

UNE AMÉRIQUE APPROCHABLE : *Lone Star* de John Sayles ... et le western

"Pareilles apparences sont réalités"
(Wallace Stevens, *Description sans domicile*)

Lone Star (1996) : il n'y a pas d'Histoire

Lone Star fait corps avec cette idée qu'il n'y a pas d'Histoire. La seule voie praticable et juste pour constituer une histoire, c'est de s'en remettre aux histoires, à la fiction.

Le film a une façon très singulière d'aborder les genres hollywoodiens, en inventant et en liant (des artifices de mise en scène effacent la rupture spatiale et temporelle) des séquences qui sont de réelles évocations du western, surgies d'un questionnement en cinéma sur l'Amérique contemporaine, ré-actualisant des pans de son passé par ce biais cinématographique.

Ces mouvements impurs suggèrent, en cinéma, cette idée à propos du genre : le western, les grands films, travaillent contre la dimension légendaire, institutionnelle, de l'Histoire. Il n'y a que *des* histoires, racontées, jouées par des acteurs, des singularités remarquables —et ce sont ces fictions qui ont réussi, à différentes époques, à capter le réel de l'Amérique.

Les films de Sayles participent à la découverte d'une Amérique contemporaine, et réelle. Ils mettent en scène et agencent des mondes singuliers et complexes. Chaque film se laisse ressentir comme une aventure : l'expérience d'une forme originale avec ses univers fictifs mis en évidence par des récits visibles, avec une poétique et un rythme propres constitués en bifurcations, en dissonances surprenantes. La rigueur de chaque composition va de pair avec l'effet de surprise dans la diversité de tonalité des séquences —avec des ruptures de ton proches d'une certaine atonalité musicale—, impression ultimement confirmée par l'absolue cohérence de l'ensemble jusque dans son dénouement. *Lone Star* est ainsi construit.

Dans le mélodrame hollywoodien, la musique était le sel du drame, ce qui articule globalement la tonalité à la situation : elle est dans *Lone Star* et *City of Hope* un élément parmi d'autres de ce qui compose le film, qu'il semble arracher, prélever, çà et là.

Mais aussi, la musique s'y joue autrement : *City of Hope* est remarquable par un *rythme* sidérant. On pourrait dire une *cadence* spécifique —plus proche du sens étymologique du mot *melos* en grec. La musique, élément formel si important du mélodrame, est présente ici, comme dans le poème, par le rythme : un rythme résultant de tensions abstraites (supprimant le pathos inhérent au genre) : des liaisons et ruptures de mouvements de caméra, découvrant ou masquant les espaces traversés. La fluidité complexe du montage des plans-séquences, lyrisme moderne, ose même jouer trivialement (impureté du cinéma) aux limites de l'effet reportage, démenti par la dimension très écrite des dialogues. Avec une labilité extraordinaire, mais mesurée dans son trajet, la caméra capte des groupes de personnages, comme disposés par le hasard —acteurs présents dans un même lieu mais qui s'ignorent—, chaque conversation devenant à son tour principale, indépendamment des autres. Sayles compose artistiquement un monde lié tout en assumant son actuelle déliaison, preuve qu'il n'est pas entièrement insaisissable, puisqu'un film s'attaque à cet impossible. Le film nous permet d'accéder, par sa forme même, à l'intelligence de notre monde.

On rencontre un lyrisme, une émotion cinématographique proche de Murnau ou Dovjenko. Ou dans une version plus virtuose ou acrobatique, d'Ophuls ou de Welles.

Les films de Sayles sont aussi de fabuleux voyages, au sens rigoureusement non touristique, non exotique du terme : ancrés dans une enquête au plus près de la vie des gens, extraits de la vie ordinaire, où un lieu n'est pas un donné, ni même une somme de paysages, mais se tisse peu à peu, dans toute sa complexité. Voyages d'une précision, d'une beauté, d'une densité réelle inouïes.

Ces films s'imposent aussi par la terrible contemporanéité (l'urgence) des sujets dont ils traitent : dans *City of Hope*, la possibilité de tenir des principes si l'on s'excepte du système de places qui préside à la logique du système parlementaire, où ne règnent que l'intérêt et la corruption. Dans *Lone Star*, le congédiement de l'Histoire comme pure figure légendaire et l'affirmation de la suprématie de la fiction,

des histoires, pour ressaisir, transmettre du passé et toucher le présent réel. Dans *Men with Guns* (1997), dont il sera question dans un prochain numéro, la nécessité vitale pour tout homme de sortir de l'innocence, de ne pas s'y conserver, c'est-à-dire du devoir de chacun d'exposer son existence au réel du monde.

Il nous faut insister sur la dimension nouvelle de ces tentatives qui se démarquent d'autres films néoclassiques : elles n'œuvrent pas *dans* le système des genres, mais en supportent l'héritage, justement parce que de tels films assument pleinement l'impureté intrinsèque du cinéma. Cette référence à certains genres se donne, non pas dans des citations, mais, dans *Lone Star*, dans des sortes de revisitations cinématographiques, clairement assignées au récit, donc au passé, mais dans une intimité, un lien singulier au présent. Ces fragments d'histoires s'avèrent en mesure de délester l'Histoire de son propre poids de légendes, tâche entamée par les grands westerns du cinéma hollywoodien, mais dont la portée n'a pas été encore réellement mesurée, surtout lorsque ce cinéma n'est pas considéré film par film, mais regardé d'un peu loin —le genre lui-même, dans l'opinion, étant devenu synonyme de *légende*.

Autrement dit, il s'agit de re-penser les genres simultanément de plus près et de plus loin, d'instaurer pour la pensée une distance nécessaire à ces fictions —et qui ne soit bien sûr, ni dans la renégation ni dans la nostalgie. La voie d'un cinéma contemporain, de plain-pied dans la complexité du monde, doit être capable d'assumer son passé, d'autant que le cinéma de genre est universellement connu, et *populaire*. Le postulat afférent à cette entreprise peut à première vue sembler naïf puisqu'il s'agit en tout premier lieu pour ce cinéma de “raconter des histoires”. Le recours au Western s'avère le chemin le plus court pour pénétrer dans des fables. Mais la fiction est posée ici sans la transparence réaliste, et instaure une distance, un abord nouveau pour la pensée, en excès sur le néo-classicisme en tant que tel.

City of Hope et *Lone Star* remettent également à jour un des ressorts essentiels du mélodrame, les rapports père-fils —typique du cinéma américain—, mais en s'engageant *ailleurs*, en dehors des limites dessinées par le genre, comme on quitte un vêtement, non parce qu'il est démodé, mais parce qu'on ne peut plus entrer dedans.

“L'âge moderne du western” : sous le signe du deux, de l'antagonisme

Après 1945 les westerns questionnent moins l'origine de l'État et de sa légitimation qu'ils ne disposent un rapport de plus en plus antagonique à la loi de Washington c'est-à-dire, une non inféodation des films à l'Histoire, à l'idéologie officielle. Beaucoup de ces films situent leur récit en bilan de la guerre de Sécession. C'est le cinéma qui pense cette période des États-Unis à travers les grands westerns, et qui, par conséquences et rapprochements, permet de penser l'Amérique des années 1950.

Les vieilles questions centrales du western, “qu'est-ce qui surmonte la violence sans limite ?”, “d'où vient la loi ?” sont reconduites, mais déplacées. Le lyrisme, propre à l'épopée de la Conquête de l'Ouest, est renouvelé et mis à l'épreuve d'un “romanesque”, selon l'épithète de Bazin, propre au western moderne, c'est-à-dire qu'il accorde une plus grande intériorité aux personnages. C'est par cet aspect principal que les films abordent la complexité du monde. La subjectivité des personnages seule est ce qui donne puissance ou faiblesse à une loi. Il ne s'agit plus, comme dans le western classique, de montrer qu'on peut se passer de l'État parce qu'il n'existe pas encore ou bien que son influence est encore très circonscrite.

Après guerre, la violence dont il est question n'est plus celle de l'état de nature, de la barbarie des Indiens ou autres mauvais sujets, bandits sans foi ni loi. La violence est nommément celle de l'État (et de ses agents petits ou grands) qui s'affirme de plus en plus par des lois iniques, une armée puissante et aveugle. Tous ces westerns disposent et pensent la figure antagonique de l'État, la constituent comme ruine de l'Épopée, comme finitude, et conjointement, chargent les personnages-acteurs d'ouvrir, en outrepassant leurs limites, les typifications ordinaires. C'est-à-dire que ce sont les personnages-acteurs qui portent la complexité du monde et ouvrent, localement, à la possibilité d'un impossible. Par exemple, comme nous le verrons plus avant, dans *La porte du diable* de Mann, que le personnage principal soit un Indien, et que Robert Taylor en assume le rôle provoque un effet de réel tel que toutes les typifications habituelles du western en sont affectées. Ou bien, dans *Le massacre de Fort Apache* de Ford, qu'une simple fable, un western, ose une promiscuité si insolente avec l'Histoire officielle rehausse la crédibilité du genre, en abandonnant l'Histoire à sa dimension légendaire, qui est, en vérité, l'essence de sa perpétuation.

Ces westerns restent néanmoins sous le signe du deux, de l'antagonisme — finalement toujours mortel, d'où souvent leur fin tragique. La caractérisation complexe, en intériorité, des personnages apparaît donc comme la ressource ultime (le point de résistance) du genre.

Pour rendre sensible ce propos, nous allons développer un peu l'examen de ces deux westerns, ce qui éclairera la réflexion sur *Lone Star*.

Une Amérique approchable : deux westerns

Pour André Bazin, le western avait déjà atteint une perfection avant guerre. Il note la réapparition du genre et un tournant après 1945. Il repousse son courant décadent, esthétisant, en limitant l'appellation “*sur-westerns*” à des films qu'il qualifie de “*précieux*” et “*cyniques*”, et non pas à l'ensemble de la production d'après-guerre. Les autres films, les grands westerns qu'il cite, constituent ce qu'il appelle “l'âge moderne du western”. La thèse de Bazin, s'adossant bien sûr à la nouveauté des films de l'immédiat après-guerre, c'est que l'Histoire n'avait été jusqu'ici que “*la matière du western*” (nous dirions son objet) et qu'elle allait devenir souvent “*son sujet*”, en commençant par *Fort Apache (Le massacre de Fort Apache)*¹, qui voit en 1948 le surgissement de “*la réhabilitation politique de l'Indien*”. Or, nous affirmerons que tous les grands westerns racontent, en cinéma, dès la naissance du genre, l'histoire — les histoires — des États-Unis. Autre chose est de dire qu'à partir des années cinquante, des films vont aborder des sujets plus politiques.

Il est vrai qu'à cette époque, quantité de westerns vont mettre en scène des Indiens, avec de plus en plus souvent la dimension de véritables personnages, vivant au cœur des films, au cœur des histoires. Les tout premiers : en 1948, *Fort Apache* de John Ford, en 1949, *La Porte du Diable* d'Antony Mann; la même année, *La Fille du désert* de Raoul Walsh, et en 1950, *La Flèche brisée* de Delmer Daves.

Le fil avec les westerns primitifs est repris — par exemple, ceux de Griffith où l'on voit des Indiens comme personnages principaux d'histoires, de récits déjà-vus avec des Blancs, histoires où il est question d'avérer l'Indien, l'Autre, comme le *même*. Pourtant, chez Griffith, l'idée du même la plupart du temps reste d'ordre *humaniste*, alors qu'après guerre, l'idée du même est plus clairement assignée à une politique, à un enjeu pour l'obtention des *mêmes droits*.

Que les acteurs soient de réels Indiens ou pas n'est pas central, du moment que l'exotisme de la figure, son extériorité, se retirent. Beaucoup de films vont montrer le recrutement égalitaire de l'armée (Indiens, Mexicains, Noirs), pour désigner par cette absence provisoire de préjugés raciaux, le façonnage et l'instrumentation violentes de tels préjugés en temps de paix.

Western I- le réel des histoires : *Le massacre de Fort Apache* de Ford

Le massacre de Fort Apache déclare frontalement que les Indiens sont sujets de l'histoire, de cette histoire, donc sujets américains à part entière (les Apaches, sauf Cochise, sont des acteurs indiens). C'est aussi un western (c'est-à-dire l'artifice d'une fiction) qui repense ouvertement l'Histoire officielle, la légende — qui s'en distancie, sans d'ailleurs aucune prétention de reconstitution : ce n'est pas une autre représentation de l'Histoire, c'est carrément une autre histoire. L'idée naît peu à peu d'une ironique similitude de la situation : chacun sait qu'Henry Fonda porte le rôle de Custer (ici le Colonel Thursday), celui qui rompt la parole donnée au chef Sioux Sitting Bull et fit massacrer inutilement ses propres troupes à Little Big Horn. Les Sioux sont ici des Apaches et les noms des lieux et des protagonistes sont différents. Henry Fonda, encore marqué par son interprétation de Lincoln — figure positive du jeune avocat qui n'est pas encore Président dans *Young Mister Lincoln* en 1939, s'applique ici à raidir son personnage, symbole de l'autorité de l'État, ignorant le réel de la situation de toute sa grande silhouette tirée à quatre épingles : que Cochise est disposé à négocier, et que York (John Wayne) lui a donné sa parole. Il utilise la discipline militaire pour nier toute existence contrariant sa volonté de pouvoir, sa volonté guerrière. À quoi le film oppose les plaisanteries, les rires des soldats, la singularité absolue de chacun, accentuée, au sens propre, de leurs origines diverses. Il en résulte que, même au cœur de la bataille, Fonda apparaît seul face à tous les autres — les Indiens et les soldats ensemble (comme figures du peuple), bien que le “massacre” (la bataille perdue par l'armée) oppose en réalité deux camps classiques du western. Dans une sorte de cratère où l'on peut compter les morts, bref et dérisoire îlot de pouvoir,

¹ Se reporter à l'article de Frédéric Favre in, *L'art du cinéma* N°19/20, *Fort Apache* (John Ford)

Thursday-Fonda est vite abattu. York-Wayne prend alors le commandement, et contrairement à l'histoire de l'Histoire, dépose son sabre et va se rendre à Cochise afin justement d'éviter le "massacre". La séquence est superbe : face à l'armée innombrable des Indiens, à la rumeur d'orage qui précède le galop de leur apparition, Wayne descend de sa monture, laisse son sabre, et s'avance seul, dans un mouvement qui l'éloigne de ses soldats sans qu'on les perde de vue. Sa silhouette s'amenuise vers cette brume de poussière jusqu'à se superposer en la cachant à celle de l'Indien Cochise dressé sur son cheval, qui accepte, en plantant sa lance dans la terre —geste aussi noble que fulgurant— la trêve demandée.

Le film s'achève sur un coup de théâtre (une cascade de mensonges du Capitaine York qui encourage délibérément les journalistes à perpétuer la légende d'un colonel Thursday en tout point héroïque), ce qui procure un sentiment d'amertume. Une idée alors affleure : une simple histoire de western ne va pas tenter de s'imposer, comme le fait sans vergogne l'Histoire officielle comme "unique" et "vraie". Le film ébranle la colonne dressée à Custer, mais la vérité n'est pas dans la question du vrai et du faux.

L'armée, dans *Le massacre de Fort Apache*, est montrée comme un lieu d'universalité et de justice possible avant l'arrivée de Thursday, par la superposition effective d'une partie de l'armée et de la Nation —le peuple composite, quelque entorse dans le port de l'uniforme, une certaine liberté dans la pédagogie pour former les recrues, et plus encore dans le commandement, le respect de la parole donnée, la stratégie à mener pour la paix, toutes choses qui laissent droit à la subjectivité des gens. Le film de Ford indique la fermeture de cet espace de liberté et le danger, évité ici in extremis, d'un autre massacre, celui de l'écrasement de toute subjectivité dans et par l'armée, figure aveugle de l'État, ayant comme unique objectif l'exercice de sa puissance.

Western II- Le paysage mortellement blessé : *La Porte du Diable de Mann*

Un an plus tard, dans *La Porte du Diable*, l'Indien qui revient de guerre dans son uniforme nordiste chargé de décorations est présenté "naturellement" comme citoyen américain, d'autant plus crédible qu'il s'agit de Robert Taylor, que c'est l'image du soldat qui saute aux yeux. L'acteur va progressivement rentrer dans la peau d'un Indien — s'y replier au sens propre, dans un refuge identitaire, proportionnellement aux lois de ségrégation qui vont le frapper. Il est ainsi tout à fait mémorable que Lance Poole (Robert Taylor) se détourne de la belle avocate, alors que leurs visages sont déjà dans un écart minimal que seul pouvait sceller le baiser. L'effet de frustration est d'autant plus vif que l'avocate, soutenue par sa mère, prend réellement la défense des droits de son client, au risque de briser sa carrière. De même, l'Indien se braque contre le brave shérif et quelques autres amis qui pourraient prendre son parti, les acculant eux aussi à un face-à-face, en refusant tout partage de son immense propriété, et particulièrement en barrant l'accès à la rivière, seul point d'eau, aux autres troupeaux. L'idée qui chemine ici, fondamentale, c'est que la question des droits dans un pays est réellement de la responsabilité de tous, que tout un chacun en est comptable. On voit bien dans le film la résonance politique avec les batailles à venir contre la ségrégation aux États-Unis dans les années cinquante et soixante, le combat pour l'égalité des droits conduit par Martin Luther King.

La figure centrale du film, l'Indien, d'être portée, jouée, par le célèbre et séduisant Robert Taylor, dispose en apparence, dans un écart de plus en plus ténu entre le personnage et l'acteur, la question du même et de l'Autre, tout au long du film, dans une tension croissante, jusqu'au tragique, parce qu'elle est tendue ici par la question du non-droit, de la loi. Ce qui laisse sans pertinence l'idée même de race, qui se découvre clairement comme concept forgé et entretenu pour servir une politique d'intérêt.

Ce n'est qu'avec la scène très sobre où le fils retrouve son père venu à sa rencontre que Robert Taylor apparaît véritablement indien, dans une scène où celui-ci lui rappelle l'absence de considération des gouvernements pour son peuple. Le père très vieux est joué par un véritable Indien très vieux. Et ce père est tout à fait probable. Et Robert Taylor est absolument son fils, car jeune et ému, mais sceptique, lorsque le visage ridé et beau exprime son inquiétude et que ses paroles, prononcées au seuil de la mort, contredisent le bel optimisme. En effet, le gouvernement de Washington —dont l'avocat (spéculateur foncier) fraîchement arrivé de la ville est de sinistre augure— va lui faire recracher ses mérites en favorisant la spéculation par de nouvelles lois : une interdiction pour les Indiens de consommer de l'alcool est fixée au-dessus du bar, leurs terres sont confisquées, et la nationalité américaine leur est refusée, l'Indien étant considéré comme pupille de l'État.

La dimension politique instrumentée de cette affaire est claire, son enjeu étant de s'accaparer les terres les plus fertiles —en terme de western, le plus beau paysage, "*Sweet Meadows*", habité depuis des

générations par les Indiens. D'où la nécessité de préserver le non-droit pour les Indiens, et de l'instrumenter, de le justifier par des lois iniques, racistes. Une fois de plus, le paysage westernien n'est plus confiné au mythe de la vie naturelle, mais arrimé à l'idée de la justice bafouée : les doux pâturages sont engloutis dans des plans nocturnes, réduits à la fin en un champ de bataille dévasté.

Allant contre toute perpétuation du paysage comme légende, Ford en avait déclaré la forclusion en 1965 —prononçant ainsi la fin du western, avec *Seven Women*², son dernier film, par un ultime déferlement grandiose et terrible, en Chine, sous un ciel d'apocalypse : celui des hordes sauvages de Tunga Khan dans le pré-générique, tout le film se déroulant ensuite derrière les hermétiques enceintes d'une Mission américaine, bien loin des États-Unis. Émanait de ce prélude une idée puissante : les grands paysages du western —synonymes de liberté possible— ne sauraient en aucun cas convenir, ou servir, aux conquêtes impériales. Autrement dit, en ce sens le western ne s'expatrie pas. (Rappelons qu'à l'époque du film, l'armée américaine est en guerre au Vietnam.) Le western explicite du même geste un de ses mythes : le paysage, cette liberté perdue, n'était pas tant lié à l'idée de l'état de nature initial gâché (l'homme en paix avec l'univers naturel opposé à l'état de culture), qu'à l'idée même (non naturelle) de justice.

***Lone Star* : saisir la multiplicité du monde**

a) Un autre abord du paysage :

Tout le début du film laisse cette impression de se soustraire délibérément au western. *Lone Star* se déploie dans une réflexivité ample qui englobe également le genre. Si nous reprenons une conclusion de *L'art du cinéma* à propos de “la puissance fondatrice du paysage”³ dans le western, *Lone Star* s'annonce d'emblée dans un *après*, cependant mêlé à la matière même du film. Le pré-générique déclare un autre temps mais justement par l'abord d'un paysage, aride. Par un effet double de lenteur et de proximité, il invite à s'en rapprocher pour une leçon de botanique : quelques notes de musique mexicaine tombent comme une averse légère sur une lente et sûre découverte d'une végétation tremblante, au ras d'une terre caillouteuse. Un homme en chemisette et bermuda, un livre dans les mains, explore chaque plante —et notre connaissance toute westernienne des oreilles du cactus ignore les inconnues—, qu'il nomme : “buissons ardents”, “sauge pourpre”, “agaves”, “nopals”, s'aide de sa flore pour retrouver les “tord-sabots”, et ajoute les “yuccas”, les “acacias”. Au loin, à l'autre homme au casque sur les oreilles (pour qui toute plante est un cactus) qui s'écrie “Une vraie mine d'or!”, le premier, le “scientifique”, corrige aussitôt : “mine de plomb!”. L'époque des chercheurs d'or appartient au passé. Mais il y a toujours des hommes occupés à fouiller la terre. Ils sont sur un vieux champ de tir ; le violon d'Ingres du second est de confectionner des “objets d'art” avec des vieilles douilles de balles. Le film donne à penser, à l'image de l'activité buissonnière des deux hommes, la fouille archéologique d'un paysage de western, ce qui pourrait engendrer un sentiment de nostalgie. Mais l'affairement des protagonistes sur ce lieu, qui n'ont rien des personnages-types du western, devient source d'intérêts multiples et annonce la complexité du film : d'abord, la dé-prise, le congédiement de l'abstraction du paysage westernien par la concrétion d'un paysage : l'irruption insolite et savante de la surabondance de la flore, saisie ici dans l'exactitude sonore —incomplétude de l'image— de ses noms multiples. Et se profile par ailleurs l'idée réjouissante d'une histoire, les prémices d'une enquête policière : des indices visibles, extraits de la terre rouge : un squelette anonyme, une étoile de shérif et une bague franc-maçonnique.

Le paysage de *Lone Star* est en quelque sorte considéré scientifiquement, avec minutie, le mouvement de la caméra est ralenti, la vitesse nécessaire aux chevauchées est suspendue. Le paysage est intégralement dé-picturalisé et nous ne verrons aucuns grands espaces tels que les grands westerns nous les enseignèrent, eux-mêmes dans l'impurification des peintures américaines de l'orée du vingtième siècle, comme celles de Remington ou Russell. Le film nous *présente* cette terre du Texas comme si nous passions au travers du “paysage” de western (du cliché “cactus” entre autres), comme Alice traverse le miroir, pour “examiner les choses à fond”, “pour voir beaucoup mieux”. Il ne s'agit plus de magnifier la grandeur des paysages, de ces espaces vierges infinis qui étaient nécessaires à l'errance du héros : à son surgissement de nulle part autant qu'à sa quête de sens. Mais il ne s'agit pas pour autant d'occulter le paysage : pas d'iconoclastie

² *L'art du cinéma* N° 25/26

³ Slim Ben Cheikh, à propos de *Pale Rider*, d'Eastwood. *L'art du cinéma* N° 31

propre au cinéma de la Modernité. Il y a là l'impératif de re-saisir le paysage pour l'exposer au réel, *singulièrement*. Le paysage ne peut plus valoir comme symbole, comme idée abstraite, mais va être visité d'abord comme lieu singulier.

Bien sûr, le titre *Lone Star* joue de sa consonance westernienne. Il pourrait être le nom d'un Indien, ou celui d'un vieux cow-boy solitaire. Mais le film rappelle très vite que "*lone star*" (étoile solitaire) est un des noms du Texas : celui de sa bannière à l'unique étoile lorsqu'il devint (de 1836 à 1840) la République indépendante du Texas, quand, après quinze années de luttes sanglantes, les colons américains parvinrent à arracher la terre du Texas des mains mexicaines. Le cri de guerre texan "*Remember the Alamo!*", né après l'écrasement total des colons armés dans la Mission d'Alamo (dont le fameux Davy Crockett) par les troupes mexicaines dirigées par le général Santa Anna, circule encore tel quel dans le film par le mépris affiché de certains Texans pour les Mexicains. Et l'ultime parole du film "*Forget the Alamo*" résonne comme l'impératif d'en finir avec cette histoire, l'Histoire prise comme perpétuation d'une opinion, de préjugés solidement ancrés, c'est-à-dire comme pure mémoire, perpétuation d'un temps figé remâchant le passé, voire une vengeance.

b) Raconter une histoire avec des histoires :

Lone Star est fortement charpenté par une enquête policière qui sera menée à son terme : il nous sera révélé qui était "l'homme qui tua" Charlie Wade, le shérif tyrannique.

Le film de Sayles tient rigoureusement ce fil mais dans une surabondance des situations, des tonalités, qui rend compte de la complexité, de la pluralité des univers traversés. À cette fin, toute opinion, toute légende —aussi bien la réputation d'un personnage ordinaire (voire familiale), qu'un fait historique (le "massacre d'Alamo")— va être réenvisagée, les mythes qu'elle perpétue revisités, pensés, dans la tresse d'une histoire aux accents familiers, mais complexifiée par des récits ouvrant à des séquences autonomes, par leur densité, leur style propre.

Le film est en réalité une enquête dense sur la complexité du Texas, sur son peuple composite, où les "*wetbacks*" (littéralement les "*dos mouillés*"), ouvriers sans papiers mexicains venus en traversant clandestinement le Rio Grande, sont absolument comptés comme faisant partie du peuple américain. La fable du film, contrairement à celles des westerns, est ancrée dans le monde actuel, et cependant, parvient à rendre co-présentes trois figures de shérifs sur trois générations. L'enjeu des prochaines élections est tout à fait actuel, puisque porteur d'un discours "sécuritaire" : il s'agit de consentir à la construction d'une nouvelle prison —ce qui est parfaitement inutile d'après l'actuel shérif, et non argumenté par les promoteurs.

Le centre névralgique de la ville est le commissariat, avec ses vastes couloirs de grande circulation, avec ses bureaux de police, ses portes de cellules, ses halls où attendent des gens de toutes nationalités. L'enquête du film va accomplir son excentrement.

L'action se situe principalement dans une ville frontière, reliée au Mexique par un large pont enjambant le Rio Grande, route empruntée dans le film par l'enquête du shérif. La population est majoritairement d'origine mexicaine, mais compte des Anglo-américains, des Hispanos, des Noirs, des Indiens.

Le shérif Sam Deeds, le personnage charnière (celui qui enquête, celui qui écoute), rappelle le héros solitaire propre au genre. De retour dans la ville depuis deux ans, il porte l'étoile de shérif : celle du comté de Rio. Sam enquête sur son père, le shérif Buddy Deeds, héros si populaire qu'un monument public, dont l'inauguration est imminente, va être érigé à sa mémoire. Il soupçonne son père, depuis la découverte du squelette, d'être le coupable du meurtre, en 1957, de son prédécesseur, le tyrannique Charlie Wade, à l'époque porté disparu, dont l'identité a été rapidement dévoilée grâce aux procédés modernes, scientifiques, d'investigation.

La véritable enquête de Sam Deeds porte sur cette question : qui était mon père ? —outre sa dureté vis-à-vis de lui, dont on prend mesure à la rancœur qui habite encore cet homme de 40 ans. Qui était par ailleurs cet homme ? Quel genre de shérif était-il ? Quels liens d'existence ce père entretenait-il avec le monde ? D'où l'on voit bien une réelle parenté avec *Citizen Kane*.

L'élément classique du règlement de compte qui jalonne tant de westerns est ici transposé et traité à travers les relations père-fils. Il s'agit d'un point d'une extrême importance qui consiste à vouloir clarifier les figures subjectives du passé. On apprendra au fil de l'enquête du fils —toujours solidement arrimés à des lieux précis—, à travers les récits de personnages de diverses nationalités, des faits disparates propres à le désorienter. C'est-à-dire, à lui permettre de déposer son opinion, ses sentiments de pur outrage

personnel, et d'atteindre progressivement à une autonomie, à une réflexion véritable, à une maturité, à la possibilité d'aimer une femme.

Les relations père-fils ne s'encombrent pas du pathos souvent lié au mélodrame parce qu'elles résultent ici d'une enquête complexe et discontinue, qui interrompt la relation purement duelle.

La complexité, la discontinuité et la non-dualité de cette enquête sont décuplées par la complication de cette stratégie, de cette construction poétique à trois univers : trois sagas familiales, où la question des rapports fils-père est également interrogée sur trois générations.

Que découvrira Sam Deeds sur son père, Buddy Deeds ? Qu'il a tué des hommes, bien sûr, puisqu'il a été décoré pour ses services dans la guerre de Corée. Qu'il a failli “mal tourner” à son retour, mais qu'il a heureusement trouvé un salut avec cette place de shérif. Que ce même homme a tenu tête au shérif Wade, terreur de tout le Comté, et l'a défié publiquement, refusant catégoriquement le rançonnement des Mexicains sans papiers. Qu'il a aimé contemporanément deux femmes, son épouse et sa maîtresse, en méprisant les rumeurs. Mais aussi qu'il avait des ambitions de carrière politicienne et savait manipuler les gens pour parvenir à ses fins, cependant sans le recours au crime comme son prédécesseur.

Parallèlement aux Deeds, les Payne (des Séminoles noirs), famille séparée : d'un côté, ancré dans la ville, le vieil Otis Payne, patron du bar chez “Big O”, solide, très calme, et sa dernière épouse, une noble Mexicaine. Dans un tout autre monde, militaire, son fils, Delmore, le colonel à la poigne de fer qui vient d'être affecté au fort. Celui-ci n'a pas revu son père depuis sa petite enfance et professe une solide philosophie de “self-made man”. Il revient d'une base en Corée avec sa femme et son fils Chet, qui lui, subit péniblement l'autorité de son père, mais va permettre leur réconciliation.

La famille Cruz, avec la très respectée et crainte Mercedes Cruz, espagnole, la patronne du restaurant “Santa Barbara”. De sa villa près du fleuve, elle appelle la Police des Frontières dès qu'elle aperçoit des “mojados”. Elle est la veuve d'Eladio Cruz, dont l'enquête fera apparaître qu'il a été abattu froidement par le shérif Wade, alors qu'il aidait à passer des compatriotes mexicains clandestinement. Sam Deeds apprendra qu'elle a été pendant quinze ans la maîtresse de son père. Cette femme qui rudoie ses employés, et notamment son jeune cuisinier mexicain afin qu'il parle anglais et non espagnol (“*In English, Enrique, we are in America !*”), à la fin du film, accepte de secourir sa fiancée blessée durant la traversée du fleuve.

Pilar, la fille de Mercedes, dont le mari mexicain est mort est une jeune femme forte, professeur, mère de deux enfants adolescents. Pilar est l'amour d'enfance de Sam Deeds, amour non platonique surpris par son shérif de père et rigoureusement interdit, empêché par les deux parents. Pilar et Sam, vingt ans plus tard, vont se retrouver et s'aimer à nouveau, outrepassant les vieux interdits, même quand ils découvriront qu'ils sont nés du même père, outrepassant l'interdit de l'inceste —ce qui est plutôt culotté comme idée, surtout dans l'Amérique pudibonde d'aujourd'hui.

c) Construction filmique d'un espace-temps inouï :

Dans *Lone Star*, une émotion extraordinaire, rare, émane de mouvements de caméra qui lient spatialement, intimement, on pourrait dire *familialement* —sans coupures de plan et sans l'artifice du “fondu-enchaîné”—, le passé (le western) au réel de l'enquête, jetant ainsi un trouble de l'apparaître tant sur le “passé” que sur le “présent”, les avérant tous deux comme “*faux mouvements*”, comme *fictions*. Et c'est vraiment là le génie propre au cinéma.

Il faut bien voir que ceci se fait dans un rapport nouveau à l'ancien, dans une sorte de complicité au western, qui ne réside ni dans la pure citation, ni dans la déconstruction d'un lien, mais plutôt dans une réapparition discrète, locale, du genre, en tant que fiction : des fragments de “pur western” s'insinuent dans le film par une métamorphose subtile du lieu, par une modification de la lumière, par la tension dramatique du jeu des personnages, par la découpe duelle de la séquence en champs/contrechamps.

La notion de flashback est elle-même rendue pensable, puisque le film s'y soustrait ostensiblement, refuse d'assurer sur ce mode conventionnel un changement orienté de l'histoire.

Le flashback maintient le cinéma dans un classicisme (unidirectionnel) de l'histoire (de l'espace-temps —qui est un mode de finitude). Comme si le cinéma devait assurer, pour toujours, la diégèse réaliste du temps, et s'était ainsi constitué une sorte de “syntaxe” pour rendre plausible le retour en arrière : les pages d'un calendrier qui se rabattent vivement, les fondus enchaînés, l'irruption de séquences en noir et blanc, ou le plan de transition flou, ou bien encore la succession de surimpressions.

Lone Star invente et systématise la concomitance d'apparition (sans coupure) du passé et du présent — jusque là *impossible* du cinéma (sauf peut-être comme prouesse locale), impensable dans un cinéma de la transparence, qui s'accompagne d'un vif respect de la chronologie comme vecteur de l'histoire du film — et de l'Histoire!

La *désorientation* du temps, c'est en réalité le seul sens réel de l'idée de la fin de l'Histoire : que l'histoire ne soit plus une vieille chose — attendrissante ou horrible —, un temps écoulé, fini, enterré, refoulé ou commémoré, mais, en quelques endroits, des points de saisie, de re-saisissement du passé indispensables pour penser et faire le présent réel.

Que la “fin de l'Histoire” ne soit plus considérée comme la “fin du monde”, mais plutôt comme une plus juste et réelle considération du monde, de la propre responsabilité de chacun à son temps, pas à pas.

Il faut ajouter que dans le film, le passé n'est en rien pensé comme meilleur que le présent, et ceci contre l'opinion répandue. Nulle nostalgie. Le shérif le plus ancien, Charlie Wade, est ici le pire de tous. Dans les bars se côtoient toutes les nationalités, alors que sévissait encore la ségrégation sous la génération précédente de Buddy Deeds. À travers le shérif actuel, l'idée d'une police réellement pour le bien des gens est rendu pensable, bien que très difficile dans un système politique “sécuritaire”.

On peut relire aujourd'hui la mise en garde de Bazin contre la facilité d'utilisation du montage, dans son article au titre provocateur, *Montage interdit* : “Le montage, dont on nous répète si souvent qu'il est l'essence du cinéma, est dans cette conjoncture le procédé littéraire et anticinématographique par excellence.”⁴

Pour Bazin, l'effet de réel d'une séquence réside dans le respect de l'unité spatiale de l'événement. Nous le comprenons ainsi dans *Lone Star* : le lieu d'un événement est un espace de décision, donc conjointement le temps et le lieu de déclaration de la possibilité d'un impossible : or, pour croire à la possibilité de cet impossible, il ne doit pas être interrompu dans sa visibilité par les coupures du montage.

C'est de cette logique, “filmer l'événement”, que procède l'invention filmique de Sayles, dans *Lone Star*, de par sa conception même de l'histoire, qui est d'une autre nature qu'une pure mémoire : il s'agit de réactualiser un passé, de le saisir au présent, et donc de lier, de réunir les deux temps dans un même espace.

Pour chaque situation mise en scène, c'est un *lieu* précis, conjoint au récit d'un personnage, qui génère l'évocation d'une scène passée, lieu sans “frontières”, temps noués dans un même espace cinématographique.

Ainsi, le restaurant “Santa Barbara”, où travaillent beaucoup d'ouvriers sans papiers mexicains et où le shérif Buddy Deeds fit preuve de courage. Le bar Big O où Otis maintes fois risqua sa peau en tenant tête à Charlie Wade. La petite route de campagne près d'un pont où le shérif Wade assassina froidement Eladio Cruz, qui aidait au passage clandestin des Mexicains sans son accord monnayé. Et les eaux nocturnes et dangereuses du fleuve, comme lieu toujours actuel de traversée des Mexicains sans papiers, qui virent la rencontre de la jeune Mercedes et d'Eladio Cruz, qui la reçut sur la rive avec ces mots merveilleux : “*Bienvenida al Texas!*”, donc également, lieu d'une rencontre amoureuse.

Le premier récit, entamé par le Maire Hollis, jovial et plein d'embonpoint, attablé avec ses vieux amis, relate pour le shérif Sam Deeds qui vient d'arriver, comment son père, trente ans plus tôt, a tenu tête publiquement au terrible Charlie Wade en refusant catégoriquement de rançonner les ouvriers sans papiers. La main du vieux maire, assis à la même table, pourrait toucher celle de Charlie Wade qui passe au dessus de la nappe rouge vers l'assiette de tortillas, dans laquelle il découvre sans surprise une liasse de billets. Hollis est alors lui-même déjà le second de Wade, et “se regarde” jeune premier adjoint, tout mince, le visage empreint de crainte et de stupéfaction. La scène de “pur western” est captée par le mouvement de caméra, s'enchâsse dans l'espace, de telle sorte que les deux époques paraissent se côtoyer : les acteurs jouent “ensemble”. Le passé et le présent sont réunis dans une promiscuité saisissante. Une trentaine d'années sépare en fait les personnages qui regardent et ceux de la scène de western. À la fin de cette séquence, quand Wade sort ulcéré de vengeance, suivi du jeune Hollis, proprement estomaqué, tandis que Buddy Deeds commande tranquillement “une autre bière”, le mouvement de caméra qui va ensuite relier le père au fils qui le voit, est chargé de ce pouvoir étonnant de conférer une apparence

⁴ In *Qu'est-ce que le cinéma ?* Tome I - Ontologie et Langage. Édition du Cerf, 1958.

spectrale au personnage du présent : Sam Deeds, simplement hors champ, transi d'admiration, vient d'être témoin du courage de son père (mort depuis des années).

Si le passé peut être réactivé sur un mode aussi intense, fabriqué par le travail et la décision humaine —et, après tout, c'est la base de l'analyse freudienne—, c'est qu'il ne doit pas rester seulement une pure mémoire, ni même un pur savoir, derrière nous.

Le cinéma réalise cet impossible : rendre sensible le passé comme matière du présent réel, par le truchement du récit et par un montage interne à la mise en scène qui le rend visible, sans coupure, assumant la désorientation de l'histoire.

d) Étendre la notion de personnage à tous les acteurs :

Dans les films de Sayles, le monde n'est pensable, saisissable en idées-cinéma, que dans le tressage de situations multiples. De même, les personnages n'apparaissent véritablement qu'au terme d'un trajet sinueux, et singulier. Ils ne sont plus, comme dans les films de genres, posés comme type, mais s'y réfèrent parfois, subtilement.

Cette tendance est amorcée dans des grands films hollywoodiens, mais le cinéma de la Modernité la rendra manifeste, par un principe d'égalité, tout en assourdissant l'expressivité, le réalisme du jeu. Chez Sayles, qui est un grand directeur d'acteurs, la tonalité du jeu est d'un réalisme subtil, posée par des dialogues très écrits, dans lesquels chaque mot sonne juste. Chaque personnage "règne" sur une séquence, est, à son tour, principal : pratique de théâtre, plus que de cinéma.

L'acteur qui joue le shérif Sam Deeds, Chris Cooper, est très éloigné de la typification du shérif de western. Mais le personnage joue de sa parenté avec le héros solitaire du genre. L'expression du visage, extrêmement paisible et empreinte de gravité attentive, captive : expression laissant deviner la trace de blessures passées, la limite d'une solitude pesante. Plus avant, dans la voiture qui le ramène du Mexique, le visage de l'acteur se transforme, compose un masque fantastique avec la complicité de la lumière et la surprise d'une chanson de jazz : deux yeux de loup fixent la route comme une certitude dans la nuit peuplée d'une meute de phares. C'est ainsi que nous comprenons sa décision d'accéder au désir libre de cette femme qu'il aime à nouveau. Suit le visage de la maturité trouvée durant le dialogue amoureux qui prolonge la scène sexuelle d'amour avec Pilar, par le cadrage tenu de la proximité des visages où chaque mot du dialogue est mesure et souffle retrouvé.

Et Kris Kristofferson, dans le rôle du tyrannique Charlie Wade, qui joue un sadisme contenu : son regard d'acier bleu et son clignement d'yeux, comme l'économie de ses mouvements en font un extraordinaire méchant intégral. Il écrase et tue, l'air de rien, l'air de ne pas y toucher. Il est une figure toujours réelle du fascisme, de la cruauté sadique, rarement atteinte dans les westerns.

Et Clifton James, Hollis le maire de la ville, petit homme replet, bon vivant, à la moustache bienveillante, habillé de couleurs vives et son double contrastant, méconnaissable : un autre acteur, avec trente ans de moins, sveltes et pâle —l'adjoint de Wade, toujours pétrifié, quasi muet devant les meurtres de son supérieur. Et ces deux hommes, n'en doivent faire qu'un : le père-tranquille, le vieil Hollis, cache un secret que son ami Otis délivre à la fin du film : le jeune Hollis, tout gauche, tout tremblant, est "l'homme qui tua" Charlie Wade, son supérieur —sauvant la vie d'Otis, alors jeune barman qui bravait le shérif et que celui-ci allait froidement abattre dans le dos. Nous découvrons, en même temps que le secret, en les voyant ensemble âgés, la complicité d'une vieille et longue amitié entre ces deux hommes. Et nous mesurons la force de leur lien par le récit visible de l'acte de courage d'Hollis : qu'un jeune Blanc dans les années de ségrégation ait tué un shérif pour empêcher l'assassinat d'un Noir. Qu'un homme ayant aussi peu l'apparence d'un héros ait été capable de cet acte formidable, voilà de quoi méditer.

Il y a aussi cet Indien solitaire qui tient un commerce de bric-à-brac invendable pour les touristes sur une route de campagne mexicaine où il ne passe jamais personne. Mais qui a fait de ce lieu sa résistance de longue date à l'enfermement des Indiens dans les réserves.

Et, devant son garage rempli d'objets de récupération, le "roi du pneu" re-désigné sur l'affiche jaune soleil, cet ouvrier mexicain, un homme intègre qui a monté son affaire après quinze ans de travail au Texas. Il rappelle l'artifice des frontières, mais aussi leur poids par une ligne symbolique tracée sur le sol avec une bouteille de coca —il veut bien répondre aux questions de Sam Deeds, mais pas en tant que shérif du comté de Rio. Il déclare peu après : "*Mon gouvernement, qu'il aille se faire foutre, et le vôtre aussi. Ce dont je vous parle, moi, c'est des gens!*" Et commence le récit du meurtre d'Eladio Cruz, dont il

fut témoin, caché derrière le pont —mouvement qui entraîne l'évocation filmique de la scène, sans autre transition qu'un panoramique qui provoque un violent effet de présent.

La *frontière* comme lieu symbolique et réel est une question qui façonne le sujet principal du film : elle est d'abord, lieu de passage légal, la traversée du pont sur le Rio Grande vers le Mexique, de l'intérieur de la voiture du shérif Sam Deeds, portée par une musique mexicaine dynamique, redoublée par une publicité tonitruante pour "le Roi du pneu" et des couleurs éclatantes.

Puis, dans l'autre sens et à pied, lieu de passage d'une autre légalité, laborieuse, Enrique, ouvrier parmi d'autres, passe le poste de douane, où il semble s'acquitter d'une taxe pour se rendre au travail. Les couleurs du film sont ici discrètes, assourdis.

Ou encore, elle est lieu de passage illégal : ce sont les eaux nocturnes du fleuve, comme soustraites au départ à la narration du film. La frontière est dans la poétique du film un élément insistant à la tonalité tragique, comme les apparitions du *fou* dans *City of Hope* : sortes de ponctuations récurrentes, énigmatiques et inquiétantes, elles s'y insinuent peu à peu pour converger et nouer ultimement la cohérence du récit : lieu de passage illégal, ultime possibilité pour les gens pauvres, les Mexicains sans papiers, de braver le danger de mort pour un destin meilleur au Texas.

Ou encore, à plusieurs reprises quand apparaît la rive : un lieu de dénonciation, mais aussi lieu d'entraide, et lieu de la réminiscence (Mercedes Cruz) d'une rencontre amoureuse.

Ou encore, la frontière partout à l'intérieur du Texas pour les ouvriers sans-papiers rançonnés régulièrement par la police.

La frontière comme ligne de démarcation de l'Histoire : du côté mexicain, *Alamo* comme victoire, du côté américain comme défaite.

Ou encore, la frontière sociale de l'inceste, annulée par un amour véritable, éprouvé, réel.

La frontière comme lieu de possibilité de l'impossible : exactement comme le film a su soustraire cette autre frontière, la coupure entre passé et présent, en liant ce qui était délié : le cinéma, comme capacité à transmettre, à projeter les figures subjectives du passé (le western), à les rendre sensible.

Étoile solitaire, le film s'achève sur la décision prononcée par le couple d'en finir avec l'Histoire comme mémoire, d'oublier *Alamo* : *Forget the Alamo !*, ce qui donne une ampleur particulière à la re-déclaration d'amour de Sam Deeds et de Pilar, puisque l'expression n'allude pas seulement à leur histoire personnelle. Dans un plan très épuré à la Ozu, l'homme et la femme sont assis côte à côte, presque de dos, tournés vers l'écran abandonné du drive-in, en pleine campagne —là même où leur amour d'enfance avait été interdit, interrompu, lieu d'une réminiscence, désenfouie de la nuit. Au grand jour (le bleu du ciel enfin trouvé !) l'écran apparaît vieilli, tout rafistolé, mais debout : il appartient à ce paysage du Texas, qui est aussi un paysage du western, par la grâce du film.

Élisabeth Boyer

***Limbo* (John Sayles, 1999)**

« *Séjour des âmes des justes avant la Rédemption* » selon la théologie catholique, venant du latin *limbus* (bord), les limbes (en anglais *limbo*) sont plus couramment synonymes de « région mal définie, [d'un] état vague, incertain ». C'est une notion qui reste elle-même assez floue, qui recouvre à la fois l'idée de localité et de situation spirituelle, et qui affecte d'emblée le film de John Sayles de sa nature hésitante.

Le film présente son titre en un curieux plan d'ouverture, en composant une image au symbolisme obscur : un cours d'eau filmé au ras de sa surface, que nous traversons pour nous retrouver au cœur d'un banc de saumons serrés les uns contre les autres, tandis qu'apparaissent les lettres « *Limbo* » en surimpression et que monte le son grave et continu, menaçant, d'un accord de synthétiseur. Ces limbes annoncent-elles un quelconque lieu fantastique peuplé d'habitants plus ou moins hagards (une possible métaphore d'un prochain lieu de l'action, voire –pourquoi pas ?– de l'Alaska lui-même) ou se rapprochent-elles davantage, par cette image insolite de poissons disposés en strates, d'un registre plus psychologique de la fiction, d'une peinture d'une intériorité d'un ou plusieurs personnages (le thème de l'âme et de son errance, par exemple) ? Cette question du sens que l'on voudrait donner très vite au titre (qui permettrait au fond une première anticipation du genre) reste en réalité en suspens : le récit de *Limbo* (au moins en ce qui concerne la première moitié du film) ne revient en effet ni sur le mot ni sur l'étrangeté formelle de ce début de générique. Même si les premières images du film introduisent effectivement la fiction par l'amorce de quelques éléments (l'eau, le saumon en double symbole de la nature sauvage et de la richesse des Hommes, la sensation du froid, etc.), le générique accueille et s'approprie le mot-clé *limbo* en prenant la forme d'un événement autonome, en se distinguant du reste de l'action par la singularité de sa vision et de sa tonalité. Comparable à un signe bizarre, il exprime et rend sensible brièvement, par l'hésitation de ses propres procédés allégoriques, le sens imprécis et mouvant de ces limbes qui se dessinent en obsession sous-jacente du film. Un fondu au noir clôt alors le plan : nous entrons dans *Limbo* avec la sensation d'une inquiétante prémonition.

Situation incertaine

Le tracé global que l'on pourrait donner de *Limbo* ressemble à l'émergence et au développement d'une histoire sentimentale au cœur d'un monde à l'équilibre précaire, Port Henry, avant que le film ne tourne brutalement le dos à la ville en jetant ses protagonistes sur une île déserte, et trouve là l'unité d'une seconde partie. D'un point de vue scénaristique donc, le film met en scène trois personnages principaux – une femme, sa fille et un homme – dans un triangle passionnel des plus classiques et les confronte tour à tour aux thèmes de la civilisation en crise et de la nature hostile. Pourtant, cette structure narrative assez simple reste peu évidente. Sayles nous entraîne en fait dès le début dans une errance entre des amorces de fictions qui, comme s'ajoutant au plan d'ouverture, placent le hasard en donnée essentielle de l'univers du film et affirment ainsi toute situation incertaine. Les trois séquences qui succèdent à la vue sous-marine méritent en ce sens d'être évoquées : elles nous installent par leurs ruptures de tons dans une distance prudente (que va-t-on raconter ?), mais elles introduisent également l'idée d'un cinéma où les destins sont multiples et égaux entre eux. Les êtres que nous choisirons de suivre ne seront ainsi qu'à peine détachés de l'ensemble, peut-être plus perceptibles et émouvants dans leur banalité même, dans le fait de n'être qu'une simple partie des Hommes de ce territoire-là, que dans leur dimension de personnage dramatique porteur de tel héroïsme ou de telle valeur collective.

Un tour d'horizon ironique

A la suite du plan sur les saumons apparaît donc un paysage de montagnes et de vallées embrumées tandis qu'une voix nasillarde déclare « *Welcome to America's last frontier...* » sur fond d'une musique d'ambiance mal assurée. Nous sommes –et c'est une première surprise assez radicale– dans une parodie de film institutionnel vantant les attraits de l'Alaska : couleurs délavées, son « pleurant », mais surtout décalage grotesque entre le discours et ce qui est montré. Un paquebot au fond d'un port illustre « les imposants glaciers [qui] sculptent des icebergs-cathédrales », un stock de chiens en peluche et un lynx empaillé font office de « trésors de la nature », une fresque de dieux-animaux puis un totem indien aboutissent en fondu enchaîné sur un personnage d'ours de parc d'attractions pendant que le commentaire exalte « ce pays [qui] abonde en créatures petites et grandes, étranges et majestueuses ». Les images ternes

de l'industrie du loisir et du tourisme se succèdent ainsi (prix soldés, ateliers de confection de poupées esquimaudes, cohortes de touristes...) pour aboutir à un défilé de boîtes de conserve sur une chaîne de fabrication –l'entêté et mystérieux saumon, nous assure le faux documentaire.

A la faveur d'un fondu enchaîné, les couleurs et le son se ravivent et la farce fait place à une scène d'usine. Le film prend corps par l'extinction de la voix-off et l'apparition de l'imposante stature d'un ouvrier fort en gueule qui harangue ses compagnons. Il leur dresse un bilan pessimiste de la situation : l'Alaska perd son âme, les industries et les hommes sont condamnés à disparaître, digérés par le tourisme et son mercantilisme. C'est autrement dit ici, articulée à la fermeture prochaine de l'usine, l'esquisse d'un premier groupe de personnages et d'une situation en forme de lutte ouvrière : nous envisageons à ce moment-là l'ouvrier en colère comme une possible figure centrale du film, et la crise comme son contexte écrasant.

«Voulez-vous des hors-d'œuvre ?» : la séquence suivante s'ouvre sur le visage au sourire convenu de Noelle, jeune serveuse proposant des toasts à la caméra... et adressant du même coup sa question en forme de gag à l'attention du spectateur. Cette dernière rupture nous plonge au cœur d'un mariage cossu sur fond de montagnes enneigées, sorte de basculement ironique et distancé du côté des riches promoteurs de projets touristiques. Nous emboîtons alors le pas à l'adolescente qui circule parmi les invités : Noelle sert de fil conducteur dans la découverte d'un large éventail de personnages.

Elle croise Joe Gastineau, homme d'une quarantaine d'années et collègue de travail, puis le père de la mariée en conversation d'affaire avec un autre homme. Nous quittons Noelle le temps d'apprendre qu'il veut transformer la région en gigantesque parc à thèmes, avant de revenir sur l'adolescente et sa déambulation. Mais elle s'arrête et son regard se fixe à travers la fête sur la chanteuse du groupe folk, Donna, que nous supposons aussitôt être sa mère. Donna annonce publiquement sa séparation «en douceur» d'avec un ami et lui dédicace une chanson de rupture (on devine qu'il s'agit de l'accordéoniste) : le visage de Noelle s'assombrit, signe d'une mésentente entre la mère et la fille. La ballade qu'entame Donna donne alors quelques indices d'une vie familiale et sentimentale chaotique : la «chambre 16 du Palms Motel» peut résumer le quotidien peu enthousiasmant d'un orchestre en tournée à travers les États-Unis, et «la dernière rupture» n'est probablement que la fin d'une énième liaison vouée à l'échec. Enfin, tandis que Noelle s'éloigne dépitée, une ultime scène d'exposition nous fait suivre la dispute entre Harmon King (l'ouvrier de la séquence de l'usine) et un couple de femmes, Francine et Louise : Harmon veut récupérer le chalutier qu'il leur a vendu un an auparavant (il était endetté), ce que les deux femmes refusent. Elles apparaissent dès lors en personnages possibles de comédie par une accumulation de décalages : elles sont un couple lesbien uni qui se chahaille, elles sont certes diplômées (en droit), d'origine urbaine (Seattle) et ambitieuses (elles emploient Noelle et Joe Gastineau), mais elles sont probablement encore tenues pour des «bleues» par l'ensemble de la région. Elles se situent en revanche à l'opposé de la figure du «gros capitaliste» : le thème de l'entreprise individuelle est ici lié à un communautarisme débrouillard.

Trois personnages en crise

La rencontre entre Joe Gastineau et Donna marque la fin de l'ample mouvement d'exposition et lance l'intrigue sentimentale. Noelle, que l'on suit alors parallèlement à cette rencontre, se confirme très vite comme le troisième personnage important et complète ainsi le dispositif mélodramatique du film. *Limbo* conserve toutefois cette distance initiée par la multiplicité des situations dramatiques : notre pensée du film prend la forme d'un constant effort de repérage de cette trame en tant que telle, mais également de ce que cette trame tisse avec les genres cinématographiques esquissés en périphérie de l'action centrale.

Dans la camionnette qui emporte Donna et Joe loin de la fête, l'histoire d'amour se place ainsi sous le signe de la découverte progressive de l'autre et non sous celui du coup de foudre : ce n'est qu'après avoir expliqué ce qui lui fait fuir la cérémonie (éviter une dispute suite à sa rupture) que Donna pose véritablement son regard sur Joe et l'observe à la dérobée. Celui-ci conserve pour sa part et depuis le début une attitude distante, méfiante, qui diffuse une attirance réelle, mais qui oppose avant tout à la question de l'amour celle d'une intériorité secrète et douloureuse. Ainsi, si Donna et Joe se rencontrent bien par hasard (Donna s'adresse en sortant de scène au premier venu : Joe) et activent de ce fait l'idée du destin, la réserve dont ils font preuve les situe radicalement hors de tout registre romantique. L'amour est

en d'autres termes envisagé dans les conditions d'une expérience déjà acquise et singulière chez Donna comme chez Joe, il perd de son immatérialité en se situant à un instant particulier de leur vie (la quarantaine célibataire), il dépend enfin plus que jamais de la décision –pas encore prise pour l'instant– de (re)commencer une histoire.

Noelle est cependant une présence brutale qui empêche *Limbo* de verser dans le récit sentimental. Sa relation conflictuelle avec sa mère se ravive autour de la rupture récente («il n'était pas si mal»), mais l'évocation par Noelle d'un certain Lyle (nom tabou : «celui dont on ne prononce pas le nom», dit Donna) ainsi que des mots cinglants lancés à sa mère («c'est toi l'erreur») enracinent la crise dans l'absence chronique du père : on comprend qu'il est une figure régulièrement posée mais à chaque fois finalement refusée et évacuée par Donna. Noelle est par ailleurs amoureuse de Joe mais ignore tout de la relation naissante entre Joe et sa mère. Le rapport de l'adolescente à Joe est en fait compliqué dès le début par la découverte qu'elle fait, en revenant du mariage, du passé tragique de Joe : une amie lui révèle que l'ancien marin est responsable (on ne sait pas comment) de la mort de deux hommes qui travaillaient à bord de son chalutier.

Raconter son histoire

Limbo constitue une base mélodramatique solide mais refuse en même temps toute évolution pathétique de la situation principale et, plus simplement encore, tout comportement démonstratif sur le plan de la mise en scène. Ainsi l'approche de Donna et Joe se fait-elle par étapes peu spectaculaires : il l'aide à déménager, puis vient la voir chanter au pub de Port Henry ; il l'emmènera par la suite voir une remonte de saumons le long d'un torrent, et ce n'est qu'assez tard dans le film qu'ils connaîtront leur première étreinte (épisode, du reste, sur lequel on ne s'attarde pas). Noelle a de son côté un comportement de plus en plus inquiétant mais les scènes qui décrivent en contrepoint ses gestes d'autodestruction restent également sobres, sans effet dramatique inutile : lames de ciseaux lentement posées sur la joue, blessures infligées au bras avec un rasoir dans une calme indifférence.

Il résulte de ce jeu d'acteur constamment retenu une certaine sécheresse des rapports entre les personnages : c'est alors le dialogue (ou pour Noelle : le silence) qui finit par occuper le devant de chaque scène ; c'est la parole dite et écoutée, par son rythme propre et les images évoquées, qui se constitue peu à peu en chemin principal pour le spectateur. Mais en réalité, posant son argument mélodramatique comme pour aussitôt adopter un point de vue plus large, *Limbo* place ses trois personnages au cœur d'un Alaska que l'on raconte. Les tableaux pittoresques et les images misérabilistes sont évacués, et l'articulation du mélodrame à l'idée de la last frontier (ou, si l'on veut, sa résonance au niveau du destin d'une collectivité : les habitants de Port Henry) passe principalement par l'histoire orale. Quand Joe et Donna se retrouvent au pub et échangent peu à peu des bribes de leur vie respective, ils sont dans un lieu où s'enchevêtrent les récits, les anecdotes, les drames des pêcheurs, ouvriers, aventuriers de la région. La séquence commence par une nouvelle errance de la caméra d'un groupe à l'autre : les histoires arrivent par fragments, toutes un peu énigmatiques, forçant l'attention par le morcellement qu'opère un montage de plus en plus serré. Harmon King accoudé au comptoir évoque le chômage avec ses collègues, une guide touristique fait visiter le pub en parlant des lieux comme d'un cliché de western, "Smilin' Jack" (Kris Kristofferson) joue au billard en racontant un accident d'hydravion, le barman se remémore les mésaventures de quelques campeurs égarés... C'est un foisonnement de souvenirs et d'amertumes qui révèle un pays aux multiples visages, qui montre également un Alaska riche de ses aventures et de ses dangers, et où le récit peut être vu comme une pratique culturelle vitale qui intervient en conjuration de la solitude et de la sauvagerie.

Mais c'est aussi une fièvre collective qui répond à la crise d'un Alaska mythique : le récit oral est un ultime recours au sein d'une situation critique. La prise de parole renvoie à la fois à ce deuil qu'il faut faire d'une prospérité économique liée aux richesses naturelles du territoire (l'usine de saumons est délocalisée en Chine), et à l'urgence de poser la question du *reborn*, de confronter la situation locale au mythe américain de la renaissance (de la «deuxième chance»).

Quelques espoirs et une inquiétude

La situation mélodramatique et son contexte de récession ne font pas pour autant de *Limbo* un film sans espoir. Ce dernier se retrouve par exemple autant à travers Francine et Louise, qui renouvellent à leur façon l'esprit pionnier, que dans le parti pris photographique d'adopter une gamme chromatique aux tons

chauds et de jouer avec les taches de couleurs vives : le blanc immaculé du costume de Noelle rime avec la neige des montagnes, le jaune des cirés des ouvriers marque la séquence de l'usine, le rouge domine l'ambiance du pub, etc. Une attitude esthétique résolument dynamique qui refuse ainsi de fermer totalement l'avenir : l'idée d'une capacité des choses à évoluer traverse le monde de Port Henry par ce biais d'une succession de touches visuelles et scénaristiques très vivantes.

Mais Joe Gastineau est le personnage principal qui connaît l'évolution la plus significative. Caractérisé au début du film comme le type même de «l'expert» qui a raccroché à la suite d'une faute, il finit par affronter ses fantômes en acceptant de pêcher à nouveau : la demande émane de Francine et Louise, qui veulent mettre à profit le bateau acheté à Harmon King. Le fait que Joe ne pêche pas avec son bateau mais avec celui d'un autre (il enfreint du reste un interdit) montre que l'enjeu n'est pas de s'approprier un bien matériel mais de renouer par le geste avec une identité abandonnée. Cette opération de retour sur son propre fardeau est de plus solitaire, réalisée à l'écart du regard de Donna, donc dégagée de tout calcul de séduction. C'est en effet au pub que Donna apprend les détails de l'accident passé, pendant que Joe s'apprête à partir en mer. Une chanson accompagnera alors les images le montrant pêchant au large, comme pour atténuer sa peine. Joe est autrement dit un homme ordinaire qui se dessine en figure héroïque possible : il agit au-delà de son conflit intérieur et accomplit finalement sa part dans la lente constitution du couple. Il renvoie le personnage de Donna à sa capacité à se transformer à son tour, à affronter en particulier les causes de sa mésentente avec sa fille.

L'aggravation des «tourments» de Noelle est à ce moment-là l'occasion d'un événement plutôt dérangeant. Nous assistons à la lecture par l'adolescente d'un texte de sa composition devant ses camarades de classe : son histoire décrit, dans un style froid dosant remarquablement ses effets, l'accouchement d'un bébé possédant des ouïes de poisson! Idée littéraire épouvantable, malsaine, mais au fond irruption du symbole du monstre –y compris en tant que pensée monstrueuse– au beau milieu du mélodrame : ce qui avait valeur d'oracle pessimiste sous l'Antiquité se fait ici avertissement angoissant. Comment ne pas avoir ainsi l'impression que «tout cela finira mal» ?

La catastrophe

Parvenu à un peu plus de la moitié de son récit, *Limbo* abandonne soudain l'univers de Port Henry et au terme d'une série d'improbables péripéties fait échouer Joe, Donna et Noelle sur une île déserte éloignée de toute présence humaine.

Cette précipitation de l'action n'est pourtant pas une surprise totale car elle est annoncée relativement tôt dans le film par l'apparition en ville de Bobby Gastineau : il est le demi-frère de Joe et vient lui demander de l'aide. Louche, fuyant les ennuis, Bobby est un personnage mafieux donc antipathique mais dont l'utilité se révèle finalement strictement narrative : il est évacué (tué par des trafiquants) dès que le film peut concrétiser l'isolement radical des trois personnages du mélodrame. De la même façon, les trafiquants disparaissent rapidement : ils traquent les trois naufragés à travers l'île mais repartent, emmenant le voilier, dès que leur chasse se révèle infructueuse.

En très peu de temps donc, *Limbo* frappe ses personnages d'une situation dont la justification scénaristique est minimale (et dans ce souci d'économie de moyens, Sayles ne filme par exemple ni le meurtre ni le visage des tueurs) mais dont la cruauté est sans commune mesure avec celle de la condition humaine dépeinte jusqu'à présent. Au traumatisme physique et psychologique du bain forcé dans l'eau glacée sous les coups de feu s'ajoute la prise de conscience, le lendemain, d'un isolement et d'une vulnérabilité extrêmes. Joe, Donna et Noelle ne seront pas secourus avant longtemps et ils comprennent qu'ils connaîtront bientôt la pluie, le froid, la faim, la soif... sans compter la peur permanente du retour des tueurs.

Joe fait cependant preuve d'une capacité à agir dans les premiers instants : sortir au plus vite du bateau, sauter dans l'eau et nager, retirer les vêtements mouillés, se cacher, etc. Il se manifeste par ailleurs par sa lucidité sur la réalité du naufrage (Donna, au contraire, la refuse) et par sa connaissance des solutions de survie (collecte d'algues comestibles, par exemple). Sa conscience des choses constitue donc pour le spectateur un point d'appui, elle consolide Joe en tant que modèle héroïque de l'expert au centre d'une situation nouvelle mais identifiable, celle du film d'aventure. La découverte d'une maison de pionniers en ruine apporte en ce sens une précision : elle évacue le modèle de l'errance, de l'itinéraire géographique, au profit du thème de la fixation et de la constitution du foyer au cœur de la nature sauvage.

Mais si Sayles fait ici clairement surgir le mythe du retour à la Nature tel que l'expérimenta un Thoreau sur les bords de l'étang de Walden, il situe en revanche très vite *Limbo* aux antipodes de la robinsonnade. Le virage scénaristique qui voit l'irruption de la nature en quatrième personnage du film est avant tout une expérience choquante par sa soudaineté, son excès, et au fond sa gratuité : les personnages, du point de vue de leur moralité, n'ont à aucun moment «mérité ça». Le naufrage sur l'île déserte rejoint autrement dit cette figure, récurrente dans le genre mélodramatique, du déchaînement des forces de la nature (la tempête, par exemple), dont la violence démesurée renvoie souvent à la passion amoureuse ou tout simplement aux conflits humains. Dans le cas de *Limbo*, cette violence est limitée aux péripéties policières (au prétexte scénaristique) et donc vite éludée, tandis que la véritable catastrophe du film se situe du côté de cette présence immobile de la nature qui interrompt le jeu amoureux et conflictuel qui traversait le trio. On peut dire que la situation du film d'aventure, en tant que telle, séparée de sa tonalité exaltante et donc réduite à des considérations absolument matérialistes, met à nu les personnages mélodramatiques en les plaçant dans un espace vide et un temps figé. Donna enrage : «Un stage de survie en camping sauvage. On appelle ça un moment privilégié. (...) Pas de distraction, pas de média : on apprend à se connaître. (...) Les gens paient pour participer à ce genre d'excursion.»

Le retour du conte

Noelle fait bientôt une découverte extraordinaire dans la maison en ruine : un journal intime. Tenu par la fille du couple de pionniers venu jadis tenter sa chance sur l'île, il raconte le lent échec de leur projet d'adaptation. Noelle décide de ne le lire à Joe et Donna que par épisodes. Elle ressuscite donc soir après soir, dans la lumière rougeoyante du foyer, l'émouvant témoignage que fait une enfant des espoirs de son père (faire fortune dans l'élevage des renards) et de la mélancolie de plus en plus profonde de sa mère, tandis qu'elle-même s'évade en peuplant son univers de créatures fantastiques (les visites du dieu Renard). Mais la nature se révélant définitivement hostile, le travail trop ingrat et jalonné d'échecs, l'isolement mine peu à peu la vie des pionniers. La petite fille évoque ainsi leur maison sous la neige : «Papa l'appelle les Limbes, parce que ce n'est pas le Paradis, et c'est trop froid pour être l'Enfer. Maman a parlé de Purgatoire mais il a dit que non. Le Purgatoire a une fin».

Les lectures rituelles de Noelle font intervenir le conte comme une réponse immédiate à la dégradation progressive de la situation. Volontairement simple, la mise en scène se concentre à chaque fois sur les visages qui parlent et qui écoutent autour du feu, provoquant certes un cliché mais le désamorçant aussitôt par la durée et la répétition. En d'autres termes, l'absence de flash-back (ce qui ne veut pas dire que *Limbo* condamne le procédé) n'est pas palliée par cette solution facile, autrement plus complaisante, d'un vagabondage «poétique» de la caméra dans ce qui fut le théâtre des temps pionniers. Refusant tout montage distrayant entre le texte et les objets en ruine (on ne voit rien de cette cabane, de ces murs ou de ces meubles dont parle le journal), la mise en scène se concentre au contraire sur les visages autour du feu et préfère ainsi montrer que l'histoire, en donnant régulièrement naissance à la conteuse et à son auditoire, en imposant à ces derniers son rythme propre et la consistance de ses faits, opère comme le seul et long processus de réunion des personnages.

Dès lors, lorsque Joe et Donna découvrent par hasard (et en secret) que le journal n'est en réalité écrit qu'à moitié et que Noelle a notamment inventé la tournure dramatique des événements, le film rend définitivement l'histoire des pionniers au domaine du récit fictif et dévoile en retour l'authentique détresse de Noelle. Ce secret révélé –ressort typique du mélodrame– nous sort finalement d'une fascination un peu morbide pour l'échec du mythe de Walden, mais il nous confronte avec force, ainsi que pour les deux adultes, à la violence de la démarche de l'adolescente.

L'ultime séance de lecture aura donc lieu dans cette conscience que Noelle, qui achève son récit par le suicide de la mère de famille, ne fait que parler de la désagrégation de ses propres rapports avec Donna et des raisons de son dépérissement (il n'est pas innocent, ainsi, que Noelle soit malade sur l'île). Donna, enfin ébranlée, s'engage vis-à-vis de Noelle - «Sa mère ne l'aimait pas assez pour tenir (...) Elle a quitté sa fille. Je ne ferais jamais ça, quoi qu'il arrive.» –puis de Joe– «Je n'imagine pas de naufrage avec un meilleur compagnon».

C'est alors que le film choisit de se terminer le plus vite possible et de nous signifier que l'essentiel vient de se produire là, autour du feu, par la constitution d'une véritable famille, et qu'il n'est pas très important de donner une autre issue au séjour sur l'île. Au lendemain de cette renaissance des personnages à travers leur engagement intime, la fin de *Limbo* tombe, brutale et frustrante, en une séquence, au beau

milieu de l'action. On ne saura pas ainsi si Smilin'Jack, le pilote d'hydravion, vient délivrer les naufragés ou s'il ramène les tueurs. Un plan montre Joe, Donna et Noelle qui regardent l'appareil approcher, avant de raccorder sur une image entièrement blanche (le ciel) saturée du vrombissement de l'avion. La coupe du générique se produit à ce moment précis : lettres blanches sur fond noir... alors que l'on attend bien sûr un contrechamp sur les naufragés.

A l'image d'une fin si déroutante qu'elle en devient presque «scandaleuse», *Limbo* déconcerte parce qu'il s'intéresse à des personnages ordinaires pris dans des situations particulièrement anodines, alors que sa construction même obéit à un principe original et volontairement artificiel, qui consiste en une succession de ruptures de tons et de dépaysements violents. On peut dire que le genre mélodramatique ne se donne pas d'emblée dans l'œuvre de John Sayles, qu'il ne s'y manifeste ni par l'affection sentimentale ou les relations hystériques (l'exacerbation est réservée à la comédie : Francine, Louise, Harmon) ni par l'évidence de l'héroïsme de la figure du père, mais qu'il apparaît au spectateur de manière discontinue et dans le rappel de son mécanisme. Les personnages principaux sont ainsi émouvants non en raison d'un quelconque naturel de leur être ou de leur jeu, mais parce que leur simplicité s'équilibre de leurs connexions ponctuelles au code. S'il est par exemple normal que les blessures du passé participent à l'affinement de leur personnage dramatique, il est aussi remarquable qu'elles font de Joe et Donna des figures symétriques caractéristiques du registre mélodramatique. Il en résulte un jalonnement assez rigoureux du film par le genre, qui permet du coup à *Limbo* une grande liberté dans la composition de situations et de personnages secondaires. A ce respect du mélodrame –mêlé de distance– répond donc une exploration circulaire des lieux (le mariage, le pub...) et des thèmes (la crise économique, l'industrie du loisir...) qui conforte le spectateur dans son attitude d'une enquête continue sur la forme.

Pourtant, l'instant de grâce final qui ressoude Joe, Donna et Noelle se produit dans un lieu qui rompt définitivement avec Port Henry, un monde dont il semble en définitive impossible de revenir puisqu'il se referme d'une ultime coupe (d'un *cut*) sur les personnages en les soustrayant au dénouement (heureux ? malheureux ?) que représente l'arrivée de l'avion. Tout se passe en réalité comme si le séjour sur l'île était la refonte d'un espace et d'un temps dans l'ignorance flottante, presque insolente, de ce qui a précédé ; un peu comme si la vie foisonnante et attachante de la petite ville côtière, ses drames sociaux et ses intrigues de personnes, n'avaient compté pour *Limbo* qu'en tant que gigantesque fausse piste, sorte de bloc narratif homogène mais fini, encadré par les limbes du mystérieux générique et les limbes du journal de Noelle.

Que penser?... Peut-être que la beauté du film de John Sayles réside dans cette façon d'aborder le mélodrame selon deux mouvements contradictoires et successifs, un premier mouvement qui consisterait à rejouer le genre d'une manière «modernisée» –une réactualisation non nostalgique du dispositif hollywoodien–, un second qui voudrait au contraire le troubler par l'introduction d'une idée abstraite et inconfortable, celle des limbes, idée qui agirait alors en substitution de la tonalité pathétique.

La partie concernant Port Henry fait ainsi penser à un plein : son souci est de donner une vision contemporaine de l'histoire d'amour et de ses peines, d'une part en insistant sur cette polyphonie de drames –qui temporise le destin individuel par une réelle présence du collectif–, d'autre part en faisant passer l'émotion par le biais du témoignage oral –en préférant donc à l'action l'instant magique du retour de la parole. Sans virtuosité filmique ou effet de paysage, *Limbo* nous touche enfin en traduisant le mythe de la *last frontier* par l'aspect très local, circonscrit historiquement et géographiquement, de sa communauté humaine.

La partie sur l'île sort en revanche le mélodrame du cadre de la civilisation, arrache le film à l'Alaska mythique (c'est-à-dire à l'idée qu'on s'en fait) pour le confronter à la réalité invivable, inhumaine, de la Nature des temps pionniers. Les limbes, ce sont peut-être ce vide qui semble alors s'élargir autour des personnages tandis que le fil narratif –la fiction– se fait de plus en plus ténu, concentré dans ce récit que Noelle maintient à tout prix autour du feu. L'île apparaît autrement dit comme une expérience du bord du monde, une aliénation bien loin du vieux rêve régénérateur du retour à la Nature que vécut H. D. Thoreau, mais malgré tout proche d'une relecture de son *Walden* plutôt que de sa destitution. Avec *Limbo*, le voyage est ainsi un détour nécessaire, non une finalité : Sayles prend ses distances avec l'aspect contemplatif et quasi mystique du mythe américain, entraîne ses personnages dans l'impasse d'un dénuement extrême dont il s'agit de sortir. Il avère que la renaissance de l'amour ne peut exister

véritablement comme prolongement sublimé du monde, puisque ce monde est muet, dur, et non ludique, mais qu'elle passe très concrètement par ce retour sur des liens familiaux défaits et leur retissage. La famille qui naît à la fin de *Limbo* n'a cependant rien de réactionnaire, elle est l'inverse du modèle véhiculé par les feuilletons américains : elle échappe à l'imagerie en n'existant qu'après coup, dans la perplexité qui suit la clôture brutale de l'action, pensée par le spectateur.

Frédéric Favre

*Sidney (Hard Eight)*⁵

Paul Thomas Anderson 1996

D'entrée de jeu, Anderson annonce une vérité du film noir : c'est la menace d'une déliquescence de l'Amérique qui fonde le genre — à l'instar d'un Eastwood révélant le western à lui-même dans la séquence d'ouverture de *Pale Rider*, en mettant en évidence le rôle génériquement fondateur du paysage. Qu'il faille donc en finir une bonne fois pour toutes avec sa (feinte) innocence et donner à voir que l'Amérique est ce dont il traite *réellement*, voilà d'emblée une des idées majeures de *Hard Eight*. Il n'est donc pas étonnant que cette idée s'articule à une discrète évocation du western, comme pour en désigner la lointaine parenté, à travers la présence "feutrée" du paysage⁶. Cependant, que ce qui suscite le film noir, c'est la nécessité, voire même l'urgence, d'une pensée de la situation de l'Amérique, se redouble ici de l'idée que le genre ne procède pas "naturellement" du monde (c'est du hors-champ que surgit la sombre silhouette) ; il est une pure décision de l'art — l'effet d'abstraction obtenu par l'intrusion dans le champ d'une silhouette noire, pur emblème du genre et signe d'une fiction qui s'affiche, est l'indice de cette vérité de l'art. Ou l'art comme *deus ex machina*.

Le prologue ouvre le film sur une brève mais éloquente exposition de la situation : l'heure est grave, annonce d'emblée, pendant le défilement du générique sur fond noir, la tonalité de la musique, répétition lente et solennelle, d'un motif immuable ponctué d'un son de cloche. On peut même dire qu'il y a indication de l'idée, diffuse, qu'une menace plane. Interruption abrupte de la tonalité : se fait entendre, avant même l'apparition de la première image, le bruit d'un camion qui démarre, brutale suspension sonore de l'énonciation. Il y a là un effet de trouée dans la fiction, brèche par laquelle s'engouffre le bruit insensé du monde. Il est vrai que seul un travail exclusivement sonore permet d'obtenir un effet aussi radical, tant il est difficile de désobjectiver les images. Puis, raccord sonore et lumière blafarde, entre chien et loup, nimbant une urbanité lâche et anonyme, et auréolant la détresse muette et solitaire d'un jeune homme, John (joué par John C. Reilly), esseulé et accroupi contre le mur d'un snack. On entrevoit vaguement le paysage à l'horizon, confirmé au demeurant par la présence du poids lourd qui indique que l'endroit est situé en bordure d'une route nationale. Que le personnage de John soit écrasé par sa condition est alors littéralement visualisé par le passage du camion qui barre le champ de sa lourde masse, encadrant momentanément le personnage dans l'espace qui sépare le châssis du sol. Raccordant le plan à l'effet de réel induit par le travail sonore sur fond noir, l'opération produit alors l'idée d'une Amérique *réelle* en sursis, et à l'avenir lourdement compromis. L'hésitation entre la nuit et le jour, signe à la fois de la fin et du début de quelque chose, souligne quant à elle la solennité vaguement inquiétante du moment, tout en désignant une indécision de la tonalité.

À peine le camion a-t-il quitté le champ, qu'y entre aussitôt une sombre silhouette, vue de dos. Elle s'immobilise un instant en amorce du plan, puis se dirige, *inévitavelmente* lourde des menaces du film noir, d'un pas décidé et sans hâte vers le personnage de John. C'est à ce moment que la caméra s'ébranle pour en suivre la trajectoire. On peut donc dire que c'est dans des accointances manifestes avec le film noir que *Hard Eight* est alors mis "en action".

L'idée d'un retour du "noir" se donne instantanément comme consubstantielle à un surgissement de la fiction comme lieu par excellence des possibles, de la possibilité d'un impossible.

Ce surgissement se comprend avant tout — la vieillesse du mystérieux inconnu (joué par Philip Baker Hall) le désignant d'emblée comme figure du passé — comme une convocation de l'*ancien* afin de penser le nouveau, c'est-à-dire, disposer une pensée du possible en prise avec la situation actuelle de l'Amérique. La séquence suivante, organisée en champs / contrechamps sur la discussion entre les deux hommes à l'intérieur du snack, installe sans détour le film dans une veine humaniste chrétienne dont l'apparente "déshabitude" est pour le moins déconcertante : tandis que John révèle que sa détresse vient de ce qu'il ne

⁵ *Sidney* est le titre choisi par P.T. Anderson, que la production a changé en *Hard Eight* (littéralement, terme de jeu de dés désignant le double quatre). Le film, inédit au cinéma en France, a été diffusé sur une chaîne de télévision câblée sous le titre *Double mise*.

⁶ Comprendra-t-on enfin que le film noir constitue précisément l'envers du western, en ce qu'il dispose en "négatif" les termes d'une pensée de la question nationale?

peut réunir la somme nécessaire (6000 dollars) pour enterrer sa mère, l'inconnu, dont on apprend qu'il se prénomme Sidney, lui propose, sans contrepartie, de l'aider à améliorer sa situation (on comprendra par la suite qu'il s'agit de lui apprendre le "métier" de joueur dans les casinos de Las Vegas). Il y a cependant quelque chose de radical dans ce retour de la bonne vieille morale altruiste, une manière d'*épuration*, et qui, du temps, désigne bien ce qui suscite l'urgence d'une pensée de l'Amérique : les ravages de l'individualisme égoïste. On voit bien ici que la confrontation à un impossible situe inmanquablement le film dans la filiation des films de Capra. Il est vrai que si cette question traverse évidemment tout le cinéma hollywoodien, se situe même au fondement de son art, les fables "édifiantes" de Frank Capra, du fait que cette question en est *le sujet même*, en constituent cependant une sorte de cœur précieux.

Le piège du moralisme et de la sentimentalité, propre à la fable édifiante, est toutefois évité par la distance, laquelle résulte, d'une part, de l'ironie (l'énormité de la somme) ainsi que de la suggestion d'une certaine immaturité de John ; et d'autre part, du fait que plane un doute sur la bonne foi de Sidney, que des connotations génériques "noires" nimbent d'une aura de cynisme potentiel, suggérée d'ailleurs par la crainte manifestée par John d'une éventuelle escroquerie, voire d'une drague homosexuelle.

Mais l'on ne sait trop en vérité si le doute sur les motivations désintéressées de Sidney n'est pas instillé aussi par ces lourdes poches sous ses yeux, si remarquables, et signes éventuels du poids d'un secret lourd à porter. Le film y gagne d'ailleurs une épaisseur énigmatique, une certaine mise en perspective, la suggestion d'un lien encore vague avec un passé indéfini.

On peut cependant avancer que l'opération globale ainsi annoncée apparaît *a priori* comme une *hésitation heureuse* entre film noir et fable édifiante.⁷ Cette hésitation se donne à penser dans une connexion à la présence en filigrane du western, celle, à la fois glacée et bienveillante, du paysage, durant la séquence suivante du voyage en voiture en direction de Las Vegas : la mémoire du western surgit comme élément *incontournable*. Situé entre le prologue, génériquement neutre, et le corps central du film, plus proprement "noir", le motif du *road movie* se donne ainsi à penser comme passage obligé, sésame par excellence de la fiction hollywoodienne. Une manière de réponse à la question de sa récurrence dans le cinéma américain. Il est en définitive ce par quoi le film s'ouvre au champ des possibles. Ce dont est l'indice l'insert du flash-back, à la fois inattendu et réjouissant, relatif à l'évocation par John de son étrange problème avec les boîtes d'allumettes (une histoire de « *friction spontanée* ») : quelque chose comme l'idée que *là où on va* (le film, la fiction), *tout est possible* !

En somme, *Hard Eight* s'annonce comme une rencontre entre le film noir et Capra, sous les bienveillants auspices du western.

Dans un premier temps, la confrontation entre film noir et fable édifiante tournera à l'avantage de la seconde. Ainsi, contre toute attente, l'intrigue "noire" reste suspendue, le suspense généré par l'apparition vaguement inquiétante de Sidney se résorbant d'une manière inattendue, trompant notre attente. En effet, l'initiative de ce dernier s'étant réduite à une proposition altruiste et désintéressée, le film corrobore ce qui apparaît comme un glissement narratif imperturbable vers une singulière étrangeté.

Accepter cette étrangeté du film n'ira pas sans une rude mise à l'épreuve du spectateur. Car, faire avaler la pilule d'un retour de la fable édifiante dans le cinéma d'aujourd'hui est pour le moins audacieux. La stratégie du film va donc consister précisément à en donner à penser l'étrangeté, en déployant ce retour à *l'aune du film noir*, sous la forme d'une dialectique du possible et de l'impossible. En effet, au début du film, nous sommes en connivence avec John lorsque ce dernier doute de la sincérité du mystérieux samaritain, car sa méfiance est homogène à la réalité du monde (ou à l'horizon d'attente du film noir ? Déjà est avérée la confluence des deux). Quoique son immaturité nous en distancie, John est à ce moment notre seul point d'entrée possible dans le film. Mais plus tard à l'hôtel, et une fois prise sa première leçon au casino, John finit par se laisser convaincre de la bonne foi de son bienfaiteur et serre la main qu'il lui tend, le spectateur se retrouve alors seul. Le sentiment d'être "lâchés" par le film est ainsi d'autant plus prégnant que l'ellipse temporelle, tout aussi surprenante, indiquant par la suite que deux années auront passé, l'accentuera très fortement : elle a pour effet de creuser l'écart entre l'horizon d'attente et la direction prise par le film. Mais le coup de grâce est définitivement porté lorsque Sidney réitérera par la suite la même démarche envers Clementine (Gwyneth Paltrow), une serveuse du casino, lorsqu'il comprend

⁷ L'aspect édifiant étant discrètement souligné ici et là par la musique : un rien solennelle pendant le générique de début et lors de la scène de déclaration d'amour paternel, discrètement exaltante, voire même vaguement "pontifiante" au moment où Sidney et John quittent le snack pour se rendre à Las Vegas. Elle sera d'ailleurs évoquée à nouveau, mais sous la forme du conte de Noël, lorsque "*The Amazing Grace*" accompagnera discrètement le tête à tête de Sidney et Clementine dans un bar de la ville, avant que ce dernier ne l'invite à monter chez lui).

qu'elle se prostitue à l'occasion. Que cela commence aussi par une discussion dans un snack entre les deux protagonistes souligne l'effet de répétition, par quoi le film *arrache* définitivement la bonté du personnage à l'emprise du "noir". Car il faut cette répétition pour se défaire complètement du sens. Nous sommes alors renvoyés à notre propre résistance face à l'avènement d'un possible. Disposer la fable édifiante *en arrachement* au film noir est en définitive l'opération qui permet au film de donner ainsi la mesure de ce que le possible se pense à partir de l'impossible.

Mais c'est à chaque étape le point de ce possible que tient le film, possible conditionné par l'avènement d'une *bonté* dont Sidney est l'acteur. Ce dernier charrie, par sa présence, des relents menaçants de vieux caïds cyniques, à la violence froide et cruelle. Mais le personnage évoque aussi progressivement et tout autant, les anciens héros élégants et romantiques (Humphrey Bogart dans *Casablanca*). Il apparaît en définitive comme une figure plus générale du passé (qu'il porte constamment du noir et du blanc est ainsi indicateur à la fois d'une mémoire du film noir et du classicisme en général), marqué comme tel par les surnoms et adjectifs dont on l'affuble : "*big time*", "*old timer*", "*captain*", "*classic*". Tout en conservant donc son aura "noire", il finit par se lire aussi en tant qu'incarnation du héros classique, convoquée afin de (re)construire une pensée du possible. Il en résulte qu'il suscite peu à peu l'adhésion du spectateur ; celle-ci est soutenue par les réminiscences "noires" qui gravitent autour du personnage, et qui neutralisent toute velléité de moralisme béat pour construire une impassibilité (ou une distance) qui le donne à penser comme *pure* bonté au travail. — On l'aura au demeurant compris, c'est le croisement de la fable édifiante avec le film noir qui permet de nous faire accueillir cette bonté, enjeu crucial du film, tout en évitant l'écueil de l'angélisme et de l'humanisme (de la charité) chrétien(ne) : en quelque sorte de "faire passer la pilule" sucrée de l'intervention angélique en la trempant dans l'amertume de l'univers noir.

Cette adhésion est définitivement avérée lorsque, après leur discussion au snack, Sidney invite Clementine à le suivre dans son appartement à l'hôtel et l'installe dans la chambre de John : le fait que celle-ci y voit une intention sexuelle nous distance d'elle aussitôt.

Mais si seule une pure adhésion est suscitée par cette figure ancienne de héros qu'est Sidney, c'est le collectif qu'il finira par former avec John et Clementine, support d'une pensée du possible, qui fixe en définitive l'identification du spectateur. Le moment précis où tous trois se retrouvent le lendemain matin dans la chambre de John, est celui à partir duquel, allégés du poids des attentes génériques, nous nous laissons alors porter par l'apesanteur du film.

C'est, dans un premier temps, la confrontation avec John qui pose les bases de ce collectif : situé quelque part entre le type du *tramp*, variation sur la figure de *l'average man*, centrale dans le film noir, et le type du jeune à éduquer, figure de l'avenir, qui remonte aux westerns initiatiques des années cinquante, le personnage présente ainsi une dimension pathétique indéniable : la collusion des deux types rend son âge indéfinissable, ce qu'indiquent les traits de son visage, à la fois joufflu et plus tout à fait jeune (la physionomie et le jeu de J. C. Reilly rendent avec beaucoup de justesse cette singularité du personnage). Il apparaît donc comme une figure d'un avenir compromis et laisse penser qu'*il est peut-être déjà trop tard pour le construire*. L'immatrité tardive du personnage fait ainsi passer l'idée de la nécessité cruciale, urgente, d'une figure de modèle paternel. Ce qu'indiquera l'attitude d'imitation qu'adoptera par la suite John vis à vis de Sidney.

Assumer cette place du père, cruellement vacante, signifie bien sûr qu'il faille faire un homme de John. Au-delà de la transmission d'un savoir, Sidney s'y emploie surtout à travers une volonté affichée de mise à égalité. Ce qu'indique d'emblée leur première poignée de main. Elle est, en soi, un signe de l'égalité, et scelle la naissance d'une amitié, comme le souligne la phrase que prononce alors Sidney : « *It's always a pleasure to meet a new friend*⁸ ». Montrée en gros plan, elle n'acquiert une portée véritable, excédant la banalité du geste, que parce qu'elle advient en différé de la rencontre entre les deux hommes et, *après* l'insert soulignant la restitution par John de l'argent prêté par Sidney. L'opération, qui fait de la sorte se succéder les deux gros plans, a ainsi pour effet d'épurer la bonté de toute connotation de charité, afin de prescrire l'égalité comme condition de l'amitié.

L'intervention, proprement providentielle, de Sidney, désigne par ailleurs la dimension prescriptive du film : son "entrée en scène" dans le premier plan, soustraite à toute forme de causalité réaliste, l'énigme (longtemps maintenue) quant à ses motivations, cette opacité du personnage, disposent ainsi son intervention comme pure décision du film. Mais c'est surtout la *réitération* de la même attitude, spontanée

⁸ « *C'est toujours un plaisir de rencontrer un nouvel ami.* »

et désintéressée, envers Clementine, qui l'avère. Clementine ! — indice de cette connexion lointaine du film au western, le nom résonne à lui seul comme figure de la nation par excellence. Le personnage quant à lui, tient autant de la victime du mélodrame (par sa condition de prostituée par nécessité, comme le suggère par moments le film) que de la femme fatale du film noir (son imprévisibilité : qu'elle se prostitue le jour même de son mariage sera proprement incompréhensible). Le croisement des deux figures construit ainsi l'idée d'une figure *fatale à elle-même* (et inversement, elle est sa propre victime). De fait, elle précisera bien à Sidney, en parlant de la prostitution, qu'elle ne fait rien contre sa propre volonté. Le film entretient d'ailleurs l'ambiguïté autour de la question, et l'on ne sait jamais s'il s'agit véritablement ou non, d'une nécessité. Le caractère somnambulique du personnage, qui donne l'impression de n'être jamais complètement éveillé, est ainsi autant le signe d'un engourdissement moral, que celui de la pesanteur du monde. L'en relèvera, réjouissante surprise, le « *Clementine, my darling Clementine* », que lui lancera Sidney pour l'aider à se reprendre durant la scène de la prise d'otage : réduire l'écart entre la condition du personnage et l'aura mythique attachée à son nom, est ce en quoi consiste en définitive le rôle de Sidney vis à vis de Clementine.

Ainsi, les deux personnages sont des figures, en impasse, du temps. Face à eux, Sidney incarne une *décision* – avérée dès le début par le temps d'arrêt qu'il marque lors de sa première apparition – qui a pour effet de les disposer à nouveau à une pensée du possible : permettre à John d'incarner une figure de la relève, et à Clementine, de figurer une idée de la nation arrachée à l'emprise du temps.

Véritable courage d'un cinéaste qui ose ainsi prescrire, en ces temps de cynisme dominant, la nécessité d'une bonté pour relever le monde de sa tristesse.

*

Qu'en est-il du “noir” dans le film ? En vérité, le film noir est convoqué en tant qu'*artifice nécessaire*, forme incontournable à donner au monde (ou à l'Amérique). Il n'est en somme que l'outil indispensable grâce auquel le film pense l'urgence d'une transformation subjective de l'Amérique. D'où la distance du film vis-à-vis du genre.

Cette distance est tout d'abord perceptible à travers la dimension singulièrement amoral du film. En effet, le monde du jeu est par exemple désobjectivé, décanté de ses connotations criminelles et soustrait au point de vue moral. Ainsi, de l'épisode où Sidney enseigne à John comment tricher en exploitant les failles du système des cartes de crédit du casino, le film ne retiendra que le motif du récit d'initiation. Il en ira de même lors de la séquence quasi finale où Jimmy est froidement abattu par Sidney, et où le point de vue moral est évacué au profit de l'idée d'une cruauté nécessaire.

De plus, durant la première moitié du film, la prégnance du genre, dont le monde du jeu et des casinos est l'indice indéniable, est de fait neutralisée. Contenus dans une suspension de leurs significations, les signes sont soustraits à leur efficacité dramatique, d'où l'atonalité qui caractérise cette partie du film.

Seul le travail sur une durée conséquente (une bonne partie du film) peut alors décanter le “noir” de ses fonctions traditionnelles. Disposé en toile de fond de la fable édifiante, il finit par *faire monde*. C'est dans leur présence même que ses signes se laissent alors progressivement penser, à la faveur de la suspension du sens. Le décor des casinos permet ainsi de construire l'idée, métonymique, de l'Amérique comme immense casino peuplé d'habitants “zombifiés” et anonymes, multitude inapte à supporter une quelconque idée du peuple. Le décor ostensiblement luxueux des salles de jeux, la chatoyance multicolore des lumières et des machines à sous, demeurés étrangement “muets”, trahis par une mise en scène faussement flamboyante et pour tout dire retenue (l'utilisation du cinémascope n'a pas pour effet de produire du spectaculaire, mais de donner à voir le spectacle de l'Amérique, et la bande son et la musique, le plus souvent diégétique au demeurant, sont savamment maintenues dans un rôle de fond discret, aux antipodes de tout effet d'annonce tonitruant), se prêtent alors aisément à une lecture métaphorique : l'Amérique/Casino, “moderne”, opulente et libérale n'est plus que le triste écrin du vide. L'idée du néant se donnant ici dans son articulation à l'aliénation des gens par l'enchaînement à la circulation de l'argent.

Que le “noir” fasse monde donne par conséquent à penser ce dernier comme force négative, regorgeant de mille menaces à l'affût, prêtes à contrer l'effectuation du possible. Le traitement du personnage de Jimmy en est emblématique. Incarné par Samuel L. Jackson, icône du cinéma d'action violente contemporain, sa première apparition dans un casino de Reno se lit comme surgissement attendu de la menace et donc signe d'une probable relance de l'intrigue “noire”. Mais cette apparition reste pendant un long moment sans suite, le temps de se décanter de son sens premier. Le personnage se prête alors à une lecture en tant que *pure* figure, menaçante, du temps.

En définitive, *Hard Eight* n'est un film noir que pour donner à penser que c'est le monde (ou l'Amérique) qui est noir(e). Contrairement à ce qu'on pourrait croire, l'idée ne fait que renforcer la filiation avec Capra en ce qu'elle fait écho au poignant *It's A Wonderful Life*⁹, qui déjà disposait sa fable à l'aune du "noir" et laissait entendre cette "noirceur" ontologique du monde. (De sorte que lorsque l'intrigue "noire" reprend enfin ses droits, elle semble procéder du monde même : ainsi, la séquence de la prise d'otage qui en annonce le retour s'apparente davantage à un fait divers qu'à une péripétie authentique.) Capra avait en effet inséré, à l'intérieur du récit de la fable édifiante, celui d'un rêve, film dans le film en quelque sorte, montrant le monde tel qu'il aurait été sans l'action bienfaitrice du personnage incarné par James Stewart. Rappelons-le, ce monde est décrit selon l'imagerie du film noir : paysage urbain nocturne, tripots louches, cabarets aux enseignes aguichantes, citadins esseulés et détresse urbaine. Ces images, familières, devenues banales (cinématographiquement parlant) depuis les années 40, font ressortir l'aspect de fiction, "conte de Noël", du reste du film, et du coup, par un effet de "moins de fiction", se donnent alors à penser comme étant celles du monde réel. Ce que Capra obtient ainsi par le montage, Anderson l'atteint quant à lui par un travail de mise à distance, de hiérarchisation "à l'intérieur du plan" si l'on peut dire, en disposant l'univers "noir" en arrière-plan de la fable édifiante, en manière de repoussoir.

Slim Ben Cheikh

⁹ *La vie est belle* (1946).

“ *Oui à l’amour, sinon la solitude* ”

Entretien avec Alain Badiou à propos de Magnolia (Paul Thomas Anderson, 1999)

Unité et multiplicité

Élisabeth Boyer : Ce qui m’a frappée dans *Magnolia*, c’est la multiplicité des espaces, la multiplicité des personnages, qui sont tous principaux, la multiplicité des jeux d’acteurs qui sont tous extrêmement forts. Il y a quelque chose de très nouveau dans cette dimension, mais ce qui me semble très différent et en même temps ressemble beaucoup à l’un des premiers grands films de John Sayles, *City of Hope* de 1991, c’est justement cette multiplicité des espaces, des personnages, des histoires même, qui se tressent et se trament. Chez Paul Thomas Anderson, le montage est encore très technique dans la juxtaposition, c’est un montage classique très complexifié, mais qui est encore relativement en séquences parallèles. Ce qui est très différent chez Sayles, c’est qu’il y a cette même multiplicité, mais avec des montages à l’intérieur des plans, de l’espace. En quoi c’est une pensée du monde d’aujourd’hui, des espaces séparés, de leur déliaison. Comment juges-tu la cohérence de ce montage par rapport à la nécessité aujourd’hui de penser une cohérence du monde malgré les diversités d’espaces et de mondes ?

Alain Badiou : Il me semble que dans *Magnolia*, il y a une tension entre le désir de multiplicité et une contre-tendance à l’unité. La multiplicité est très frappante, bien sûr, dans les narrations, les personnages, le style de jeu des personnages, l’intrication des histoires, mais il me semble qu’en même temps cette multiplicité ne contamine pas vraiment la question de la construction des plans. C’est une question technique en effet, mais significative. Ensuite, cette multiplicité demeure en fin de compte subordonnée à un principe d’unité. Simplement ce principe d’unité est finalement toujours présenté comme un résultat plutôt que comme une donnée, et comme un résultat partiel : chaque fois qu’on croit tenir une unité, elle est tout de même un peu défaite ou contrariée par autre chose. L’exemple le plus massif, c’est qu’au moment où les histoires s’enchevêtrent et se lient les unes aux autres, ne serait-ce que sur un plan narratif, il y a la pluie de crapauds qui intervient comme un élément qui surdétermine cette unité narrative en la rendant finalement un peu vaine, puisqu’il s’agit d’un élément qu’on peut dire symbolique.

C’est un film d’aujourd’hui du point de vue de la saisie de la multiplicité et de la déliaison, de l’impossibilité de tenir un point narratif idéologique ou subjectif qui recouvre le tout, mais je crois que le désir d’unité est assez fort pour qu’on puisse soutenir éventuellement que c’est un film néoclassique. Et ce, me semble-t-il, pour deux raisons. Premièrement, parce que si multiples que soient les choses, on ne perd pas de vue qu’elles constituent en dernier ressort une fable au sens multiple du terme: une fable narrative mais aussi une fable symbolique. Deuxièmement, et peut-être plus profondément, chacune des histoires construit finalement une thématique qui est reconnaissable. C’est quand même un film qui, fondamentalement, est un film sur père et fils, ce qui est une donnée organique absolument fondamentale du cinéma américain. S’il y a un thème classique du cinéma américain, c’est bien celui-là, même s’il y en a d’autres qui sont du même ordre. Les grandes figures intersubjectives du mélodrame américain sont toutes représentées dans le film. Aucune ne constitue le sujet du film au sens ordinaire, mais c’est quand même de ça qu’il s’agit.

Daniel Fischer : La tendance à l’unité, on peut la voir effectivement dans cette question père-fils, mais aussi dans la communauté que le film constitue. Il y a une dimension opératique explicite, par exemple quand les personnages entonnent la même chanson en chœur, ça aussi c’est très américain. En quoi est-ce différent du schéma fordien de constitution d’une communauté par le film ?

Alain Badiou : Là-dessus on pourrait dire la même chose que précédemment : le motif de la constitution filmique de la communauté, ou même le motif qui fait que le temps du film est le temps de la

constitution de la communauté se retrouve en réalité un peu morcelé, un peu fragmenté, mais il se retrouve. Simplement, il est plus abstrait parce que la communauté n'est pas épique, ou narrative, dans un sens très large, c'est une communauté qui indique que c'est le film qui la produit : il y a là un élément de modernité injecté dans le classicisme. À aucun moment on n'essaie de nous faire croire que cette communauté est une construction réelle, on montre bien que c'est le film qui la constitue. Néanmoins le motif est aussi un motif classique. Je crois simplement que là, en particulier parce que le film se donne les moyens de l'abstraction, l'idée de l'auteur est que cette communauté est l'humanité elle-même. Elle n'est pas une communauté narrative singulière engagée dans une histoire, mais elle est allégorique de l'humanité tout entière ; c'est pour ça qu'il y a quelque chose comme une plaie d'Égypte qui peut la frapper.

Le film trouve une strate tout à fait intéressante, car juste en dessous de lui (c'est-à-dire en lui, comme une strate possible) on rencontre des motifs traditionnels du cinéma américain. Il pourrait après tout être un film orné mais portant sur les relations père-fils, ou sur la communauté. Et juste au-dessus, il y aurait quelque chose qui en ferait un film abstrait et symbolique. À mon avis, le talent singulier de ce film est de n'être exactement ni l'un ni l'autre : il navigue avec la possibilité ou la virtualité plus ou moins accentuée de passer à une abstraction symbolique assez grande, y compris tout à fait irréaliste, fictive au sens fort, dans l'affaire des crapauds ou du choral, dans certains des croisements d'histoires qui sont trop improbables ou trop artificiels pour être réellement narratifs. Il peut être ça, et il peut aussi être virtuose dans certaines scènes, ou quasiment en citation du mélodrame ordinaire dans telle ou telle séquence.

Malgré tout, le film ne laisse pas beaucoup deviner ce qu'il est si on l'isole dans une seule de ses séquences. De ce point de vue-là, c'est un film de montage, de façon essentielle, parce que précisément la multiplicité ne contamine pas vraiment le plan : sauf dans quelques cas exceptionnels, on peut voir certaines séquences ou fragments de séquence absolument comme du cinéma classique. Il m'en vient une au hasard : quand on voit le fils pleurer sur le lit de son père, si on l'isole, on dira qu'on est dans le mélodrame reconnaissable. Il y a beaucoup de scènes de ce genre.

Père et fils

Slim Ben Cheikh : Diriez-vous que cette séquence est centrale, cette histoire du fils et de son père ?

Alain Badiou : Elle est très importante, elle rayonne un peu, c'est pour ça que j'insiste sur la thématique fils-père, d'autant qu'elle n'est pas présente uniquement là. Il y a l'histoire du petit garçon, etc. Sur fils et père, le contrepoint est très important. Mais l'histoire de la femme du père, de ce vieil homme mourant, n'est pas non plus seulement latérale, ou en diffusion par rapport à un enjeu qui serait central, ni l'histoire de l'inceste. Ces histoires ne sont effectivement pas exactement à égalité, la thématique fils-père reste organisatrice, elle prédomine, mais des équilibres sont conservés, le reste n'est pas simplement là en diffusion. Il y a plusieurs fil(-)s, même si celui-là est capital. C'est fait dans la pleine conscience que la thématique fils-père est fondamentale dans le cinéma américain (*Magnolia* est un film extraordinairement réflexif, d'une puissante intellectualité). Anderson le sait et il en donne une variante organisatrice et importante, mais dont il faut bien voir qu'elle est aussi extrêmement tendue, aux lisières de l'abstraction. Pas forcément dans les séquences mais dans le fil général. Quand on prend la grande séquence des prêches machistes du fils, si on l'isole, on a quelque chose d'indéchiffrable sur le moment même du point de vue de l'anecdote fils-père.

Slim Ben Cheikh : Mais ensuite il y a l'interview avec la journaliste qui est très frappante, qui joue à plusieurs niveaux. Elle nous permet de passer à cette relation de ce fils avec son père, et en même temps elle dit autre chose sur l'Amérique d'aujourd'hui, celle du journalisme, des médias. Chaque séquence est liée aux autres, et vit par elle-même.

Alain Badiou : C'est une des grandes forces du film, ce par quoi il demeure dans la multiplicité effective. Ce qui est très intéressant, c'est que les séquences ont une intensité de jeu qui leur est propre, qu'elles peuvent fonctionner pour leur propre compte, y compris avec plusieurs significations dans le moment même de la séquence. Et dans le même temps, ce que je disais reste vrai : si on les isole, dans certains cas elles peuvent apparaître comme des moments du grand cinéma narratif mené avec virtuosité.

Je pense à une séquence très frappante où la femme du vieil homme est dans la pharmacie. La scène est très habile du point de vue de sa construction, du jeu d'éloignement des regards, de la manière dont la caméra reste à mi-hauteur et saisit ce visage de loin. On peut admirer cette scène, elle a une densité intrinsèque. Mais si elle n'est pas prise dans le montage, rattachée à l'ensemble de l'étoilement de la chose, elle fonctionnera comme une séquence néoclassique, c'est-à-dire extrêmement brillante, renouvelée, etc., mais traitant quelque chose qui est clos sur lui-même, qui a sa densité narrative propre.

Slim Ben Cheikh : Par rapport à cette question du lien de l'ensemble, pensez-vous que le prologue agit comme une sorte de clef, ou qu'il vaut pour lui-même en tant que tel ? Il reste indéchiffrable, même si on le considère comme une clef, elle est difficile à saisir.

Denis Lévy : C'est un peu l'abstraction de l'ensemble.

Alain Badiou : Ce prologue met en garde, il met en éveil sur le fait que justement le film est autre chose que sa littéralité séquentielle. Je suis de l'avis de Denis, il indique l'abstraction. J'insiste sur ce point, je crois que le film est exactement entre d'un côté une mosaïque mélodramatique tout à fait reconnaissable morceau par morceau, dans différentes thématiques, et de l'autre une abstraction qui à la fois résulte de la combinaison des morceaux (parce qu'il faut les monter, littéralement), mais aussi du fait que la communauté qui est construite là est en réalité l'humanité en général. Même la thématique fils-père est tendue vers une allégorie, n'est pas simplement une histoire familiale.

Entre néoclassique et baroque

Daniel Fischer : On peut se poser la question du titre, *Magnolia*. Y a-t-il un rapport entre la forme abstraite du film et la structure de la fleur ?

Denis Lévy : On voit une fleur de magnolia au générique, une fleur qui s'ouvre et qui indique la forme en rayonnement du film.

Alain Badiou : Cela indique la construction d'une totalité qui est faite de complexité, quelque chose comme ça. Ce qui caractérise le magnolia comme arbre c'est que chaque feuille est très vernissée et très indépendante des autres. Il y a l'unité organique de l'arbre, et la fermeture de chaque feuille sur elle-même, y compris dans son aspect poli, verni. L'auteur se voit comme ça : chaque séquence est très finie, très vernie, mais ce qui est vivant, c'est l'arbre.

Annick Fiolet : C'est le côté "cliquant" du film avec lequel certains d'entre nous ont des difficultés...

Alain Badiou : Mais je pense qu'il y a un vernis tout à fait délibéré, surpoussé, que j'assignerais en particulier au fait que, de façon assez systématique, il y a un poussé dans l'intensité du jeu des acteurs. Cette singularité du point de vue du jeu des acteurs est une caractéristique frappante du film. Il y a des morceaux entiers qui sont des morceaux d'intensité d'acteur. A mon avis, Anderson sait très bien qu'on peut lui reprocher ça comme une collection de coquetteries, et c'est possible de le dire. Il y a des moments où l'acteur est tellement exposé qu'on peut dire qu'il se fait réellement plaisir : par exemple la scène demi hystérique de Julianne Moore dans la pharmacie ou le grand prêche sexuel de Tom Cruise. Chaque acteur, comme dans l'opéra, a un air, c'est-à-dire un moment où il va montrer ce qu'il sait faire. Je crois que c'est un vernis donné à la scène, une intensité presque excessive, qui finalement va quand même devoir être reprise dans la vie de la totalité. Le film est composé de ça, mais il n'est pas réductible à ça. C'est vrai que de ce point de vue, on est coincé : on dit qu'il est néoclassique pour une série de raisons évidentes, mais à un autre niveau on serait tenté de parler de baroque, véritablement, au sens "classique" de baroque. Il y a opposition entre baroque et classique, mais le baroque a aussi une dimension d'un certain classicisme. Je sens une esthétique baroque, c'est-à-dire que la construction du tout se fait à partir d'une intensification des parties, et pas seulement à partir d'une subordination des parties à l'ensemble. Chaque partie doit être intensifiée, et ce n'est qu'à partir de cette intensification qu'elle va trouver son principe de connexion aux autres. Plus chaque histoire est singulière et plus elle a de chances de se connecter aux autres, et pas du

tout dans le sens où il faudrait qu'elle s'affaiblisse pour se lier aux autres. Anderson a réussi ça, qui est difficile, parce que d'habitude, dans les films à multiples histoires intriquées (ce qu'il n'a pas inventé), c'est au prix d'un affaiblissement de chacune des composantes qu'on arrive à les nouer. Là, au contraire, elles se nouent dans leur intensification. A l'exemple de l'interview de Tom Cruise qui va permettre de passer à un autre nœud : cela se fait violemment, pas du tout par ponçage.

L'aveu

Il y a un élément qui est singulier. Il y a quelque chose qui est gardé du mélodrame dans la forme, qui vient du théâtre. Une bonne partie des schémas du mélodrame viennent d'Eugene O'Neill et de Tennessee Williams, ils sont matriciels. Il y a une figure qui est reprise du théâtre d'O'Neill, c'est la figure de *l'aveu*. C'est un topos fondamental du mélodrame américain dans sa référence théâtrale : le moment où l'on va pouvoir enfin *dire*, où, dans une espèce de thérapie collective, nocturne, on va pouvoir révéler. C'est très présent dans le film : " Je t'ai trompé ", etc., avec à la fois la douleur et la fonction libératrice de l'aveu. Mais ce qui me frappe ici c'est que l'aveu est séparé du motif de la réconciliation, alors que généralement c'est toujours lié. Ça, je pense que c'est d'aujourd'hui. Les réconciliations ne sont qu'apparentes : le fils et le père renouent, la femme du vieil homme passe à l'aveu, mais c'est trop tard. L'ancien petit prodige avoue qu'il est homosexuel, mais ça ne sert à rien. Il y a un réseau d'aveux, qui est absolument typique de ce cinéma-là, mais d'habitude l'aveu est constitutif du renouement de la communauté. Celle-ci a été défaire, séparée, par des secrets indicibles, et il faut dire la chose pour qu'elle ait une chance de se reformer. Il peut d'ailleurs s'agir de la communauté conjugale, de l'histoire d'un couple.

Dans *Magnolia* on a de grandes scènes d'aveu mais dans une communauté qui ne se constitue jamais vraiment. C'est pour ça aussi qu'on a une pluie de crapauds : tout ça est présenté comme le cheminement possible d'une humanité, mais d'une humanité qui n'est pas totalisable, qui ne se rassemblera pas. La fonction de l'aveu est coupée de sa destination ordinaire. Beaucoup d'éléments du mélodrame américain traditionnel, y compris dans sa provenance théâtrale, fonctionnent comme ça dans le film. Ils sont là, mais au service de quelque chose de beaucoup plus abstrait que d'ordinaire. A la fin des fins, toutes ces histoires sont des histoires d'aveu, mais l'aveu a une espèce de valeur abstraite, une valeur de compassion et non pas de renouement, ni de réconciliation.

Élisabeth Boyer : Il y a aussi une autre figure, celle de la déclaration d'amour, assez hystérisée dans la parole, du brave flic et de la jeune droguée. Ils déclarent " *on va tout se dire* ", pour éviter d'avoir des aveux à se faire, pour se garder des aveux dangereux. Leur serment est une déclaration d'amour assez sidérante où l'un dit être drogué et l'autre avoir perdu son pistolet.

Annick Fiolet : On pourrait dire que cette déclaration ouvre un processus amoureux, mais en même temps cela reste abstrait : l'aveu dépasse l'objet de l'aveu, il est connecté à la déclaration elle-même. Cette déclaration est d'ailleurs un peu à part, elle fonctionne sur un autre plan, elle ouvre quelque chose.

Élisabeth Boyer : Le film se termine avec eux, sur le sourire de la fille.

L'humanité c'est l'amour

Alain Badiou : On peut se demander, selon notre bonne vieille méthode, quel est le sujet de ce film. On a repéré une série de figures qui ne fonctionnent pas comme sujet mais comme matériau. Ce n'est pas un film sur les rapports père-fils, ni sur l'insuffisance des aveux, ni sur les conditions de la déclaration et de l'amour, bien qu'il y ait tout ça et que tout ça soit ce par quoi on va dire quelque chose.

Je crois que c'est un film dont la question est de savoir si l'humanité existe ou pas. Il a une thèse chrétienne abstraite (c'est pour ça aussi que les registres sont ceux du mélodrame), à savoir que l'humanité c'est l'amour. Je l'entends comme ça, y compris dans la fin du film, dans son devenir. Je la dis "chrétienne abstraite", ce qui légitime qu'il y ait des temps allégoriques, des citations bibliques, même si le film n'est

pas chrétien à proprement parler : pour autant qu'il y ait une humanité, question d'ailleurs non tranchée car le film dit aussi qu'il y a un grand risque qu'il n'y en ait pas, pour autant qu'il y ait une humanité, elle n'a pas d'autre figure véritable que l'amour. En fin de compte, pour le petit garçon, l'enjeu principal est que son père ne l'aura pas aimé, la déréliction de la femme vient de ce qu'à ses propres yeux elle n'aura pas aimé réellement le vieil homme comme il fallait. *A contrario*, à travers un écart improbable, le policier et la fille vont être dans la possibilité de la déclaration. Mais le père et le fils ne se seront pas aimés, le présentateur de télévision aura gâché l'amour de sa fille par l'inceste. La thèse filmique du film, qui commande son montage; ses hésitations, sa complexité, c'est non seulement : " *Aujourd'hui est-ce que quelque chose comme une humanité existe (à travers la question du multiple, de la séparation, et en même temps de l'unité) ?* " mais aussi une hypothèse qui est : *l'humanité c'est l'amour*. Quand il n'y a pas l'amour, alors il n'y a pas d'humanité, il y a la déliaison au sens strict : il y a des histoires menacées de n'avoir aucun rapport entre elles, de se défaire dans un chaos potentiel bruyant, dans lequel d'une certaine façon ne compte plus que la performance.

Je pense qu'une des significations du recours à l'intensité des acteurs est une métaphore sur la question de la performance. Quand on est solitaire, on n'a rien d'autre à faire que des numéros. Les numéros ont une légitimité dans le film : ils sont liés à la question de l'humanité. Quiconque est seul, c'est-à-dire sans amour, ne peut s'affirmer que dans la performance, que ce soit l'hystérie de tel personnage, ou la monstration télévisuelle du père incestueux. Ce dernier est présenté dans le drame de cette monstration, sa maladie est d'être totalement enfermé dans cette prestation, à cause de cette histoire non dite. Ce sont tous des gens en démonstration solitaire. Le gamin est montré comme celui qu'on dresse dès l'enfance pour ça. C'est une violente critique de l'idée que l'humanité pourrait s'accomplir comme une collection de performances. Et la performance est donnée comme la forme non humaine de l'homme, parce que le prix de la performance est le non-amour, l'absence de l'amour. C'est en ce sens que l'histoire du gamin est très exemplaire. Chaque histoire est centrale parce que chacune porte petit à petit la thématique centrale du film. C'est ça qui constitue la véritable égalité entre ces histoires, chaque histoire est vraiment exemplaire de ce qu'est le sujet du film, à savoir que, s'il n'y a pas d'amour, on a une autre conception de l'humanité, une humanité défaite et livrée à la performance. C'est montré jusque dans les personnages : tant qu'il n'est pas dans l'amour, le brave policier est dans la performance. Il n'est pas absolument comme les autres, mais il n'a pas d'autre représentation que de faire très bien et à fond son métier de flic, d'être un flic parfait, absolu. C'est pour ça que la perte de son pistolet va être un drame. L'infirmier, c'est la compassion comme performance, c'est l'absolu de la bonté tolstoïenne. Et finalement, en tant que ça n'est que ça, cela ne crée pas une sortie de la solitude. Des personnages peuvent être bons, d'autres méchants, mais le film dit que ce n'est pas le problème. Il y a l'incestueux, le compassionnel, le gamin, la femme hystérique, l'excellent flic, la droguée, etc., à chaque instant, du point de vue de l'image, on peut dire qu'ils sont bons ou moins bons, braves ou pas, dans une affectation de cynisme horrible, etc., mais ce n'est pas là la question.

Élisabeth Boyer : Le petit garçon noir qui pose une énigme au policier, au début, lui aussi, il a sa performance – son numéro de rap – mais le brave flic reste étranger à ça : il est bienveillant, mais ils ne se touchent pas.

Alain Badiou : Absolument. Mais le film atteste que si on a une grande bonté intérieure ou une grande affectation de cynisme, qu'on soit un personnage très en vue ou un personnage socialement très latéral, la thèse du film est que ça ne constitue aucun principe de jugement. C'est un film humaniste de ce point de vue. Il n'y a pas de moralité du côté de la règle, de la loi, etc. " *Oui à l'amour, sinon la solitude* ", c'est ce que dit le film, fondamentalement.

Emmanuel Dreux : On pourrait lier la question de l'aveu inopérant, c'est-à-dire le fait que l'aveu ne débouche pas sur la réconciliation habituelle du mélodrame, avec la question de la performance dont tu parlais. L'aveu du mélodrame classique, où tout se résout de façon un peu artificielle, ou forcée, ne pourrait plus fonctionner aujourd'hui que comme une performance.

Alain Badiou : Je suis assez de ton avis parce qu'on peut soutenir qu'une pente du mélodrame classique serait de faire de l'aveu lui-même une performance à valeur thérapeutique. Je pense aux grandes scènes d'aveux chez Hitchcock, dans *Rebecca* ou *Under Capricorn*, ces séquences magnifiques où la

chose va s'éclaircir parce que le secret originel va être dit. Et aussi la grande scène d'aveux de *Suddenly Last Summer* de Mankiewicz, ou de *Night of the Iguana*. Il existe toute une série de films auxquels on pense, qui sont sur l'arrière-plan d'O'Neill et de Tennessee Williams, où l'on a un grand moment de performance solitaire de l'acteur, identifié comme tel. Dans *Rebecca*, je pense à ce grand mouvement tournant autour de Laurence Olivier. Ce sont des séquences de virtuosité où l'acteur doit porter le récit pendant de longues minutes quelquefois. Et c'est ça qui a valeur thérapeutique, alors que la thèse d'Anderson est à mon avis exactement l'inverse. La performance, au sens fictionnel, va être donnée comme le moment de la plus grande aliénation et pas du tout comme celui de la résolution de la vérité. Le moment de cette résolution est au contraire celui où l'on est bègue, timide, où le dire est limité, difficile. Les scènes de grande prestation sont au contraire des scènes de solitude. Il y a une désaccentuation, et c'est intéressant parce que c'est indivis entre la forme et le contenu : il s'agit vraiment de la performance de l'acteur comme index du vide.

L'humanité au bord des plaies d'Égypte

Élisabeth Boyer : Il y a une scène frappante, celle de la pluie de crapauds, qui refait l'unité. L'enfant, au milieu de ses livres, est le seul à ne pas être effrayé. On sent une supériorité de celui qui pense, de celui qui est avec les livres, et cette dimension n'est pas banale aujourd'hui. Le flic lui non plus n'est pas très effrayé, il est surpris mais il continue à faire son boulot, il arrête le voleur dans une scène très réaliste. Avec l'enfant, la pluie de crapauds n'a pas cet aspect réaliste, il y a une dimension de celui qui sait, qui échappe à la pure connaissance du jeu auquel il participe, qui campe le monde dans un certain nihilisme. Ces jeux, c'est une vision un peu triste de l'humanité. Lui rehausse ça : il y a une dimension de conte à ce moment.

Annick Fiolet : L'atmosphère tient du merveilleux : la lumière de cette scène dans la bibliothèque tranche avec le reste.

Élisabeth Boyer : Le film se termine comme un film assez classique, avec cet espoir du côté de l'amour entre le policier et la droguée, avec l'écart entre les deux personnages. C'est une fin ouverte : le sourire d'une femme qui se remet de ce qui hante de plus en plus le monde, la drogue, une certaine perte, une solitude, une souffrance. L'enfant dit à son père : "Il faut que tu sois gentil avec moi" et son père ne l'entend pas, mais sa solitude est tempérée par les livres, il y a autre chose, c'est une figure qui illumine un peu le film.

Alain Badiou : Je suis d'accord. Il faut tenir compte de ça en balance avec la possibilité d'ouverture de l'amour, quelque chose comme l'ouverture de la pensée. C'est en filigrane dans le film, mais c'est présent. La scène du gamin dressé pour les émissions tente de démontrer qu'il y a un vrai savoir et un faux savoir, la vraie pensée et son simulacre. Ce gamin est présenté comme quelqu'un à qui on ne laisse pas le champ de la vraie pensée et du vrai savoir parce qu'on le dresse au nom de ce savoir et de cette pensée à autre chose. Ce gamin est montré comme susceptible de s'intéresser vraiment aux choses dont il parle, le dressage vient par dessus quelque chose qui à la fin du film est montré comme la possibilité des livres, de la rêverie, de la pensée véritable.

Slim Ben Cheikh : Mais l'ouverture est présente dans la plupart de personnages. Ceux qui ont été les plus blessés ne sont pas encore enfermés dans la solitude, ils n'ont pas renoncé. Par exemple, le flic et la droguée veulent sortir de leur solitude au point qu'ils se jettent presque l'un sur l'autre, alors qu'il n'ont rien à voir l'un avec l'autre.

Alain Badiou : Le film de ce point de vue-là est tout de même dans l'hypothèse que l'humanité est possible, en chacun.

Slim Ben Cheikh : Mais avec un vrai sentiment d'urgence. Le film dit qu'on est à un point limite. Plus tard, il sera trop tard.

Alain Badiou : C'est un film qui a une valeur d'annonce et d'urgence, qui dit : ne nous y trompons pas, ce qui est en jeu c'est la question de l'humanité elle-même, elle est réellement menacée. C'est aussi une des significations des crapauds : l'humanité est au bord des plaies d'Égypte... Il ne dit pas que c'est un châtement céleste, on peut le prendre comme on veut. Mais comme c'est une des plaies d'Égypte, on peut y voir que ça signifie tout simplement que l'humanité est menacée. J'y vois un film paulinien en un certain sens, un film qui dit : attention, la question de l'amour — aimez-vous les uns les autres, etc. —, c'est une question de survie et de destin de l'humanité, ce n'est pas une question de moralité plaquée comme ça. Je vais vous montrer que l'humanité de la dissociation performante est une humanité monstrueuse, menacée. Et que chacun est capable d'autre chose. C'est dit clairement. Il montre cette capacité à des degrés et dans des champs divers de possibilités. Ce n'est pas un film qui différencie le jugement. Il prend une gamme de personnages très différents, justement pour montrer que chacun, dans la situation où il se trouve, a une ouverture, une capacité qu'il peut saisir ou pas. Mais effectivement, il y a urgence, tout ça risque de mal se terminer, et, pour part, tout ça se termine mal. On pourrait dire que le brave flic, lui, saisit sa chance : il rencontre son occasion d'amour et il la prend. Anderson soutient que c'est ça l'humanité, qu'il n'y a d'humanité que dans ces conditions. Le reste n'est que férocité, solitude, performance concurrentielle absurde, dévastation.

Le film est peut être unilatéral sur ce point mais c'est quand même une chose avec laquelle on s'accordera grosso modo. Sa critique du monde de la solitude et de la performance est très profonde parce qu'elle n'est pas sociologique, ni idéologique. Elle n'est pas générale, elle a son niveau d'abstraction mais elle donne sa chance aux sujets. Il n'y a que des sujets que l'on va prendre dans un réseau étoilé assez grand mais il n'y a que de la singularité. On voit comment l'univers général de la performance solitaire dévaste cette singularité, et, inversement, comment il peut y avoir une occurrence, une rencontre, une grâce qui permet de relever ça, avec une dialectique compliquée sur le rôle de l'aveu, l'aveu n'est pas le tout de l'affaire. Et en fin de compte — c'est là encore très paulinien, bien que non chrétien classique — le repentir ne sert à rien. C'est une thèse très forte et assez dure. Dans le cas du père incestueux, ou dans celui de la femme du vieil homme, le repentir n'est pas une vertu, comme dirait Spinoza.

Élisabeth Boyer : Le père incestueux est ignoble au moment des aveux, non parce qu'il fait les aveux de quelque chose d'ignoble, mais parce qu'il les fait.

Daniel Fischer : Il est pathétique parce qu'il joue sa dernière carte et qu'elle n'est pas bonne.

Alain Badiou : C'est en effet un point très frappant. C'est encore très paulinien : ce qui compte, ce n'est pas le repentir, ce qui compte, c'est d'accepter la grâce et d'en faire de l'amour. L'aveu et le repentir, qui sont des choses voisines, sont donnés comme n'étant pas le ressort de l'humanité. C'est une critique du mélodrame traditionnel, interne à ce mélodrame-là, parce que traditionnellement, après l'aveu ou le repentir, on repart du bon pied.

Élisabeth Boyer : Parlons de la performance de Cruise, des cours qu'il donne au début du film pour instruire les hommes sur la question de leur rapport avec les femmes. Cette scène surprend énormément, on ne sait pas ce que c'est. On peut la prendre comme une scène macho mais il y a autre chose. Quand il sort ses brochures, on a l'impression qu'il y a autre chose que du sexe, qu'on peut penser ses rapports avec quelqu'un, être gentil, qu'il faut un agenda, ne pas précipiter les choses. Cela dépasse le machisme.

Alain Badiou : Cela commence par le fait que c'est beaucoup trop une scène macho. C'est une théâtralisation du machisme tellement flagrante, il le joue et il montre qu'il le joue. D'ailleurs Cruise est absolument formidable. Les moments d'acteurs géniaux existent et là il y a un élément proprement génial. C'est surjoué et en tant que c'est surjoué ça ne peut pas signifier au premier degré ce que ça signifie. Qu'est-ce que ça signifie ? On le saura petit à petit, mais pour ce personnage la figure de la masculinité est errante parce que le sceau que lui a donné le père était tordu, mal foutu. Il s'est construit une biographie fictive, puis cela va s'inverser, on le verra pleurer sur le lit de son père. Chacun de ces morceaux, et celui-là de façon exemplaire, est donné dans une intensité qui fait que sa signification n'est jamais celle de son caractère explicite. Là, on peut l'entendre comme un discours non pas machiste, mais désespéré sur la question de la possibilité de l'amour, de la possibilité du rapport aux femmes. Cela se donne comme un aplomb cynique qui est en réalité l'inverse.

Slim Ben Cheikh : En même temps c'est quand même la guerre des sexes. Ce n'est certes pas un discours macho mais c'est un discours qui se voudrait libérateur des hommes après les méfaits du féminisme. Cela s'arrête à la guerre, l'amour n'est pas son propos. Au fond c'est du désespoir, pour rejoindre ce que tu dis. Avec le personnage de Cruise le motif du rapport père-fils est central, on retrouve un certain freudisme d'Hollywood...

Alain Badiou : Sa masculinité n'ayant pas été constituée disons de façon freudienne classique, il s'ensuit un dérèglement total de son rapport aux femmes, qui se présente comme une réassurance cynique, guerrière et combattante, alors qu'en réalité elle est désespérée et foutue. Ce qui est génial, c'est que Cruise joue les deux. L'excès de performance affirmative montre l'envers, si bien que, quand il sera pris ensuite à revers par l'intervieweuse, on aura l'impression qu'il pivote, que cet envers qu'on devinait, on va le voir dans le silence, dans l'interruption.

Anaïs Le Gaufey : Dans cette scène, l'existence d'un rapport de force entre les deux personnages est d'emblée perceptible. Cruise mène d'abord la danse, puis il semble légèrement déstabilisé par les allégations de la journaliste, jusqu'au très beau travelling sur son visage. L'immobilité de ce visage, son mutisme, l'insistance du regard caméra recréent un « effet Koulechov ». Mais le plan, permettant une lecture du visage fermé de Cruise, est composé à la fois de la voix off de la journaliste et de l'imaginaire du spectateur. Imaginaire mis sous tension par le rythme très rapide des scènes introductives. Pendant le travelling, on a l'impression de faire une pause dans la narration, et en même temps de regarder, de ressentir un condensé de la violence ambiante de la scène et du film en général, et d'être regardé. Le mutisme de Cruise enlève progressivement toute crédibilité à la journaliste, cette interview devient la révélation de la petitesse et de l'arrogance d'un certain journalisme voyeur.

Annick Fiolet : Sur cette scène encore, par rapport à l'urgence dont nous parlions, la thématique guerrière me semble connectée à ça. On sort du discours machiste par cet aspect urgent. Les hommes en sont arrivés à une situation si désespérée qu'il faut quelque chose de très affirmatif : réagissez, prenez-vous en main, prenez votre brochure blanche et votre brochure bleue, et vous allez y arriver. L'idée de l'amour traverse la séquence tout à fait en dehors de la question sexuelle, en soustraction. La combativité est plus amoureuse que sexuelle, finalement. Tu parlais du montage dans la globalité, mais dans cette scène il y a quelque chose du multiple qui travaille dans le montage entre Cruise et ses spectateurs, qui ont l'air désespérés, et qui donnent une vision de cet envers dont tu parlais. Il y a ces hommes en Cruise et en même temps Cruise en ces hommes.

Alain Badiou : Dans la scène avec la journaliste, il y a aussi une balance subtile dans le fait que Cruise est montré avec toutes les apparences du type antipathique, même si c'est surjoué, et que c'est elle qui devient antipathique. Pourquoi ? Parce que la thèse du cinéaste, liée à la question des aveux, est qu'on a pas à extorquer des aveux. C'est plus général que la question du journalisme, c'est la question des aveux qui est importante. L'aveu peut avoir sa fonction, mais ce n'est pas l'aveu qui constitue l'amour, c'est plutôt l'amour qui constitue l'aveu. Extorquer un aveu, c'est être dans la performance, cela n'a pas de valeur. La critique se fait sur l'idée de cet aveu à extorquer. Cela a une valeur générale, ce n'est pas seulement une critique du journalisme à sensation qui d'ailleurs traverse tout le film. Ce film a une quantité de thématiques invraisemblable, il y a aussi tout un propos sur les médias.

Slim Ben Cheikh : L'idée de la performance est souvent liée à celle des médias. Le fait d'avoir choisi une journaliste noire est une petite complication supplémentaire.

Annick Fiolet : C'est l'emblème du personnage positif inattaquable.

Alain Badiou : C'est tout l'aspect du film qui critique le politiquement correct : ce n'est pas parce qu'on est femme, ou noir, qu'on a raison.

Annick Fiolet : Il y a un certain mélange des tonalités. *Magnolia* ne reprend pas intégralement le mélodrame, il y a une alternance avec la comédie, qui veut que dans les scènes les plus mélodramatiques

on ait des moments détonnants. Quand Cruise se rend au chevet de son père, on a un intermède comique avec les chiens qui incise le mélodrame, la tonalité dramatique est contredite par des moments de comédies, même dans la scène de la pluie de crapauds.

Alain Badiou : Oui, c'est à la fois comique, symbolique, allégorique, un peu gore aussi. Il y a une indécision délibérée de tonalité qui participe du multiple.

Slim Ben Cheikh : Il y a même des moments de franche angoisse, quand le flic perd son arme et qu'on voit les délinquants comme des ombres menaçantes, c'est un thriller.

Je voulais parler de la contemporanéité du film, mais vous l'avez dit : c'est ce propos tenu sur l'amour en connexion avec l'idée de la performance.

Alain Badiou : Je crois que c'est ça, et effectivement c'est tout à fait d'aujourd'hui. C'est une thèse sur le monde d'aujourd'hui, une thèse sans doute partielle, mais qui a sa force. Une thèse qui dit "la vraie vie est absente pour autant que l'amour se retire". Sa contemporanéité, c'est de montrer que l'humanité ne peut pas exister vraiment dans la figure de la performance, de le montrer filmiquement, à l'intérieur même de la performance des acteurs, ce qui est remarquable.

C'est un film anti-individualiste, qui dit "aujourd'hui l'individu est abandonné à sa figure d'individu livré à la performance, il est dans le faux semblant, et le seul moyen de prendre la mesure de ce faux semblant, c'est l'amour". La thèse du film est là, mais sans moralisme. L'amour c'est la rencontre, une autre manière de voir le monde, ce n'est pas le politiquement correct, la reconnaissance des différences, etc. La journaliste noire n'est jamais qu'un flic, elle aussi est dans la performance, et ce rapport ne constitue rien qui puisse relever de l'humanité, ça ne mérite donc que la pluie de crapauds.

Il y a une incertitude sur ce qui est dit par Anderson sur la question du père. Là aussi, d'une certaine façon dans le mélodrame classique, la question du père est une question constituée et fondamentale. Il faut d'une manière ou d'une autre que le fils reconnaisse le père, et inversement, quelles que soient les péripéties éventuellement extrêmement dramatiques de cette reconnaissance. Là, conformément à une thèse qui est courante chez les psychanalystes contemporains, on peut se demander si le film ne dit pas que cette histoire des pères et des fils est finie, que ce n'est plus de ce côté-là qu'il faut se tourner. Si on regarde les trois pères, ils sont calamiteux. C'est quand même une violente charge des pères, et là aussi je verrai le film paulinien : on n'est plus dans la loi des pères, le monde ne tient plus comme ça. Il faut trouver autre chose. On va se livrer à des aléas de rencontres, exactement comme le christianisme a dit c'est le monde du fils, ce n'est plus le monde du père. La question père-fils est fondamentale mais elle est quand même très particulière. Si on voulait compléter le sujet du film, on dirait que c'est : qu'est-ce qui fait tenir l'humanité comme monde étant donné que ça ne semble plus être le respect qu'on doit à la loi du père ? Ce n'est plus ça, mais l'aléa de l'amour, on en est réduit à ça, il n'y a pas autre chose, avec ce que ça comporte de hasardeux, d'absence de loi.

Denis Lévy : Il semble que *Magnolia* réponde aux impératifs de l'affirmationnisme tels que tu les énonces...¹⁰

Alain Badiou : Oui. L'élément déterminant de *Magnolia* de ce point de vue-là, c'est le rapport entre l'idée et la construction. C'est la conviction que si on veut faire advenir aujourd'hui, dans le monde tel qu'il est, quelque chose qui prend position sur un sens possible de l'humanité générique, même si on utilise des matériaux hérités, la voie est celle de la construction, non pas de la déconstruction. Je crois que *Magnolia* est fidèle à cette idée qui est la mienne. C'est le point central : est-ce que, pour dévoiler les significations du monde, le chemin est celui de la déconstruction des figures établies, de leur critique, de leur mise à nu ? *Magnolia* n'est pas dans cet élément-là. Cela ne veut pas dire qu'il ne procède pas localement à des citations, à des dérapages ou à des déviations de matériaux hérités. On peut voir une scène mélodramatique déstabilisée par un élément, mais l'ensemble ne consiste pas à déconstruire ironiquement les formes établies, l'ensemble est véritablement une construction. Quelle que soit la complexité, les jeux,

¹⁰ Alain Badiou, "Esquisse pour un premier manifeste de l'affirmationnisme", in *Utopia 3, La question de l'art au 3^e millénaire* (Actes du colloque international Université Paris VIII – Université de Venise, éd. Ciro Giordano Bruno), GERMS 2002.

le caractère trop intense des acteurs, etc., c'est une construction, en partie baroque, mais une construction. Je le rangerai donc malgré tout dans l'affirmationnisme.

Le cinéma est un analyseur plus impitoyable qu'on ne le croit : la figure déconstructionniste a eu beaucoup de mal à s'y installer, et ne s'y est guère installée au bout du compte. Elle est restée dans un certain avant-gardisme. Cela ne veut pas dire que tout ce qui a été affirmé était bien, l'art pompier a pu trouver là un champ d'expansion mémorable! Mais il est vrai que ce que je décris comme l'envers de l'art pompier, c'est-à-dire le déconstructionnisme post-moderne, le cinéma n'en a pas été le témoin privilégié. Autant l'avant-gardisme a pu s'établir durablement, et même être en grande partie hégémonique dans les arts plastiques, autant au cinéma cela n'a pas été le cas. Le génie propre du cinéma est plus pompier qu'avant-gardiste.