du désir, les femmes et les fusils.

Mais, pour nous montrer cela, Godard doit opérer toute une série de déplacements et de superpositions, de dé-figurations et de dé-nominations. Il a par exemple dû nous montrer les images du *Lys brisé* de Griffith où celles de la chasse aux lapins dans *La Règle du jeu* de Renoir, happées par la puissance de la Babylone hollywoodienne, figurée par la Babylone d'*Intolérance* de Griffith ou par la course à dos d'homme de *Rancho Notorious* de Fritz Lang. Cela implique un double usage des mêmes éléments. La Babylone d'*Intolérance* est l'empire hollywoodien et elle est le cinéma de Griffith, mis à mort par cet empire. La chasse aux lapins de *La Règle du jeu* montre le cinéma français voué à être détruit par l'aide américaine (métaphorisée par la

danse de Leslie Caron et Gene Kelly dans *Un Américain à Paris*), et elle est l'expression du pressentiment qui habite ce cinéma : pressentiment de sa propre mort et pressentiment de l'extermination à venir, également pré-figurée dans la danse des morts que jouent les personnages du film. *Rancho Notorious*, lui, est le film américain fait pour une actrice allemande émigrée (Marlène Dietrich) par un metteur en scène allemand émigré, Fritz Lang, lequel avait mis en scène par avance, dans *Les Nibelungen*, dans *Metropolis* ou dans les *Mabuse*, la fiction meurtrière qui s'empare de la réalité, annonçant ainsi, lui aussi, la déchéance du cinéma et les crimes nazis.

La démonstration met ainsi en jeu la puissance « historique » du cinéma, sa puissance de mettre toute image dans un rapport d'association et d'entre-expression avec toute autre, de faire de toute image l'image d'autre chose ou le commentaire qui transforme une autre image, qui en révèle la vérité cachée ou qui manifeste sa force de pressentiment. La rétrospection opérée par Godard nous montre que « cet art-enfant » n'a cessé de se donner une tout autre puissance, une puissance dialogique d'association et de métaphorisation. Cela veut dire aussi que cet art tôt mis à mort n'a cessé d'annoncer sa propre mort et de prendre sa revanche sur cet empire de la fiction qui le mettait à mort, en le montrant comme folie vouée elle-même à la destruction. Ce faisant, il a aussi dénoncé par avance les mises en scène des grands dictateurs cabotins, qu'il a mis en scène à sa façon. Depuis les éclairages de Nuremberg que Murnau et Karl-Freund avaient « par avance réglés », jusqu'au point culminant du *Dictateur* de Chaplin, le cinéma, selon Godard, a mis en scène le délire de la fiction au pouvoir et la revanche du réel sur la fiction. Mais cette anticipation même définit une nouvelle culpabilité du cinéma : il n'a pas su reconnaître la catastrophe qu'il annonçait, il n'a pas su de quoi il parlait en figures.

L'argument, laissé à ses seules vertus, serait peu convainquant. On peut toujours voir dans la chasse aux lapins de *La Règle du jeu*, comme dans n'importe quelle scène de carnage, une préfiguration du génocide. En revanche le camp assez débonnaire du *Dictateur*, d'où le barbier et son complice s'évadent sans trop de mal, montre que le critique le plus acéré du nazisme était à mille lieues d'anticiper sur la réalité des camps d'extermination. La démarche artistique du *Dictateur* parodie et pervertit géniale-

ment la gestuelle hitlérienne, qu'elle se réapproprie pour le compte commun du cinéma et de la résistance politique, mais elle ne préfigure en rien les camps de la mort. En revanche, la démarche historique rétrospective de Godard met en œuvre la puissance d'association que ces images – ou celles de Renoir – possèdent avec toutes celles qui leur sont virtuellement coprésentes, toutes celles qui s'entre-appartiennent au sein de ce régime de sens et d'expérience qui s'appelle Histoire. C'est cette puissance de sens en réserve qu'utilise Godard. C'est elle qui lui permet de voir dans les films de Renoir ou Chaplin, Griffith, Lang ou Murnau les figures qui annonçaient les réalités à venir de la guerre et de l'extermination. C'est elle aussi qui lui permet de dénoncer au second degré l'incapacité du cinéma, la faillite de ce pouvoir dialogique et prophétique qu'il n'a pas su reconnaître. Et cette dénonciation, tout entière fondée sur la poétique dialogique des associations et des métaphorisations, vient paradoxalement confirmer le discours de la présence et donner un nouveau tour au dispositif en spirale des *Histoire(s)*. Godard entend en effet montrer que, si le cinéma a trahi sa fonction prophétique à l'égard de l'avenir, c'est qu'il avait trahi sa fonction de présence au présent. A la manière de Pierre qui avait renié le Verbe incarné, le cinéma a trahi la fidélité qu'il devait à ce verbe incarné qu'est l'image. Il n'a pas reconnu la nature rédemptrice de l'image, cette nature que l'écran cinématographique, à travers la peinture de Goya ou de Picasso, tenait de l'image religieuse, de l'image naturelle du *Fils* imprimée sur le linge de Véronique.

C'est cette rédemption que le film entend manifester. Si le cinéma peut se reconnaître coupable, comme Pierre au troisième chant du coq, c'est en effet que cette puissance de l'Image parle encore en lui, qu'il y a en elle quelque chose qui résiste à toute trahison. Au temps des catastrophes et des horreurs, c'est le « pauvre cinéma des actualités » qui a selon Godard préservé la vertu salvatrice de l'image. Sans doute n'était-il pas dans les camps pour filmer l'extermination. Mais il « était là » en général. Il se tenait devant les choses qu'il filmait, devant la destruction et la souffrance, en les laissant parler, sans prétendre faire de l'art avec elles. Parce que vivait en lui l'esprit documentaire de Flaherty ou de Jean Epstein, il a su sauver l'essence du cinéma, lui permettre de renaître des cendres de la catastrophe mondiale et d'être racheté de ses fautes. Cette renaissance du cinéma, deux

épisodes l'attestent exemplairement et mettent ainsi à nu la méthode de Godard. C'est d'abord l'épisode consacré à l'année zéro de la renaissance, à la naissance d'un cinéma italien échappant à l'« occupation américaine », que symbolisent les dernières séquences d'*Allemagne année zéro*. Le traitement qu'en fait Godard est inversement symétrique de celui qu'il a fait subir aux fragments d'Hitchcock. S'il délie les plans hitchcockiens de leur contexte narratif pour en faire des témoignages de la présence pure, il établit à l'inverse, dans les plans qui témoignent de l'errance muette d'Edmund et de son suicide inexpliqué, une connexion rigoureuse qui fait de cette fin de parcours une annonce de la Résurrection. A la fin d'*Allemagne année zéro*, la conduite d'Edmund, repoussé par le professeur dont il avait cru appliquer la pensée, se ramène à une série d'attitudes muettes dont plus rien ne laisse pénétrer le sens : il marche, court, s'arrête, saute à cloche-pied, tape dans une pierre, dégringole sur une rampe, ramasse un bout de ferraille, en fait un revolver fictionnel qu'il braque d'abord contre lui-même puis contre le vide en face de lui. Dans l'immeuble en ruine, il est soustrait au monde qui s'agite en bas : les voisins qui suivent l'enterrement du père, le frère libéré qui rentre à la maison, la sœur qui appelle en bas. A cet appel il ne répondra qu'en se jetant dans le vide. A cette déconnexion radicale, Godard oppose cette fois-ci par ses ralentis, ses accélérations et ses surimpressions, une rigoureuse connexion qui inverse la logique de l'épisode. Edmund se frotte les yeux comme un dormeur qui s'éveille, comme le cinéma qui apprend à voir à nouveau. Son regard alors vient rencontrer le regard naïf par excellence, celui d'une autre icône du cinéma néo-réaliste, la Gelsomina de *La Strada*. Entre ces deux « regards d'enfant », c'est le cinéma qui renaît à ses pouvoirs et à ses devoirs de voir, se reconquérant sur l'Amérique hollywoodienne symbolisée par le couple dansant d'*Un Américain à Paris*. Et l'extrême ralenti imposé par Godard à la fin du film transforme la sœur qui vient de se pencher sur son frère mort en un ange de la Résurrection qui manifeste, en se levant vers nous, le pouvoir immortel de l'Image ressuscitant de toute mort.

Cette résurrection, Godard la condense ailleurs en une seule image qui nous montre la rédemption du pécheur lui-même, la rédemption de la prostituée de Babylone/Hollywood. En récri-

vant un épisode d'*Une place au soleil*, il met les amours de la belle héritière incarnée par Elizabeth Taylor et du jeune arriviste incarné par Montgomery Clift dans la lumière de l'Image, ressuscitée de cette mort des camps qu'avait filmée en 1945 George Stevens, alors photographe de l'armée américaine : « Si George Stevens n'avait pas utilisé le premier film en seize en couleurs à Auschwitz et à Ravensbrück, jamais sans doute le bonheur d'Elizabeth Taylor n'aurait trouvé une place au soleil¹. » Ici encore, Godard ne nous laisse pas évaluer l'argument en lui-même. Un plan vient en effet littéraliser cette place au soleil. La jeune femme sortant de son bain dans le lac nous y apparaît cernée, iconisée, dans un halo de lumière que semble découper le geste impérieux d'une figure picturale apparemment descendue du ciel. Elizabeth Taylor sortant de l'eau figure alors le cinéma lui-même ressuscité d'entre les morts. C'est l'ange de la Résurrection et de la peinture qui descend du ciel des Images pour ramener à la vie le cinéma et ses héroïnes. Cet ange pourtant a un étrange aspect. S'il descend du ciel, c'est sans ailes. Et l'aurole du personnage suspendu, l'expression du regard et la cape rouge frangée d'or appartiennent apparemment à une sainte. Reste que les saints descendent rarement du ciel, et que l'on voit mal pourquoi cette figure où nous reconnaissons la main de Giotto déroge à la loi de la gravitation des corps matériels et spirituels. De fait, ce profil n'est pas celui d'une sainte connue pour avoir pratiqué la lévitation. Il est simplement celui de la pécheresse par excellence, Marie-Madeleine. Si elle plane en l'air, les bras tendus vers le sol, c'est parce que Godard a fait subir à son image une rotation de 90°. Sur la fresque de Giotto Marie-Madeleine a les pieds bien plantés sur terre. Ses bras se tendent vers le Sauveur qu'elle vient de reconnaître aux abords du tombeau vide et dont la main la repousse : *Noli me tangere*, ne me touche pas.

C'est donc un usage bien déterminé de la peinture qui vient parachever la dialectique de l'image cinématographique. Giotto est en effet dans la tradition picturale occidentale le peintre qui a tiré de leur solitude les figures sacrées, héritées de l'icône byzantine, et les a assemblées pour en faire des personnages d'un même drame, occupant un espace commun. Le maître de Godard en

1. *Histoires du cinéma, op. cit.*, t. 1, p. 131-132.



Histoire(s) du cinéma (J.-L. Godard) : la « résurrection » du cinéma.
Coll. Cahiers du cinéma.

matière iconographique, Élie Faure, s'était même risqué, pour valoriser la composition dramatique et plastique de *La Déposition du Christ*, à la rapprocher de la photographie d'un groupe de chirurgiens occupés à une opération. Le découpage et le collage auxquels se livre Godard en prennent par contraste toute leur signification. En découpant le profil de Marie-Madeleine, Godard n'a pas seulement voulu, après André Bazin et quelques autres, délivrer l'image picturale du « péché originel » de la perspective et de l'histoire. Il a extrait la figure de la sainte d'une dramaturgie plastique dont le sens était proprement l'absence, l'irréparable de la séparation, de ce tombeau vide qui était pour Hegel le cœur de l'art romantique et vouait cet art aux jeux de la métaphore et de l'ironie. A la place du *Noli me tangere* s'impose l'image absolue, la promesse qui descend du ciel, relevant de la tombe la riche héritière – et le cinéma avec elle –, comme la parole de l'illumine Johannes avait ramené à la vie la jeune mère d'*Ordet*.

Mais, bien sûr, cette iconisation n'est possible que par le jeu de son contraire, par la poétique romantique du « poème du poème » qui défait et recompose les œuvres de la tradition et introduit entre les images et les images, les images et leurs mots, les images et leurs référents, toutes les liaisons et tous les courts-circuits qui permettent de projeter sur l'histoire d'un temps les éclairs de significations inédites. Ces courts-circuits que la poétique de Friedrich Schlegel voulait provoquer par la seule puissance des mots sont multipliés à l'infini par les possibilités du montage vidéo. Les *Histoire(s) du cinéma* prennent ainsi à revers la grande *doxa* contemporaine qui accuse l'écran fatal, le règne du spectacle et du simulacre. Elles portent au grand jour ce que les développements contemporains de l'art vidéo attestent déjà : c'est du sein même de cette manipulation vidéographique des images, où l'on voit volontiers le règne des artifices et des simulations de la machine, que se lève au contraire un spiritualisme nouveau, une sacralisation nouvelle de l'image et de la présence. Ce sont les prestiges de l'art vidéographique qui transforment ici le discours mélancolique sur le spectacle-roi en chatouillement nouveau des idoles de la chair et du sang. Mais le paradoxe, bien entendu, peut se lire à l'envers. Pour ramener les scénarios du cinéma aux pures icônes d'une présence « non manipulée » des choses, il faut créer ces icônes par la force du montage. Il faut le

geste du manipulateur qui met en pièces et recolle à son gré toutes les compositions de la peinture et tous les enchaînements filmiques. Il faut, tout en valorisant la pure présence, rendre toutes les images polyvalentes : prendre une image de vent soufflant sur un corps féminin pour métaphore du « chuchotement » originaire, la lutte contre la mort de la « plus jeune des dames du bois de Boulogne » pour symptôme du cinéma menacé, et des lapins abattus pour une préfiguration du génocide. Il faut, tout en récusant l'empire du langage et du sens, soumettre les enchaînements d'images à tous les prestiges des homonymies et des jeux de mots. Par là le cinéma de Godard reconduit l'interminable tension entre les deux poétiques, antagoniques et solidaires, de l'âge esthétique : l'affirmation de la radicale immanence de la pensée dans la matérialité des formes et le redoublement à l'infini des jeux du poème qui se prend lui-même pour objet.

Et c'est sans doute le paradoxe le plus profond des *Histoire(s) du cinéma*. Elles veulent montrer que le cinéma a trahi, avec sa vocation à la présence, sa tâche historique. Mais la démonstration de la vocation et de la trahison est l'occasion de vérifier tout le contraire. Le film dénonce les « occasions perdues » du cinéma. Mais ces occasions sont toutes rétrospectives. Il faut que Griffith ait raconté des souffrances d'enfants martyrs et Minnelli des amours de danseuses, que Lang ou Hitchcock aient mis en scène les manipulations de calculateurs cyniques ou malades, Stroheim ou Renoir la décadence des aristocraties et Stevens les tribulations d'un nouveau Rastignac pour que l'occasion soit donnée de raconter avec les fragments de leurs fictions mille versions nouvelles d'une histoire du cinéma et du siècle. Ces « occasions perdues » sont donc autant d'occasions gagnées. Godard fait avec les films de Murnau, Lang, Griffith, Chaplin ou Renoir les films qu'ils n'ont pas faits, mais aussi ceux qu'il n'aurait pas pu faire si eux-mêmes l'avaient pu, s'ils étaient venus, en somme, après eux-mêmes. L'histoire est proprement ce rapport d'intériorité qui met toute image en rapport avec toute autre, qui permet d'être là où l'on n'a pas été, de produire toutes les connexions qui n'ont pas été produites, de rejouer autrement toutes les « histoires ». Et c'est la source de cette mélancolie radicale qui sous-tend la « dénonciation ». L'histoire est la promesse d'une omniprésence et d'une toute-puissance qui sont en même temps une impuissance à agir sur quelque autre

présent que celui de leur performance. C'est en définitive cet « excès de pouvoir » qui se dénonce lui-même comme coupable et invoque la rédemption de l'image nue. Mais cette rédemption est au prix d'un excès de plus, d'un tour de plus dans la spirale. Et ce supplément atteste à l'inverse la possibilité infinie et la radicale innocuité de la grande manipulation des images. On comprend que la figure du « faux coupable » hante le film de Godard. Un « faux coupable », à la manière d'Hitchcock, c'est celui qu'on prend à tort pour le coupable. A la manière de Dostoïevski, c'est tout autre chose : celui qui s'efforce en vain de passer pour coupable. Démontrer partout l'innocence de cet art qui devrait être coupable pour prouver *a contrario* sa mission sacrée, c'est peut-être la mélancolie la plus intime de l'entreprise de Godard. La morale du cinéma est à l'image de ses fables, contrariée.

Index des films cités

- A bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960 : – p. 141.
Adam's Rib [*Madame porte la culotte*], George Cukor, 1949 : – p. 45.
Allemagne année zéro, Roberto Rossellini, 1948 : – p. 21, 96, 172-176, 197, 231.
Amants de la nuit (Les), Nicholas Ray, 1948 : – p. 24, 127-141.
Année dernière à Marienbad (L'), Alain Resnais, 1961 : – p. 214.
Au bord de la mer bleue, Boris Barnet, 1936 : – p. 39.
Au hasard, Balthazar, Robert Bresson, 1966 : – p. 22, 161-163, 196.
Aurore (L'), F. W. Murnau, 1927 : – p. 56, 59.
- Band Wagon (The)* [*Tous en scène*], Vincente Minnelli, 1953 : – p. 227.
Bend of the River [*Les Affameurs*], Anthony Mann, 1952 : – p. 108, 112, 113, 121.
Blue Gardenia [*La Femme au gardénia*], Fritz Lang, 1953 : – p. 81.
Bonheur (Le), Alexandre Medvedkine, 1932 : – p. 207, 208.
Bonjour, Yasujiro Ozu, 1959 : – p. 94.
- Cabinet des figures de cire (Le)*, Paul Leni, 1924 : – p. 48.
Chinoise (La), Jean-Luc Godard, 1967 : – p. 187-197.
Cimarron [*La Ruée vers l'Ouest*]; Anthony Mann; 1960 : – p. 126.
Cinquième Victime (La) : – voir *While the City sleeps*.
Contrebandiers de Moonfleet (Les) : – voir *Moonfleet*.
Correspondant 17, Alfred Hitchcock, 1940 : – p. 218.
Cuirassé Potemkine (Le), S. M. Eisenstein, 1925 : – p. 27, 33, 35, 37, 203, 206, 213.
- Dames du bois de Boulogne (Les)*, Robert Bresson, 1945 : – p. 22, 236.
Dernier des hommes (Le), F. W. Murnau, 1924 : – p. 46.

- Devil's Doorway* [*La Porte du diable*], Anthony Mann, 1950 : – p. 106.
Dictateur (Le), Charlie Chaplin, 1940 : – p. 19, 45, 229.
- Enchaînés (Les)*, Alfred Hitchcock, 1946 : – p. 156, 218, 219.
Europe 51, Roberto Rossellini, 1952 : – p. 171, 172, 176-178, 181.
- Fantômas*, Louis Feuillade, 1913-1914 : – p. 225.
Fantôme de l'Opéra (Le), Rupert Julian, 1925 : – p. 222.
Far Country (The) [*Je suis un aventurier*], Anthony Mann, 1955 :
 – p. 107, 109, 112, 115, 121, 124.
Faust, F. W. Murnau, 1926 : – p. 43, 222, 227.
Faux Coupable (Le), Alfred Hitchcock, 1957 : – p. 155, 218.
Fenêtre sur cour, Alfred Hitchcock, 1954 : – p. 112, 154.
Fils de Frankenstein (Le), Rowland V. Lee, 1939 : – p. 222, 225.
Fury [*Furie*], Fritz Lang, 1936 : – p. 79.
- Gosses de Tokyo*, Yasujiro Ozu, 1932 : – p. 94.
Grève (La), S. M. Eisenstein, 1924 : – p. 35.
- Hana-Bi*, Takeshi Kitano, 1997 : – p. 20.
Hiroshima mon amour, Alain Resnais, 1959 : – p. 215.
Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard : – p. 12, 156, 212, 217-237.
Homme à la caméra (L'), Dziga Vertov, 1929 : – p. 17.
Homme qui en savait trop (L'), Alfred Hitchcock, 1934 (remake :
 1956) : – p. 219.
Homme qui tua Liberty Valance (L'), John Ford, 1962 : – p. 45.
- Inconnu (L')*, Tod Browning, 1927 : – p. 158-159.
Inconnu du Nord-Express (L'), Alfred Hitchcock, 1951 : – p. 156, 219.
Intolérance, D. W. Griffith, 1916 : – p. 228.
- J'ai le droit de vivre*, Fritz Lang, 1937 : – p. 37, 134, 137.
Jeanne au bûcher, Roberto Rossellini, 1954 : – p. 175.
Jeunesse florissante, Alexandre Medvedkine, 1939 : – p. 209.
- Last Frontier (The)* [*La Charge des tuniquees bleues*], Anthony Mann,
 1955 : – p. 117, 121, 124, 126.
Laura, Otto Preminger, 1944 : – p. 87-88, 215.
Level Five, Chris Marker, 1996 : – p. 214-215.
Ligne générale (La), ou *L'Ancien et le Nouveau*, S. M. Eisenstein, 1929 :
 – p. 23, 25, 35-41.
Listen to Britain, Humphrey Jennings, 1941 : – p. 25.

- Loi du silence (La)*, Alfred Hitchcock, 1953 : – p. 219.
Lys brisé (Le), D. W. Griffith, 1919 : – p. 228.
- M le Maudit*, Fritz Lang, 1931 : – p. 24, 25, 27, 70-76, 88.
Made in USA, Jean-Luc Godard, 1967 : – p. 193.
Maison du Dr Edwardes (La), Alfred Hitchcock, 1945 : – p. 154.
Man from Laramie (The) [*L'Homme de la plaine*], Anthony Mann, 1955 :
 – p. 108, 111, 113, 121-122.
Man of the West [*L'Homme de l'Ouest*], Anthony Mann, 1958 : – p. 111,
 122-124, 125, 126.
Masculin féminin, Jean-Luc Godard, 1966 : – p. 196.
Metropolis, Fritz Lang, 1926 : – p. 222, 229.
Miracle, Roberto Rossellini, 1948 : – p. 166, 175, 178-181.
Monika, Ingmar Bergman, 1952 : – p. 127, 141.
Moonfleet [*Les Contrebandiers de Moonfleet*], Fritz Lang, 1955 : – p. 24,
 45, 93-101.
Mort aux trousses (La), Alfred Hitchcock, 1959 : – p. 219.
Mouchette, Robert Bresson, 1967 : – p. 22, 25.
- Naked Spur (The)* [*L'Appât*], Anthony Mann, 1953 : – p. 109, 111,
 118-121, 123.
Nibelungen (Die), Fritz Lang, 1923-1924 : – p. 229.
Nosferatu le vampire, F. W. Murnau, 1922 : – p. 56, 59, 222.
Nouvelle Moscou (La), Alexandre Medvedkine, 1938 : – p. 207, 209.
Nuit et brouillard, Alain Resnais, 1956 : – p. 215.
- Octobre*, S. M. Eisenstein, 1927 : – p. 35.
Ombre d'un doute (L'), Alfred Hitchcock, 1942 : – p. 219.
Onze Fioretti de saint François d'Assise, Roberto Rossellini, 1949 :
 – p. 168.
Ordet, Carl Dreyer, 1954 : – p. 235.
- Peur (La)*, Roberto Rossellini, 1955 : – p. 179, 184.
Phantom (Das), F. W. Murnau, 1922 : – p. 56.
Pickpocket, Robert Bresson, 1959 : – p. 22, 160-161.
Pierrot le fou, Jean-Luc Godard, 1964 : – p. 184.
Pirate (Le), Vincente Minnelli, 1947 : – p. 46.
Psycho [*Psychose*], Alfred Hitchcock, 1961 : – p. 219.
- Rancho Notorious* [*L'Ange des Maudits*], Fritz Lang, 1952 : – p. 228.
Règle du jeu (La), Jean Renoir, 1939 : – p. 228, 229.
Rivière sans retour, Otto Preminger, 1954 : – p. 111.

INDEX DES FILMS CITÉS

- Rome, ville ouverte*, Roberto Rossellini, 1944-1946 : – p. 21, 165-172, 184.
- Sherlock Junior*, Buster Keaton, 1924 : – p. 20, 25.
- Shoah*, Claude Lanzmann, 1976-1985 : – p. 200.
- Soupçon tragique*, T. H. Ince, 1918 : – p. 11.
- Soupçons*, Alfred Hitchcock, 1941 : – p. 154, 156, 218-220.
- Strada (La)*, Federico Fellini, 1954 : – p. 231.
- Stromboli*, Roberto Rossellini, 1949-1950 : – p. 165, 181-184.
- Tartuffe*, F. W. Murnau, 1925 : – p. 23, 43-63.
- Temps modernes (Les)*, Charlie Chaplin, 1936 : – p. 19.
- Terre qui flambe (La)*, F. W. Murnau, 1922 : – p. 59.
- Tin Star (The)* [*Du sang dans le désert*], Anthony Mann, 1957 : – p. 107, 111, 117, 124-126.
- Tombeau d'Alexandre (Le)*, Chris Marker, 1993 : – p. 26, 201-216.
- Un Américain à Paris*, Vincente Minnelli, 1951 : – p. 229, 231.
- Une femme douce*, Robert Bresson, 1968 : – p. 22, 25.
- Une place au soleil*, George Stevens, 1951 : – p. 232.
- Vertigo* [*Sueurs froides*], Alfred Hitchcock, 1958 : – p. 12, 154-155, 221-222.
- Voyage en Italie*, Roberto Rossellini, 1953 : – p. 165, 166, 172, 175-176, 181, 183.
- While the City sleeps* [*La Cinquième Victime*], Fritz Lang, 1956 : – p. 24, 65-92, 99-101.
- Winchester 73*, Anthony Mann, 1950 : – p. 105-107, 111.

Origine des textes

« La folie Eisenstein » développe des éléments d'articles donnés à *La Folha de Sao Paulo* (22 mars 1998) et aux *Cahiers du cinéma* (n° 525, juin 1998).

« Tartuffe muet » a pour origine une communication présentée au Colloque *Friedrich Murnau* organisé à la Cinémathèque française en novembre 1998, à l'initiative de Jacques Aumont.

« D'une chasse à l'homme à une autre » est la version modifiée d'une conférence prononcée le 7 janvier 1997 dans le cadre du Collège d'histoire de l'art cinématographique de la Cinémathèque française.

« L'enfant metteur en scène », écrit à la demande d'Antoine de Baecque, a connu une première publication dans *Trafic*, n° 16, automne 1995.

« Poétique d'Anthony Mann » a été écrit, à la demande de Serge Daney, pour le n° 3 de *Trafic*, été 1992.

« Le plan absent : poétique de Nicholas Ray » a été écrit à la demande de Jean-Pierre Moussaron dans la perspective d'un ouvrage collectif sur le cinéma américain

« D'une image à l'autre ? Deleuze et les âges du cinéma » a pour origine une conférence dans le cadre du séminaire « La Mirada del filosofo. Cine y pensamiento en el cambio de milenio », organisé par Domenec Font à la Residencia de Estudiantes de Madrid, le 20 novembre 2000.

« La chute des corps : physique de Rossellini » a connu une première publication dans le volume *Roberto Rossellini* dirigé par Alain Bergala et Jean Narboni (*Cahiers du Cinéma/Cinémathèque française*, 1990)

ORIGINE DES TEXTES

« Le rouge de *La Chinoise* : politique de Godard », né d'une présentation du film lors du festival *Cinéma et marxisme* organisé par Emmanuel Burdeau et Thierry Lounas, a connu une première publication dans *Trafic*, n° 18, printemps 1996.

« La fiction documentaire. Marker et la fiction de mémoire » a été écrit à la demande de Martin Rass pour le volume « ... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder... » *Anschlüsse an Chris Marker* (Königshausen und Neumann, 1999). Une première version a paru en français dans le n° 29 de *Trafic* (printemps 1999), à l'initiative de Raymond Bellour.

« Une fable sans morale : Godard, le cinéma, les histoires » systématise diverses interventions écrites ou orales (*Cahiers du cinéma*, n° 537, juillet 1999 ; communication au colloque *Cinema and French Society in the 90th's* organisé en avril 1999 à New York par l'Association for French Cultural Studies, à l'initiative de Jean-François Brière ; intervention au musée du Jeu de Paume en février 2000 à l'invitation de Danielle Hibon).

Tous les textes ont été retravaillés pour ce volume. Le livre bénéficie aussi du travail effectué à l'occasion de mes séminaires à l'université Paris-VIII et au Collège international de philosophie. Mes remerciements vont à tous ceux et toutes celles qui m'ont incité à parler ou écrire sur le cinéma ou m'ont fourni les moyens de le faire. Je remercie en particulier Rodolphe Lussiana pour son aide.

Table

<i>Prologue : Une fable contrariée</i>	7
--	---

Les fables du visible

Entre l'âge du théâtre et celui de la télévision

La folie Eisenstein	31
Tartuffe muet	43
D'une chasse à l'homme à une autre : Fritz Lang entre deux âges	65
L'enfant metteur en scène	93

Récit classique, récit romantique

Quelques choses à faire : poétique d'Anthony Mann ...	105
Le plan absent : poétique de Nicholas Ray	127

S'il y a une modernité cinématographique

D'une image à l'autre ? Deleuze et les âges du cinéma .	145
La chute des corps : physique de Rossellini	165
Le rouge de <i>La Chinoise</i> : politique de Godard	187

Fables du cinéma, histoires d'un siècle

La fiction documentaire : Marker et la fiction de mémoire	201
Une fable sans morale : Godard, le cinéma, les histoires	217

<i>Index des films cités</i>	239
------------------------------------	-----

<i>Origine des textes</i>	243
---------------------------------	-----