

FILMS INTEMPESTIFS

“To the man who loves art for its own sake,” remarked Sherlock Holmes, [...] “it is frequently in its least important and lowliest manifestations that the keenest pleasure is to be derived.”

« Pour celui qui aime l’art pour lui-même, » remarqua Sherlock Holmes, [...] « c’est fréquemment de ses manifestations les moins importantes et les plus modestes que sera tiré le plaisir le plus profond. »

Arthur Conan Doyle, *The Adventure of the Copper Beeches*

L'art du cinéma a été fondé en 1993 par Alain Badiou et Denis Lévy.

Notre revue, dont la parution est irrégulière, n'entend pas suivre l'actualité d'un point de vue critique. Elle est organisée autour de thèmes directeurs, à propos desquels sont convoqués des films de toutes époques.

Il n'y a pas, à nos yeux, de « vieux » films, il n'y a que des œuvres sans âge. Notre propos est en effet de considérer les films comme des œuvres d'art, c'est-à-dire des formes de pensée autonome et singulière.

Dans cette optique, nous parlons de films que nous aimons, et dont nous supposons qu'ils pensent, pour tenter d'y saisir cette pensée à l'œuvre à travers les idées-cinéma qu'ils créent.

Notre travail est collectif, en ce qui concerne le choix des thèmes, la discussion des films et les projets d'articles, qui sont ensuite écrits et signés individuellement.

Sur notre site, sont accessibles
les textes des numéros épuisés,
des textes inédits,
les sommaires des numéros en vente
et les index de tous les numéros parus :
www.artcinema.org

L'art du cinéma – publication de Cinéma Art Nouveau, association loi 1901
35, rue des Trois Bornes - 75011 Paris - artcinema@free.fr

Directeur de publication : Denis Lévy

Comité de rédaction :

Guillaume Bourgois, Élisabeth Boyer, Frédéric Favre, Annick Fiolet,
Daniel Fischer, Lucas Hariot, Pierre Jailloux, Denis Lévy, Serge Peker.

Administration : Annick Fiolet.

Maquette : Frédérique Georges. **Logo** : Éliane Fiolet.

Impression : Trèfle Communication, 50 rue Saint-Sabin, 75011 Paris

N° ISSN : 1262-0424

En couverture : détail d'un tableau de Charles Foulon, *Apparitions* (2012)

Films intempestifs

SOMMAIRE

Vingt ans après (le film) par Alain Badiou.....	5
Intempestifs ?.....	9
<i>Différent des autres</i> (Richard Oswald, 1919) par Pascale Risterucci.....	11
<i>The Bitter Tea of General Yen</i> (Frank Capra, 1933) par Serge Peker.....	19
<i>La légende du grand judo</i> (Akira Kurosawa, 1943) par Lucas Hariot.....	25
<i>A Lady without Passport</i> (Joseph H. Lewis, 1950) par André Balso.....	35
<i>No Highway</i> (Henry Koster, 1951) par Élisabeth Boyer.....	43
<i>Les cent cavaliers</i> (Vittorio Cottafavi, 1964) par Frédéric Favre.....	57
<i>Cyclone à la Jamaïque</i> (Alexander Mackendrick, 1965) par Daniel Fischer.....	65
<i>Mickey One</i> (Arthur Penn, 1965) par Denis Lévy.....	75

<i>Le petit théâtre de Jean Renoir</i> (Jean Renoir, 1970)	
par Denis Lévy.....	81
<i>Ulzana's Raid</i> (Robert Aldrich, 1972)	
par Slim ben Cheikh.....	89
<i>Électre</i> (Hugo Santiago, 1986)	
par Dimitra Panopoulos.....	99
<i>A Scene at the Sea</i> (Takeshi Kitano, 1991)	
par Pierre Jailloux.....	107
<i>Les passagers</i> (Jean-Claude Guiguet, 1999)	
par Suzanne Liandrat-Guigues.....	115
<i>Christophe Colomb, l'énigme</i> (Manoel de Oliveira, 2008)	
par Judith Balso.....	123
<i>Ruínas</i> (Manuel Mozos, 2009)	
par Guillaume Bourgois.....	133
<i>Au-delà</i> (Clint Eastwood, 2010)	
par Céline Braud.....	141

Vingt ans après (le film...)

Des quatre mousquetaires qui, en 1993, ont décidé de créer un groupe, une revue, un pôle d'intellectualité à partir du cinéma, soit Alain Badiou, Élisabeth Boyer, Denis Lévy et Dimitra Panopoulos¹, tous, vingt ans après, ont encore la foi, même si leurs rôles ne sont plus exactement les mêmes. Peut-être ne sont ils pas tous les quatre dans la distribution du même film de l'existence, mais quant à l'Idée – celle du cinéma *comme art* –, ils n'ont pas cédé. On peut sur ce point reprendre une formule de Lacan : « ne pas céder sur son désir », disait-il, c'est le vrai sens qu'il faut donner à « faire son devoir ». Les mousquetaires en question, qu'ils soient encore parmi les animateurs du groupe qui pense et rédige la revue *L'art du cinéma*, ou qu'appelés à d'autres tâches, ils n'en soient plus que les soutiens vigilants, continuent, chacun à sa place, à tenter de faire leur devoir envers le cinéma.

Ce n'est pas un impératif facile, par les temps qui courent. On s'imagine parfois que le « cinéma » est à ce point omniprésent, que sa fréquentation est si massive, la critique des films si bien représentée dans les médias, les revues qui leur sont consacrées si nombreuses et si joliment illustrées, que faire son devoir envers le cinéma revient, pour ce qui concerne le citoyen ordinaire, à voir les principaux films qui « sortent » et à bavarder entre amis sur leurs mérites et leurs défauts.

¹ Rapidement rejoints, il faut le préciser, par Annick Fiolet (NDLR).

C'est un peu comme si on disait – et on ne dit partout que ça – que la « démocratie » est si consensuelle, la propagande sur sa supériorité si omniprésente, les revues qui l'encensent si multiformes, que faire de la politique revient, pour le citoyen ordinaire, à voter pour un des grands partis et ensuite, au restaurant ou au café, à la table familiale ou devant la télé, à louer (rarement) ou à blâmer (aussi souvent qu'en vain) le gouvernement sorti des urnes.

Énoncer que le cinéma est un art n'est nullement trivial. Dès ses débuts, il y a eu autour de ce point de féroces batailles. C'est que l'identité du cinéma est au moins triple : il est un produit industriel qui mobilise des capitaux considérables et n'assure sa rentabilité qu'en vendant les films à de gigantesques publics internationaux. Il est le principal divertissement moderne – notamment par son appendice télévisuel et dévédéen – si l'on appelle « divertissement » ce qui consolide les opinions établies par le rire bête, le frisson innocent, le sexe de pacotille, l'Histoire mensongère, l'horreur tapageuse, l'amour lacrymal et la musique de cabaret. Il peut, enfin, être un art.

Malraux concluait, après avoir explicité de bons arguments en faveur de la puissance artistique du cinéma : « Par ailleurs, le cinéma est une industrie ». Hélas ! Ce n'est pas « par ailleurs » : l'industrie est omniprésente. Il faudrait plutôt dire : « Par ailleurs, le cinéma est un art ».

On pourrait presque soutenir qu'il l'est par accident : dans la machinerie industrielle du divertissement se glissent des gestes artistiques inédits, des déplacements inventifs du cadrage, une souplesse inconnue du montage, une tension singulière des

dialogues, un jeu frappant des acteurs, une captation élargie du décor et des lumières... Bref, tous les éléments au service d'un sujet-pensée, qui parfois, dans les périodes stabilisées de l'esthétique des genres, obtient que l'art soit accepté par l'industrie, que des millions de spectateurs se pressent pour Chaplin ou Ford, Murnau ou Renoir, Hitchcock ou Mann, Mankiewicz ou Fellini...

Mais ce ne sont que des moments, comme du reste les politiques d'émancipation n'existent que dans certaines séquences historiques. Quand la coïncidence hasardeuse du cinéma comme art et de l'industrie du divertissement n'est pratiquement plus à l'ordre du jour, c'est dans des expérimentations locales, des lieux singuliers, et sous la garde de publics avertis, que l'art du cinéma se réfugie et que la vigilance critique persiste à s'exercer. C'est le régime que Mallarmé a nommé « action restreinte », et qui est aujourd'hui celui de la politique comme des arts, y compris le cinéma.

C'est à cette garde vigilante que se consacre depuis vingt ans *L'art du cinéma*. Faisant le bilan de l'histoire de cet art, repérant les exceptions qui en perpétuent aujourd'hui l'existence, aiguisant et transmettant les notions qui permettent d'en éclaircir la pensée, il a su rallier, décennie après décennie, de jeunes enthousiasmes qui continuent l'œuvre entreprise et en renouvellent les catégories.

Il est très émouvant, pour moi, de constater cette durée neuve, cette obstination créatrice. Nous pouvons nous dire, même quand le public auquel tout cet effort s'adresse est limité, même quand il y a quelque chose d'ingrat dans la situation, oui, nous pouvons nous dire : ce n'est pas vrai, cher Godard, qui toi aussi garde la flamme, qu'elle va s'éteindre, que le cinéma comme art est mort. Comme le dit le poète, « il vit de vie, et ne me quitte pas ».

Grâce à nos amis anciens et nouveaux de *L'art du cinéma*, ce n'est pas demain que le cinéma va disparaître, tout simplement parce que tous savent qu'il est inadmissible qu'il meure. Tout simplement inadmissible. Or, s'agissant d'un régime de vérité, quand un petit nombre pense que sa disparition serait inadmissible et agit en conséquence, à la fin, cette disparition devient réellement impossible. Conformément à la définition que Lacan, encore lui, donne de la cure analytique, on peut dire que les militants de *L'art du cinéma*, s'agissant de l'éventuelle mort du cinéma comme art, « élèvent l'impuissance à l'impossible ». Ils nous rappellent les raisons pour lesquelles aucune vérité n'est jamais morte pour toujours : sa garde transitoire par un petit nombre de fidèles, presque cachés, n'est que la forme anticipée de sa résurrection.

Alain Badiou

Intempestifs ?

*L'*art du cinéma, depuis vingt ans défenseur impénitent des causes oubliées, poursuit sa tâche dans ce numéro anniversaire en proposant à l'étude des films longtemps laissés pour compte, négligés en leur temps ou perdus de vue, et qui pourtant, vus aujourd'hui, nous parlent avec vigueur.

Ces films, nous les avons nommés « intempestifs » : déplacés dans leur temps, survenus trop tôt ou trop tard, les uns s'éclairent de leur postérité, de ce qu'ils expérimentaient, les autres de leur ascendance et de ce qu'ils retiennent de ses expériences. Inactuels, au sens où ils ont été inopportuns, ils sont en vérité hors du temps et valent donc en tout temps. Tous font figure d'exception, dans leur époque ou dans l'œuvre de leur auteur. Tous ont été à contre-courant de l'opinion dominante au point, pour certains, de susciter la censure, sous une forme ou une autre. Tous, enfin, ont été conçus en pleine liberté.

Presque tous les films qui ont marqué l'histoire de l'art cinématographique ont été, en ce sens, intempestifs : à preuve, la plupart d'entre eux (*Intolérance*, *Les rapaces / Greed*, *L'aurore*, *Citizen Kane*, *La règle du jeu*, parmi d'autres) ont été des succès commerciaux et / ou critiques à leur sortie. La réciproque n'est pas vraie, et maints succès sont sans intérêt, mais ces exemples nous incitent à revisiter l'histoire du cinéma d'un regard prudent. Si la Politique des Auteurs a été une étape essentielle dans l'histoire

de la critique en identifiant de grands cinéastes, elle a aussi promulgué quelques jugements hâtifs sur des œuvres qui auraient mérité mieux. Ces jugements avèrent du reste les limites de leurs critères, qui doivent être radicalement repensés.

Nous avons relevé, au cours des discussions qui accompagnent l'écriture de nos articles, un point commun frappant entre la plupart des films, choisis pourtant sans concertation préalable : leurs conclusions se donnent sous diverses formes d'*opacité* —une des causes probables de leur insuccès. Opacité, mais non obscurité, qui proviendrait d'un sens indéchiffrable ou absent. L'opacité, ou le trouble, est le propre de l'idée-cinéma, mais elle est, dans ces films, manifeste, dans tous les sens du mot. Elle énonce que le cinéma, contrairement à l'opinion reçue, ne se donne jamais dans la transparence, pas plus qu'il n'est destiné à pénétrer l'intériorité des caractères. Surtout, cette opacité est le signe d'une volonté délibérée de se soustraire au régime du sens et de l'interprétation, en même temps qu'elle demande au spectateur de s'interroger sur la nécessité de ce régime. Penser un film, ce n'est pas interpréter son sens, mais c'est penser *avec* le film, dans toute sa complexité.

À chacun d'entre nous – qui n'avons pas pour objectif de juger les films, mais de les réfléchir – il est arrivé de rencontrer un film, par hasard ou par choix, qui a fait figure d'événement pour le regard, et dont on s'est étonné de ne pas le voir plus souvent évoqué. Chacun parle ici, pour tenter de l'éclaircir, de cet événement, qui a parfois conduit à reconsidérer toute une œuvre restée ou entrée dans l'ombre.

L'art du cinéma

Anders als die Andern

(Différent des autres)

Richard Oswald, 1919

*D*ifférent des autres, *Anders als die Andern*, autre que les autres. Ce curieux titre, où les altérités s'annulent, annonce quelque chose de dérangeant.

Le sous-titre « Paragraphe 175 » précise où cela se joue : dans une rubrique du Code Pénal allemand alors en vigueur, qui punissait d'emprisonnement « un vice contre nature entre hommes »¹. Il s'agit donc d'un film, le premier, revendiquant une égalité de droits pour les homosexuels.

Un second sous-titre indique « Film social hygiénique II », pour inscrire l'œuvre dans un registre à visée « éducative ». Les *Aufklärungsfilme* (films d'éducation, de sensibilisation), apparus pendant la guerre avec l'appui du gouvernement, sont répandus et appréciés en 1919. Destinés à l'origine aux soldats et au peuple, pour les informer des risques « socio-hygiéniques » qui les guettent (maladies vénériennes, avortement clandestin...), ils ont été lancés en partie par Richard Oswald, l'auteur-réalisateur-producteur de *Différent des autres*², avec *Que la lumière soit !* (1916 - 1918), suivi

1 Etabli en 1871. Les peines sont aggravées en 1935, et le § 175 permet la déportation des homosexuels. Assoupli en 1969, il est abrogé en 1994.

2 Richard Ornstein de son vrai nom (1880-1963), le pseudonyme est tiré d'un personnage de jeune peintre syphilitique dans *Les revenants* d'H.Ibsen. L'histoire du cinéma évoque rarement ce réalisateur pourtant très populaire et estimé en son temps, qui fit 113 films de 1914 à 1949 (dont 20 avec Veidt, qu'il contribua à lancer au cinéma). Peut-être à cause d'une filmographie inclassable, très abondante et composite, mêlant films historiques en

d'un premier opus qualifié de « social hygiénique », *La prostitution* (début 1919), tous deux écrits en collaboration avec le Dr Magnus Hirschfeld et interprétés par Conrad Veidt, comme c'est encore le cas ici.

Malgré son titre singulier, le film se présente comme très identifiable. Tels la plupart des *Aufklärungsfilme*, il raconte une fiction édifiante, à laquelle se mêle une explication scientifique. L'histoire est celle d'une virtuose du violon, Paul Körner, que son amour pour un élève, Kurt, rend victime du chantage de Franz, un prostitué rencontré dans un bal, et mène finalement au suicide, après sa condamnation en vertu du § 175 – éléments réalistes, la loi ayant effectivement provoqué une augmentation du chantage et du suicide. Le Dr Hirschfeld intervient à plusieurs reprises dans son propre rôle, pour dénoncer les ravages du § 175 et exposer sa théorie du « troisième sexe ». Activiste connu à l'époque, surnommé « l'Einstein du sexe » par la presse, il est pleinement intégré à la fiction comme protecteur du héros, son ange gardien sexologue¹. C'est en le consultant que Paul apprend qu'il est « différent des autres » et non pas fautif, c'est le docteur qui informe ses parents, c'est à l'une de ses conférences que Else, la sœur de Kurt, comprend la situation, c'est lui qui défend Paul à son procès, et c'est encore lui qui se tient près du lit de mort, exhortant Kurt à ne pas se suicider à son tour, mais à plutôt lutter pour « Scientiam ad Justitiam !² ».

Sous le régime de censure très affaibli de l'immédiat après-guerre, dans cette « métropole du vice » qu'est Berlin, le film reste des mois à l'affiche, rapporte des bénéfices à Richard Oswald et un abondant courrier d'admirateurs à Conrad Veidt. Cependant, les projections sont perturbées par des distributions de tracts violemment homophobes, des lancers de boules puantes, des lâchers de rats, des

costumes, policiers, comédies, fantastiques, mélodrames, films engagés, adaptations de classiques... Dans la seule année 1919, il écrit, produit et réalise sept films en plus de *Différent des autres*, dont *Le tour du monde en 80 jours* d'après J. Verne, *Unheimliche Geschichten* (contes fantastiques, d'après Poe et Stevenson, notamment), et *La prostitution 1 et 2*.

1 Dans la version restituée du film, voir plus loin.

2 « La justice grâce à la science », devise du Comité Scientifique Humaniste, fondé par Hirschfeld en 1897.

émeutes et des coups de feu. *Différent des autres* finit par se trouver au cœur d'un débat sur le rétablissement de la censure, et est interdit, exemplairement, en 1920. Le but émancipateur du film s'est retourné en son contraire, l'œuvre s'est révélée plus subversive que prévu.

L'aspect « social hygiénique » avancé comme caution n'est pas parvenu à masquer une affirmation autrement moins consensuelle : que différentes formes d'amour ont droit de cité. Le film a probablement été brûlé lors d'un autodafé en 1933, en même temps que la bibliothèque de l'Institut Hirschfeld.

Une partie a échappé au feu, une version courte montée par Hirschfeld en 1927, incluse dans son documentaire *Les lois de l'amour* (*Gesetze der Liebe*), également interdit puis détruit, mais dont une copie a subsisté à Moscou. A partir de ce fragment, ainsi que de divers documents d'époque, une restauration du film d'Oswald a été faite à Munich en 1999, qui tâche de rétablir l'ensemble de la structure d'origine, en remplaçant les scènes perdues par des intertitres ou des photos d'archives.

Il y a donc trois *Différent des autres*. Celui de 1919, en six actes, d'un peu plus d'1h40, parti en fumée. Et ses doubles : un récit simplifié de 40 minutes, et un autre de 50 minutes, qui restitue l'ossature du film initial. Différent des deux autres, l'original n'existe plus qu'à travers ses reconstructions. A l'hypertrophie du carton titre succède un manque énigmatique qui trouble la réception, le spectateur devant recréer imaginativement l'œuvre d'après ses vestiges. De *Différent des autres*, on ne peut que se faire une idée.

Proscrit à tort, la version courte incluse dans *Les lois de l'amour*, se déroule chronologiquement, de l'adolescence de Paul Körner à son suicide, avec très peu de personnages, le Dr Hirschfeld n'intervenant qu'une fois, comme extérieur au drame. La question du chantage, argument militant, devient centrale, et la relation Paul/Franz supplante ainsi l'amour entre Paul et son élève Kurt. Cette construction linéaire centrée sur un trio, qui se veut plus démonstrative, donne paradoxalement l'impression d'avoir subi une censure : le destin pathétique de Paul, dû à sa « différence », évoque une fatalité innée.

Cette faiblesse révèle a contrario l'intérêt de l'autre version et, en filigrane, celui du film perdu (cinématographiquement convaincant, à

en croire certains critiques qui le jugèrent « artistiquement pertinent », « digne d'éloges »... mais dès lors « susceptible de corrompre la jeunesse »).

Dans *Différent des autres*, le héros est défini parmi ces autres dont il diffère, et non plus comme victime isolée : il a une famille (qui cherche à le marier puis le pousse au suicide), il est aimé également de Else, la sœur de Kurt, et la plupart des personnages se trouvent finalement rassemblés autour de son lit de mort, pour une explication orageuse puis un appel au combat.

La subjectivité de Körner guide la narration. Regardant mélancoliquement une photo de Kurt qui s'est enfui, il se remémore, en un long flash-back, d'autres épisodes douloureux du passé. La réminiscence (notons qu'elle est suscitée par une image) rend le film et le protagoniste plus complexes. Il n'est plus question d'enchaînement d'événements inéluctables, mais du souvenir qu'en a gardé Paul, de la représentation qu'il s'en est créée. La fatalité disparaît au profit d'une histoire personnelle ouverte au spectateur.

L'identification fait, significativement, l'objet de la première scène. En parcourant les journaux, Paul y remarque plusieurs suicides inexplicés, dont il devine la cause à travers sa propre situation. Il a alors une vision de « l'interminable défilé » de ses « compagnons d'infortune », procession fantomatique d'hommes de toutes époques avançant sous la bannière « § 175 »¹, où l'on peut reconnaître Frédéric II de Prusse et Louis II de Bavière (cités ensuite dans l'intertitre, ainsi que Vinci, Tchaïkovsky et Oscar Wilde). Cette assimilation du personnage aux suicidés du jour comme aux malheureux d'autrefois appelle évidemment le spectateur à s'identifier lui aussi.

L'amour entre Paul et Kurt naît à travers la musique, dans une relation maître/élève dont l'idéal est le duo, figure sublimée d'une harmonie amoureuse. Franz fait dérailler ce registre, en révélant à Kurt l'homosexualité de son mentor, et en réclamant à Paul le prix du silence. La musique cesse, place au chantage.

Que le héros soit violoniste permet de le caractériser en marge des

1 Il n'en reste malheureusement qu'une photo.

codes sexués. Ni particulièrement viril, ni non plus féminin, il évoque la figure romantique du musicien tourmenté. Conrad Veidt (ici un peu avant *Caligari*), familier de ce type de rôles¹, crée un Körner d'une grâce sombre, désincarnée, dont le corps longiligne s'impose au cadre, tandis que l'expressivité du jeu se concentre sur le visage.

La sexualité relève du hors-champ ou de l'ellipse. Au dortoir de l'internat, la caméra reste sur l'air horrifié du surveillant ayant surpris un geste de tendresse, nous ne saurons pas lequel. Plus tard, lorsque Paul caresse les cheveux de Kurt, choqué par les révélations de Franz, le plan se fond au noir. Quant au contact physique entre le prostitué et le violoniste, il se limite à la prise d'un portefeuille dans une poche poitrine.

Mais la question n'est pas éludée. Dans le bal costumé où il rencontre Franz, Paul est en quête d'une aventure. La scène est traitée sobrement, autour d'une solitude accrue par l'amusement général. Sur la piste en arrière-plan évoluent des danseurs dont on ignore le sexe, puisque tous travestis.

Consacré à l'amour impossible, *Différent des autres* est un mélodrame, qui inclut des éléments criminels (le chantage), fantastiques (la vision récurrente de Paul) et même comiques (le personnage de la mère maquerelle)². Le style ne craint pas une certaine emphase (Paul meurt le sourire aux lèvres, au pied d'une statuette de dieu grec), mais elle se voit contrebalancée par le jeu distancié de Reinhold Schünzel (Franz), traître trop parfait, ricanant de tout, même de sa condamnation à la prison. Son maquillage et ses mimiques, proches du burlesque, créent une dissonance avec l'interprétation torturée de Veidt.

Autre dissonance, plus notable : l'inscription du Dr Hirschfeld comme personnage du mélodrame (le sauveur), alors qu'il porte un

1 Il incarne, entre autres, Chopin en 1918, Paganini en 1923...

2 Si le film n'était muet, il s'agirait même d'un mélodrame au sens premier (drame en musique) : un amour entre mélomanes, dont les principaux épisodes se nouent au concert, dans des leçons de musique ou au bal.

discours revendicatif très ancré dans le contexte de l'époque¹. La dimension imaginaire, intemporelle, attachée au héros, contraste avec celle militante du médecin, sans qu'il s'agisse d'une partition fiction/documentaire, car Hirschfeld influe sur le cours du drame et le commente de l'intérieur.

La conférence du docteur semble (d'après ce qu'il en reste) un morceau de bravoure didactique, où il expose sa théorie du 3^e sexe puis un historique des persécutions, avant de conclure par un hommage au psychiatre Krafft-Ebing. L'adhésion d'Else, parmi l'auditoire, incite le spectateur à faire de même, la séquence sert de tribune.

Une série de photos est présentée, des femmes habillées en hommes puis des hommes en femmes - images non médicales, tirées du quotidien, parfois prises sur le vif. La question paraît donc une affaire de costume, de rôle, ces personnages-là jouent aussi, mais sur une autre scène, sociale. Film dans le film, d'une irréductible étrangeté, le défilé photographique des identités troubles échoue à illustrer la théorie d'Hirschfeld, mais vient éclairer autrement la fiction, d'où le travestissement est absent.

Le plaidoyer parvient à s'intégrer dans la narration car une sorte d'hybridation entre mélodrame et prosélytisme y est constamment menée, non seulement par le rappel régulier de « l'épée de Damoclès » du § 175 et les interventions du sexologue, mais aussi, plus subtilement, par un travail particulier de la profondeur de champ.

Profondeur temporelle : le drame de Paul est rattaché à son histoire personnelle par le flash-back, et à l'histoire collective par sa vision de la procession spectrale qu'il craint de rejoindre (et qu'il rejoindra).

¹ Hirschfeld (1868-1935) est alors une célébrité, fondateur en 1897 du Comité Scientifique Humaniste (organisme de recherche, et d'aide aux homosexuels traduits en justice), qui présente un projet d'abrogation du §175 dès 1898, et lance une pétition à ce sujet (recueillant, entre autres, les signatures de Einstein, Hesse, Mann, Zweig, Rilke, Tolstoï, Zola). En 1919, il fait construire l'Institut de Recherche Sexuelle, centre de consultations médicales, de publications scientifiques, et importante bibliothèque. En 1921, il fonde la Ligue Mondiale pour la Réforme Sexuelle (dont le programme prévoit notamment la libéralisation de l'avortement et de la contraception, l'abolition de toute discrimination selon le sexe ou la sexualité...). Juif et homosexuel, il quitte l'Allemagne en 1933 après l'incendie de l'Institut, et meurt à Nice en 1935. Rosa Von Praunheim lui a consacré un film en 1999, *L' Einstein du sexe*.

Le défilé des « infortunés » se déroule dans toute la profondeur de l'image en une diagonale infinie, chronologiquement ordonnée, mettant la tragédie individuelle en perspective.

Dans le reste du film, la profondeur spatiale des décors, filmés fixement et frontalement, est exploitée systématiquement, et de manière assez frappante. Les personnages « différents » (ceux qui souffrent du drame : Paul et Kurt, mais aussi Else¹) se tiennent à l'avant-plan, tournés vers nous. Le sujet est exposé, la question mise en lumière. Dans la scène finale, Else, debout à côté du cadavre de Paul, regarde le spectateur dans les yeux, pour l'apostropher.

En arrière-plan, occupant le champ, sont les « autres », les danseurs du bal, la famille, la société. Lors des scènes plus intimes, c'est Franz qui prend cette place, comme incarnation de l'hypocrisie et de la cupidité régnautes. Le cadre est ainsi construit sur un conflit entre une figure isolée offerte à l'identification, et une toile de fond sociale qui refuse la singularité du personnage. Dans les lieux répressifs (le conseil de discipline et le tribunal), la profondeur cède le champ à un fond noir très dense, bouché -il n'y a plus rien à combattre ni à attendre.

Le salon de Paul, théâtre principal de l'action, présente une longue perspective aboutissant à la porte d'entrée vitrée, surélevée de quelques marches. L'intérieur ne protège pas : depuis l'extérieur qui le surplombe, on peut observer et entrer facilement, la menace n'est jamais loin.

Le soir du concert, Franz force la porte de l'appartement vide, violant symboliquement le lieu. Peu après, il déniaise Kurt par une remarque grossière (« Ne fais pas de manières, il te paie, toi aussi »), ce qui déclenche une douloureuse prise de conscience chez le jeune homme, tiraillé entre des sentiments qu'il sait maintenant amoureux, et un dégoût de ce que représente Franz. Il reste immobile à l'avant-plan, face caméra, le visage parfois cadré en médaillon pour montrer son tourment, tandis qu'à travers la pièce

1 À ce qu'il semble, car il reste très peu d'images d'Else, du fait qu'elle a été éliminée dans *Les lois de l'amour*, alors qu'elle était l'un des personnages principaux (interprété par la « scandaleuse de Berlin » Anita Berber, danseuse nue, écrivain, prostituée, bisexuelle, cocaïnomanie et alcoolique...).

se battent sauvagement Franz et Paul, à celui qui gagnera le champ, à qui l'emportera dans l'esprit de Kurt. Ce corps à corps sans merci à l'arrière de la tête du garçon est à l'image de son chaos mental, où luttent amour idéal et amour vénal, ange et démon, conscient et inconscient, interdit et désir...

Pour une unique fois, Franz doit céder le champ, il est jeté dehors. Mais il a gagné. Le petit salon est dévasté, et le terrain de jeu du maître-chanteur reste de toute façon bien plus vaste, tant que n'advient pas « la justice grâce à la connaissance ».

Pascale Risterucci

Chemin de traverse : une oblique de l'amour

The Bitter Tea of General Yen

(La Grande Muraille)

Frank Capra, 1933

Une histoire d'amour filmée en 1933. Rien de très intempêtif à filmer une histoire d'amour, si ce n'est à considérer l'amour comme toujours intempêtif ! Mais que l'homme soit un Chinois, que la femme soit une Américaine d'une grande famille puritaine et cette histoire d'amour acquiert tout aussitôt un caractère intempêtif pulvérisant les barrières de l'ordre moral de son temps. Un baiser des amants suffira pour que le film, dès sa sortie, soit interdit dans tout le Commonwealth. Il n'y aurait d'ailleurs rien d'étonnant à ce que ce baiser de 1933 ait induit dans le code Hays de 1934 l'interdiction du mélange des races dans les scènes amoureuses.

Une muraille entre deux mondes

Capra, dès le début du film, nous présente cette muraille par ceux qui en sont à la fois les artisans et les gardiens, soit une communauté de missionnaires chrétiens. Dans le salon d'une maison de Shanghai, ce groupe de missionnaires attend Megan Davis ainsi que le docteur Strike pour fêter leur mariage. L'humour de Capra produit une distanciation qui opère comme une mise au point pour voir ces missionnaires. Ainsi, cette maîtresse de maison battant le rappel de son clan à la manière d'un chef indien. Ou encore le pasteur de cette communauté qui profite de l'attente des mariés pour conter une petite anecdote riche de significations : des Mongols, après avoir entendu l'histoire de la Passion du Christ, se précipitent aussitôt pour crucifier les gens d'une caravane. L'enseignement implicite et éminemment raciste que le pasteur cherche à tirer de cette pseudo-prédication, est que le monde chinois, étant absolument dénué de l'intelligence nécessaire pour comprendre le sens de la Passion, est inhumain et barbare. Capra, par un fulgurant panoramique vers un vieux domestique chinois, nous montre toute la xénophobie de ces

missionnaires chrétiens qui échangent leurs propos racistes sans se soucier aucunement de sa présence. Le vieil homme n'existe, pour ce groupe, qu'en tant que domestique. Capra, par son gros plan sur le visage du vieil homme, lui imprime une présence si intense que l'absence de considération que lui portent les missionnaires met d'autant plus en évidence leur absolu mépris de la Chine. Le panoramique, par son effet de coupure, place la Chine réelle comme totalement extérieure à l'imagerie raciste des missionnaires.

La rencontre

La scène de la rencontre entre Yen et Megan Davis s'ouvre sur l'incendie de Chapei, une banlieue de Shanghai durant la guerre civile. La boue, la foule en fuite, le feu, la pluie, les mitrailleuses, c'est dans ce milieu de bruit et de fureur qu'un riche Chinois renverse le boy du pousse-pousse de Megan sur le chemin de son mariage. La jeune femme est outrée par l'indifférence du Chinois face au boy renversé et blessé. Ce Chinois est le général Yen. Vêtu d'un costume traditionnel, il parcourt Shanghai incognito. Megan Davis, le voyant saigner du front, lui offre son mouchoir. Yen le refuse, sort le sien et remonte ensuite dans une seconde voiture où Mah Li, sa maîtresse, l'attend. Le regard de Megan Davis reste un bref moment suspendu vers ce Chinois inconnu repartant dans une luxueuse voiture. Il en est de même pour Yen qui se retourne un instant vers Megan et la regarde repartir sur un autre pousse-pousse. Par le costume traditionnel de Yen, la mystérieuse maîtresse et le sombre intérieur soyeux de la noire limousine, cette scène détient obscurément toute la brillance d'un monde étranger à celui de Megan. Obscur, en tant que ce monde est autre que celui des missionnaires, brillant en ce que le regard est attiré vers lui.

En route vers la Chine

Le docteur Strike n'arrive à la cérémonie de son mariage que pour repartir avec Megan Davis sauver un petit groupe d'orphelins. Le mariage est remis. L'expédition est un demi-échec. Le docteur Strike en paye le prix par la perte de sa fiancée, kidnappée par le général Yen.

Le wagon du général Yen où Megan Davis se réveille est autant le microcosme d'un monde que l'était le salon de mariage dans l'appartement de Shanghai des missionnaires chrétiens. De son divan, véritable poste d'observation, Megan découvre le monde de Yen. Par ses luxueuses soieries, elle en découvre le décor. Par le thé servi, elle en découvre les traditions. Par les nombreux gestes de Mah Li prenant soin du confort de Yen (coussin derrière la tête, couverture...), elle découvre le comportement d'une femme aimante envers son seigneur et maître. Mais elle découvre aussi par le regard de Yen, le désir qu'il éprouve pour elle. Troublée par cette découverte, elle cache aussitôt ses jambes en remontant sa couverture pendant que le train s'enfonce vers cette Chine étrangère au monde des missionnaires chrétiens.

C'est dans cette Chine que Megan constate que la cour du palais sur laquelle donne la fenêtre de sa très luxueuse chambre est un lieu d'exécutions. Yen lui en donne une raison (« *mourir par une balle de fusil vaut mieux que mourir de faim* »). L'important dans cette scène n'est pas de savoir qui a raison, mais d'intégrer chaque raison dans la logique de son monde. Quand Megan le traite de « *yellow swine*¹ », Yen réagit par un visage décomposé immédiatement recomposé dans l'unité de sa dignité. Sa maîtrise, face à une telle injure, peut être considérée comme un acte d'amour.

Un vrai baiser de rêve

Megan Davis, assise sur la terrasse de sa chambre de prisonnière, contemple le spectacle d'une nuit de printemps et d'amour. La cour n'est plus un lieu d'exécutions mais un lieu de rencontre entre femmes et soldats. Cette cour, devenue nuit d'amour pour une fête du printemps, avec la brillance de sa lune, de ses nuages, de ses lampions, ses cerisiers en fleurs et sa très légère brise dans les cheveux de Megan, intègre dans son décor l'univers poétique chinois. Megan s'endort sur ce spectacle. Son rêve en reprend le décor quand Yen, en monstre griffu, défonce la porte de sa chambre afin de s'emparer d'elle. Arrive un sauveur masqué habillé à l'occidentale. Un coup de poing et le monstre disparaît. Subitement éprise de son beau sauveur, Megan l'enlace amoureusement quand le Zorro, enlevant son masque,

1 Littéralement : porc jaune.

se découvre en général Yen. Ravie, elle prend l'initiative d'un baiser.

Dans ce rêve, le désir de Megan pour Yen est tout autant dénié par l'image du monstre que par l'habit occidental de son sauveur masqué. S'il n'y avait que déni, il n'y aurait qu'ambivalence, or l'essentiel de ce rêve n'est pas l'ambivalence mais le baiser de Megan. Ce baiser dont elle prend l'initiative pulvérise la muraille du monde des missionnaires. Quand ses lèvres embrassent celles de Yen, elles embrassent certes les lèvres de son amant, mais elles embrassent également ce réel absolument exclu par l'idéologie chrétienne qu'est le monde de la Chine. Ce réel se trouve recouvert par l'univers poétique de la Chine faisant fond au rêve de Megan. Si le recouvrement poétique fait immédiatement perdre le réel, ce n'est que pour mieux le retrouver dans les ultimes scènes d'amour.

Entre les ultimes scènes d'amour et ce rêve, le déni continuera à produire propos et attitudes tout aussi ambigus. Il en est ainsi du sermon sur l'amour que Megan fait à Yen, dans l'espoir de sauver Mah Li. Par la passion qu'elle y met et la manière dont elle s'approche du général durant tout son sermon, cet amour du prochain dont elle parle peut parfaitement être entendu comme porteur du désir de Megan pour Yen. Yen, en l'écoutant, est sous le charme. Ce qui le séduit, bien entendu, n'est en rien le contenu du sermon mais la passion qu'y met Megan. Que la femme de son désir soit une femme passionnée ne peut qu'accentuer son désir. A la suite de ce sermon, elle accepte la proposition de Yen de se porter garante de Mah Li.

Résonance poétique

Mah Li ayant trahi, Megan vient se donner à Yen. Yen, sourd à l'esprit de sacrifice proprement chrétien dans lequel elle se présente, place uniquement ses propos sur le plan poétique. Elle l'écoute silencieusement lui parler de l'art chinois. Il en résulte un effet de résonance des propos poétiques de Yen dans le silence de Megan. Cette résonance trouvera son paroxysme dans les sanglots de Megan. Arrivé à ce paroxysme, Yen lui apprend que s'être portée garante impliquait, non pas de s'offrir sexuellement, mais de s'offrir à la mort. La voyant effrayée, Yen lui dit que dans son monde, la mort fait aussi peur que la vie.

Ultime déni de Megan, une larme coule sur sa joue avant qu'elle ne repousse Yen, qui l'ayant prise dans ses bras, la libère de son pacte.

Yen n'est plus que le prince déchu de son ordre princier. Mais cette position d'impuissance est celle par où l'amour trouvera sa pleine puissance dans cette grandiose scène finale quand, maquillée et vêtue d'une robe chinoise en lamé, Megan revient vers lui pour lui offrir son amour. C'est ainsi qu'en femme amoureuse, elle reprend pour le confort de Yen les gestes que Mah Li accomplissait en concubine. Les échanges ne cessent de se multiplier, comme ces mains qui s'offrent et se prennent, ou encore Yen attrapant le visage de Megan pour esquisser un baiser. Ce baiser reprend celui du rêve de Megan sous la forme de l'échange.

Le tracé en oblique de l'esquisse au baiser met en correspondance les propos poétiques de Yen dans la scène précédente avec le décor poétique du rêve. Cette correspondance établit une vibration poétique à même ce chemin de traverse constitué par l'oblique. Qu'il soit chinois ou qu'elle soit américaine, il n'y a pour les deux amants qu'un seul et même monde constitué par toutes les vibrations de ce chemin de traverse qui toutes se répercutent à la surface des plans. C'est sur cette oblique que s'échangent les gestes des amants dans une réciproque donation. « *La Chine a donné la soie au monde,* » dira Yen essuyant les larmes de Megan. Par ce rapport du baiser esquissé à celui donné par Megan, à la muraille entre les deux mondes est substituée l'inépuisable réserve de la passion amoureuse.

La puissance vibratoire, soulignée par la musique, est magnifiquement rendue par le travail de la photographie qui joue sur les contrastes entre le noir d'un meuble, d'un vêtement ou du thé et la clarté d'une théière, de la porcelaine ou des paillettes d'une robe. Cette puissance vibratoire de la photographie atteint son acmé dans l'ultime plan de cette scène. Yen est assis devant une vitre dépolie dont l'étrange blancheur lumineuse contraste avec son noir costume. Cette vitre, pareille à une mandorle, auréole le visage de Yen et met esthétiquement en gloire, non quelque triomphe du Seigneur, mais celui de l'amour sur l'ordre raciste des missionnaires chrétiens.

Au final, la richesse de cette oblique de l'amour, tracée entre un baiser donné et un baiser esquissé, résulte de pulsations produites

par la mise en correspondance des éléments de ces divers ensembles que sont les gestes muets, la musique, la photographie et les propos poétiques.

Renversement des préjugés

À mesure que s'effrite, se fissure et s'effondre la muraille entre les deux amants, s'effritent, se fissurent et s'effondrent les différents préjugés portés sur tous les personnages. Yen n'est pas plus un cynique bandit que Megan Davis n'est une fervente missionnaire. Mah Li n'est en rien la « good girl » que Megan pensait et Jones, l'homme du trafic d'armes, est non seulement le seul Occidental qui connaît vraiment la Chine mais il est aussi le seul capable d'estimer Yen à sa juste valeur. Ses relations complexes avec le général Yen entremêlent argent et pouvoir mais également un attachement sincère. Jones est aussi celui qui saura dire à Megan ce qu'elle-même garde enfoui dans ses larmes. L'acteur Walter Connolly joue si bien de ces diverses facettes qu'il finit par rendre sympathique le personnage de Jones.

Que l'amour ait puissance de faire s'effondrer une muraille, Capra le montrera encore un an après¹ lorsqu'un simple drap entre les deux amants tiendra lieu de mur de Jericho. Par cet effondrement, l'amour aura aussi permis la transformation des amants.

Il n'en est pas moins que les ultimes larmes de Megan, mêlant amour et culpabilité, restent opaques sur sa trajectoire. Mais face à ces sanglots, Yen, ce prince déchu par sa passion, lorsqu'il interrompt le geste de saisir le visage de celle qu'il aime pour se retirer en son destin, ne témoignerait-il pas ainsi d'une certaine lucidité sur l'ambiguïté de Megan ?

Serge Peker

¹ *It Happened One Night* (New York-Miami), 1934.

Combat maïeutique

La légende du grand judo (Sugata Sanshiro)

Akira Kurosawa, 1943

1882. *Sugata Sanshiro (Susumu Fujita) arrive à Tokyo pour apprendre le jujutsu¹. Accueilli dans l'école du maître Monma, Sugata participe le soir même à un guet-apens visant à donner une leçon au maître de l'école de judo, Shogoro Yano (Denjirô Okôchi). Yano, pourtant seul, se débarrasse de ses adversaires et finit par recruter Sugata resté à l'écart. La formation par Yano fait de Sugata un judoka puissant et redouté. Lors d'un tournoi organisé par la police, Sugata affronte maître Monma et sa force est telle qu'il tue son adversaire. La fille de ce dernier tentera peu après de tuer Sugata pour le venger. Puis, l'histoire se répète : Sugata doit affronter Hansuke Murai (Takashi Shimura), le maître d'une autre école de jujutsu. Sa volonté de vaincre est contrariée par l'amour qu'il porte à la fille du maître, Sayo (Yukiko Todoroki) qu'il a rencontrée peu auparavant. Mais le judo de Sugata a évolué et il vainc cette fois son adversaire sans le tuer. Les deux adversaires finissent même par devenir amis, ce que ne voit pas d'un bon œil le disciple de Murai, Gennosuke Higaki (Ryûnosuke Tsukigata). Ce redoutable combattant que l'on surnomme « le Serpent » défie Sugata pour un combat à mort. Sur les collines à l'extérieur de la ville, Sugata triomphe. A la fin du film, il part en train à Yokohama, avec Sayo.*

La relève

La légende du grand judo est l'histoire d'un passage. A travers la lutte d'influence entre le jujutsu et le judo, qui aboutira au déclin du premier et à la suprématie du second, le film nous donne à penser un changement d'époque, celui de l'entrée dans la modernité du Japon. L'époque où se situe l'action est le début de l'ère *Meiji*²,

1 Terme originel désignant l'art martial développé par les samouraï durant l'ère féodale. Nous préférons ce terme à celui pourtant plus usuel de jiu-jitsu, car il est plus juste historiquement et phonétiquement.

2 De 1868 à 1912. Meiji signifie littéralement (« gouvernement [ji] éclairé [mei] »)

qui voit le Japon s'ouvrir au monde et sortir définitivement de l'ère féodale. Davantage qu'un film d'arts martiaux, il est un film d'amour et de transmission, où la question du pays affleure sans cesse. Il y a un rapport de similitude entre le dojo et le monde. La formation de Sugata Sanshiro apparaît comme une métonymie du processus de réorientation du Japon vers une modernité éclairée.

Le caractère intempestif du film tient dans le principe qui sous-tend ce processus : y compris dans un combat, la préservation de la vie (et de sa beauté) est impérative, essentielle. La question est politique : en temps de guerre, affirmer qu'une lutte peut éduquer plutôt que conquérir, qu'il faut apprendre à combattre sans violence inutile, est pour le moins subversif. La censure du film (jugé trop pacifiste, pas assez viril par les autorités militaires) en atteste si besoin. Le regard de Kurosawa sur le présent obscurci du Japon¹, auquel il confronte un passé récent éclairé, est d'une ironie mordante : le pays n'a pas su fonder son évolution récente sur de si beaux principes. L'intempestif, c'est donc la mise au premier plan de la possibilité d'un combat maïeutique, où l'adversaire grandit au lieu de disparaître. Le film est de ce point de vue didactique, et courageux en cette période. Comment éduquer la jeunesse, lui apprendre à maîtriser, à utiliser intelligemment sa force? Comment succéder sans violence? Comment faire une révolution, rompre avec la tradition (i.e. sortir du schème de la répétition) sans déracinement, sont des questions qui fondent le sujet de *La Légende Du Grand Judo*.

Dans son ensemble, le film est rythmé par les scènes de combat qui constituent les jalons de l'apprentissage du jeune judoka : Sugata assiste à l'agression de maître Yano (découverte) ; Sugata s'amuse en démontrant sa force dans des bagarres de rue (mode adolescent de la pratique) ; Sugata tue maître Monma (maturité technique) ; Sugata bat mais épargne maître Murai (maturité véritable). Le combat en pleine nature contre le Serpent constitue lui un épilogue du processus d'apprentissage. Un parallèle est construit entre les principes du judo

¹ Depuis le milieu des années 30, le Japon suit une politique militariste, nationaliste, et expansionniste qui conduit à l'invasion de la Chine en 1937. « Tue tout, brûle tout, pille tout » [*Sanko Sakusen*] : le nom donné à la politique de terre brûlée (dite aussi *politique des trois tout*) menée en Chine depuis 1942 est révélateur de l'obscurantisme dominant.

et ceux sur lesquels doit reposer la réinvention du pays. À travers le déplacement du *ju-jutsu* (littéralement *art* de la souplesse, *art* étant à prendre au sens de *technique*) vers le *ju-do* (*voie* de la souplesse), il s'agit de garder l'essence du passé tout en étant moderne¹. Cette transition est une relève par l'Idée : le combat doit être fertile et non destructeur, il doit, pour ne pas être une violence aveugle, être guidé par des principes tels que le respect de l'adversaire, le sens de la beauté et la préservation de la vie. Il ne s'agit pas simplement de battre l'autre : le judo est bien plus qu'une technique, il est une voie pour l'homme, un principe affirmatif sur la vie. Une orientation.

Le premier film d'Akira Kurosawa, par la modernité de ses opérations, propose aussi une réorientation pour le cinéma. Le jeune cinéaste s'appuie sur les genres (le film, que la censure a aussi jugé trop « américain », s'est d'ailleurs vu amputé de certaines scènes) mais les convoque de manière multiple et dialectique. Le cadrage, l'immobilité géométrique des plans, le savant dosage entre l'horizontalité et la verticalité des mouvements de caméra, la rareté des interventions musicales, l'instabilité des tonalités, le montage en rupture sont des traces de la volonté du cinéaste de sortir des sentiers battus.

Changements de trajectoire : une poétique de l'interruption

Construite par le film, l'idée de réinvention s'appuie sur des opérations de déviation : beaucoup de mouvements sont lancés mais interrompus, à plusieurs moments le film semble reprendre son élan selon une nouvelle direction.

La première interruption narrative a lieu après l'embuscade faite à Yano : des plans successifs sur une sandale laissée dans la rue par Sugata à la fin du combat suggèrent le passage des saisons. La formation martiale de Sugata par Yano, que l'on s'attendait à suivre, est ainsi reléguée hors-champ. Cette ellipse soustrait à nos yeux l'apprentissage technique de Sugata : l'enjeu réel de son éducation n'est justement pas la technique mais son dépassement. La séquence suivante est d'ailleurs celle de la formation « éthique » de Sugata par Yano. L'ellipse est par ailleurs, en elle-même, très émouvante. Le

¹ Le rapport entre les deux arts martiaux est d'ailleurs inclusif. Le judo conserve les techniques du jujutsu mais en exclut les plus dangereuses.

lyrisme, la simplicité, la grâce de ces quelques plans qui s'attardent sur la sandale et qu'on croirait issus d'un documentaire décentrent la narration et lui donnent une dimension universelle. Ce vide narratif marque aussi un saut du point de vue de la tonalité : le film avait commencé dans une ambiance inquiétante de film noir, mais après cette pause poétique, il va se poursuivre selon un registre volontiers burlesque. L'infléchissement récurrent des tonalités (suspense, comique, pathétique, lyrique, épique) accompagne ainsi la multiplicité des genres convoqués au sein du film (film d'art martiaux, film noir, fiction d'apprentissage, mélodrame ou même western) et soutient les opérations d'interruption.

Les diagonales de Sugata

Le principe global de déviation s'appuie aussi sur la position diagonale du personnage principal, qui se retrouve souvent en porte-à-faux dans les situations. Le fait que Sugata se pose (parfois malgré lui) en exception du monde qui l'entoure est à la fois un trait de jeunesse et le signe annonciateur du bouleversement qu'il va générer. Sugata semble d'ailleurs découvrir son pays, il y a chez lui une forme d'ingénuité qui le rend peu perméable à la tradition. Il n'y a pas de typification réelle du personnage, qui se soustrait à l'archétype du héros. La neutralité de cette figure du peuple est appuyée par ses vêtements simples et par le jeu singulier, figé et enfantin de Susumu Fujita, où pointe le burlesque : ses sourires enjoués voire béats, son enthousiasme, montrent qu'il est un être débordant de vie, pleinement présent dans l'instant.

Sugata et les comploteurs (première rencontre avec le jujutsu)

Cette séquence d'exposition, où Sugata commence à mesurer le fossé qui sépare le judo du jujutsu, organise une séparation et annonce la fin d'un monde. Accueilli dans l'école du maître Monma, Sugata se retrouve d'emblée dans une posture distanciée de spectateur et l'on comprend vite qu'il n'est pas à sa place. Monma, alors qu'il fomente avec ses disciples l'agression du maître Yano, déclare que le judo est intellectuel et moderniste. Ce faux maître est une figure réactionnaire. Son sens de l'honneur apparaît absurde : alors que ses hommes se comportent comme des coupe-jarrets (ils attaquent

à dix contre un dans une rue sombre), il leur interdit les armes pour éviter tout déshonneur. Cette contradiction indépassable est liée à l'absence de principes véritables et sa volonté de mourir après l'échec déshonorant de l'embuscade est pathétique. La transition du jujutsu au judo opère un déplacement : le sens de la justice¹ doit se substituer au sens de l'honneur, dévoyé ou obsolète.

Au final, ces anti-intellectuels désirant éliminer la menace moderniste n'apparaissent pas comme un véritable danger, ils font partie d'un temps révolu du Japon. D'ailleurs, ce combat dans le silence de la nuit (américaine) est une démonstration éclatante de la force du maître de judo. Les assaillants s'apparentent à des fauves tapis dans l'ombre, et leur nombre est souligné par de lents travellings latéraux. Yano, qui se place au bord du quai et fait basculer un à un ses assaillants dans l'eau du port, montre pourtant son intention de ne pas blesser ses adversaires. L'aspect comique des chutes successives infléchit rapidement la tonalité angoissante de la scène mais lorsqu'à un moment Yano perd l'équilibre et se rattrape in extremis, on comprend que sa position au bord du vide reste périlleuse, qu'il n'est pas aisé de vouloir combattre sans blesser.

Sugata et le maître de judo

Par l'immatunité dont il fait preuve lors de ses bagarres de rue, Sugata se met également en position diagonale vis-à-vis de Yano. Le maître tient alors un discours d'une extrême dureté à son disciple, à tel point que ce dernier se jette dans le bassin en contrebas, décidé à y mourir. Sugata reste ainsi pendant plus d'un jour comiquement accroché à une racine. Malgré les demandes d'indulgence des autres élèves, Yano continue de l'ignorer. La deuxième nuit, Sugata transi de froid aperçoit une fleur nimbée de lumière au bord du bassin : la situation se dénoue alors, la beauté de ce surgissement permettant au disciple de réaliser l'absurdité de son comportement. Cette fleur de lotus, dont l'apparition soudaine et l'éclat artificiel dans la nuit appuient le caractère abstrait, est l'incarnation d'une Idée (le film d'Akira Kurosawa rejoint là l'abstraction platonicienne du cinéma

1 Le film évoquera plus tard les prémisses de ce fait historique que constitue, à la fin du 19ème siècle, l'adoption par la police de Tokyo du judo en lieu et place du jujutsu.

hollywoodien). La fleur, c'est la vie dans la pleine mesure de sa beauté fragile, et Sugata comprend en cet instant l'absolue nécessité de la préserver. La sortie brusque de l'étang que maître Yano attendait patiemment, sans crainte, est une première conséquence immédiate de cette révélation : pour Sugata, l'idée du suicide (influence de la tradition, vestige de l'ancien monde) a disparu à jamais.

Le fait que cette révélation ne soit pas de l'ordre de la transcendance est un point fondamental. Le scintillement de la fleur ne vient pas d'une intervention divine mais du changement de regard de Sugata. Pourtant, Yano ne lui a rien révélé : l'infini de l'Idée naît en lui grâce au travail maïeutique du maître, habile pédagogue. La spiritualité bien que présente est ainsi mise à distance par cette immanence, ce que confirme la typification du bonze ami et collaborateur de Yano : personnage sympathique et bienveillant (son sourire édenté et ses interventions parfois narquoises renvoient à la figure du *old timer* des westerns), il est davantage un compagnon de route qu'un maître à penser. L'intervention de ce personnage est plus comique que cosmique, pourrait-on dire.

Sugata et le maître de jujutsu

Avec la mort de Monma, Sugata réalise la puissance de son judo, en saisit le potentiel destructeur : pourtant relevée par l'Idée, sa pratique est en échec puisqu'elle en contredit les principes. Lorsqu'il doit affronter Hansuke Murai, Sugata est alors en proie au doute. Le personnage de Murai, vénérable maître de jujutsu, opère une complexification de la question de l'ancien : conservateur mais pas réactionnaire, puisqu'il conçoit le judo comme un art martial respectable, il est une figure positive du passé. La question de l'ennemi se voit elle aussi opacifiée puisque « l'ennemi » n'est plus identifiable à « l'ancien ». Sugata, hanté par le visage de la fille de Monma, est d'autant plus désorienté que l'amour qu'il porte à Sayo exacerbe l'impératif de ne pas tuer. Le mélodrame vient ainsi se disposer en diagonale du film d'arts martiaux et l'interrompre : Sugata refuse d'affronter le père de celle qu'il aime.

Le combat contre Murai a tout de même lieu. De manière incongrue, dans le silence tendu du dojo, les deux combattants

tiennent leurs gardes respectives et parcourent latéralement le tatami accrochés l'un à l'autre. Les fondus enchaînés, la stabilité du cadre, soulignent la fluidité des mouvements des combattants. L'équilibre de cette lutte presque apaisée répond à la violence désordonnée du duel contre Monma, dont les mouvements brusques avaient généré de nombreuses sorties de champ. Le combat finit par ressembler à une valse. Cette idée, ô combien intempestive en temps de guerre, soustrait le combat au spectaculaire pour lui donner une dimension libératrice. Les deux adversaires se transcendent (malgré la défaite, Murai dira à Sugata avoir atteint un sommet pendant l'affrontement) et le judoka finit par vaincre le maître de jujutsu, sans le tuer. Sugata aussi a grandi, en accordant enfin sa pratique au principe vital du judo. Quelque chose s'est noué, au travers de ce combat maïeutique en forme de valse : l'amitié naissante entre les deux hommes apparaît comme la synthèse heureuse d'un mouvement dialectique entre l'ancien et le nouveau. D'un couple père-fille à l'autre, l'histoire ne se répète pas. Contre toute fatalité, la mort et la vengeance cèdent la place à l'amitié et à l'amour.

Sugata et le Serpent

Avec Higaki, le disciple de Murai, c'est la question du nouveau qui est complexifiée. Ce personnage qui estime son maître trop faible pour affronter Sugata est aussi une figure du changement. Sa première apparition est surprenante : son nœud papillon, son chapeau melon, sa cape, ses gants blancs, sa cigarette, sa moustache et ses cheveux gominés rappellent le personnage-type du *gambler* dans le western. Son allure sophistiquée de citadin aristocrate tranche avec l'allure prolétaire de Sugata et son kimono troué. Ce personnage haineux aux atours occidentaux est lui même diagonal, il génère un déséquilibre, que souligne la scène où il interrompt un repas entre Sugata, Sayo et son père. La gêne créée par son intervention, toute de haine contenue, est une entrave à l'amour et à l'amitié. La dimension nihiliste de ce personnage typifié comme le véritable *bad guy* du film apparaît dans sa dimension provocatrice lorsqu'il utilise une fleur comme cendrier. Fausse promesse de renouveau, ce personnage inquiétant prône un déracinement violent. Alors que Sugata est porteur d'une orientation

amoureuse pour le pays, le Serpent est, lui, l'agent d'une forme de chaos.

Dernier détour par le genre en tant que final attendu du western ou du film de samouraï, le duel contre ce *villain* est une apothéose épique et lyrique qui mêle le combat à la force des éléments. La nature se donne dans toute sa démesure, à la hauteur de l'événement. Les herbes hautes balayées par un vent violent créent un tatami mouvant dans lequel les combattants disparaissent parfois, les nuages qui filent à une vitesse folle au-dessus de la colline génèrent de brusques changements de lumière. Ce combat à mort est une ultime mise à l'épreuve pour Sugata. Malmené au départ, il finit par dominer son adversaire et parvient, contre toute attente en regard de la tonalité de la scène, à l'épargner. Le « à mort » du combat, considéré par l'arbitre comme un gâchis, est lui-même interrompu. Il y a destitution plutôt que destruction, Sugata ne tue pas Higaki : il tue le serpent qui est en lui¹. Ce dernier tour de force au milieu des éléments déchaînés marque la disparition (provisoire) de l'ennemi, et l'extension au monde de la force de vérité de Sugata.

Sugata et l'amour

La maladresse dont Sugata fait preuve avec Sayo dans la dernière scène du film (il n'ose pas vraiment lui dévoiler sa flamme) montre qu'il lui reste à grandir sur la question de l'amour. Le montage met savoureusement en parallèle la scène avec une discussion rigolarde entre le bonze et maître Yano où ce dernier dit affectueusement de Sugata qu'il est « *encore un nourrisson* ». Yano l'avait d'ailleurs en quelque sorte guidé vers Sayo. Au détour d'un chemin lors d'une promenade avec Sugata, la vision de Sayo à genoux, transfigurée par la prière, lui avait inspiré ces quelques mots : « Rien n'est plus fort que cette beauté. Nous avons été témoins de quelque chose de beau, ça fait du bien ». La rencontre a lieu dans la séquence qui suit, admirable de simplicité et de modernité. Les chemins de Sugata et Sayo se croisent plusieurs fois dans les escaliers menant au temple. La répétition se fait variation lorsqu'à la quatrième reprise, ils ne

¹ On apprend à la fin du film qu'Higaki a accepté sa défaite, et qu'il n'en tient pas rancune à Sugata.

se croisent plus mais descendent ensemble les escaliers. Le hasard est devenu nécessité. L'histoire d'amour en reste cependant à ses prémisses, et la parenthèse sentimentale est interrompue par le retour du film d'arts martiaux. L'essentiel du chemin, pour Sugata, reste donc à accomplir : savoir penser et vivre un amour, peut-être est-ce cela la maturité suprême.

Succession

La jeunesse de Sugata est une force de transformation du monde que Shogoro Yano n'a plus. Le maître de judo éduque Sugata Sanshiro, travaille à ce que l'énergie exceptionnelle qui se dégage du jeune homme accouche d'une réinvention du pays. Autrement dit à ce que le surgissement de cet *infini-point*¹ fasse événement, opère une coupure. Ceci passe par le respect de principes (la valse-judo de Sugata est fidèle à l'idée contenue dans la fleur), par l'interruption (de la répétition) et la séparation (avec la tradition). Le film de Kurosawa affirme que si cette séparation se fait sans violence, elle n'interdit pas la coprésence et ouvre de nouveaux possibles dans la situation, par la résolution de contradictions en apparence indépassables. La séparation selon cette orientation amoureuse est alors une éclaircie du monde. Le passage à la modernité - du pays, du cinéma aussi bien - se fait pourrait-on dire, selon le schème mathématique d'une trajectoire continue mais non-dérivable² : un mouvement sans rupture mais singulièrement réorienté sous le coup d'une impulsion soudaine.

Un nouage s'opère entre le judo et le cinéma : le fourvoisement réactionnaire de Monma s'apparente à celui du cinéma académique ; la recherche de nouveauté à *tout prix*, qui est l'écueil d'une modernité sans principes, sans idée, renvoie au vain désir de désordre d'Higaki ; le cinéma classique, comme Murai, a d'insoupçonnées et inépuisables

1 Dans son séminaire *L'immanence des vérités* (Février 2013), Alain Badiou affirme qu'« un point peut contredire un monde » et définit l'*infini-point* comme une exception, « une intensité locale qualitativement incommensurable à son contexte fini ».

2 En mathématiques, la courbe d'une fonction continue non dérivable en un point présente une singularité que l'on peut appeler un « pic », le nombre dérivé à gauche n'étant pas égal au nombre dérivé à droite de ce point : il n'y a pas de saut dans la trajectoire mais la nouvelle orientation ne peut pour autant se déduire du mouvement qui précédait l'apparition de la singularité.

ressources. *La légende du grand judo* prononce ainsi en filigrane – de manière intempestive puisqu’il l’anticipe – la double saturation des configurations classique et moderne¹ et affirme la noblesse des genres. Akira Kurosawa travaille à une synthèse dialectique entre le classique et le moderne. A la manière de Sugata Sanshiro qui tire sa force de l’adversaire pour le maîtriser, il s’appuie sur le genre pour le moderniser. Néoclassique avant l’heure.

Lucas Hariot.

1 « Nous avons déjà énoncé que la situation, à la fin des années quatre-vingts, se présentait sous le signe d’une double saturation : celle, déjà ancienne, de la configuration hollywoodienne et celle, plus récente, des tentatives soustractives du cinéma moderne. », Denis Lévy, *L’art du cinéma* n°24 « Impureté et conjoncture ». Sur la question des configurations, on pourra également se référer au glossaire du n°72-73, « Parler d’un film ».

La diagonale de l'étranger

A Lady without Passport

Joseph H. Lewis, 1950

S'il ne fallait relever qu'une preuve du caractère intempestif de *A Lady Without Passport*, il suffirait sans doute de s'attarder sur le nom de son réalisateur. Car tous les films de Joseph H. Lewis sont intempestifs *de fait*, tant du point de vue de leur « notoriété » que de leurs conditions de production¹. Mais ce qui est une réalité factuelle ne doit pas faire oublier l'aspect intempestif des idées qui singularisent aussi (et surtout) chacune de ses œuvres² -après tout, le relatif insuccès de son cinéma fut l'apanage de bien d'autres réalisateurs hollywoodiens. Or en cela précisément, *A Lady Without Passport* est exemplaire.

D'abord parce qu'il s'agit d'un film dont la trajectoire, en trois temps, trois espaces et autant de genres, ne peut qu'interpeller. Il s'ouvre aux États-Unis sur une tonalité de film noir, puisqu'on nous y présente un gangster, menaçant un passant apeuré depuis une voiture. Ce dernier s'enfuit puis se fait renverser et meurt sur le coup. Dans sa veste, un billet de 1000 \$ déchiré en deux est retrouvé par la police : il s'agit là d'un bon de « garantie » pour une somme versée afin d'entrer illégalement aux États-Unis. L'officier des services d'immigration Peter Karczag (John Hodiak) part donc enquêter à Cuba sur une filière de passeurs dirigée par un certain Palinov (George Macready). Le cœur du film se déploie alors à La Havane. Présenté comme un lieu-monde, une antichambre pour les personnes rêvant de partir aux États-Unis, Cuba est un espace à la fois hétéroclite et vivant (par opposition à la mortifère

1 Cf. C. Tesson, «Get me a Gun», *Cahiers du Cinéma*, n°379, janvier 1986.

2 A partir de *My Name is Julia Ross* (1945) tout du moins.

Amérique du Nord entraperçue en ouverture). Le film noir s'estompe ici au profit du mélodrame : sur place, Peter Karczrag rencontre en effet l'autrichienne Marianne Lorress (Hedy Lamarr) dont il tombe amoureux alors qu'il infiltre le réseau d'immigration clandestine. Mais, repéré par les malfrats comme étant un policier américain, il est contraint de renoncer à son rôle et de la laisser sur place, tout en essayant de prévoir par quel moyen les passeurs l'amèneront aux États-Unis. L'épilogue, enfin, se rapproche du film d'aventures : l'avion qui devait mener illégalement Marianne s'écrase en effet dans le bayou floridien et Peter, qui a pu le repérer avec l'aide de l'armée, se rend sur place. Il délivre celle-ci, prise en otage par Palinov, et lui promet de la faire rentrer aux États-Unis.

Cet agencement aux contours visibles – comme des frontières –, déjà *a priori* déroutant bien qu'en accord avec le sujet du film, se double d'un rapport à la fiction qui prend vite le spectateur au dépourvu. Alors qu'il ne dépasse pas une heure quinze, *A Lady Without Passport* semble en effet expédier à tout instant son histoire lors de brèves séquences de dialogue, pour mieux s'attarder par de longs plans-séquences sur La Havane et son environnement, en montrer les rues, les gens, les lieux qu'ils fréquentent, leur culture ; en un mot : le pays. Notons que c'est également un plan-séquence qui introduit les États-Unis, de même que c'est un autre qui nous présentera le bayou. Comme pour mieux orienter le regard au sein de cette construction narrative déconcertante, le film dévoile en fait par ce biais ce qu'il donne à voir *réellement*.

Enfin, pour nous faire découvrir Cuba, et pouvoir y introduire, en miroir, un regard critique sur les États-Unis, le film a recours à la figure de l'étranger¹ – ou plutôt, ici, de l'étrangère. Une étrangère « universelle », puisque Marianne Lorress est une juive rescapée des camps, une survivante qui a déjà traversé maint pays, mais qui n'a jamais pu rester nulle part, fautive à toute une série de « lois » qu'elle exècre. C'est elle dont le parcours diagonal, tracé tel un fil d'Ariane par-delà les frontières, fera le lien entre tous les actes et espaces du film. Elle qui nous rappelle à quel point une telle figure peut être à la

1 Figure essentielle du cinéma américain dès lors qu'il s'agit de penser le pays.

fois partout et *de* partout. Elle qui, finalement, prendra la mesure de ce que c'est que d'être ou de ne pas être d'un pays à échelle de ce qui peut définir l'identité de chacun.

America's most wanted

L'ouverture, filmée presque toute en plan-séquence depuis le siège arrière d'une voiture sombre, installe donc une atmosphère typique de film noir. Des gangsters, des menaces, un mort, un objet clé, ainsi que l'incompréhension du spectateur face au peu d'information dont il dispose : tout ceci est propre à instaurer l'angoisse induite par le genre en même tant que la fascination qu'il exerce. Angoisse et fascination : voilà ce qu'est la rue américaine dans *A Lady Without Passport*, et par extension, ce qu'est le pays, puisque c'est à peu près tout ce qu'on en verra.

Cette introduction est terrible, à la fois parce qu'elle baigne dans une tonalité où la violence peut (et finit par) surgir, au sens propre, à chaque coin de rue, mais surtout parce qu'il y a, avec cette caméra subjective placée sur le siège arrière de la voiture, un raccord direct entre le spectateur et le gangster menaçant. C'est en effet à travers les yeux de l'homme de main de Palinov que nous assistons, impuissants, à la tentative de racket qui conduit finalement à une mort. C'est le seul plan-séquence de présentation d'un des trois espaces du film qui soit « incarné », et ce n'est pas un hasard si cette incarnation des États-Unis se fait par l'entremise d'un gangster. Car s'il n'est pas rare que les films noirs débutent par la mise en exergue de la cruauté du *bad guy*¹, le fait est qu'ici, aucun « héros » ne sera introduit par la suite pour équilibrer la balance. Difficile, en effet, de faire du simple officier des services d'immigration Peter Karczag un contrepoint à la hauteur, d'autant plus qu'il masque son identité toute une partie du film dans le but d'infiltrer les passeurs et qu'il ne semble pas comprendre, avant sa rencontre avec Marianne, les situations tragiques qui se jouent dans le cadre de son métier. Marianne, d'ailleurs, est bien plus proche d'une figure héroïque, tant par son statut de survivante que par sa capacité à traverser tous les espaces du film.

1 Notons par ailleurs que n'avons affaire qu'à un subalterne du méchant, tout comme finalement nous n'aurons pas affaire au film noir auquel on pourrait s'attendre.

La séquence d'ouverture, très brève (deux minutes) est ainsi d'une puissance remarquable. Elle fixe une image des États-Unis, et plus spécifiquement du sort violent réservé à ses nombreux habitants d'origine étrangère, qui n'aura de cesse de poursuivre le spectateur, jusqu'à devenir un point de référence à partir duquel son regard se posera sur la suite et, bien évidemment, sur Cuba. Point d'ancrage dont la véracité ne sera plus jamais démentie, pas même par Peter Karczag, pourtant agent de l'État, qui déclarera à Marianne Loress, le long d'une côte pacifique cubaine ne demandant qu'à être franchie : « *Vous savez, les États-Unis ne sont pas exactement ce que vous croyez...* ». Et en même temps, le film dispose cette idée par l'intermédiaire d'une fascination qui donne envie (cinématographiquement) d'en savoir plus, de comprendre le mystère qui entoure la mort de ce personnage dont on ne sait rien. Le désir de cinéma du spectateur après une telle introduction se superpose ainsi à l'idée qu'il existera toujours un désir des gens de toutes nationalités tourné vers ce pays. Désir incarné par Marianne, pourtant loin d'être naïve, elle dont le père qui vit aux États-Unis depuis des années y est toujours mal considéré justement à cause de son statut d'étranger.

Il n'y a clairement plus de rêve américain, ce qu'accentue le choix d'ouvrir sur le film noir, tout comme il y a une tentative de le faire renaître malgré tout à la fin par le biais du film d'aventures. Mais si les seules images que *A Lady Without Passport* donne des États-Unis sont ses dangereuses rues newyorkaises et sa jungle floridienne inhospitalière, entre les deux, La Havane est la véritable respiration du film. Pour tout dire, le seul espace-pays au sein duquel la liberté semble encore possible.

Cuba libre

Cuba, où se déroule la majorité du film, est l'espace central de *A Lady Without Passport*. C'est l'intempestivité majeure de l'œuvre¹ que de constituer ce lieu comme un pays au sein duquel se juxtaposent en paix toutes les nationalités –un *melting pot* qui est justement d'ordinaire l'apanage des États-Unis. C'est par petites touches qu'il se manifeste : ainsi, tout un ensemble de personnages, simplement

1 D'autant plus pour un film américain de 1950.

croisés au hasard par Peter Karczag, dévoilent ici un accent français, là un italien, etc. Et s'ils ne semblent être que l'arrière-plan de ce lieu d'abord presque exotique aux yeux de l'officier américain, l'insistance et la récurrence de leurs apparitions témoignent en réalité bien plus de la vitalité de son existence *en tant que pays*.

Cuba place d'ailleurs en retrait et la narration et les personnages principaux. C'est ce que nous indique la scène de danse à laquelle assiste Karczag dans un café de La Havane, et au cours de laquelle un saisissant travelling arrière le laisse en arrière-plan jusqu'à ce que la danseuse qu'il observe envahisse tout le cadre. C'est à ce moment-là, d'ailleurs, qu'il tombe amoureux du pays, et nous avec. C'est à cet instant que le spectateur oriente définitivement son regard vers lui.

De même, les longs plans larges en panoramique qui s'attardent sur la ville lorsqu'un personnage se déplace dans les rues de la capitale cubaine nous indiquent où regarder *vraiment*. Chanteurs de rue, enfants qui jouent dehors, terrasses bruyantes, teintes claires des bâtiments et des vêtements : Cuba est un espace au sein duquel la liberté est possible pour tous. Par ailleurs, si on se doute que la pauvreté est bien présente, à aucun moment celle-ci n'est montrée comme un mal endémique répandant violence et chaos. Au contraire, et le contraste avec l'ouverture l'indique clairement, tout comme l'hésitation du couple Peter / Marianne à finalement essayer de partir.

Certes, les fameuses lois que déteste Marianne existent ici aussi, comme partout ailleurs. Rien ne le souligne mieux que ces visages graves et silencieux d'étrangers apeurés par l'incertitude de leur sort, seuls très gros plans du film, que croise Karczag lors de sa première visite dans le café qui sert de couverture au réseau de Palinov. En insert, ces plans « tombent » sur le spectateur comme sur l'agent américain dans un bruit sourd, d'autant qu'ils interrompent son numéro de charme alors qu'il tente de se faire remarquer par les gangsters pour mieux les débusquer. De même que le *surgissement* des terribles tatouages hérités des camps sur le bras de Marianne est un instant charnière du film. Elle devient là, soudainement, pour Peter comme pour nous, cette figure de l'étranger absolu. Celui dont on est allé jusqu'à tenter de nier l'existence de la façon la plus violente.

Mais à La Havane, avec la loi, on s'arrange aussi à l'amiable.

Deux scènes en témoignent. La première prend place lorsque Peter, se sachant suivi par l'homme de main de Palinov, renverse une charrette pleine d'oranges pour provoquer un conflit qui mettra fin à la filature. Un policier intervient, et *après de longues négociations*, il est simplement décidé qu'il devra rembourser les fruits. La seconde a lieu alors que le même Peter retrouve Marianne en vendeuse de cigarettes dans un bar. Celle-ci est en effet en train d'être arrêtée parce qu'elle travaille sans papiers, au grand dam de son patron. Peter fait alors croire au policier qu'ils sont amants (sur le mode classique de la vraie / fausse déclaration d'amour chère à la comédie romantique) et qu'elle s'est enfuie suite à une dispute. Finalement, ils parviennent tous deux, là encore *en négociant longuement*, à repartir ensemble. L'accent dans ces deux séquences n'est donc pas mis sur le postulat initial nécessaire à l'avancement de la narration – une fois la filature interrompue et Marianne retrouvée, il suffisait de passer à la suite – mais sur ce qui s'en suit : soit la possibilité de négocier la « loi » entre citoyens.

C'est cette liberté qui établit d'ailleurs un espace propice à l'amour. Et de même qu'à La Havane on s'arrange avec la loi, de même Peter Karczag, officier des services d'immigration des États-Unis, peut ici parfaitement tomber amoureux de la sans-papiers Marianne Lorress. Jusqu'à envisager de rester avec elle à Cuba. Car ce pays libre et heureux va aussi le pousser à redéfinir et la vision qu'il a de son métier, et celle, concomitante, de son pays. Une redéfinition qui le transformera en héros *in extremis*, et dont la mue s'effectuera dans l'hostile bayou floridien.

Jungle fever

La jungle sera donc le premier contact de Marianne avec sa nouvelle vie américaine. Jungle naturelle qui se présente en écho à la jungle urbaine newyorkaise. Un contact mouvementé et violent, consécutif au crash de l'avion qui la transporte, elle et d'autres clandestins, vers les États-Unis. Cette arrivée, filmée depuis le ciel par un long plan-séquence circulaire autour de l'appareil en ruine, semble nous présenter tous ces gens comme le ferait un banal journal télévisé. Mais l'étrange proximité qui s'en dégage pourtant tient au

fait qu'en réalité nous connaissons, et pour l'une d'entre eux presque intimement, tous ces passagers échoués.

Ce type de plan, qui d'ordinaire déshumanise les situations tragiques, nous force ici à l'empathie en même temps qu'il maintient le suspense – Marianne est-elle vivante ? Que devient Palinov ? Qu'en est-il des autres passagers ? Par ailleurs, il renvoie à un autre, peu de temps après, prenant place au cœur du bayou alors que Palinov tente d'échapper à Karczag : un long travelling avant en vue subjective au milieu des feuilles et de la moiteur tropicale¹ qui, en mettant le spectateur à la place des personnages, se rapproche encore un peu plus de l'intimité de ce qu'ils sont en train de vivre. Car à ce point du film, ces « clandestins » ne le sont plus pour nous.

La jungle est ici une *frontier*, au sens du western : soit l'espace naturel vierge d'une possible résolution juste du conflit qui oppose Palinov à Peter Karczag et Marianne Lorress. D'ailleurs, les deux hommes finiront face à face dans une posture qui ressemble fort à un duel. La longueur du plan lointain qui encercle l'avion en ouverture de ce troisième acte insiste sur la solitude des lieux : ici, il n'y a rien, et certainement pas les lois qui partout empêchent d'être complètement libre. Plus question de se positionner par rapport à une règle, il faut agir. Peter peut donc enfin devenir, par amour, le héros qu'en fait il n'est pas.

Mais si c'est à lui que semblent pragmatiquement revenir les honneurs, c'est en fait Marianne qui résout le véritable conflit du film, à savoir faire le deuil de son impossibilité récurrente à « *faire partie* » d'un pays. En admettant que Peter Karczag est « *un vrai nom américain* », elle conclut *in fine* qu'être américain ne signifie jamais rien de plus que de venir de tous les pays du monde (et à la limite, de s'accommoder d'un prénom qui sonne bien). Que ce qui était donc *visiblement* possible à la Havane devrait être possible partout. Que c'est pour cela qu'il faut se battre, ce que comprend d'ailleurs Peter en déclarant qu'il s'était trompé sur son métier et qu'il va désormais tout faire pour que quiconque voulant venir vivre aux États-Unis puisse décentement s'y installer.

¹ On retrouve le même type de plan lors de la poursuite finale de *Gun Crazy* (1950) de J. H. Lewis, et sa matrice est très certainement à chercher du côté de *L'Aurore* de Murnau.

La diagonale de l'étranger, d'ici et de partout à la fois, nous apprend donc bien une chose, c'est que, n'en déplaise à beaucoup, *l'identité* ne relève pas du *national*.

Angoisse du film noir pour les États-Unis, amour et mélodrame pour Cuba, territoire vierge du film d'aventures pour l'affirmation définitive de l'histoire : autant d'espaces délimités par autant de frontières et de genres dont la cohérence se retrouve donc à l'aune de cette révélation finale. Car de même que le pays peut être une mosaïque d'êtres, il n'y a pas de raison que le cinéma ne soit pas s'il lui plaît une diagonale des genres. Deux affirmations dont l'intempestivité font définitivement de *A Lady Without Passport* un film à part. Et donc sans conteste un film de Joseph H. Lewis.

André Balso

Double éloge : des mathématiques et du cinéma

No Highway (Le voyage fantastique)

Henry Koster, 1951

« Oui, le matériel peut faillir, et les hommes aussi –quelquefois ; mais les hommes,
le plus souvent, si on leur en donne la possibilité, sont plus fiables que l'acier. »

Joseph Conrad, *Le Naufrage du Titanic*. 1912

N*o Highway* est le premier film à suspense ayant pour objet une catastrophe aérienne, en dehors des films de guerre. Le scénario¹, superbement élaboré et dialogué, est l'épure d'un roman à succès² sorti deux ans plus tôt. Film de la Fox tourné en Angleterre, il fut bien accueilli, y compris aux États-Unis, sous le titre *No Highway in the Sky*. Immédiatement salué par Chaplin, le film est demeuré cependant méconnu, minimisé surtout en France, et parfois omis de la liste des grands rôles de James Stewart, comme de Marlene Dietrich. Henry Koster, parce qu'il fut un réalisateur à l'origine de films aussi divers qu'inclassables, fut relégué au rang des *artisans* par la politique des Auteurs.

Les deux grandes stars venues d'Hollywood qui jouent au côté d'acteurs anglais remarquables, sont dans *No Highway* des personnages presque opposés, mais qui s'éclairent l'un l'autre, duo improbable – un mathématicien et une star –, chacun porteur de son propre mythe, de son image, qui soit se superpose au personnage, soit

1 Scénario : R.C. Sherriff, Oscar Millard and Alec Coppel.

2 *No Highway* (GB), de Nevil Shute, scientifique, ingénieur dans l'aéronautique, qui se consacra peu à peu entièrement à l'écriture.

s'en rapproche ou s'en distancie. Il y a dans ce film un principe de saisie *duelle*, d'un « deux » implicite, sans que les deux termes soient représentés, mais qui apparaissent dans l'évidence d'un écart. Dans cette tension complexe, et fabuleuse – car le vol de nuit au dessus de l'Atlantique demeure un des plus beaux voyages en avion de l'histoire du cinéma –, le film est une enquête qui mène à la création d'une figure nouvelle, celle du mathématicien, dans un film qui tient d'abord de la *screw-ball Comedy* – surprise d'un Stewart burlesque, qui repousse peu à peu le cliché du savant fou. À travers la droiture de pensée, que son travail requiert exemplairement, l'idée de ce qu'est un intellectuel se déplace, est montrée comme puissamment liée au courage, et se redistribue comme possible : *No Highway* interroge sur ce qu'implique pour tout être de vivre dans les conséquences d'un principe de vérité tenu, que l'on soit mathématicien ou star de cinéma.

I - Figure(s) intempestive(s)

Que le personnage principal soit un mathématicien, Theodore Honey (James Stewart), marque plus que tout la singularité du film. Si son travail, au comble de l'invisibilité, s'effectue dans une solitude nécessaire, dans l'anonymat, celui de son vis-à-vis, la star de cinéma Monica Teasdale (Marlene Dietrich) se situe aux antipodes, son travail étant exposition maximale, publique, de son image, de sa visibilité livrée à tous. Et cependant leur conversation intime la nuit, à bord d'un avion, dans l'imminence d'un crash, est un démêlé tendu d'égaux sur la nécessité fondamentale de sauver l'autre pour la postérité.

Marlene Dietrich entre dans le film comme elle en sort, en tant que Star, personnage et mythe quasiment superposés : à l'aéroport, elle surgit, lumineuse, derrière le maladroit Honey qui cherche sa carte d'embarquement. L'actrice joue son propre rôle, celui d'une star de cinéma arrivée à l'apogée de son succès, qui se questionne sur l'avenir à donner à sa vie.

Honey, scientifique américain, est employé à la recherche fondamentale dans l'aéronautique britannique. Il a établi une théorie

de physique, non encore prouvée, dont une application touche au risque de fission par usure d'un nouvel alliage pour les avions. Le point vulnérable est la queue de l'appareil –partie actuellement soumise à un test de résistance aux vibrations en atelier : elle est ainsi exposée, du début à la fin du film, dans l'extravagance de sa forme, soumise à des chocs incessants, objet constant du suspense de sa destruction. Arrive un nouveau directeur de la métallurgie, Dennis Scott (Jack Hawkins), qui pointe des aberrations : des avions de ligne, les Reindeers, construits avec ce métal, sont déjà en circulation, et l'un d'eux s'est écrasé, il y a quelques mois, le dossier classé « erreur du pilote ». Arraché à sa vie sédentaire, le mathématicien est envoyé au Labrador sur les lieux du crash où l'on mène une enquête pour retrouver la queue de l'avion. Il découvre qu'il voyage à bord d'un Reindeer, de plus menacé par le seuil fatidique d'heures de vol. Il prévient le commandant, mais les autorités alertées méprisent les allégations du savant. Honey, saisi d'une idée pour tenter de sauver au moins un passager, réveille la star que sa femme appréciait, gagne sa confiance. Cependant l'avion parvient à sa première escale. Devant le déni persistant des autorités, Honey sabote l'avion pour l'empêcher de redécoller. Il répond de son acte, soutenu par la star, puis par l'hôtesse, Marjorie Corder (Glynis Johns), bienveillante, mais dubitative.

Il revient à son travail, dans l'attente de son jugement. L'hôtesse est chez lui auprès de sa fille, Elspeth (Janette Scott) qu'il élève seul, étant veuf. La star et Marjorie Corder, éprises du mathématicien, l'aident à leur manière. La seconde se substitue à l'épouse disparue. La star se résout à reprendre une carrière qu'elle songeait à interrompre. Découragé par les pressions de ceux qui l'accusent de ruiner l'économie de l'entreprise, Honey, secoué par les arguments de Miss Corder et par le désarroi de sa fille, se reprend, fait lors de son procès un discours véhément, donne sa démission. Honey est innocenté par plusieurs preuves, et in extremis la queue de l'avion se brise dans l'atelier, au-delà cependant du temps prévu.

Comme un producteur dirige un film, veille à la cohérence de tous ses éléments, Scott établit des liens entre différents services. C'est par son regard attentif, son esprit curieux et logique, par son honnêteté

intellectuelle, que l'on découvre les lieux et les personnages. Le film est affirmation de la grandeur du cinéma, de l'ampleur collective de ses réalisations, du travail des acteurs, de l'apport singulier des stars, et de ces films inoubliables, dont les gens *parlent* entre eux, et qui les *rendent heureux*, comme le dit simplement le mathématicien à la star. De même, l'importance donnée au Royal Aircraft Establishment, à Farnborough, près de Londres, où furent construits dès 1870 les premiers dirigeables, est dans cet immédiat après-guerre un hommage au génie de ses constructeurs comme à ses équipages, à tous ceux qui y travaillent, au rebours de la tyrannie commerciale qui se dessine. D'entrée, lorsque la voiture de Scott franchit les grilles du complexe aéronautique, on songe immédiatement à celles, aussi bien gardées car interdites de même d'accès au public, des grands studios de cinéma. Les vastes ateliers de la recherche fondamentale où tant d'hommes s'affairent, dans lesquels sont reconstitués des fragments d'appareils, où sont simulés vents et turbulences, jusqu'à la foudre, suggèrent les immenses machineries des tournages des grandes productions. Ce qui frappe au demeurant, et brise une conception étroite de l'intellectualité, c'est l'effacement de la frontière convenue entre *manuel* et *intellectuel* : le travail abstrait du savant est immédiatement associé à l'usine, au travail ouvrier, à un labeur rude.

II – Le savant fou et le mythe de l'acteur

La figure du savant, du scientifique, prend le plus souvent au cinéma des dimensions fantastiques : les Jekyll & Hyde, Frankenstein, le Docteur Mabuse de Lang, ou le diabolique savant de *Metropolis*, tous sont des personnages plus ou moins exaltés, dont la folie – dangereuse – sert une volonté de puissance et de domination. Hormis quelques *biopics* autour de découvertes en médecine, tel le grand film de King Vidor de 1938, *La Citadelle*, il existe fort peu de films affirmatifs sur les mathématiques.¹

1 En 2008, Alejandro Amenàbar réalise un péplum moderne, *Agora*, sur la vie d'une mathématicienne et astronome du IV^{ème} siècle à Alexandrie, Hypathie. Sur YouTube, le documentaire *Fermat's Last Theorem*, en 1996, de Simon Singh est passionnant sur les chemins de démonstration et sur leur dimension collective, universelle. Sans oublier, en 1992, le beau film de Mario Martone *Mort d'un mathématicien napolitain* sur l'intériorité à sa ville de Renato Cacciopoli, qui s'y suicida le 6 mai 1959.

Si l'opinion du savant fou est tenace, *No Highway* en re-dispose d'abord les clichés au cœur d'une fiction, afin de la corroder. Le "Stewart" forgé par son mythe est le type même de l'homme raisonnable, aussi le jeu burlesque de l'acteur avec son visage fermé et son mutisme désorientent-ils d'abord, jusqu'à ce qu'il apparaisse selon son mythe, avec une gestuelle plus libre, un visage expressif et une voix émouvante. Ces alternances de jeu, franches ou imperceptibles, parfois hybrides établissent la cohérence d'un personnage complexe, sans pour autant détruire le mythe de l'acteur, mais en réinvestissant autrement quelques traits qui lui sont propres.

Le nom de Theodore Honey y prélude drôlement, par la juxtaposition d'un prénom sérieux de président des États-Unis et d'un nom qui signifie *miel, chéri*. Le film présente et confronte deux sortes de folies à travers ce personnage : la folie « d'opinion », celle accolée communément au *savant*, et par la suite une folie « de transgression », celle attribuée à son geste de sabotage pour empêcher l'avion de redécoller. Acte interprétable de façons opposées : soit il confirme en l'aggravant la folie de Honey, c'est la réaction la plus massive – d'autant qu'elle sert de puissants intérêts commerciaux –, soit il écarte toute idée de déraison pour saluer le courage d'un homme qui tient sur la vérité de sa théorie, quelles qu'en soient les retombées fâcheuses immédiates, c'est la réaction restreinte, celle d'abord isolée de la star, suivie par l'hôtesse.

La folie « d'opinion », qui rend compte d'une bizarrerie de comportement, est immédiatement campée par l'acteur : dans le bruit assourdissant de l'atelier, minuscule au loin, Honey mange avec application, assis devant ses calculs. Dérangé, il s'insurge, se précipite à longs pas, répond de mauvais gré. Ce qui surprend d'abord, et qui prête à sourire, c'est la métamorphose de Stewart, le retrait de l'expressivité de son visage et ses gestes, comme sa démarche rapetissée, à la Groucho Marx, lorsqu'il se réfugie dans son bureau. Mais le commentaire du scientifique de l'armée, le Major Pearl, « *Il faut être un peu dingue pour être un savant (a boffin), et lui c'est le pire !* », déconcerte. Que ce responsable présente ainsi un scientifique en colportant un cliché anti-intellectuel rend son personnage déplaisant et s'ajoute au mépris avec lequel il a stoppé les

machines. Le spectateur, lui, se range résolument du côté de Honey/Stewart, fou ou pas.

Le jeu de Stewart consiste à rendre une fragilité de l'apparence qui suggère en cinéma celle, réelle, de l'être, la nécessité dans laquelle on se trouve quotidiennement, pour penser sa vie, à devoir opérer toutes sortes de choix. Dans *No Highway*, si l'acteur introduit d'abord une distance comique au rebours de son mythe, on ne peut cependant pas croire que Stewart/Honey soit fou. Aussi s'interroge-t-on sur ce qu'est un mathématicien, un savant, puisque l'acteur tord déjà l'opinion par des déplacements de sa propre image. Ce qui est pris pour folie, et provoque ici le sourire ou la raillerie, ce retrait de l'expressivité habituelle du visage de l'acteur, se comprend d'abord comme le signe d'un repli intérieur lié à la haute concentration du mathématicien, à la difficulté de son travail. C'est ce monde abstrait, invisible, communément jugé inaccessible, autre, mais dont chacun a l'intuition, qui facilite l'adoption de clichés, d'opinions toutes faites, ancrées –exactement comme pour le cinéma, lui, au contraire accessible, abondant et visible. Car si des films, *tout le monde en parle*, des mathématiques aussi, tout le monde en a peu ou prou une pratique.

Quand retentit la sirène, tel Charlot dans *Les Temps Modernes*, Honey se presse dans la foule des travailleurs. Silhouette longiligne un peu voûtée, sa gamelle à la main, un parapluie et un cartable sous le bras, il se hâte le long d'un mur en brique, chapeau en avant.

Lorsque Scott propose d'accompagner Honey, ses réticences, puis sa maladresse à introduire son corps dans la voiture sont comiques, et s'il se tait d'abord, prié de résumer sa théorie il se rend, et d'un trait l'expose en termes scientifiques. Cette voix assurée suscite un Stewart connu qui surgit paradoxalement comme une fausse note dans son nouveau personnage, sorte de mue d'un Jerry Lewis laissant transparaître la voix chevrotante de *Dr Jerry* sous les traits de *Mr Love*. Devant l'intérêt de Scott, Honey lui propose d'entrer, cependant aussitôt embarrassé de sa présence. La modestie de son cadre de vie, son hostilité aux mondanités, à tout ce qui est superficiel le rendent extrêmement sympathique, mais intriguent davantage encore, car la question de savoir qui est réellement ce personnage devient un élément important du suspense.

III – L’amour et les mathématiques

L’incursion dans l’intimité de Honey, sur les pas de Scott, écarte définitivement toute idée de folie concernant son personnage, bien que le gag de la bouteille de sherry se révélant vide tandis que Honey tente lentement de remplir le verre de son invité (« *La femme de ménage a dû le trouver* » constate-t-il), ajoute encore un aspect burlesque au personnage. Tandis que l’envahissement du living-room par les livres, la difficulté d’Honey à trouver les choses alimentent-ils le cliché surtout par un effet d’accumulation. On découvre que cet homme qui a toute l’apparence d’un loup solitaire élève seul sa fille de douze ans. L’éducation remarquable de cette enfant intelligente et posée oblige à penser ce père comme un homme responsable, qui ne vit pas seulement dans un *autre* monde. Elspeth, devant Scott époustoufflé, confirme, en lui expliquant la complexité de constructions géométriques, et leur beauté : « *Oui, je m’amuse beaucoup* ». En prononçant ingénument l’éloge des mathématiques, elle ennoblit la figure de Honey, nous donnant à mesurer le talent pédagogique de ce père et implicitement son amour.

Le jeu de l’acteur, de ce nouveau Stewart *mathématicien* et père, dont on comprend que le visage est aussi assombri par le deuil de sa femme, se déplace, mûrit et enrichit son mythe. L’identification du spectateur se loge entre le regard lumineux de l’enfant qui approuve les paroles de son père et le scepticisme bienveillant de Scott, et ainsi on s’approprie des interrogations sur le rapport des mathématiques au réel. Le film les rend accessibles, marque du grand cinéma hollywoodien, classé trop souvent comme divertissement pur, dont l’intellectualité est ici rendue manifeste. Car Honey, avare de paroles mais désireux d’être compris, répondant aisément à toutes les questions de Scott, parvient à dire la haute concentration qu’exigent les mathématiques. Il mentionne sa correspondance avec d’autres chercheurs de pays éloignés, sur un point de la Théorie des nombres. Il dit la gratuité de ces recherches, cette part insigne de leur beauté. Il souligne leurs principes intemporels et leurs vérités éternelles, d’où s’infère leur rapport différent au temps, « *sans urgence* ». Il sépare ainsi scrupuleusement ses travaux de recherche pure de leur incidence éventuelle sur la vie des gens, et s’insurge contre cette responsabilité

qui, selon Scott, lui incomberait, idée qui se divise et se re-dispose par la suite autrement.

IV – Le mathématicien et la double rencontre du réel

L'art du cinéma a cette capacité rare d'intriquer réalisme et abstraction fabuleuse. Au cœur du suspense, le vol au-dessus de l'Atlantique, durant lequel le silence enveloppe chaque palpitation sonore de l'avion, tandis que le Reindeer avec son bourdonnement grave glisse dans des nuages charbonneux, est une sorte d'initiation fantastique au voyage dans les airs. Voyage inconnu alors du grand public, quand le luxe des avions se voulait celui des grands courriers maritimes, mais différent, et où l'on ne remplaça les fenêtres panoramiques, dangereuses, par des hublots qu'après *deux* crashes successifs survenus dans les années qui suivirent la sortie de ce film.

Le savant, arraché à sa vie sédentaire, rencontre doublement le réel : d'une part, Honey se trouve à bord du Reindeer et, fort de sa théorie, prévoit l'imminence d'un crash. D'autre part, il re-découvre un monde occulté depuis la mort de sa femme, à travers l'émergence de deux figures féminines : les attentions maternantes de la jolie hôtesse l'émeuvent, fugitivement l'expression de l'acteur s'adoucit, son regard s'anime, Honey rappelle un Stewart connu, mais la fragilité du personnage est alors mise en avant. De l'autre, l'admiration et la confiance de la star pour lui le touchent et grâce à elle il affirme la solidité de son personnage, du mathématicien, et ce faisant de l'homme.

Quand Honey décide de réveiller la star pour la prévenir du danger, pour lui présenter la seule chance d'échapper à une mort certaine, la proximité incommensurable du visage de Marlene Dietrich le trouble, tant ce visage est irréel, tant elle est exactement son image photographique, endormie, doublement inaccessible. Honey redevient le Stewart timide de ses premiers films, bafouille de façon incompréhensible. Le film non seulement alterne le thriller et la comédie, mais le heurt de leurs tonalités dissonantes repousse sans cesse le mélodrame aux lisières – faisant grandir l'idée d'un arrachement toujours possible à la fatalité et au malheur par la pensée et le courage. Celui que Marlene Dietrich prend au début pour un

fan, un admirateur, « *ma femme et moi...vos films* », qu'elle est prête gentiment à écouter, s'avère un fou à lier, voire dangereux, car la façon abrupte et syncopée dont il aborde un autre objet - l'avion en danger / lieu sûr / toilettes-hommes /s'asseoir par terre -, laisse la star effarée. Comme on demeure convaincu qu'Honey n'est pas fou, bien qu'il en ait alors absolument l'apparence, la séquence est d'une puissance comique inversement proportionnelle à la tension dramatique de la précédente dans le cockpit, alors que le commandant écoute avec sérieux la description détaillée de Honey sur les étapes de la catastrophe. L'impassibilité de ce pilote au caractère trempé renforce l'émotion d'angoisse, car derrière lui l'effroi marque les visages de l'équipage, retournés, braqués vers le savant. Le spectateur, comme le commandant et les membres de l'équipage croient finalement son récit, emporté par un crescendo pathétique de la voix de l'acteur.

Les divers modes sur lesquels Honey conte le même scénario participent à cette orientation de pensée, à la maîtrise d'une situation angoissante : sur un ton professoral il prodigue à nouveau ses explications à la star. L'intellectualité ne réside pas uniquement dans le savoir, car si elle avoue qu'elle ne comprend pas un mot à sa théorie, elle affirme cependant qu'elle le croit. Cette certitude acquise, cette confiance, vient de l'idée qu'elle a de la détermination même de l'homme : « *Quand vous pensez, vous ne vous arrêtez pas à mi-chemin* ». La star du film est une femme qui a repoussé par des arguments irréfutables les mots rassurants de l'hôtesse. On suit ses raisonnements sûrs et logiques, car sa confiance n'est pas aveugle.

Si la star est une image, Marlene Dietrich symbolise l'intelligence liée à la beauté, à la féminité, au raffinement de ses gestes autant qu'à leur simplicité, qui lui permettent d'être à l'aise en toute situation. Sa voix grave célèbre peut enchanter un public de music-hall comme elle peut bercer et endormir un enfant. Par son aspect de femme fatale, elle est plus amante qu'épouse, même si elle est tentée par le mariage – comme dans *No Highway* –, et interprète aussi bien une espionne qu'une impératrice.

Réciproquement, l'admiration du savant pour elle recourt à un principe de confiance, sans connaissances savantes : quand se plaçant en spectateur, il affirme à la star qu'il lui doit beaucoup, que sa femme

et lui ne sortaient jamais avant la fin de ses films, l'idée implicite mise en avant est qu'un grand film se reconnaît parce qu'il tient votre intérêt jusqu'à la fin, mais surtout, ajoute-t-il, parce qu'il rend heureux, qu'on en parle ensuite – quand parler veut dire penser –, que ces grands films ont une importance dans la vie. Lorsque Honey saisit la star de ce réel, elle redresse sa pose, cesse d'imaginer les réactions mondaines à la nouvelle de sa disparition, et de réduire ses films à « *quelques boîtes de celluloid qui partiront à la décharge* ». Marlene Dietrich est émue, ouvre son poudrier pour vérifier son image – geste professionnel, de fiction, non pour « *un rendez-vous avec son Créateur* », comme elle y songeait à l'annonce du danger, mais pour ses spectateurs, pour la postérité. On comprend que cette maîtrise d'elle-même, elle l'a acquise par son travail, comme le mathématicien. L'effet duel, ici la réflexivité, se tient dans un écart minimal et prodigieux : une mise en abyme d'une représentation dans une présentation¹. Marlene Dietrich est pensée aussi dans le film comme une sorte d'allégorie du cinéma.

On aperçoit bien le sens double de « créateur », qui amorce l'oubli du religieux - on songe à Joseph Sternberg qui façonna le mythe de l'actrice -, et la conversation sereine avec le mathématicien ne porte pas que sur des affaires terrestres. Alors que tous deux croient leur fin proche, tandis que les passagers non prévenus du danger dorment, leur tête-à-tête se mue en rencontre extraordinaire, non du simple fait qu'elle rassemble deux grands mythes d'Hollywood, mais parce que la fiction qui agence leur intimité les sépare (Honey tient ses distances), autant qu'elle les rapproche (admiration réciproque pour leur travail et aveux mutuels), pour susciter un temps qui est celui de l'amour : cette éternité de leur rencontre est un paradis, où tinte parfois la vaisselle délicate de l'avion, subtil rappel du péril auquel ils deviennent indifférents. Il n'est que de les contempler, alors que le Reindeer contre toute attente va atterrir : l'angoisse de la mort s'est si bien absentée que Marlene dort, abandonnée sur l'épaule de Stewart/Honey, chevaleresque, quand le regard amusé de l'hôtesse le décontenance et le confond, redevenu Honey, mais à présent regardé autrement par Marjorie Corder.

1 « *Le cinéma hollywoodien (...) a pour règle, concernant les personnages, que leur extérieur, leur corps, doit révéler leur intérieur, leur âme. C'est le fondement du Star System.* » Denis Lévy, in *L'art du cinéma*, L'acteur dédoublé, N°74-75-76.

V – Le mathématicien et la transgression

On est alors désorientés par cet atterrissage, saisis comme la star de la déception paradoxale que le crash n'ait pas eu lieu, mais uniquement parce que cela remet publiquement en question la théorie mathématique, et que Honey se trouve disqualifié : même la star lui adresse une remarque blessante sur ses calculs.

La folie « de transgression » apparaît aux deux-tiers du film, quand Honey, contre toute attente, commet un sabotage pour empêcher l'avion de redécoller – spectacle bien visible qui se substitue au crash attendu –, confirmant en l'aggravant, pour les témoins, sa réputation de fou. Alors qu'il a mûrement réfléchi à la responsabilité qui lui incombe, à lui seul, d'éviter un accident mortel, et réitéré au commandant ses avertissements, il demeure un moment sidéré de sa propre audace, le visage ahuri, et ravi, en constatant l'effondrement de l'avion sur le tarmac.

Comment le personnage discret de Honey passe-t-il d'un comportement de repli, de sauvegarde de son anonymat, à un acte violent aussi délibéré et public, interprété massivement comme l'acte d'un terroriste ou d'un fou ? On comprend que ce courage intellectuel qui le pousse à agir de façon désintéressée puise non seulement son énergie dans l'amour qui ressurgit en lui, mais répond aussi, face à une situation nouvelle rencontrée, à cette rigueur de pensée des mathématiques, à cette violence juste qu'exige de trancher une idée convenue, de décider un chemin, d'aller au-delà d'une erreur, d'affronter l'impossible. Tout cela, dont la star a l'intuition, la fascine et la rapproche terriblement et l'on voit bien qu'elle s'éprend réellement de lui. Elle sait immédiatement, en voyant l'avion effondré sur le tarmac, *qui* est la cause de cette apocalypse : « *C'est le coup des toilettes-hommes multiplié par vraiment beaucoup !* ». Par un raccourci mathématique, elle rend hommage à la puissance de l'acte de Honey et lui restitue son estime et son admiration, lui re-déclarant sa confiance, devant l'hôtesse étonnée.

Comme le mathématicien, mais de la façon la plus discrète, la star de cinéma prend ensuite une décision imprévisible : elle se sert de sa célébrité pour être reçue à Farnborough par ceux avec qui le savant travaille, pour plaider la raison de Honey contre tous ceux

qui l'accusent de folie. Sir John, le directeur, et Scott – subjugués par sa beauté et la mesure de ses propos – saluent son courage, son engagement désintéressé qui ne s'appuie pas même sur des connaissances mathématiques, comme elle le leur avoue, mais sur la confiance : « *Je sais quand un homme sait de quoi il parle* ». Leur rencontre se conclut par la réplique de Marlene Dietrich pour qui *la vérité* est une bonne affaire, quand Sir John lui promet non un soutien aveugle, mais de chercher la vérité : « *The truth is a good deal, anyway* ».

Le mathématicien et la star sont à nouveau pensés selon la même idée, celle de leur engagement dans le réel selon un principe de vérité, car c'est dans ce courage que réside la véritable intellectualité, descellée de tout clivage social ou culturel.

C'est ainsi que la star va également éclairer le personnage de l'hôtesse. Les deux femmes éprises du même homme conversent dans la cuisine, dans une séquence qui repousse la tentation mélodramatique : Marlene Dietrich, en robe et bijoux d'une élégance raffinée, converse avec Marjorie Corder, charmante, en blouse blanche en train de repasser. Elle découvre l'amour de la jeune femme, veuve depuis la guerre, pour le mathématicien et se rend compte qu'elle sera pour lui une épouse idéale. Dans cet échange, par leur caractère fort et leur maturité respective, deux femmes si différentes s'avèrent des égales. La star prend une décision fulgurante, repartir en Californie, « *puisque Honey voulait tant me sauver pour la postérité* ». Elles ne sont donc pas même rivales ; mais la dernière réplique, un peu amère, de Marlene Dietrich projette une ombre de solitude douloureuse sur le métier d'actrice, de star : « *C'est une chose que le métier m'a appris : réussir une sortie* ».

VI – Le mathématicien et l'amour

Le suspense se déplace encore puisqu'il repose directement sur le sérieux du travail du savant. À nouveau dans l'atelier, les pendules avancent, et la queue de l'avion ne se brise pas. Honey fait la une de la Presse : surnommé « *Le justicier du ciel* », l'enjeu est exposé publiquement. Le retour de Honey chez lui, par la surprise de la présence de l'hôtesse, est une exquise séquence de comédie mais la

tonalité du film est menacée par le tragique. Même si Sir John et Scott repoussent l'heure du procès, la terrible logique commerciale semble réussir à anéantir, l'espace d'un soir, la détermination de Honey, avec des armes terribles pour briser un être : les expertises psychiatriques, alors que le mathématicien manque de temps, de confiance, écrasé par le temps précipité du calcul des intérêts financiers. Le deuxième retour de Honey est tragique : Marjorie tient alors le rôle de l'épouse forte, et le secoue en critiquant son abandon : non, il ne peut pas rester assis, tout ne doit pas redevenir comme avant. Demain, elle peut repartir sur un Reindeer... Puis, devant Elspeth, l'expression de Stewart marque la douloureuse incompréhension d'un père devant sa fille, toujours confiante, mais en plein désarroi.

Dans la salle du procès, Honey assis devant une immense table où s'alignent les messieurs du Conseil d'administration, s'entend traiter d'irresponsable et de désaxé par le grand directeur de l'entreprise. Pendant l'accusation, la vie intérieure du personnage – la réflexion, la pensée – s'expose entièrement dans la tension du visage de Stewart, qui monte calmement jusqu'à un point de rupture, une décision. Honey se lève, interrompt le Président : certaines paroles qu'il prononce sont mot pour mot celles de Marjorie Corder – présence en lui d'une égale. Le mathématicien déclare publiquement la vérité de son travail, avec ou sans preuve, assume pleinement son acte de « terroriste » et annonce, en donnant sa démission, qu'il empêchera tous les Reindeers de décoller, que l'on continue à parler de lui, qu'on le jette en prison. Il sort en héros d'une salle médusée. Et chacun sait en 1951 en plein maccarthysme aux États-Unis, que la chasse aux communistes bat son plein, que se multiplient les procès, que cette année-là les époux Rosenberg sont condamnés à mort. Dans le monde du cinéma, le code Hays fait des ravages (à Hollywood, on assiste à des centaines de révocations, démissions, renvois – Chaplin s'exilera en Europe l'année suivante). Une réplique de Stewart, « *People Will Talk* », titre du film de Mankiewicz rend singulièrement hommage au courage du cinéaste. Son film, que la célébrité de Cary Grant, star du film, contribua ultimement à sauver, vient de sortir, après avoir dressé contre lui la férocité des censeurs. Ces figures, celle du mathématicien de Koster, celle du médecin de Mankiewicz,

apparaissent au cinéma dans un contexte où l'engagement intellectuel de chacun est une question d'une importance vitale, et ré-interpelle le spectateur d'aujourd'hui.

À la fin de *No Highway*, la comédie reprend le pas. Honey rentre chez lui métamorphosé, comme un époux heureux et, alors qu'il n'a plus d'emploi, désireux de fêter l'événement de son discours avec cette femme qu'il aime. Les preuves s'additionnent, donnant raison à la théorie du savant. Et la queue du Reindeer, affectée de ce mal invisible, s'effondre dans l'atelier, un peu au-delà du temps prévu par les calculs. La musique, qui s'était absentée toute la durée du film, réapparaît quelques secondes pour un « happy end », qui englobe le sourire d'entente de Sir John et de Scott, et avère l'indifférence de Honey, uniquement préoccupé par son erreur de calcul. Et c'est lorsqu'il comprend enfin - en remarquant l'oscillation du thermomètre - qu'il avait oublié le paramètre de la température, qu'il se réjouit : *No Highway* donne réellement une idée de ce que c'est d'être « possédé par les mathématiques »¹. De cette folie dépend, exemplairement, la sécurité d'un avion. La musique peut alors envelopper le visage rayonnant des deux protagonistes, l'un expliquant les fluctuations probables de ses résultats, l'autre écoutant avec bonheur : saisie du *deux* de l'amour, dans une intellectualité partagée.

Élisabeth Boyer

1 Termes caractérisant le mathématicien René Fulmer dans *Calme bloc-ici-bas*, roman d'Alain Badiou. P.O.L., 1997 Paris.

1 cento cavalieri

(Les cent cavaliers)

Vittorio Cottafavi, 1964

Accueilli avec ses soldats par un village de Castille de l'an mille, le cheikh Abengalbon instaure un pouvoir tyrannique, confisque blé et richesses, mène une répression féroce qui n'épargne ni le maire, ni les moines du monastère. Malgré la collaboration de certains nobles avec les Maures et la paix négociée par le Comte de Castille, la résistance s'organise autour de Don Gonzalo, vétéran des guerres mauresques et père de Fernando, jeune homme courtisant la belle Sancha. Instruction militaire laborieuse, échecs et parfois succès rythment la vie du camp retranché des rebelles. Le fils du cheikh, Halaf, est fait prisonnier, se sort honorablement d'un duel avec Fernando et peut revoir Laurencia qu'il a complimentée jadis. Mais Fernando est capturé avec ses compagnons par les hommes du cheikh, ce qui décide son père à mener l'offensive finale. Après une terrible bataille qui voit la mort du cheikh et de Don Gonzalo, la paix revenue, Fernando et Sancha peuvent se marier... mais également Halaf et Laurencia.

Intempestive, l'adresse du peintre au spectateur dans les premières minutes des *Cent cavaliers* l'est sans aucun doute. On est dès le générique vigoureusement prié par l'artiste, aussi véhément que burlesque, de quitter les lieux – la salle d'un palais où une fresque est en cours de réalisation –, autrement dit de sortir du film. Ce dernier développe pourtant son récit d'une manière classique : un présent insolite en introduction qui appelle un long flash-back explicatif – en fait l'histoire principale du film – et que l'on retrouve à la fin du drame, avec ici la fresque achevée. Objet de la curiosité du spectateur, le dessin sur le mur esquisse des personnages, une bataille, des morts, tandis qu'une musique de film d'aventures aux accents épiques annonce le genre. En épilogue, le regard porté par la fresque sur les événements violents est didactique : personnages importants, faits

d'armes, batailles, désormais figés, témoignent pour les générations futures de la cruauté de la guerre, de l'héroïsme de ses hauts faits, en somme d'une page poignante de l'Histoire.

L'aventure épique dans un paysage inattendu

Dès le prologue, le peintre fait irruption comme la figure énergique mais déroutante du cinéaste. La mise en scène souligne cette idée par une mise en abîme humoristique : dépositaire de la fougue créatrice de Cottafavi, le peintre s'est représenté à son tour au début de sa composition... en s'embellissant ! Une subjectivité fantasque jusque dans la manipulation des personnages, des couleurs¹, finalement des événements : elle est déjà un antidote radical à l'art pictural officiel.

Un peu déconcerté, le spectateur voit aussi se dessiner une histoire dont le lieu, l'époque, les personnages sont assez inhabituels pour un film d'aventures : une région rurale, aride et pauvre de Castille en l'an Mille, coincée entre le pouvoir espagnol et les conquérants maures du royaume de Cordoba, où le héros annoncé n'est pas un chevalier ou un seigneur solitaire mais un collectif –les habitants d'un modeste village. Dans ce contexte de féodalité et de chevalerie, une telle centralité donnée d'emblée à la figure du peuple est paradoxale, voire contradictoire : elle tient à la fois du western et du péplum. Elle pose en effet au cœur de l'aventure, à travers ce que nous imaginons de l'attachement des humbles à leur terre, la question du territoire, du pays, de la Loi en tension avec l'État. De même que la double vassalité des villageois aux Maures et au Comte de Castille (évocation des impôts payés tantôt aux uns, tantôt aux autres), rappelle l'impérialisme romain, sa toute-puissance militaire dans le cinéma de genre, mais surtout les révoltes que cet impérialisme suscite, la chute qu'il porte en lui : des thèmes politiques normalement saisis par le péplum à travers l'enjeu de la démocratie réelle.

Par ailleurs, la singularité des *Cent cavaliers* est d'annoncer l'affrontement de deux camps tout en avançant en creux l'éventualité de leur équivalence : c'est l'idée qui passe cette fois par une musique de générique qui alterne thèmes andalous et arabes. Chaque camp ainsi

¹ Quand il vient vers le spectateur au premier plan pour reprendre de la peinture, on l'entend marmonner à propos d'un mélange donnant aléatoirement du rouge ou du vert.

mis en relief dans la partition illustre par ses instruments et accents propres un même goût pour l'épopée. À ce dépassement musical de la croisade, de l'antagonisme entre le Bien et le Mal, répond plus tard un déplacement opéré par le film de la question religieuse. Quand il présente les villageois dont il est issu comme « *oubliés aussi bien des Arabes que des Chrétiens* », le peintre réarticule en quelque sorte la religion à l'énigme de la figure du peuple. Il souligne un lien dont il s'agira de découvrir la singularité mais qui déjà, implicitement, tient à distance les tenants *officiels* à la fois du Christianisme et de l'Islam.

Les archétypes annoncés de l'aventure épique n'en sont donc pas vraiment : ils échappent aux standards, produisent un effet de dépaysement par l'insolite ou la proximité avec d'autres genres, mais surtout présentent la possibilité de se nouer les uns aux autres de manière nouvelle. On pourrait autrement dit avancer que l'intempestif des *Cent cavaliers* consiste davantage en une interprétation iconoclaste des règles du genre plutôt qu'en une transgression frontale de celles-ci.

Désordre, grotesque

En écho à la dispute entre paysans et acheteurs de blé qui ouvre le récit et lui donne son ton, l'impression globale que laisse *Les cent cavaliers* est de cheminer dans un grand désordre : une ambiance générale de situations incongrues, de personnages déroutants et de comportements bizarres, qui empêche en réalité qu'on s'installe sereinement dans l'aventure. Un cheikh de passage reçu en grande pompe et qui ne repart pas et sa ribambelle de clichés : belles paroles, cadeaux de pacotille, danseuses orientales, etc. ; quelques bandits de grand chemin menés par un nain colérique mais lâches et incapables de se battre correctement ; un jeune premier un brin macho, pressé d'en découdre mais dont le père, vétéran de vieilles batailles, haut en couleur, prendra le relais dans l'organisation de la résistance ; un camp de rebelles, pour fermer l'exemple, où les enfants sont plus sérieux que les adultes sur le plan de l'instruction ou de l'expédition militaire. Est-ce que le film déconcerte alors en raison d'un entrelacement permanent avec la comédie ? Celle-ci n'est pas a priori incompatible avec l'héroïsme des histoires de chevalerie, qu'elle humanise en général. Ni même avec le pathétique des films de

guerre, qu'elle allège. On remarque plutôt que le sérieux du drame de l'occupation mauresque, de ses développements tragiques, côtoie le grotesque et même s'en imprègne d'une manière indéfinissable. Les moines de l'abbaye voisine, sereins face aux exactions, n'échappent pas même au doute du spectateur : leur refuge dans la prière est-il une indifférence au sort de tel Frère torturé ? Une impuissance ? Cette communauté religieuse ne se départit au fond jamais d'une vague impression de ridicule, y compris en plein martyre.

Le grotesque à l'œuvre dans *Les cent cavaliers* n'est donc pas un art frontal et violent du gag, même s'il ne l'exclut pas. Il prend plutôt la forme d'une dérobade permanente des séquences à une installation solide des personnages et une avancée claire de l'action : les choses sont comme à moitié données, à moitié escamotées, les intrigues amoureuse et militaire progressent de manière bancal, au gré d'actes ou d'ordres contradictoires. La rencontre entre Fernando et la belle Sancha, classique jeu de séduction entre la fiancée respectable (elle est promise au notable du village) et le jeune effronté mis au défi de se battre avec courage, nous laisse ainsi en extériorité à leurs sentiments naissants. Une distance qui est celle que l'on a devant un cliché cinématographique – chamailleries, réconciliations, scène du baiser, mariage final – que le héros sans charisme réel ne parvient pas à transcender. On peut rappeler ce moment où il prend sur le fait un voleur de nourriture et ne peut s'empêcher de goûter lui-même à la charcuterie confisquée ! A-t-il ainsi seulement une conduite mûre, droite et noble ? La figure de l'héroïsme qui se substitue alors à Fernando est celle de son père Don Gonzalo, personnage plus solide bien que déplacé par moments sur le terrain du burlesque, comme par exemple lors de la séquence de formation des villageois (le gag récurrent du coup de bâton sur les casques), ou celui d'un discours donquichottesque. Mais là encore, l'expert en maniement des armes et tactique militaire trahit une impuissance à unir les rebelles dans une conscience globale cohérente : ce sont des guetteurs qui font du feu pour manger et trahissent ainsi la position du camp, où des paysans qui veulent éteindre les champs incendiés sciemment et font échouer la stratégie de la terre brûlée.

La guerre, ses horreurs, son ambiguïté

« Qu'est-ce que la guerre ? » est la question qui hante le film jusqu'à la bataille finale. Elle semble même en être le véritable sujet, référée explicitement à *La guerre des Gaules* de César et montrée en dehors des faits d'armes sous des apparences très différentes. Le film insiste sur la dimension économique des raisons de l'impérialisme, montrant que le blé au centre de la désorganisation sociale (conflits entre marchands et paysans) fournit au cheikh un but de guerre et une opportunité d'agir. Et c'est bien sûr l'Ordre du plus fort, sur le plan de la politique, qui est « offert » comme un don au village : un ordre *militaire* que les soldats enturbannés de bleu illustrent lors d'une parade à la chorégraphie parfaite, mais qui s'articule à un ordre *philosophique* imposé au pays. Pour le cheikh, de même que le ciel est d'une perfection mathématique, c'est au nom de la Raison qu'une société doit voir le travail rationalisé et surveillé par une caste privilégiée : « *Tout ce qui n'est pas interdit est obligatoire, voilà le secret* », renchérit son fils. La première révolte des villageois, spontanée mais confuse, sera alors féroce réprimée et débouchera sur la terrible séquence des rebelles pendus avec le maire, qui marque véritablement le film de sa cruauté.

La guerre est par ailleurs le résultat d'un équilibre des forces entre les États, au mépris du gâchis humain qu'elle passe sous silence : au pied du château du comte de Castille sont cantonnés ceux que l'on cache aux soldats, l'armée fantôme des anciens combattants estropiés, alors que se négocie déjà dans le secret de la forteresse une paix de vingt-cinq ans avec l'ambassadeur des Maures – au grand dam de Don Gonzalo et Fernando venus lever une armée. C'est surtout en ce lieu qu'est exposée, à travers l'invention de l'armure qui permet de « *tuer sans être vu et sans voir* », la vision d'une guerre devenue science exacte, affaire de spécialistes et de leurs chefs, abolissant tout contact physique et toute haine entre combattants. Fantasma d'une guerre propre et distante qui est ici une allusion à peine voilée à l'arme nucléaire et aux arguments de la Guerre Froide.

Quand ils inversent les rôles avec les adultes pour transgresser le fatalisme de l'occupation et au fond l'équilibre des puissants, les

enfants du camp ont la seule réponse qui sauve la situation : une expédition chez les Maures pour voler des armes. Au cœur de la confusion espagnole, ils font l'effet d'un déplacement de la figure du peuple résistant vers ce qui s'avère la seule véritable incursion du film de guerre, une action de commando dont le caractère révolutionnaire est noué à l'idée d'un âge de tous les possibles. Les adultes n'ont pas la même clairvoyance et les punissent à leur retour au camp, malgré leur butin. À sa façon, le film fait écho à *Rome ville ouverte* qui contient une séquence similaire, où des enfants sabotent un pont et se font punir : une manière d'ancrer la question du peuple et de sa jeunesse dans le contexte de l'Italie contemporaine.

Amour intempestif

Sur le plan de l'aventure épique, la bataille finale est le point de mire spectaculaire du film, la réalisation de ce que l'on attend du genre, mais également sa *fermeture*. Cette bataille clôt le dernier épisode de la résistance : les insurgés à cheval attaquent le village pour en délivrer les femmes prisonnières (c'est là que surgissent enfin les « cent » cavaliers promis par le titre), surprennent les Maures, galvanisent les habitants ; puis tous se font face dans la plaine pour l'ultime affrontement. Passée l'impressionnante charge des deux armées, la bataille se révèle d'une longueur et d'une férocité inattendue. On bascule de l'héroïsme exalté à l'horreur à mesure que s'accumulent morts, blessés, hurlements de douleur. Un chaos que soulignent musique discordante et image en noir et blanc, qui remplacent l'air de flamenco et la couleur. Au fond, la grisaille s'abat sur les combattants en réponse à l'idée formelle qui ouvre l'épisode, c'est-à-dire ce déploiement des cent cavaliers sur toute la largeur de l'écran, qui illustre un instant magnifique de l'épopée où le peuple résistant donne corps au mythe¹. Tous se retrouvent finalement indistincts et égaux devant la mort qui frappe au hasard, dans la confusion et d'une manière banale. Le cheikh est ainsi tué d'un coup d'épée du nain, stupéfait d'échapper sans gloire au duel que réclame

1 Les « cent cavaliers » sont jusqu'à l'épisode final une troupe imaginaire, inventée par le nain chef des bandits lors d'un interrogatoire.

son rang... et le genre¹. Don Gonzalo blessé sent venir sa fin et la commente : l'expérience de la mort corporelle réelle, ni idéale ni lumineuse, est un glissement dans l'obscurité et la solitude.

Avec la paix et la réconciliation (image-vignette des moissons faites en commun, mais aussi notable ex-collaborateur devenu maire) vient le temps de l'amour. Mais celui-ci surgit comme les cent cavaliers par un effet de trompe-l'œil, quand apparaît le couple arabo-espagnol formé par Halaf et Laurencia (la jeune fille de cour) qui dédouble Fernando et Sancha devant le nouveau maire. Ce deuxième mariage, qui feint d'être un gag, déplace la question de l'amour sur l'idée de sa mixité : il est la conclusion d'une ouverture à l'autre, une histoire discrète entamée sous le signe de la poésie et dans l'abandon des préjugés (Halaf complimente Laurencia, compare sa beauté aux étoiles de la voûte céleste) puis faite d'approches successives (leur rapprochement quand Halaf se constitue prisonnier), loin des rapports tumultueux et de premier plan qu'entretiennent Fernando et Sancha². Les deux couples ne se ressemblent donc pas : l'un est l'*alternative* de l'autre, véritable couple intempestif puisant en partie son vocabulaire amoureux chez « l'envahisseur », touché par la grâce d'une rencontre qui dure, indifférent surtout à une vision de stratégie, de conquête, de pouvoir, qui voudrait rapprocher l'amour de la guerre, cet art de la manipulation.

Une étrange statue du Christ apparaît dans les *Cent cavaliers*. Effigie naïve et païenne sculptée dans du bois clair, les bras levés en croix avec raideur, indifférente aux péripéties, aux tourments des Hommes, à la profanation même³, sa présence brève jette sur l'ensemble du film un regard fixe et distant. Allusion possible à la

1 Mort d'autant plus ironique que le puissant est tué par le personnage le plus petit de l'histoire – même si celui-ci est tout aussi hargneux.

2 On peut se souvenir que le duel qui oppose Fernando et Halaf dans le camp des insurgés n'a pas pour enjeu l'amour d'une femme, mais la mise des deux personnages sur un pied d'égalité (il n'y a ainsi pas de vainqueur) – une opération qui revient à poser l'égalité, dans le récit, des deux histoires amoureuses.

3 Cette séquence est prétexte à faire rejouer l'épisode biblique du soldat romain blessant le Christ : le cheikh qui entend dénoncer une religion idolâtre plante une lance dans la statue. Le dernier plan cadre au plus près le visage du Christ, impassible et énigmatique.

distanciation brechtienne chère à Cottafavi, elle est emblématique de l'interprétation impossible du film, en même temps que d'une sorte d'athéisme auquel est convié le spectateur, cette neutralisation des archétypes et situations qu'opère le récit par une absence de pathos qui nous permet de supporter l'horreur. Mais c'est également une statue du Christ dont la pensée accompagne des villageois croyants à *leur manière*, lesquels laissent les religions dos à dos¹ et célèbrent leurs morts dans un décor surprenant, cette cathédrale de troncs d'arbres hauts comme des colonnes que leur offre la Nature : une ouverture solennelle à l'universel, au cosmos.

Frédéric Favre

1 « *Je ne vois pas beaucoup de croix par ici !* » s'offusque un moine qui découvre le camp des insurgés.

Froides pierreries
High Wind in Jamaica
(Cyclone à la Jamaïque)
Alexander Mackendrick, 1965

« C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animale ment extatique des enfants devant le nouveau. »
Baudelaire – *Le peintre de la vie moderne* III

Intempestif, *High Wind in Jamaica* l'est à plus d'un titre. En 1965, les films de pirates étaient passablement démodés et Alexander Mackendrick n'était pas vraiment un spécialiste du film d'aventures ; sa tasse de thé, si l'on peut dire, c'est le « film d'humour britannique » (avec quelques fleurons fameux à son actif dont *The Man in the White Suit* [1951] ou *The Ladykillers* [1955]). Bien qu'il s'agisse de l'adaptation d'un classique du roman anglais du XXe siècle en même temps que d'un projet personnel mûri de longue date, le film rencontra peu d'échos à sa sortie et fut vite oublié. Commence alors sa carrière souterraine ; il est évoqué ça et là avec admiration par quelques *happy few*, et semble acquérir progressivement le statut de ce que l'on appelle vilainement un « film-culte » ; ce qui n'empêche pas une ressortie en 2011 de passer à nouveau à peu près inaperçue.

Toutes ces raisons sont anecdotiques. La véritable raison du caractère intempestif de ce film est peut-être à chercher dans la vision inhabituelle qu'il propose de l'enfance et de sa fin, vision en décalage par rapport à quelques idées toutes faites sur le sujet.

Une aventure en mer

L'action se situe au XIX^e siècle et commence à la Jamaïque, au beau milieu du cyclone qui donne son titre au film. Après la dévastation de leur plantation, ses propriétaires décident d'envoyer leurs jeunes enfants poursuivre leur éducation en Angleterre. « *Ce pays les transforme en sauvages* », déclare la mère devant leur apparente indifférence face à la disparition de l'un des serviteurs noirs mort pendant la tempête mais aussi face à la connivence spontanée qu'ils semblent entretenir avec les « Naturels » de l'île au cours d'une cérémonie vaudou. Les enfants embarquent, en même temps qu'une jeune fille créole, à bord d'un voilier qui est capturé par des pirates, menés par le capitaine Chavez (Anthony Quinn), et ils se retrouvent involontairement coincés dans le bateau de ces derniers.

Non seulement ils ne perdent pas leur sang-froid, mais ils parviennent rapidement à transformer ce bateau en terrain de jeux, s'amusant à glisser sur le pont parmi les embruns, à paresser sur les cordages, à dérober son bicorne au capitaine des pirates pour le faire tourner en bourrique, etc. Ils sont sans préjugés et leur attitude vis-à-vis des règles morales ou des croyances religieuses est avant tout d'ordre ludique, au point qu'ils finissent par inquiéter un équipage facilement porté à la superstition. On voit ainsi deux filles jouer sur le pont à une cérémonie de funérailles en mer, l'une d'elles faisant la morte allongée dans un simulacre de cercueil en bois, pendant que l'autre lit debout un livre à voix haute, ce qui ne peut apparaître aux marins que comme la parodie d'une lecture de la Bible.

Quant à la petite Laura, la benjamine, son jeu préféré est de rabattre sa chevelure sur son visage tout en proférant doctement : « *Ma tête est à l'envers, je suis un esprit* ». Les marins sont particulièrement terrorisés lorsque deux enfants font se retourner à 180° la figure de proue (une tête de sainte) et en dévoilent la face habituellement cachée : une pièce de bois profondément ravinée par les embruns et dont l'aspect évoque irrésistiblement celui d'une tête de mort ; après qu'elle soit – horreur ! – tombée par inadvertance à la mer, Zac, le second, après l'avoir récupérée, la lance sans ménagement sur le pont comme s'il s'agissait d'un ballon (pour tenter de rompre le maléfice),

mais la tête, immobilisée en bout de course et filmée en très gros plan, fixe l'assistance de façon inquiétante de ses yeux vides ; elle finit relevée par l'un des enfants pour être portée en effigie et Laura n'a alors aucun mal à reconnaître, grâce aux « cheveux » qui coulent sur sa face de mort, un analogue de ce qu'elle prétend être elle-même : un esprit.

La communauté inavouable

En dépit de tout cela, enfants comme pirates finissent par constituer une fratrie un peu monstrueuse (au sens où elle est composée d'éléments disparates), liée par une connivence implicite, et que la magnifique séquence nocturne sur l'île rend presque explicite : tous, dans le plus grand silence, sont cachés sur le rivage (y compris le voilier qui, retenu par des filins et recouvert de branchages, semble lui aussi retenir son souffle), au coude à coude – à un moment, Emily, qui est en quelque sorte le leader du groupe des enfants, porte même un fusil – les yeux tournés vers le steamer anglais qui passe au large, unis dans la crainte d'être découverts. Ces autres, dont il faut se cacher à tout prix pour ne pas être attrapé, ce sont bien entendu les adultes et la sourde menace qu'ils représentent (les pirates sont d'ailleurs présentés à plusieurs reprises comme de grands enfants) ; il est difficile de ne pas penser à la scène de *Night of the Hunter* (1956) dans laquelle les enfants réfugiés dans la grange voient passer au loin le méchant prédicateur à cheval.

Innocence

Quand on parle de l'enfance, la doxa lui associe volontiers la notion d'innocence¹. S'y mêlent de façon plus ou moins confuse aussi bien le fait de n'avoir commis aucun acte répréhensible que l'état de celui qui ne sait pas, voire du simple d'esprit (« aux innocents les mains pleines »). On voit bien le lien souterrain qui relie ces deux significations et qui est « la chose sexuelle » : tant qu'ils ne *savent* pas,

1 Le titre initial du roman de Richard Hughes paru en 1929 et dont le film est tiré est *The Innocent Voyage*. On se reportera utilement au texte que F. Favre a consacré à un autre film dans lequel l'innocence des enfants est interrogée et dont le titre est précisément *The Innocents* (J. Clayton, 1961) : *L'art du cinéma* n° 77-78 (« Spectres ») p.67-75.

ils demeurent *purs*, indemnes de tout contact avec le mal. À nos yeux, en tout cas, ces enfants joueurs n'ont commis aucune faute et, quant à leur savoir, on peut considérer qu'il est fort lacunaire¹ ; autrement dit, nous pouvons sans hésitation les déclarer innocents aux deux sens du terme. Ce qui ne les empêche pas dans le même temps, parce qu'ils sont sans attributs définis, d'être « capables de tout », non pas au sens d'une capacité aux pires excès, mais en tant que réserve inépuisable de potentialités.

Emily et le capitaine

La petite Emily joue vis-à-vis des enfants un rôle analogue à celui du personnage interprété par Mary Pickford dans *Sparrows* (W. Beaudine, 1926). C'est elle qui, en leur nom, s'indigne auprès des pirates pour leur séquestration dans la cale, elle qui rassure les plus jeunes, c'est elle aussi qui commet l'action d'éclat de mordre le doigt du capitaine Chavez, contribuant ainsi à stopper une entreprise pour le moins équivoque des marins avinés vis-à-vis de l'adolescente créole. Cependant, si elle se détache en avant des autres enfants, ce n'est pas de beaucoup. On peut soutenir que la question de savoir à quelle distance précise elle est en avant d'eux est le ressort secret du suspense très particulier propre à ce film.

Quant à sa relation avec le capitaine Chavez, c'est dans un domaine relativement mystérieux qu'elle nous entraîne. Leur rencontre, au moment de l'attaque du bateau par les pirates, est montrée comme un saisissement pour l'un comme pour l'autre. Quelque chose se noue au moment où ils échangent leurs regards, mais on est bien en peine de dire quoi. Chavez, au moment où il se hisse à bord après avoir lancé ses grappins est, à sa vision, immobilisé en plein élan, tandis qu'Emily, gelée par l'effroi depuis le début de l'abordage, et voyant surgir cet extravagant bandit coiffé d'un bicorne de fantaisie, est peut-être au contraire animée à ce moment-là par un vague sentiment de curiosité.

1 Ils en sont encore à un stade d'expérimentation « tous azimuts » dont les résultats ne sont pas organisés en un tout cohérent; il peut même arriver aux garçons, qui ont compris que les filles ne sont pas des compagnons de jeu ordinaires, d'avoir envie d'expédier cavalièrement toute cette affaire en décidant d'exclure l'élément féminin de l'équipage du bateau quand ils seront un jour capitaines.

L'échange des regards se répétera par la suite, de façon presque aussi laconique, à quatre ou cinq reprises, et se conclura à chaque fois de la même façon : Chavez baisse les yeux, ou bien évite de prolonger l'entrevue par une pirouette (par exemple en faisant comiquement « *Bouh !* » à Emily).

Ce qu'a vu le capitaine Chavez

Qu'a-t-il donc vu initialement qui l'a sidéré à ce point ? Et que voit-il quand, après s'être emporté contre le « paganisme » d'Emily après la scène des pseudo funérailles, celle-ci lui apparaît, cadrée en contre-plongée, détachée sur le fond du ciel et lui déclarant sa profession de foi avec son inimitable accent *upper-class* : « *Moi, je suis anglicane !* » (*Church of England !*) ? Que se passe-t-il le jour où, à la suite d'une bousculade provoquée par l'intervention d'Emily pour empêcher Chavez de rosser un des garçons (qui avait poussé le bouchon un peu loin dans ses taquineries), elle se retrouve allongée sur le pont du bateau, Chavez au-dessus d'elle presque visage contre visage ? Zac, qui assistait en spectateur goguenard à la scène qui précédait (scène qui relevait de la comédie volontiers présente dans les films de pirates) devient soudainement grave, de même que l'adolescente créole qui réalise immédiatement à quel point l'air vient de se charger soudainement d'une atmosphère érotique et qui porte la main à son sein dans un geste instinctif de défense. Le corps à corps se défait au bout de quelques instants, et c'est à ce moment qu'Emily crie à Chavez : « Vous finirez pendu, vous irez en enfer ! » Que voit-il alors, les yeux égarés ?

On peut supposer qu'il y a la reconnaissance d'une bravoure qui est commune à Emily et à lui, d'un même goût pour l'indépendance et le rejet des règles, le sentiment vague qu'Emily est d'une certaine façon une sœur, mais d'une autre façon aussi la fille qu'il aurait pu avoir (ce que suggère assez clairement la scène de l'administration du sirop dans la cabine) ; quant à la possibilité d'une relation amoureuse (pourquoi ne pas utiliser ce mot ?), elle est suffisamment présente à l'état latent à plusieurs moments du film pour avoir inquiété les

dirigeants de la Fox lors des premiers visionnages¹. Le fait est que tout ceci va se concentrer en un attachement irrésistible pour la jeune fille, attachement auquel la prophétie d'Emily va apporter une touche proprement fatale. Tout se passe comme si Chavez ne pouvait acquiescer à cet attachement qu'en le payant, par compensation, d'un « lâchez-tout » qui le conduira à sa perte.

Ce qu'a vu Emily

Quant à la question de ce que voit Emily quand elle est ainsi dévisagée, c'est tout aussi peu clair. Elle mobilise toutes ses ressources pour tenter d'appréhender la situation, et la relation à Chavez n'en est qu'un élément parmi d'autres. Comme nous l'avons dit, elle est aux avant-postes par rapport aux autres enfants, mais la distance n'est pas grande. Ce qui la distingue peut-être le plus d'eux, c'est l'intensité de son désir de comprendre. « Les adultes ne disent pas tout, il faut deviner », explique-t-elle à l'un des garçons en butte au mystère des différents transbordements auxquels les enfants ont été soumis. Encore ce mystère-là n'est-il pas le plus ardu ; il y a d'autres composantes dans la situation ; nous savons, quant à nous, que l'une de ces composantes, c'est « la chose sexuelle », mais elle, qu'en sait-elle au juste ? Elle se comporte comme l'enfant qui sait qu'il y a un mystère là-dessous et qui compte sur l'usage répété du dictionnaire pour le percer à l'aide de recoupements, ou au moins d'en dessiner les contours. Le cinéma nous offre ici (et lui seul peut le faire) un personnage dont nous avons la visibilité mais dont nous ignorons ce qu'il voit, non pas parce qu'il le dissimule, mais parce que lui-même ne le sait pas.

L'opacité est évidemment maximale pour Emily avec la séquence d'événements catastrophiques qui font suite à sa blessure à la jambe, mais qui en réalité a été initiée par la mort accidentelle de son frère John, qui constitue à ce titre le véritable pivot du film. Elle se retrouve dans la cabine de Chavez où, dans un état brumeux dû aux effets conjoints de la fièvre et d'une potion qu'il lui administre pour calmer

1 Signalons que la copie finale est amputée d'une vingtaine de minutes par rapport à la version primitive (nous ignorons cependant quelles scènes ont été coupées et pour quels motifs exacts).

sa douleur, elle entend des bruits de bagarres, des coups de canon de signification imprécise —« *Est-ce que nous sommes en train de gagner?* demande-t-elle à Chavez, seul repère subsistant, à la fois bienveillant et consistant (même si parfois il a de façon inexplicable les mains attachées et parfois non). « *Est-ce que je vais mourir ?* »

Il fait office de père (« *Racontez-moi une histoire* ») parce qu'il en a l'envergure (« *Vous devriez être sur le pont, vous êtes le Capitaine* »), tout en lui adressant une fin de non-recevoir (pourquoi donc?) quand elle lui demande de dissiper ses cauchemars (« *Serrez-moi!* »). Le chaos est à son comble lorsque le capitaine hollandais, fait prisonnier par les pirates et ligoté, atterrit on ne sait comment dans la cabine tel une grosse baudruche turgescence et se retrouve de façon tout aussi incompréhensible avec un couteau à la main. Le couteau même qui, parce qu'il aura ultérieurement été retrouvé planté dans son corps, est la cause efficiente du procès pour meurtre qui va s'ouvrir. Mackendrick semble se souvenir du Hitchcock de *Psycho* (1960) quand il nous montre Emily frapper frénétiquement et à plusieurs reprises le capitaine avec son couteau, soulignant ainsi la dimension de traumatisme d'ordre sexuel que représente l'intrusion brutale dans la cabine de cet objet non identifié.

Le procès

Lors des préparatifs de ce procès, la fameuse « innocence » des enfants va servir de clé d'interprétation au procureur : étant admis que le capitaine hollandais a été assassiné par Chavez, si les enfants se refusent à charger leurs ravisseurs, ce ne peut être que parce qu'ils sont encore terrorisés voire choqués (*shocked*) par de probables vilains (*nasty*) gestes à leur encontre. Emily va-t-elle pulvériser cette construction en restituant le déroulement exact des faits, disculpant de ce fait Chavez ? D'autant que, ayant surpris sans le vouloir une conversation entre son père et le procureur, elle sait que c'est le contenu de sa déposition qui va décider du sort de Chavez et, par voie de conséquence de celui des autres pirates : autrement dit, ce qu'elle va dire ou ne pas dire risque de les conduire tous à la potence. La caméra nous montre les différents groupes d'acteurs de cette sinistre représentation (magistrats, public, famille, pirates dans le box des

accusés) mais revient toujours sur Emily, qu'elle montre à chaque fois en gros plan et en discrète plongée comme si l'œil de la caméra faisait aussi partie des instances qui ont décidé de lui extorquer la vérité. Mais comment raconte-t-on un cauchemar (*bad dream*) ? Au début de l'audience, Emily adresse un regard désorienté à Chavez (« *J'aimerais être ailleurs, vous savez, c'est eux qui m'ont forcée* ») à quoi Chavez, menotté dans le box des accusés, et en légère position de surplomb, lui répond par une crispation fugace et asymétrique des lèvres, assez comique pour cette raison, et qui en même temps est une ébauche de sourire un peu humble.

Un échange similaire se produit quelques minutes plus tard, mais entre temps les dés ont été jetés (les accusés sont reconnus coupables). Il y a à nouveau un champ-contrechamp sur Emily et Chavez en gros plan, avec le même dénivelé entre les deux « regardants », mais cette fois-ci Emily est éperdue, en larmes, étouffée par les mots qui sont restés prisonniers en elle ; Chavez lui répond par son énigmatique sourire-rietus quasi identique au premier. On peut se demander si Mackendrick n'a pas utilisé à chaque fois le même plan sur Anthony Quinn, nous proposant sa version personnelle de l'effet Koulechov. Sauf qu'ici le montage contribue à ouvrir le sens et non à le fermer. À considérer ce second plan, on serait tenté d'y accoler la légende suivante : « Comment veux-tu que toutes ces brutes comprennent quoi que ce soit à ce qui s'est passé ? » ; mais rien n'interdit qu'un cartel imaginaire porte ces mots : « Si je suis dans ce box, c'est que, à un certain moment, je m'y suis résolu, et tout seul » ou encore « Tu es une brave fille, Emily, essaie d'oublier tout ça et bonne chance ! », voire les trois énoncés ensemble.

Emily a ici de quoi se fournir en interrogations sans réponse pour un bout de temps. Il ne lui reste, pour tenter de comprendre, qu'à entreprendre un travail de perlaboration, comme disent les analystes, c'est-à-dire de revoir le film le nombre de fois qu'il sera nécessaire, ce qu'elle a commencé à faire en notre compagnie, puisque d'une certaine façon le film se présente comme une réminiscence (le spectateur serait-il alors en position d'analyste?). En effet, dans la dernière séquence, la caméra, pour suivre un voilier miniature qui vogue sur la pièce d'eau d'un jardin londonien, s'élève doucement et

un peu vers la droite, rappelant un mouvement similaire, au tout début du film, avant même le générique, qui parti d'une eau bleu turquoise très « exotique » vue en plan rapproché, s'élevait doucement, vers la gauche cette fois, pour découvrir une magnifique plage caribéenne (celle de l'enfance perdue?); l'ensemble du film semble ainsi enchâssé entre ces deux « parenthèses » et acquiert le statut d'un gigantesque flash-back.

Au cours de cette même dernière séquence, on voit les enfants *continuer de tourner en rond* comme ils le faisaient au début du film autour de la mare dans la plantation dévastée, et Emily, en retrait par rapport au groupe, regardant le petit voilier s'éloigner lentement du bord du petit bassin. Nous la voyons en gros plan, et son visage est aussi opaque que celui qu'elle offrait à Chavez au moment de l'abordage. Nous savons à quoi et à qui elle pense en regardant la maquette glisser sur l'eau, mais la nature de ses sentiments, le jugement qu'elle porte sur ce qui s'est passé, sont une énigme absolue.

On ne peut simplement plus dire d'elle qu'elle est « innocente » : elle sait plus ou moins confusément qu'elle a mal agi envers le capitaine Chavez, et elle en sait aussi désormais un peu plus « sur la vie » (en quoi elle diffère du jeune John Mohune dans *Moonfleet* (1955), qui a été maintenu dans l'illusion par Jeremy Fox, et qui s'apprête à la fin du film à attendre le temps qu'il faudra le retour de son « ami »). C'est l'avant-dernier plan. Le plan ultime, c'est le mouvement d'appareil légèrement ascendant qui, outre l'effet de clôture, nous donne à sentir, avec son simulacre de départ en mer, quelque chose comme le frémissement qui écarte Emily du Grand Quai de l'enfance. Comme dans les derniers vers de l'*Hérodiade* de Mallarmé, elle sent, dans l'attente de la « *chose inconnue, se séparer enfin ses froides pierreries* ».

Daniel Fischer

Un monde désorienté

Mickey One

Arthur Penn, 1965

Un animateur de cabaret (Warren Beatty) est poursuivi, ou se croit poursuivi, par des gangsters pour une faute dont il ignore la nature et une dette dont il ne connaît pas le montant. Il change d'identité, de ville et de vie sous le nom de Mickey One. Il rencontre une jeune femme, Jenny (Alexandra Stewart), qui le pousse à faire face à ce qu'il fuit. Il reprend son métier d'animateur comique, mais dans des cabarets miteux, pour préserver son anonymat. Persuadé qu'on va le tuer sur scène, il accepte néanmoins une représentation d'essai dans un cabaret connu. L'espace s'ouvre alors autour de lui, dévoilant la ville nocturne illuminée.

Quand *Mickey One* fut présenté au Festival de Venise en 1965, comme plus tard à sa sortie, les mots « déception » et « ambiguïté » (l'une découlant de l'autre) revinrent quasi unanimement dans la critique. À une époque où les idées-cinéma n'étaient pas encore pensées comme essentiellement troubles, cela revenait à dire poliment qu'on avait vu un film auquel on ne comprenait rien. Un critique avoua même naïvement qu'une conférence de presse d'Arthur Penn avait heureusement éclairé son propos : on avait affaire à une allégorie sur la peur atomique et le maccarthysme. La façon dont le film construisait cette allégorie restait cependant une opération mystérieuse. Par la suite, même les exégètes les plus enthousiastes de l'œuvre de Penn feront la fine bouche devant cet « exercice de style » et aujourd'hui encore, le film est qualifié de « film d'avant-garde divertissant ». On lui reproche en somme une virtuosité formelle gratuite, et des idées « prétentieuses » et confuses parce que

sa narration est aussi énigmatique qu'un roman de Kafka (mais pas plus). Et il est vrai que le film est déroutant, encore aujourd'hui, et impensable dans les critères de son époque : intempestif, en somme.

Mais entretemps, les films de la modernité soustractive (déjà à l'œuvre à l'époque, avec Godard et Pollet) nous ont enseigné que les idées ne tiennent pas uniquement à la narration, et qu'au cinéma, comme dans tout art, la distinction entre forme et fond – surtout si elle se traduit par « mise en scène » et « scénario » – est inapplicable. Les modernes ont avéré que la forme, c'est le film tout entier, et qu'il n'y a pas de « fond » préexistant au film, qu'il soit scénario, idéologie ou intentions de l'auteur : révolution copernicienne du regard, ce n'est pas le fond qui secrète sa forme comme le pensait Bazin¹, mais le film qui crée ses propres idées, les idées-cinéma. Dans cette optique, le propos de *Mickey One* s'éclaire rétrospectivement.

Il est assez normal, au fond, que le film déçoive *la critique* qui demande avant tout du *sens* pour pouvoir donner son opinion. Mieux vaut laisser le sens de côté et partir de ce qui ne la déçoit pas, le brio formel unanimement reconnu du film, mais mal nommé « exercice de style » : ce n'est pas assez tenir compte de l'effet produit sur le spectateur, c'est-à-dire la saisie des idées-cinéma. Quelles sont les conséquences pour la pensée de l'émotion globale engendrée par ce film ? Car on éprouve une émotion singulière devant lui, attestée par les critiques elles-mêmes, qu'elles la traduisent positivement ou négativement : une impression générale de *désorientation*.

Désorientation

On est désorienté par la narration elliptique, la rapidité du montage, les flashbacks abrupts, la succession heurtée de cadres inattendus, vertigineux. Cette violence faite au regard n'est pas rare dans le cinéma de l'époque (Welles, Fuller, Aldrich) mais elle est ici exacerbée au point qu'elle évacue entièrement les explications alambiquées que le film noir fournit habituellement au spectateur, et dont il se passe d'ailleurs fort bien, comme le démontre *Mickey One* :

1 Du moins en 1951 : cf. « De la forme et du fond ou la crise du cinéma », in *Almanach du cinéma 1951*, repris dans André Bazin, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, « Essais », Éd. De l'Étoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1983, p.243.

le film épure le récit de toute scorie narrative, tout en l'augmentant par ailleurs de scènes ou de personnages, figurants ou silhouettes qui n'y ont aucune nécessité. C'est l'apparition, dans le film noir, d'un écho aux films de Godard ou de Fellini – on a du reste reproché à Penn, surtout aux États-Unis, d'avoir fait un film « européen ».

S'agit-il d'ailleurs d'un film noir ? Dès le début, la tonalité est incertaine : les premières images sont celles de trois gros hommes vêtus de leurs seules serviettes dans la vapeur d'un hamman, riant à gorge déployée de Mickey frileusement enveloppé de son manteau. Les images suivantes le présentent à travers les phases successives d'une aventure amoureuse dans le milieu des gangsters. Sommes-nous devant une farce, une comédie sentimentale, ou un film noir ? La suite semble infléchir le film du côté de ce dernier, avec son schéma classique de l'homme traqué, ses types et ses *topoi* caractéristiques (la bagarre, les scènes de cabaret) ; mais le genre est faussé par endroits : la femme est anti-fatale, l'amour est rédempteur et non corrupteur, l'humour est récurrent, l'énigme n'est jamais résolue.

Quelle énigme au demeurant ? Savoir quelle faute a commise Mickey ? C'est sans importance. Si ce sont vraiment les gangsters qu'il craint qui le regardent depuis la cabine de projection ? Il faut croire que non, puisqu'il n'est pas tué. La seule énigme qui soit, c'est de savoir si Mickey est réellement poursuivi, ou s'il est pris de paranoïa : question dont la réponse est indécidable, ce qui aggrave la désorientation. En effet, son intériorité est littéralement retirée au personnage et soustraite au spectateur : alors que sa voix off introduit le récit, elle disparaît assez rapidement, et le film finit par montrer des scènes dont il n'est pas censé avoir connaissance, séparant ainsi son point de vue de celui du spectateur, déjà mis à distance par l'indécidabilité de l'énigme. Le principal point d'identification affective demeure la désorientation, et c'est précisément sur *cela* que porte le film, plus encore que sur la peur (qu'elle soit atomique ou maccarthyste), nonobstant les propos du cinéaste —ce qui prouve que les films dévoient toujours les intentions explicites de leurs créateurs.

Tonalités

La peur n'est en fait qu'une conséquence de la désorientation, et elle est entièrement prise en charge par le personnage ; le suspense est plus intrigant qu'effrayant et le spectateur n'a pas vraiment peur : le film ne fait rien pour cela ; au contraire, il désamorce systématiquement les tensions, surtout par le surgissement de l'humour, pitreries de Mickey ou véritables gags, situations saugrenues ou personnages pittoresques —notamment le Japonais hilare qui croise régulièrement l'itinéraire de Mickey, figure ambiguë, muette, d'abord inquiétante, puis énigmatique, et enfin salvatrice (c'est lui qui sauve Mickey du cimetière de voitures). On le croit ferrailleur, mais c'est un artiste qui récupère du métal pour ses sculptures. Rien ni personne n'a d'identité stable ou assurée : en premier lieu Mickey, qui après avoir brûlé ses papiers, trouve une carte au nom d'un Polonais, et s'avère plus tard parler polonais avec sa logeuse, comme s'il était devenu polonais par la vertu de ses papiers.

Dans l'effet de désorientation, la musique joue un rôle majeur dans la tonalité du film : elle est, à proprement parler, déconcertante, mêlant, dans une impureté toute cinématographique, le jazz, la musique de danse, la fanfare, le classique et le contemporain, la composition orchestrale d'Eddie Sauter et l'improvisation en solo de Stan Getz. Mais le plus déconcertant est moins la musique en elle-même que l'usage qui en est fait : elle apparaît là où on ne l'attend pas, transforme une bagarre brutale en valse chorégraphiée, impose une dynamique inopinée à une scène de fuite en mettant l'accent sur l'énergie plus que sur l'angoisse... Les superpositions de tonalités que produit ce montage fait – autre trait moderne – que cette musique ne passe jamais inaperçue.

Mais ces superpositions ne sont pas le fait uniquement de la musique. Un exemple frappant en est la scène où Mickey, à son arrivée à Chicago, entre presque par hasard dans une mission évangélique intitulée « Nouvelle Vie ». La musique l'accompagne jusqu'à la porte, d'un cantique grotesquement joué par une fanfare, puis se tait dès qu'il a franchi le seuil. En silence, un homme et une femme lui font signe d'approcher, de s'asseoir à une table où l'homme lui sert à manger

avant de se mettre à lire un passage de la Bible. Or le missionnaire est affligé d'un fort bégaiement, et le premier effet, renforcé par le regard interloqué de Mickey, en est comique. Mais aussitôt on nous montre la femme, qui se tient en retrait, et qui récite silencieusement les mots comme pour aider l'homme, les yeux fixés sur lui, avec un sourire tendre. L'ironie est supplémentée d'une émotion autre, celle de découvrir, dans ce couple quelconque, légèrement ridicule, l'intensité d'un amour. L'ironie reprendra dès le départ de Mickey, avec le cantique en fanfare désaccordée qui accompagne, affichée en devanture de la mission, la dernière phrase de la lecture : « *Is there any word from the Lord ? (Le Seigneur a-t-il parlé ?)* »¹.

Partiellement reprise par Mickey à la fin du film (« *Is there any word ?* ») quand il s'adresse à ses supposés persécuteurs, cette phrase fit gloser, et soupçonner Penn de marcher sur les plates-bandes métaphysiques de Bergman (*Le silence* est de 1963). La référence formelle pourrait être plutôt *Persona*, mais en sens inverse, puisque celui-ci est de 1966. Il serait plus simple de penser que le film indique là une des causes de la désorientation, le bégaiement d'une religion impuissante à combler le silence de Dieu.

Notre monde

Mickey One présente un monde clochardisé, violent, presque désert, dont les seuls intérieurs sont habités, comme si chacun s'était réfugié dans sa coquille. Ainsi ce directeur de boîte de nuit (Hurd Hatfield) qui vit dans un bureau aseptisé, à la blancheur éblouissante, où son principal souci semble être sa santé : peur du microbe, nourriture bio, brosse à dent électrique — à l'époque, tout cela paraissait encore extravagant, mais cinquante ans plus tard, s'avère prophétique de la peur obsessionnelle de la maladie et de la mort dans notre monde contemporain. Ce monde est bien le nôtre, avec ses financiers qui prétendent n'être que comptables, mais qu'on découvre être les vrais gérants, et qui obéissent à d'obscurs et terrifiants maîtres ; monde de béton et de ferraille, avec ses casses géantes où les voitures sont transformées en cubes de métal, ses échangeurs routiers, son luxe et sa misère.

1 Jérémie 37:17.

Encore faut-il, pour saisir cette actualité, abandonner la question de la représentation et du sens, et s'en tenir au pied de la lettre de ce qui est présenté. *Mickey One* est un film qui s'abstrait du figuratif plus qu'il ne s'en soustrait, par une opération de surenchère formelle comme souvent dans un Hollywood à la fois triomphant et conscient de sa fin.

C'est pourquoi il ne sert à rien de s'interroger sur ce que signifie la sculpture cinématique bricolée par l'artiste japonais : elle est simplement une idée ambiguë du monde (défilés de voitures compressées comme dans la casse, mécaniques infernales, mais aussi musique et feux d'artifice) qui a pour nom *Yes*. Sa présence désigne celle, à côté du *showbusiness*, d'un art libre, fait de la relève du déchet, et surtout *affirmatif*. Elle est en quelque sorte l'image du film lui-même, et comme son manifeste, de même que l'artiste muet est l'image du cinéma, qui nous adresse (il est toujours tourné vers nous) des signes énigmatiques qu'on ne saurait interpréter. Ses apparitions, avec le même geste d'appel silencieux que plus tôt le couple de missionnaires, ponctuent comme pour les *orienter* les étapes du processus qui fait passer Mickey de la peur à la confiance, par sa rencontre avec Jenny, puis au courage de faire face et de prendre son destin en main.

Certes, le processus demeure suspendu à la fin, de même que l'énigme n'est pas résolue. Mais l'ouverture finale du décor sur la nuit illimitée de la ville abolit l'enfermement dans la fuite en fixant Mickey devant son piano, et aère soudain pleinement une atmosphère qui commençait à étouffer, par un miracle de cinéma. Ce n'est sans doute qu'une promesse d'avenir, mais elle désigne au moins un monde où il faut *être*.

Denis Lévy

Actualité de Renoir

Le petit théâtre de Jean Renoir

Jean Renoir, 1970

Le petit théâtre est le dernier film de Renoir, et, comme dit Guy Cavagnac, celui dont on fait souvent comme s'il n'existait pas¹. Mieux vaut sans doute un silence médusé que le tombereau de sottises trop souvent déversé à leur époque sur les dernières œuvres du cinéaste. Il est vrai que *Le petit théâtre*, à première vue, ne ressemble ni à ce qu'on pouvait attendre de Renoir après *Le caporal épinglé*, ni aux standards du film français de la fin des années 1960. Est-ce pourtant un film si intempestif ?

Rappelons que le projet fut initié par Renoir dès 1965, sous le titre *C'est la révolution !*, qu'il fut réalisé, après maintes difficultés, pour la télévision française en coproduction avec la télévision italienne en 1969, et diffusé à la télévision française en décembre 1970 seulement. Très fraîchement accueilli par la critique, il ne sera exploité au cinéma qu'en 1975.

Juxtapositions

Sa première singularité est sa construction en quatre parties distinctes, qui n'en fait pas pour autant un film à sketches comme ce

1 Guy Cavagnac, ancien assistant de Renoir, dans son instructive présentation de textes inédits pour *Le petit théâtre*, in *Renoir en France* (dir. Frank Curot), Cahiers Jean Renoir 1, Publications de l'Université Paul-Valéry-Montpellier III, 1999. Il faut cependant signaler la notice de Michel Delahaye dans André Bazin, *Jean Renoir*, Champ Libre, Paris, p.282-285 (1971), et la belle analyse de Claude Beylie, *Jean Renoir; le spectacle, la vie*, Cinéma d'aujourd'hui, nouvelle série n°2, p.93-95 (1975).

fut la mode dans les années 1960, notamment en France et en Italie : pas de thème commun explicite, comme par exemple dans *Les sept péchés capitaux* ; pas d'unité d'acteurs comme dans *Les monstres* ; pas de référence littéraire d'ensemble comme dans *Boccace 70* ; pas même de lieu partagé comme dans *Paris vu par*. Les quatre parties sont au contraire de dimensions et de tonalités très différentes, et leur unité doit être cherchée dans leur composition même.

Le rideau de théâtre sur lequel se déroule le générique est soudain redimensionné à la taille d'une maquette de cinéma par l'apparition de Renoir lui-même, debout tel un géant à côté du théâtre miniature : ce mouvement introduit l'effet de distanciation qui caractérise tout le film.

Chaque partie sera ainsi brièvement présentée par le cinéaste :

1. *Le dernier réveillon*, qui dure une vingtaine de minutes, est un conte de Noël explicitement référé à Andersen, et traité sur le mode de l'illustration, avec couleurs et décors artificiels : un noceur paie un vieux clochard affamé pour qu'il assiste à son réveillon derrière la vitre d'un restaurant ; les autres convives (en particulier les femmes), scandalisés par cette farce cynique, quittent la table avant la fin du repas, au grand dam des restaurateurs. Ceux-ci, pour se débarrasser du clochard, lui offrent des restes (luxueux) à emporter ; il va partager ce réveillon avec sa compagne, sous le pont qui leur sert d'abri. Tout en festoyant, tous deux s'inventent un passé aristocratique, avant de s'endormir sous la neige pour toujours, l'un près de l'autre. Deux autres clochards les découvrent : « *Comment peut-on être mort de faim et avoir l'air heureux ?* », dit l'un d'eux en terminant leur réveillon.

2. *La cireuse électrique* dure un peu plus d'une demi-heure ; c'est, selon les termes de Renoir, un opéra. Précisons : un opéra-bouffe, quasi burlesque, qui mêle dialogues parlés, airs et commentaires chantés par le chœur des passants. Dans une cité moderne encore partiellement en construction, une ménagère obsédée par le brillant de son parquet supplie son mari, qui vient d'obtenir une promotion, de lui acheter une cireuse électrique. Un voisin, représentant en appareils ménagers, qui a tout entendu grâce à la minceur des cloisons, vient aussitôt lui en livrer une. Mais au cours de la démonstration, le

mari glisse sur le parquet ciré et se tue. À son enterrement, sa veuve retrouve Jules, un ami d'enfance, qui l'épouse. Mais il lui interdit l'usage de la cireuse électrique en sa présence ; elle brave néanmoins l'interdit, jusqu'à ce que Jules, exaspéré, jette la cireuse par la fenêtre. De désespoir, la femme la suit. Tandis que le chœur conclut, l'opéra s'achève sur un couple d'amoureux qui se jurent un amour éternel.

3. La chanson « *Quand l'amour meurt* », interprétée par Jeanne Moreau, est un court intermède tiré du répertoire de la « Belle Époque » : Renoir précise qu'il n'est pas dupe de l'appellation, et que l'époque n'était pas si belle, mais qu'elle fournit « *des éléments émouvants pour habiller un spectacle* ». En l'occurrence, l'habillage est théâtralement simple : sur le devant d'une scène, dont le décor peint représente une tonnelle au bord d'une rivière, Jeanne Moreau, moulée dans une robe « Belle Époque » jaune et noire, chante, immobile et impassible.

4. *Le Roi d'Yvetot*, enfin, est une comédie de mœurs d'une quarantaine de minutes, située dans un village provençal : Edmond Duvallier (Fernand Sardou) est marié à Isabelle (Françoise Arnoul), beaucoup plus jeune que lui, et se rend compte qu'elle est insatisfaite ; il lui propose la séparation, mais Isabelle refuse, protestant énergiquement de son amour. Ils font la connaissance du Dr Féraud (Jean Carmet), qui devient l'ami de Duvallier et l'amant de sa femme. Revenant chez lui à l'improviste, Duvallier comprend la situation, mais se rend aux arguments de Paulette, la bonne (Dominique Labourier), qui le supplie de ne pas faire d'esclandre, et s'éloigne. Les amants, qui ont tout entendu, sont catastrophés à l'idée de son chagrin. Mais Duvallier décide d'assumer la situation, se réconcilie avec Féraud, et s'affiche avec le couple devant tout le village (mis au courant par Paulette). Il entame une partie de pétanque avec Blanc (Andrex), son partenaire habituel, qui devant son habileté aux boules, s'écrie, comme il en a coutume : « *Duvallier, tu es cocu !* », avant de se reprendre, consterné. Mais l'assemblée des villageois éclate de rire, en même temps que Duvallier... Puis tous viennent saluer, comme au théâtre.

Processus 1 : l'amour

Au premier regard, l'assemblage peut sembler hétéroclite. Il l'est pourtant moins qu'il n'y paraît. D'une partie à l'autre, des éléments se répondent en écho, comme certaines répliques, ou les deux trios (une femme et deux hommes) de la deuxième et de la quatrième, ou en contrepoint, comme la chanson « *Quand l'amour meurt* » avec les serments d'amour qui achèvent *La cireuse électrique*. On remarque aussi l'importance d'ensemble accordée à la musique : valse de Strauss dans *Le dernier réveillon*, opéra, chansons (*Le roi d'Yvetot* est le titre d'une chanson de Béranger). Enfin, le thème commun aux quatre parties est de toute évidence l'amour, bien que son traitement y soit nettement différencié.

Avançons l'hypothèse que ce traitement du thème de l'amour est ce qui organise l'ensemble du film et fait de la juxtaposition de ses parties un processus.

Dans *Le dernier réveillon* nous est présenté un amour fusionnel : les deux vieillards ne peuvent se passer l'un de l'autre, ils vivent dans l'imaginaire d'un passé luxueux, et finissent par mourir heureux. Que cet amour romantique prenne la forme du conte désigne son caractère à la fois illusoire et enchanteur : l'amour est semblable à un rêve d'enfant.

La cireuse électrique prend le contrepied du conte en présentant l'amour sous sa forme conjugale. La forme opéra, par contraste avec la banalité des personnages et des décors, donne une dimension ironique à ces mésaventures de la vie de couple, qui permet de maintenir le ton de la comédie malgré les deux morts violentes qui la ponctuent. L'amour est ici réduit à l'institution du mariage, au paraître social (« *la fierté d'une femme, c'est son parquet ciré* »), et aux difficiles accommodements de la cohabitation, qui ne trouvent de résolution que dans la mort : le premier mari ne semble avoir trouvé la tranquillité que dans le portrait (à transformations) qui orne le salon après sa mort, comme la malheureuse ménagère dans les bras (si l'on peut dire) de sa défunte cireuse. Du coup, l'ironie d'ensemble jette une inquiétude sur les serments du couple d'amoureux qui traverse tout l'épisode et sur lequel il s'achève : leur destin sera-t-il de devenir

tels que les époux dont on vient de nous montrer l'histoire ? En même temps, le ciel sur lequel ils se détachent et qui vient remplacer le décor urbain peut laisser espérer quelque avenir meilleur.

« *Quand l'amour meurt* » peut être vu comme une nouvelle volte-face, un contrepoint, comme on l'a dit, aux serments d'amour. Mais la mélancolie de Jeanne Moreau n'a plus rien d'ironique : « *Lorsque tout est fini* » commence la chanson, comme un écho aux conclusions mortifères des deux précédentes parties. Claude Beylie insiste justement sur l'aspect fantomatique de la chanteuse, « *ce visage creusé, ce regard fixe, cette allure spectrale. Un monde mort ressuscite fugitivement*¹. » Qui plus est, la chanson n'a pas d'anecdote, comme il est pourtant courant à l'époque : elle ne fait qu'énoncer des idées générales, dépersonnalisées (« *Lorsque tout est fini, pourquoi pleurer les jours enfuis ?* », « *On fait serment, dans sa folie, de s'adorer longtemps* », etc.), comme une moralité qu'elle viendrait tirer des deux fables. On peut alors se demander si ce « *tout* » qui est fini ne serait pas ce qui nous a été exposé de l'amour : romantique ou conjugal, ces modes de l'amour sont mortels pour l'amour lui-même.

Le Roi d'Yvetot, comme un nouveau départ, introduit un fort contraste : filmé en décors réels comme *La cireuse électrique*, mais délibérément réaliste, l'épisode ne quitte pas le registre de la comédie, même s'il s'autorise un bref instant de pathétique avec la tragédie intime du vieil homme qui découvre la situation. Le réalisme demeure donc tempéré par la comédie, qui l'empêche de verser dans le naturalisme : personnages pittoresques jusqu'à l'extravagance (en particulier Paulette, la domestique qui rêve d'être une hétaïre), distribution improbable (Jean Carmet dans le rôle de l'amant, c'est un peu comme si, dans les années 1950, on y avait distribué Bernard Blier), légère théâtralité des acteurs méridionaux.

La fable sur l'amour est ici explicite : s'il peut y avoir de l'amour dans la conjugalité, elle a néanmoins ses limites (qui ne sont pas toujours dues à la différence d'âge) ; mais l'amour romantique n'est pas non plus une solution : Duvallier refuse le « duel » (en réalité suicide déguisé) que lui propose Féraud. Quant aux conventions sociales, ici condensées dans le personnage du diabolique notaire

1 *Op.cit.* p.94.

Joly¹, bigot tout vêtu de noir et chantre de l'opinion, elles ne doivent pas être un obstacle à l'amour : « *Les conventions, je m'assois dessus* » déclare Duvallier. Et quand Féraud s'exclame : « *Mais nous allons passer pour des révolutionnaires !* », Duvallier lui répond : « *La vie est supportable grâce à des tas de petites révolutions, des révolutions de chambre à coucher, de cuisine, de place de village.* »

L'épisode répond en somme aux précédents : la vraie fidélité n'est pas dans l'amour unique, mais dans l'in-fini de l'amour ; si Isabelle refuse la séparation, c'est parce qu'elle aime son mari, et elle l'aime toujours après sa rencontre avec Féraud. La décision de Duvallier va dans le même sens : c'est une décision réfléchie, après enquête auprès d'hommes du village, qui ne tient compte ni de l'opinion publique, ni de la jalousie, qui fusionne mortellement le sexe et l'amour. « *Si je trouve ma femme dans les bras d'un autre,* » dit le marchand de peaux de lapins, « *c'est facile, je la tue, et lui aussi* », avant d'ajouter : « *C'est pas que je l'aime tant que ça, c'est que je voudrais pas passer pour un imbécile* ». Contre la mort, Duvallier choisit l'amour vivant, le dur amour qui dure. Son extraordinaire *bonté*, admirablement campée par Fernand Sardou², n'est pas une mièvre gentillesse de caractère, mais le produit d'une pensée : c'est ce qui rend la fable exemplaire.

La forme réaliste n'est évidemment pas fortuite : il s'agit cette fois de désigner un possible réel, effectuable, praticable même là où on l'attendrait le moins, au fond d'une province qu'on pourrait croire pétrie de préjugés. C'est ce qui rend la fable convaincante.

Quant à la comédie, elle est *précisément* ce possible, le choix de la vie contre le mélodrame —et aussi bien contre la tradition du film comique français, où le « cocu » ridicule est un des poncifs favoris. C'est ce qui rend la fable attrayante.

Processus 2 : l'époque

Parallèlement à cette réflexion sur l'amour, de multiples notations sur l'époque constellent le film. Les clochards du *Dernier réveillon*

1 Le notaire ami du Dr Cordelier s'appelle aussi Joly, et est aussi le représentant de la morale sociale.

2 Le rôle fut paraît-il proposé à Gabin, qui refusa en disant qu'il était « trop jeune pour jouer les cocus ». On peut s'en féliciter.

nous sont aujourd'hui, malheureusement, encore plus familiers, de même que les cyniques. La satire du consumérisme de *La cireuse électrique* n'a rien perdu de son actualité, ni les chœurs qui y chantent, en écho à Mai 68¹, « métro ! bureau ! », au milieu des cités en travaux et des bruits de chantiers, typiques des banlieues de l'époque. *Le Roi d'Yvetot* prend position sur la « révolution sexuelle » en affirmant que c'est l'amour, plutôt que le sexe, qui doit être transformé.

Renoir procède là à d'intéressantes associations : romantisme, cynisme, misère et aristocratie ; conjugalité sans amour, société de consommation et « classe moyenne » (qu'on nommait jadis petite bourgeoisie) ; nouvelle conception de l'amour, révolution et peuple villageois (dont Duvallier, bien que retraité aisé, ne se distingue en rien, contrairement à M^e Joly, dont le costume noir fait toujours tache dans la foule). Ces associations, plutôt que de dessiner un arrière-plan social ou historique à la question de l'amour, s'y intriquent intimement pour y désigner des étapes de pensée : si l'amour doit être réinventé, ce ne peut être qu'en rupture avec les deux orientations antérieures.

Par ailleurs, la théâtralité affichée et assumée de l'ensemble, non seulement dans le titre et la présentation par Renoir, mais dans l'interprétation, les décors ou les cadres, cette théâtralité ne doit pas être vue comme une coquetterie formelle. Outre qu'elle a toujours été, dans les films de Renoir, un rempart contre le naturalisme, elle s'inscrit ici pleinement dans ce que nous avons appelé la modernité soustractive des années 1960-70, principalement caractérisée par son refus du naturalisme, de l'identification et de l'apologétique humaniste². Le théâtre est ici ce qui *distancie*³ constamment, que ce soit dans les dialogues ou les décors du *Dernier réveillon*, filmé à la manière du cinéma muet (avec des références parfois littérales à Chaplin : il faut voir Nino Formicola descendre l'escalier du quai à la manière de Charlot dans *City Lights*), ou dans l'incongruité burlesque de *La cireuse électrique*, qui fait inmanquablement penser aux audaces des films de Godard. Le théâtre est présenté comme tel dans

1 Rappelons toutefois que *La cireuse électrique* était écrit dès 1967.

2 Cf. D.Lévy, « Le cinéma moderne », *L'art du cinéma* n°2, juin 1993.

3 Comme le notait déjà Cl.Beylie, *Ibid.*

la mise en scène de la chanson (point de rupture dans ce processus aussi) et, comme on l'a dit, plus subtilement intégré dans le jeu des acteurs du *Roi d'Yvetot*, avant de ressurgir tout cru avec le salut final au public.

On peut conclure de ce parcours artistique, du classique au moderne¹, qu'en un sens *Le Roi d'Yvetot* laisse entendre que, comme l'amour, le cinéma lui-même doit être réinventé : c'est ce que pressent Michel Delahaye quand il écrit que « *ce dernier film semble fait dans l'esprit d'une première œuvre qui poserait les jalons pour celle à venir*² ». Ce qui apparaît plus nettement aujourd'hui, c'est que la référence cinématographique de l'épisode est au fond la comédie hollywoodienne des années 1930 (on songe en particulier au film de Lubitsch *Design for Living*³), ici reprise avec l'acquis moderne de la distanciation. Autant dire que, inventant un cinéma néoclassique⁴, *Le petit théâtre* est, pour le coup, intempestif d'être très en avance sur son temps.

Denis Lévy

1 Notons avec Claude Beylie, pour les auteuristes, que, de *La petite marchande d'allumettes* au *Déjeuner sur l'herbe* et au *Testament du Dr Cordelier*, Renoir reparcourt aussi son œuvre pour en proposer une sorte de synthèse.

2 M.Delahaye, *Op.cit.*, p.285.

3 *Sérénade à trois* (1933) : le titre original, « *Modèle de vie* », est plus provocant. On y voit en effet une femme qui refuse de choisir entre ses deux amants. Le film se conclut sur un *gentleman's agreement* à trois.

4 Cf. notamment *L'art du cinéma* n°24, 31, 35-37 et 61-62.

Le western par qui le scandale arrive

Ulzana's Raid

(Fureur apache)

Robert Aldrich, 1972

Ulzana's Raid est un western crépusculaire insolite, d'une âpreté souvent insoutenable. Sorti vers la fin de la vague des westerns pro-Indiens, le film prit à contre-pied la sanctification en cours de la figure indienne dans son statut de victime de la Conquête, et fut taxé de racisme. L'impair reproché à Aldrich fut la réactivation du motif de la cruauté indienne. Elle fut pourtant constitutive d'une altérité qui, longtemps, de *Stagecoach* à *Run of The Arrow*, alla de soi. Il est vrai que des Indiens, le western classique fit surtout un usage métaphorique. Expression pure des maléfices du *land*, rite de passage ou encore instrument d'une justice immanente, leur cruauté était alors subsumée dans une « sauvagerie » fixée par la convention, laquelle n'inscrivait les Indiens dans le paysage que pour mieux les maintenir hors du monde des hommes. Dès lors que l'on s'enquit de les y réintégrer, la question s'est posée du devenir fictionnel de cette altérité pour le moins irréductible. Question moins embarrassante pour l'art que pour un système avant tout soucieux de faire passer l'Indien du statut de métaphore à celui de personnage susceptible d'empathie. Que d'aucuns s'en tinrent pour quittes d'une simple inversion des représentations au profit des Indiens, tenait donc moins de leur réhabilitation que d'une tentative de sauvegarde du système. Ce à quoi s'est refusé Aldrich. Mais la raison de l'échec de son film – au demeurant aux antipodes de toute tentation revivaliste – est ailleurs, et tient en ce qu'il s'est surtout érigé en défi à la tendance dominante, dont il épingle l'hypocrisie.

Retour du refoulé

Reposer la question indienne dans les termes de l'art passe par une fidélité sans complexe au genre, déclare d'emblée *Ulzana's Raid*, qui reprend à son compte l'argument d'une menace indienne principielle, consacré par *Stagecoach* : des Apaches se sont échappés de la réserve ! L'ouverture atteste néanmoins de la complexité de l'opération, à travers l'enchâssement singulier dont est l'objet la réplique du motif fordien inaugural. En préambule, une brève scène nocturne de vol de chevaux prend acte de ce que le temps des métaphores est révolu. L'évasion des Apaches est donnée dans une concrétion de corps et de visages non grimés, distincts et reconnaissables, comme il sied désormais à leur statut, chèrement acquis, de protagonistes à part entière. En revanche, dans la description qui s'ensuit d'un camp militaire, l'ironique étrangeté de soldats saisis dans l'incongruité d'une partie de baseball, tourne en dérision la glorieuse cavalerie d'antan – indice de ce que la figure indienne ne peut prendre pied dans le genre sans dommages collatéraux. Ces images d'une Amérique infantile, saisie dans la frénésie de son insouciance, sont aussitôt troublées par la résurgence du motif originel : surgissant du fond du paysage, un cavalier accourt à bride abattue vers le camp militaire, porteur de la terrible nouvelle. Retour du refoulé d'une Amérique hystérisée, il provoque inmanquablement le branle-bas de combat compulsif si cher à ses grands enfants, invariablement auréolé de son folklore fantasmagorique : « *Ulzana a pris le sentier de la guerre !* »

La réunion de crise qui se tient alors dans le bureau du commandant du fort scelle sans appel la destitution d'une figure militaire rapidement défaite face à l'autorité experte du vieil éclaireur McIntosh (Burt Lancaster). Convoqué pour la circonstance, ce dernier a tôt fait d'humilier un capitaine dont l'incompétence est manifeste, et de repousser un commandant désabusé dans les ultimes et non moins vains retranchements d'un règlement inefficace. Balayant sans ménagement précautions d'usage et vaines considérations, McIntosh fait un point sans détour de la situation, énonçant des « poncifs » que l'on croyait révolus : les intentions des Apaches ne sont que de brûler, violer, torturer et tuer. Il faut donc, insiste le film, en revenir à la

chose, face à laquelle les faux-fuyants ne sont d'aucun secours, et dont l'insistance sourde se confond depuis *The Searchers* avec l'écho de ce cri de terreur qui n'en finit pas de résonner, cri que la menace comanche, affleurant entre chien et loup, arracha à une pionnière transie d'effroi.

“If I owned Hell and Arizona, I'd live in Hell and rent out Arizona”¹

Ce retour de l'Indien comme menace se donne en miroir d'une figure, détachée du tohu-bohu des soldats durant la partie de baseball. La disposition de son regard, distrait par l'émissaire qui s'en vient au loin, annonce les prémisses d'un face-à-face. Simple, droit, le visage avenant, presque angélique, le lieutenant DeBuin, fraîchement émoulu de West Point, incarne au premier abord une figure prometteuse de jeune à éduquer. La décision est prise de lui confier le commandement du détachement chargé d'appréhender les Apaches rebelles. Elle n'est pas innocente ; le commandant ne s'en cache pas, lui révélant le but réel de sa mission : mettre à l'épreuve l'humanisme chrétien dont se prévaut le jeune homme pour défendre des Indiens qu'il considère victimes de la maltraitance des Blancs. En signe de défi, le commandant, dont l'impuissance désabusée se teinte alors d'une sourde haine, prononce une sentence où il décrète le pays pire que l'Enfer², et où s'énonce l'enjeu réel de l'épreuve, terrifiante de ce qu'un irréprésentable³ se tient à l'affût de l'humaniste DeBuin. Ce dernier bénéficiera heureusement de l'assistance experte du vieil éclaireur McIntosh, auquel échoit une tâche qui tient autant de l'éducation d'un jeune que du déniaisement de « pied-tendre ». Singulière donne, qui dispose dès lors l'humanisme en niaiserie du temps.

Expédiant d'une brève séquence la question des préjudices subis par les Indiens, le film indique d'emblée que cette cause, entendue,

1 « *Si je possédais l'Enfer et l'Arizona, je vivrais en Enfer et louerais l'Arizona* » : citation du Général Sheridan par le commandant du fort. À DeBuin qui rectifie en rappelant que le Général parlait en fait du Texas, le commandant réplique que c'est tout comme.

2 En rapport à la citation mentionnée ci-dessus.

3 Puisque ce dont parle le commandant se situe au-delà de l'une des deux extrémités d'un spectre du représentable (l'autre étant le Paradis).

n'en est pas l'enjeu. Le principe d'une confrontation sans faux-fuyants va dès lors se déployer à travers l'alternance des progressions des deux troupes menées par DeBuin et le chef apache, Ulzana. Fort de son avance, ce dernier s'est déjà employé à confirmer les assertions de McIntosh, s'attaquant à tout ce qui a le malheur de croiser son chemin. N'épargnant ni les soldats dépêchés par l'incompétent capitaine aux fermes alentour, ni les colons isolés et sans défense, les embuscades s'enchaînent selon une logique implacable. La peur dans les yeux d'un couple de colons, la détresse poignante d'un soldat implorant pitié, les actes insensés d'un autre – tuant la pionnière qu'il escortait pour ensuite se donner la mort – ne laissent planer aucun doute sur le sort réservé aux victimes prises au piège. Du reste, le rictus sans équivoque esquissé par Ulzana du haut d'un promontoire rocheux d'où il domine une embuscade, balaye tout espoir qu'il s'abaisse à une quelconque pitié. Soudain, sans crier gare, la chose se dévoile dans toute sa crudité : dans une scène horrible, les Apaches dépècent le corps du soldat suicidé, pour en arracher le cœur sanguinolent et en jouer comme d'une balle. Étrangeté d'une horreur où la cruauté des Apaches est d'autant plus implacable qu'elle est innocente, aussi innocente que l'enfance dont la plupart des intrépides rebelles sortent à peine. Nulle compassion, donc, à espérer en ce pays. L'espoir lui-même y est tout simplement déplacé. Dupé par les rusés Apaches qui assiègent sa ferme, un colon prend l'imitation d'un clairon de cavalerie pour l'original, et, se croyant sauvé, s'expose imprudemment en rendant louange à son Dieu. Victime de sa croyance (aux subterfuges de la religion ou du genre¹, peu importe), il connaîtra le sort peu enviable de ceux que les Apaches capturent vivants.

Arrivé sur les lieux avec la troupe des soldats, le jeune DeBuin est alors profondément atteint par le spectacle atroce du corps supplicé du fermier. Moins d'ailleurs par l'horreur en elle-même que dans sa croyance en une humanité universelle incapable de commettre de tels actes. Il harcèle de questions Ke Na Tay, le pisteur apache partenaire de McIntosh, lequel balaie définitivement l'alibi victimaire : son peuple

1 Le méchant Aldrich égratigne ici le motif du *last minute rescue*, autrefois incontournable, et qui consiste, comme son nom l'indique, en un sauvetage de dernière minute par l'apparition providentielle d'une cavalerie galopante et claironnante à souhait.

a toujours été ainsi, fait à l'image de la cruauté du pays. Torturer un ennemi permet d'en récupérer des « forces » indispensables à la survie. Plus l'agonie est longue et plus elle donne de « forces », et le raid d'Ulzana n'a d'autre but que de faire regagner celles entamées par la vie dans la réserve. À mesure qu'il évoque le pouvoir magique de ces « forces » qu'on obtient par la torture, Ke Na Tay s'oublie et quitte son masque de réserve habituel, son visage s'intensifiant sous l'effet de la sincérité. Ke Na Tay croit. Et si ses croyances heurtent DeBuin, c'est parce qu'elles contredisent les siennes. Gagné à son tour par la haine, ce dernier s'en ouvre à McIntosh qui lui rétorque qu'elle ne lui sera d'aucune utilité. « *Doit-on haïr le désert parce qu'il n'y a pas d'eau ?* » conclut l'éclaireur. Un pays pire que l'Enfer, cela ne désigne rien d'autre en définitive que l'âpre beauté d'un pays aride et accidenté, irréductible aux représentations qui y trébuchent et choient lamentablement. De ce pays, les Apaches sont la figure par excellence, redoutables et sans pitié. Se contentant de les craindre, McIntosh ne les hait pas, indifférent à leur altérité en elle-même. « *À chacun ses lubies* », annonce-t-il, imperturbable, ou encore, « *son sens de l'humour* ». En somme, entre un cœur dégoulinant de sang et une balle de baseball, la différence n'est qu'affaire de goût.

Je est un autre

Autre et même sont du reste indifféremment alternés dans le film. La langue des Apaches est aussi étrange (leurs dialogues ne sont pas sous-titrés) que certaines pratiques des Blancs (Ke Na Tay interloqué par DeBuin se livrant à une séance de curage de dents passablement cocasse), mais leurs instruments sont parfois les mêmes (fusils, jumelles, clairon). Séparés par un antagonisme contingent, Blancs et Apaches se rencontrent dans l'essentiel (le temps, par exemple, d'un échange de regards entre un jeune rebelle et un jeune pionnier se tenant au chevet de sa mère, tuée dans une embuscade). Ce jeu de miroirs confine au vertige lorsque des soldats enrégés se mettent à leur tour à dépecer le cadavre d'un Apache abattu. C'en est trop pour un DeBuin qui en perd ses repères. Ne contrôlant plus sa haine, il se retourne, hystérique, contre un Ke Na Tay désormais perçu en irréductible ennemi. Dans une tentative pathétique de masquer

ensuite sa confusion, il loue McIntosh pour la « *compassion* » dont ce dernier aurait fait preuve en prenant une Apache pour épouse. Aussi perspicace qu'impitoyable, le vieil éclaireur ne manque pas d'épingler l'hypocrisie du jeune homme. Il le renvoie à une haine dont il s'avère qu'elle n'est que l'envers de la compassion. Ce qu'en vient à éprouver DeBuin n'est autre que la haine d'un réel. Et ce dont il s'agit tient moins du pays que de ce qui se saisit dans sa propre hystérie. À ce stade, se dessinent pour lui les contours d'un devenir menaçant, entre l'impuissance désabusée du commandant du fort et les figures douteuses des soldats sans foi du détachement, rongées par le ressentiment de ceux que le pays défait.

Leçons d'initiation

C'est à l'ascèse d'une pensée chevillée au pays que McIntosh tente d'initier un opiniâtre DeBuin¹, gagné par la haine. Cela passe par l'exercice qui consiste à relever le défi lancé par les redoutables Apaches. Exercice périlleux – toute erreur étant fatale : « *First one who makes mistakes starts diggin' graves*² » – où se donne la mesure tragique du monde. La méthode consiste à se désencombrer du fatras des sentiments et des croyances, afin de libérer la capacité de penser. Dans une scène emblématique, McIntosh trace à même la terre les lignes abstraites et spéculatives des trajectoires des antagonistes, où il envisage la tactique d'Ulzana, et la sienne pour le contrer. L'abstraction paie, et McIntosh parvient à déjouer le plan ingénieux du chef Apache. Dans le seul moment d'exaltation héroïque du film, l'éclaireur se lance à bride abattue à la poursuite de deux adversaires dont il a relevé les traces. L'affrontement se solde par la mort du fils d'Ulzana, et la fuite du deuxième Apache, mortellement blessé. La deuxième initiative sera cependant moins heureuse. Un plan est établi pour piéger les Apaches, consistant à diviser la troupe des soldats

1 Le télescopage des tandems et des formules ne manque pas de renvoyer à *The Searchers*, et au compagnonnage entre le héros vieillissant Ethan et le jeune métis Martin. Sauf que le partage entre les figures s'est entretenu inversé : là où Ethan était haineux, prend place DeBuin, tandis que McIntosh se substitue à Martin.

2 « *Le premier à commettre une erreur devra creuser des tombes* » : formule favorite de McIntosh.

en deux groupes inégaux, le plus petit servant d'appât, et le plus grand à prendre Ulzana à revers. Si les Apaches sont enfin défaits et Ulzana abattu, le stratagème tourne néanmoins au désastre. La troupe destinée à appâter le chef Apache, et dirigée par McIntosh, est littéralement décimée. Grièvement atteint, ce dernier tempère alors l'amère déception de DeBuin d'une ultime leçon : peu importe le résultat ; seules comptent les décisions, qu'il n'y a pas à regretter.

Résurgence intempestive de la Frontière

Par-delà l'aparté de DeBuin et McIntosh, quelque chose d'autre se donne aussi à penser, une frontière indicible, comme celle qui sépare les domaines de compétence du vieil éclaireur et du pisteur apache. Pour être invisible, elle ne s'impose pas moins, intempestive, dans l'interruption abrupte de l'épisode de la course-poursuite, et dans la distance maintenue par McIntosh entre lui et ses adversaires apaches. Ayant perdu son cheval, l'éclaireur renonce à poursuivre le fuyard blessé, qui s'est enfoncé dans un lieu non-dit qui ne se désigne que d'un échange de regards entendus entre McIntosh et le sergent Burns, chargé par DeBuin d'y aller chercher l'Apache. Obtempérant à contrecœur, le sergent y perdra le soldat qu'il avait désigné pour l'épauler. Cette frontière taboue, au-delà de laquelle se tient, posté sur une hauteur, le guetteur apache qui compromet le piège destiné à Ulzana, seul Ke Na Tay est capable de s'y aventurer, qui rattrapera l'importun et le tuera. Une béance subsiste ainsi, interdisant le corps-à-corps avec l'Apache – a fortiori lorsqu'il est maître du terrain – de même que le mélange des croyances. En dépit de ce qu'il a signé un contrat avec l'armée, Ke Na Tay est autant capable de cruauté que les autres Apaches, tandis que McIntosh, bien que lié à eux par son épouse, n'en est pas moins choqué par les horreurs qu'ils commettent. Un irréductible se désigne ici, qui soustrait la Frontière à son objectivité, menacée de disparition, pour la redéployer dans l'idée de son éternité. Pour être terrifiante, elle n'en impose pas moins le respect, à l'instar de celui, mutuel, qui unit le vieil éclaireur et son partenaire. Leur amitié, faite de distance et de fidélité¹, indique qu'un lien inaltérable

1 À un moment donné, DeBuin doute qu'on puisse faire confiance à Ke Na Tay. Se dressant de toute sa stature, McIntosh réplique alors en déclarant sa confiance en l'Indien.

peut s'établir avec l'Autre pour peu qu'il y ait indifférence à son altérité. Le motif de la cruauté poussé à son paroxysme n'est que l'indice de ce que cette idée ne se soutient, dans sa pureté, que d'une radicalité des termes qui la disposent.

Le western, l'Indien et le héros

Ulzana's Raid avère que ce n'est pas le western qui pose la question de l'Indien, mais l'Indien qui met en question le genre. Des figures consacrées déchoient irrémédiablement. Celle du colon fermier, figure de la Conquête par excellence, porteur de croyances encombrantes et nuisibles, et dont on se demande ce qu'il plante sur cette terre aride et rocailleuse ; celle du militaire, dont toute superbe s'est évaporée, ne laissant place qu'à des figures indistinctes de gaillards, allure incertaine et regard éteint, tombant comme des mouches dans un épisode final conçu en réplique inversée des triomphes d'antan ; celle enfin de l'humanisme chrétien, incarné par DeBuin, héraut de l'Homme à l'image de Dieu, achoppant sur une altérité irréductible à l'image du pays. L'Indien, responsable de tous ces dégâts, n'en ressort pas plus « aimable » mais redoutable. Craint ou haï, il n'en a cure. Impitoyable avec ses ennemis, qu'ils soient Blancs ou de ses semblables, il est aussi imperméable à la compassion qu'indifférent à l'altérité. Figure ne donnant pas prise à l'identification, elle ouvre le genre à la modernité. Le héros s'en trouve clivé, scindé en deux entités, un support – ou ce qu'il en reste – à l'identification, et son double irréductible, expert par excellence du pays. Disposée de la sorte, la figure héroïque se donne en tant qu'irreprésentable. Ses attributs n'en ont pas pour autant disparu, sauf qu'à chacun revient désormais son dû. À l'Indien, sans lequel nul défi au pays ne peut être relevé, revient donc le duel final. Repoussé au-delà de la frontière invisible, dans le « No White Man's Land », il a lieu entre Ke Na Tay et Ulzana. Écrite d'avance, son issue ne doit rien aux déterminations de l'instant, mais consacre symboliquement l'orientation d'un processus. Après que Ke Na Tay lui eut jeté devant les yeux le clairon de son fils, tué par McIntosh, Ulzana saisit une poignée de terre, entonne un chant rituel, puis laisse s'échapper le sable de ses mains. Sans cheval pour survivre, ni désormais avenir en ce pays, son destin est scellé.

L'essentiel est dit et le coup de feu dont l'abat son adversaire retentit au loin, trace évanescence, remontant des profondeurs du canyon, de la tragédie intime et secrète du pays.

Que reste-t-il dès lors de l'héroïsme à l'autre moitié, incarnée par McIntosh ? La transmission d'un regard et d'une discipline de pensée. Fonction précaire : l'entêté DeBuin insiste jusqu'au bout de son christianisme face au vieil éclaireur blessé qui n'en veut rien savoir, résolu à mourir certes seul et sans sépulture, mais dignement et sans souffrances inutiles. Dans le salut militaire final, adressé en signe de respect à Ke Na Tay par le lieutenant, une faible éclaircie s'esquisse néanmoins pour une émancipation de son regard. Reste le vieux McIntosh, dont l'image se fige sur une décision aussi inhumaine qu'emblématique : la fidélité à un pays sans espoir.

Slim ben Cheikh

Un vivant n'a pas de tombe

Électre

Hugo Santiago, 1986

Électre est un film de Hugo Santiago pensé et réalisé à partir d'une mise en scène du texte de Sophocle par Antoine Vitez.

Quand un film se propose ainsi de garder la trace d'une mise en scène, l'art du cinéma et l'art du théâtre semblent entrer d'emblée en rivalité. Car c'est d'abord du point de vue des artifices dont ils disposent (artifices du décor, des codes de jeu, de la langue) que l'on envisage de délimiter ce qu'un art peut restituer de l'autre. Mais c'est seulement en ayant en vue la notion de l'impureté cinématographique qu'il est possible de deviner dans l'appropriation du théâtre par le cinéma ce que ce dernier en aura institué pour son propre compte, compte tenu par ailleurs de ce que peut le théâtre. L'impureté consiste à susciter les ressources des autres arts non par ce qu'ils sont mais parce qu'ils ne sont pas¹. Déjà quand Bazin évoque la possibilité d'une « *équivalence intégrale* »², il n'y fait jouer la notion de traduction qu'au titre où elle ne tolère pas le mot-à-mot. Or le théâtre semble de tous celui des arts qui résiste le plus à la norme de l'équivalence intégrale, celui qui selon Bazin offre le moins de marge de liberté, étant apparemment plus semblable au cinéma, étant déjà en soi un spectacle qu'il paraît souvent suffisant de filmer sans rien y ajouter ni modifier.

Si le film d'Hugo Santiago est aux antipodes d'un simple enregistrement, il ne prétend pas se substituer à la mise en scène d'Antoine Vitez. Bien qu'il fasse rejouer les acteurs selon la

1 Voir les deux numéros de *L'art du cinéma* sur l'impureté, n°11 et n°24.

2 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, « Roman ou théâtre », éditions du Cerf, 1987, p.94.

fragmentation nécessaire aux prises de vue cinématographiques, en l'absence de tout public, le film ne donne pas de la pièce une autre mise en scène par les moyens du cinéma. Mais le sujet de la mise en scène d'Antoine Vitez, obtenu par des contrastes différents, selon des opérations différentes, en est comme recentré.

Bien loin de se livrer au théâtre filmé, Hugo Santiago n'hésite pas dans un premier temps à faire mine d'éradiquer la théâtralité de la mise en scène pour « faire cinéma ». Le film use de la proximité, c'est-à-dire de la possibilité qui lui est naturellement offerte de se rapprocher des acteurs et de rendre justice à l'expressivité de leur visage comme de leur souffle. Mais tout d'abord, ce qui frappe dans cette proximité, c'est que rien ne permet d'y déceler la scène proprement dite sur laquelle jouent ces acteurs, ni au point de vue de la frontalité ni à celui de la profondeur de champ. D'entrée de jeu, la caméra situe l'action dans la chambre d'Électre, de manière quasi intimiste. L'orientation de la scène au regard du public est occultée, ou du moins elle n'est pas prescriptive, alors même que le film s'attache manifestement à mettre en relief, au cœur du montage interne aux images, les trajectoires des personnages. Pourtant, le film ne cherche pas à rendre compte d'une multiplicité de points de vue, et la proximité aux acteurs n'atteste pas tant ici le rôle de l'acteur ; cette proximité est plutôt au service d'une prépondérance toute cinématographique du décor, et du découpage qui s'y accorde. Car l'écart des conditions de représentation n'est pas si lié qu'il y paraît à la position de l'acteur, selon que le jeu participe plus d'une illusion de personnage au cinéma, ou du simulacre dans la tenue du rôle au théâtre.

La position de l'acteur est elle-même normée par une autre question, celle de la diégèse, c'est-à-dire celle de l'univers créé. L'écart maximal du point de vue de la diégèse se joue entre la ressource de totalisation imaginaire du hors-champ spatial au cinéma (dont dépend le hors-champ temporel), et ce que produit une langue au théâtre. L'univers en jeu selon les deux arts procède ainsi au cinéma comme capacité, et au théâtre comme effectivité.

Bazin lui-même assigne la différence de temporalité entre théâtre et cinéma à cet écart du verbe au décor : « *Le temps de l'action*

théâtrale n'est évidemment pas le même que celui de l'écran, et la primauté dramatique du verbe est décalée par rapport au supplément de dramatisation prêté au décor par la caméra¹ ».

L'acuité de cette question tient à ce que, dès le départ, la référence à la théâtralité et au monde antique étant en partie perdue, la langue de Sophocle suppose d'être réactivée pour s'avérer effectivement porteuse d'une diégèse. Autrement dit, l'exigence de l'équivalence intégrale se présente d'emblée comme une question posée à la mise en scène contemporaine par ces tragédies grecques. La mise en scène d'Antoine Vitez va donc mêler les référents antiques et contemporains, mais à partir d'une vision de la Grèce contemporaine. Antoine Vitez tient sa mise en scène dans un « *ni actualisation, ni reconstitution* »² dont tout l'art est de tenir le passage. Le décor est lui aussi conçu dans cet esprit : une immense façade en fond de scène qui ne se soutient de rien, telle un vestige qui demeure comme par miracle malgré les préjugés du temps. Trois grandes portes-fenêtres laissent paraître au loin un port grec. Tous les bruits nous semblent familiers, quotidiens : les bruits du port, le cri du coq, les volets que l'on ouvre et que l'on ferme, le chant des cigales en filigrane, des bateaux qui tonnent, des sirènes, parfois un coup de tonnerre, des aboiements de chiens, des marchands ambulants s'annonçant par haut-parleurs, des passages d'avions, et la radio en bruit de fond. Les comédiens eux-mêmes sont vêtus dans le style contemporain. La convention institue un espace réaliste autour de cette façade qui semble presque à deux dimensions seulement, et de cette vue lointaine qui renoue avec la toile peinte.

Le film s'approprie ce décor comme un décor de cinéma : il s'attache à traiter du volume majestueux de la façade selon ses trois dimensions, et s'il efface tout repère ou tout effet lié à la frontalité, il préserve résolument les coulisses pour mieux imposer le hors-champ. Ce n'est qu'assez tard qu'il découvrira les dimensions réelles de la scène et le caractère quasi suspendu de cette façade. C'est par un contraste subtil et discret avec cette entrée en matière réaliste (où le cinéma semble toujours s'affirmer au lieu de tout effet de rampe

1 *Ibid.*, « Théâtre et cinéma », p.139.

2 Antoine Vitez, *Un théâtre des idées*, éditions Gallimard, 1991, p.60.

théâtral), que les premiers éléments de théâtralité, le texte et la diction, émergent d'eux-mêmes. Ainsi, bien loin d'en exhiber la convention vectrice, le film laisse advenir le verbe et la théâtralité qu'il manifeste, de telle sorte que l'on ne doute pas, à l'entendre dans ce contexte pourtant apparemment contradictoire, que c'est dans le verbe seul que réside toute action présente et à venir, lui qui initie le simulacre de toute la pièce.

Avec cette mise en scène situant *Électre*, personnage et pièce, dans le contexte contemporain d'une Grèce d'après les colonels, où l'exil d'Oreste peut avoir été un exil politique, Électre vaut plus que jamais comme figure de résistance, une résistance acharnée qui ne peut en rien se déduire de la situation, après l'usure et la corruption du pays pendant tant d'années sous le coup d'un régime illégitime. L'irréductibilité d'Électre, son inépuisable ténacité à résister, Vitez en inscrit la source dans un désir qui ne s'affirme que dans la condamnation d'un autre désir, celui de sa mère. Électre tient dès lors le rôle, ordinairement imparti à la mère, du déni de légitimité d'un tel désir (source du meurtre d'Agamemnon, père d'Électre et roi légitime). Cette idée d'un déséquilibre des rôles constamment menacé de rompre est parfaitement indiquée par la distribution insolite des rôles d'Électre et de Clytemnestre par Vitez, faisant de la fille une femme plus entamée par le temps au regard de la lumineuse beauté de la mère.

C'est là-dessus que porte l'inflexion du film, qui, plus capable d'abstraction sur la composition scénique, va renforcer la disjonction de ces deux figures féminines comme deux polarités dessinant deux mondes bien distincts. C'est autour de ces figures que s'accumule une temporalité de l'attente, comme c'est en chacune de ces deux figures que réside la possibilité d'une décision, d'une rupture. Situé dans ce monde contemporain, le fondement profane de ces décisions fait contraste mais serait peut-être à peine remarqué si la langue de Sophocle ne venait parfois rappeler qu'existent des dieux auxquels rien n'échappe et auxquels pour cette raison on offre quelques libations. Hors ces incursions qui semblent étranges, rien de ce que décide l'une ou l'autre de ces deux femmes ne semble susceptible

de tomber réellement sous le coup de la loi divine. Le principe de la fragmentation est ce qui permet de le rendre plus sensible. Le film recentre ainsi cette dimension essentielle de la mise en scène initiale.

Antoine Vitez lui-même note que « *les définitions ne manquent pas pour qualifier cette opération qui consiste à capter l'espace à volonté du théâtre afin de le faire entrer dans l'espace choisi du cinéma*¹ ». Et cet espace à volonté est ce qui rend décisive la simultanéité : « *Où est ce visage, en face de quel autre, et pourquoi cet air renfrogné ou rieur ? C'est la simultanéité qui fait le théâtre* »

C'est pourquoi, à la différence de la prise de vue cinématographique qui porte d'abord l'accent sur le montage externe, chaque scène de théâtre requiert, pour obtenir une dynamique d'ensemble, un montage interne, en le combinant à la capacité de la caméra de tourner autour des principaux personnages. La caméra prélève des fragments du montage interne initial, c'est-à-dire propre à la mise en scène, selon les perspectives liées à l'isolement de l'une ou l'autre des deux figures féminines. Ainsi, cette liberté du film qui consiste à faire abstraction de la frontalité ne va pas servir l'illusion intimiste, mais au contraire ajouter à la convention selon laquelle chacune de ces deux figures féminines préfigure un monde à part entière. Ainsi par exemple, la caméra participe du ballet des femmes (du chœur) qui entourent Électre, elle participe soudain, parfois, de la structure d'encerclement. Il faut qu'il y ait l'annonce de la mort d'Oreste ou encore, à la toute fin, les deux meurtres de Clytemnestre et Égisthe pour que l'équilibre fragile des pas et des regards soit rompu, laissant fulgurer le sentiment d'un tourbillon visuel, quand vacille la contradiction des lois en présence.

Cette double polarité est d'ailleurs présentée dès la première apparition de Clytemnestre. La caméra placée presque selon l'oblique de la façade utilise celle-ci comme une ligne de fuite des plus étranges pour l'image. Si bien qu'à l'instant où Clytemnestre paraît, en présence d'Électre, les deux femmes sont visibles selon une même perspective, mais dans les cadres distincts des portes-fenêtres, et le

1 Déclaration issue d'un entretien sur le film d'Hugo Santiago.

film les dispose d'emblée comme les deux accès possibles au récit d'une même tragédie.

Un autre trait essentiel du film consiste, sans jamais suggérer quelque psychologie que ce soit s'agissant du jeu de l'acteur (en usant de gros plans par exemple), à donner par la concentration de la géométrie des trajets, de leur rythme, et une savante construction sonore, toute son amplitude à l'intériorité des combats exposés par la pièce. Dans le film, il ne semble jamais y avoir de rupture par les ellipses, tout le temps de la pièce semble se dérouler selon la continuité d'une âpre méditation. Antoine Vitez avait déjà ce vœu, que « *les acteurs ne jouent pas seulement "la situation" mais le rêve de la situation : comment tel ou tel moment apparaîtra demain, pour celui-ci ou celle-là, dans ses rêves. Autrement dit, on montre non seulement ce que les personnages font, mais ce qu'ils pensent, ou rêvent, et ce que nous pensons à partir de ce qu'ils font*¹. » Une scène en train de se jouer peut sembler simultanément le monologue intérieur d'un personnage silencieux, ou se mêler de façon bouleversante à ce qu'il dit. Ainsi des lamentations d'Électre sur son frère mort, tandis que celui-ci bien vivant, au creuset du simulacre de sa propre mort, médite et se parle à lui-même, comme en « *un dialogue incessant du mort avec le vif* ». Seul le film pouvait disposer cet effet dans une telle intensité. Il rend plus sensible la hiérarchie et le mélange des voix comme à partir de leur texture, en réinventant une profondeur de champ sonore d'une matérialité inédite. C'est aussi au moyen de ce subterfuge ordinairement destiné à renforcer l'illusion de réalité, que le film dispose une matérialité de l'attente qui seule constitue l'inférieur encerclement d'Électre et de Clytemnestre. L'attente, c'est ce qui des mondes possibles qu'elles figurent l'une et l'autre demeure suspendu à un renversement de situation, qui dépend d'un événement, d'une décision supplémentaire de l'une ou de l'autre. Le film se charge de créer une épaisseur du silence où l'on est saisi de l'impossibilité que dure encore cette situation d'attente, en dépit de l'épuisement des protagonistes. Ce silence doit vraiment être créé car il ne se laisse pas

1 Antoine Vitez, *Un théâtre des idées*, p.479.

2 Déclaration issue d'un entretien sur le film d'Hugo Santiago.

enregistrer. Hugo Santiago rappelle à ce propos qu'en présence du public de théâtre, « *un spectacle peut jouer sans cesse avec le silence "habité" du lieu de la représentation. Mais pour un micro, ce silence devient généralement du souffle et des parasites. L'air sonne peu sur la pellicule. Il fallait donc créer de toutes pièces un espace sonore sur plusieurs plans, très riche, capable de "modifier" l'image et de provoquer l'impression soudaine de silence.* »

On attend le retour d'Oreste : c'est à lui d'exécuter les projets d'Électre, car si les femmes décident, c'est aux hommes d'en porter les actes destinaux devant les dieux –Clytemnestre ne tombe pas sous le coup de la loi divine bien qu'elle ait tué Agamemnon de ses mains. Si Électre ne peut s'en remettre à Oreste, elle devra décider autre chose. C'est au moment où Électre croit Oreste mort, et que Chrysothémis se dérobe à nouveau, que les dimensions réelles de la scène nous sont livrées, seul moment de frontalité, révélant le peu de profondeur de la scène, barrée par le mur du fond comme dans tout théâtre, si déployé soit-il : mais surtout, le moment où se joue une nouvelle décision d'Électre situe celle-ci en prise avec l'immensité vide de la scène.

Les rares moments où le film s'accorde à jouer du simulacre initial, ou à le recréer selon d'autres termes non-théâtraux, s'avère donc chaque fois articulé au sujet et le ponctuer. Ainsi, ce film désigne pour toute référence au monde antique de la pièce de Sophocle, une idée de ces deux femmes telle que pour chacune la décision de suivre son désir soustrait ce désir au destin.

À qui persiste à assigner le cinéma à l'illusion, étant plus mental, c'est-à-dire plus abstrait bien qu'il ait à en démêler avec les images, tandis que le théâtre, en dépit de ses réquisits globalement plus physiques renverrait davantage à l'Idée, il convient de répondre en tenant le fil de cette proposition de Christian Schiaretti déclarant : « *L'illusion est une convention plus intellectuelle, tandis que la convention est une illusion plus brute et plus divine*¹ ». Comme au théâtre selon d'autres termes et d'autres enjeux, c'est à l'idée-cinéma

1 Propos de mise en scène au sujet d'*Ahmed se fâche*, d'Alain Badiou.

résultant de l'impureté cinématographique que l'on doit ici de ne pouvoir démêler ces deux termes l'un de l'autre, mais au contraire de les réactiver toujours plus l'un par l'autre, sous l'égide de l'Idée. Car au cinéma comme au théâtre, ce couple de l'illusion et du simulacre est si actif qu'il n'y a pas pour lui de sépulture en l'un de ses deux termes. Sophocle ne fait-il pas dire à Oreste se découvrant à Électre, avouant le simulacre sans tout à fait céder sur l'illusion le temps de cette seule phrase : « *Un vivant n'a pas de tombe* » ?

Dimitra Panopoulos

(1997)

Cet été là, une mer la plus paisible qui soit

A Scene at the Sea

Takeshi Kitano, 1991

*Comme il est admirable
Celui qui ne pense pas : « La vie est éphémère »
En voyant un éclair !*

Bashô¹

Shigeru, jeune sourd-muet, soutenu par sa petite amie Takako, atteinte du même handicap, se découvre une passion pour le surf, et délaisse sa tenue d'éboueur pour dompter les vagues de l'océan, au prix de sa vie. C'est tout, et même ce modeste résumé semble trop. Les titres anglais ou original sembleraient plus justes : « une scène à la plage », ou bien « cet été là, une mer la plus paisible qui soit »². À l'évidence, le troisième film de Takeshi Kitano possède tous les attributs de la « modernité soustractive »³, ce qui suffit déjà, à l'orée des années 90, à en faire un objet intempestif : les « histoires, personnages, situations » y sont soustraits à la « contrainte de l'objet (...) et du sens », « destitués de leur fonction symbolique ou emblématique ». Avec ce film, Kitano semble extraire les « plages » contemplatives, élégiaques et hors du temps, de ses autres essais, qui cohabitent usuellement avec les éruptions de violence inscrites dans le film de *yakusa* – voir *Sonatine* ou *Hana-Bi* –, pour les étendre à la globalité d'une œuvre, qui se réduirait alors à *cela*.

C'est que tout le film se refuse à l'interprétation, et d'autant plus à l'allégorie. Ainsi, les moments qui se prêtent le plus à la dramatisation

1 Cité par Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Points Essais, 2005, p. 98.

2 Traduction du titre original du film, *Ano natsu, ichiban shizukana umi*.

3 Voir *L'art du cinéma*, n° 72-73, hiver 2011-2012, « Parler d'un film », pp. 90-91. Les citations suivantes à ce sujet appartiennent à ces pages.

sont aussi les plus retenus –*en retrait*. Une scène de jalousie, par exemple, se résout par une larme sur le visage de la jeune fille et le geste de rendre la bague scellant leur union. L'impossibilité des protagonistes de faire usage de la parole empêche tout développement psychologique, et tout pathos. Au contraire, la séquence se prolonge sur un gag burlesque échoué au fond de l'écran : le couple assiste, de loin, à la chute d'un cycliste dans la mer. Cette façon de se soustraire à une tonalité unique, autre trait de la modernité soustractive, étouffe toute velléité de forcer le sens, et éveille l'attention à l'ouverture du réel.

Les scènes de compétition, qui pourraient constituer à leur tour l'enjeu dramatique du film, et contribueraient par la même occasion à la parabole d'une revanche sociale, subissent un sort similaire. Au lieu d'être portés par un suspense mettant en jeu la réussite ou l'échec de Shigeru – et donc son intégration ou son maintien dans les marges –, ces joutes sportives se dissolvent dans la contemplation des arabesques tracées par les surfeurs, au milieu desquels s'évanouit la figure du protagoniste principal. Celui-ci semble oublié par la caméra, qui préfère s'attarder sur les concurrents. Privé de la « possibilité d'une identification évidente aux personnages », le spectateur suit un individu dont la stature héroïque ou la position victimaire attendues sont écartées par le film. Avant la compétition, Shigeru délaisse rapidement la fiche d'inscription qu'il avait remplie de manière farfelue ; cependant, personne ne daigne l'avertir de son tour. Il gagne un trophée à l'issue de la seconde compétition, mais le film ne nous montrera pas ses exploits, ni la remise de son prix. Par ailleurs, l'enjeu dramatique est une nouvelle fois désamorcé par l'irruption récurrente de saillies comiques – ici, la présence incongrue d'un duo de surfeurs amateurs ayant oublié de s'inscrire. La construction d'un récit dont les enjeux impliqueraient le spectateur est laissée de côté par le film.

Le point nodal de la narration, son acmé émotionnelle, n'est pas épargné par la distance du regard imposée par *A Scene at the Sea*. Il s'agit de la disparition de Shigeru. Parler de *mort*, comme nous l'avons fait à dessein dans notre résumé initial, constitue déjà une interprétation, une lourdeur que ne permet pas le dispositif filmique. Ce moment est révélé de la plus simple des manières : par un champ-

contrechamp entre l'amie fidèle et la planche de surf échouée. Aucune explication à cet « évanouissement » – nous cherchons le terme le plus neutre possible, le plus objectif –, auquel fait écho le visage impassible de sa partenaire. L'événement est délesté de tout le poids d'une quelconque signification, jusque dans l'unique commentaire que se permet le cinéaste : le sous-titre « *Il est devenu poisson* ». L'affirmation interdit toute contestation, en même temps qu'elle coupe court à toute recherche d'explication¹. Pour ce film japonais, la modernité soustractive s'accompagne d'une poésie du haïku, dont la forme brève est « pure et seule désignation » : « C'est cela, c'est ainsi, dit le haïku, c'est tel. Ou mieux encore : Tel ! (...) »². Affirmation qui semble évidente ; elle s'apprend pourtant. Et c'est pourquoi le film de Kitano nous propose une initiation au regard.

Juste le regard

L'exclamation « Tel ! », tous les visages du film semblent la lancer à l'objet de leur regard. Dans *A Scene at the Sea*, chaque scène, ou presque, expose son témoin privilégié, chaque moment offre l'occasion d'un face-à-face entre celui qui y assiste et l'événement lui-même. On est bien sur une « scène » de théâtre, comme semble nous l'indiquer le titre anglais³. Ce dispositif concerne essentiellement les séquences

1 Kitano aurait exigé l'ajout de cette mention dans la version française, craignant que le public, ne comprenant pas la disparition, n'imagine une explication mystique, tel que l'enlèvement du personnage par des puissances divines.

2 Roland Barthes, *L'Empire des signes*, *op.cit.*, p. 115. Le constat de la disparition s'accompagne de l'exhibition du parapluie *bleu* de Takako sur fond de béton : la tension esthétique issue de cette coprésence réaffirme l'attention au réel, l'intensité de son apparaître, pour qui sait regarder. Il y a incontestablement du Ozu chez ce Kitano-là, dans cette manière de présenter le « 'c'est ainsi' de l'existence telle qu'elle est », la « réduction » de son cinéma « à ce que l'on voit, dépouillé de la profondeur et des arrière-mondes historiques, imaginaires, religieux ou métaphysiques », « son indifférence à l'action et au sens, et à leurs enveloppes idéologiques, psychologiques ou dramatiques » (Youssef Ishaghpour, *Formes de l'impermanence : le style de Yasujiro Ozu*, Farrago, Léo Scheer, 2002, pp. 13 et 15).

3 Le théâtre japonais, tel qu'il innerve le cinéma national, s'éloigne de l'illusionnisme et du réalisme de la représentation occidentale. Un acteur n'y renvoie pas à un personnage, ni la scène à un monde parallèle, mais tous deux se contentent d'affirmer leur présence, sans appeler à un ailleurs. Ce mode « présentationnel », évoqué par Noël Burch dans *Pour un observateur lointain*, participe de l'aspect désignatif de l'œuvre.

de surf, lorsqu'un personnage resté sur la plage observe ce qui se passe sur l'eau. À ces instants, se fend le masque neutre des visages, laissant libre cours à l'expression des émotions. Les traits peuvent subir une métamorphose au sein même du plan : ainsi ce raccourci fulgurant, lorsque le rire de la petite amie et des autres garçons devant les essais hésitants de Shigeru s'éteint brutalement pour laisser place à la gravité, quand l'apprenti surfeur revient avec sa planche brisée.

Champ et contrechamp (mais les termes sont-ils encore appropriés ?) paraissent souvent déconnectés –sentiment issu de la réunion longtemps repoussée, voire refusée, des deux événements dans le cadre, affirmant « l'autonomie de ces deux “objets” »¹. L'effet Koulechov semble rejoué : le témoin est souvent filmé en plan moyen, voire en gros plan, tandis que la scène est systématiquement rejetée dans le lointain de l'image, noyée parmi les vagues. Ainsi, l'agencement des plans met en valeur l'effet produit sur celui qui regarde, au détriment de l'événement qui lui fait face. Ce que l'on voit est moins important que le fait de le voir, et d'en être affecté : autrement dit, le regard plus que l'action. En termes deleuziens, on pourrait dire que l'image-action s'efface singulièrement devant des images optiques et sonores pures. Le plan, comme le personnage, n'acquiert de sens que dans la relation avec ceux qui l'entourent, et non dans son isolement.

Le films tresse trois regards : celui que l'on porte sur Shigeru, objet de rires bienveillants, d'admiration, de ressentiment ou d'amour ; celui que portent Shigeru et son amie sur ce qui les entoure, portant le couple à la dignité de sujets (emblématique est ce renversement des rôles lorsque le surfeur Shigeru devient à son tour spectateur de surfeurs débutants, auxquels il offre la combinaison dont on lui avait fait don à ses débuts ; le regard se retourne alors sur lui-même : c'est lui, lorsqu'il était encore novice, qu'il est en train de voir, prenant conscience de son existence, de sa *place*) ; celui enfin, grand ouvert, du spectateur sur ces personnages et sur l'univers déployé par la caméra de Kitano. Dans cette circulation des regards se situe la véritable intégration des personnages, jusque là – c'est-à-dire jusqu'à ce que le

1 Daniel Fischer, « Victorieusement fui le suicide beau », *L'art du cinéma*, n° 29-30, été 2000, « Gestes (2) », p. 60, à propos de *A Scene at the Sea*.

film leur offre d'apparaître – relégués aux marges de la société, aux côtés des déchets ramassés par Shigeru l'éboueur – dans les limbes du hors-champ. Là est leur victoire : non pas l'assouvissement d'une revanche sociale – la compétition, on l'a vu, n'intéresse pas le film – mais la conjonction des regards qui les fait exister.

On pourrait ajouter, dans cette constellation des regards, celui de l'amour – s'il faut nommer le lien qui unit Shigeru et Takako. Si leur histoire commune ne commence pas avec le film, la découverte de la planche de surf coïncide avec leur naissance au cinéma, c'est-à-dire au visible, en même temps qu'elle leur ouvre l'accès au monde. Vécues ensemble, la visite des boutiques spécialisées, la découverte du produit acheté dans un *fast food* sordide, imposent une intensité dont elles seraient sinon dénuées. Toute séparation apparaît comme un drame, ou plutôt une déchirure, parce qu'elle fragilise l'équilibre du film, le maintien de la note précaire qui permet une présence au monde. Les deux occurrences de ce hiatus ne trouvent résolution que dans le retour du regard réciproque. Lorsque Shigeru doit effectuer un trajet à pied, tandis que Takako emprunte le bus, les deux parcours sont montés en parallèle : les plans larges de la rue isolent Shigeru, traversant la solitude de l'écran ; la foule des passagers du bus envahit l'avant-plan, effaçant la jeune fille à nos yeux. Cette alternance est à l'origine d'une tension, d'abord visuelle. Sans le regard privilégié d'autrui, il n'est d'existence – une passagère du bus, restée seule avec Takako, souscrit à ce constat, en lui demandant avec compassion de s'asseoir. Et quand Shigeru tente de sortir sa compagne de la réclusion jalouse, il jette à plusieurs reprises ses chaussures devant la fenêtre de sa chambre, pour se faire *remarquer*, et retrouver l'attention de son regard, jusqu'à briser par inadvertance une vitre : violence du désarroi amoureux en quête d'écho.

La place d'autrui peut revêtir des enjeux plus légers, teintés cependant d'une fugace tristesse : c'est Takako qui, seule, plie ses affaires, avant de s'apercevoir, à la faveur d'un élargissement salvateur du plan, que son compagnon est ailleurs, et qu'elle s'est trompée de place. C'est à chaque fois le face-à-face, le vis-à-vis de deux visages, qui scelle les retrouvailles, gageant que le bonheur ne se vit qu'à deux. Juste après une rupture muette – la jeune fille rend sa bague –,

on peut supposer que la réconciliation se love dans des yeux tournés dans la même direction : le couple de dos – qui est aussi l’image finale du film – assiste à la chute d’un cycliste. La conscience de soi permet de croire aux autres : les regards libérés peuvent à nouveau circuler, et faire vibrer le monde.

Le regard juste

Ce regard est innocent : il appartient aux sourds-muets, à qui la communication orale et articulée est interdite. Il se voit donc délesté des représentations, qui imposent leur distance aux choses, dans un rapport médiatisé et symbolique au monde¹. Cela a à voir avec la modernité soustractive, avec son refus des interprétations, et « sa poésie dans son souci de saisir un réel volatil et infigurable ». A ce titre, les motifs musicaux composés par Joe Hisaishi, dont c’est ici la première collaboration avec le cinéaste, tantôt minimalistes, tantôt élégiaques, enveloppent régulièrement les images de leur absence de signification, au profit de leur don de simple *présentation*. La bande son s’accorde à celle qui, seule, peut habiller l’univers auditif de sourds-muets, car la musique, par définition, ne *représente* rien, ne se réfère à aucune réalité extérieure.

Il suffit donc – fausse évidence – de s’abandonner au jeu innocent du regard, de porter ses yeux sur un réel dénué d’*attendu*. Le film nous fait assister à plusieurs séances photo, comme autant de manières de capter l’instant fugace. Quelques-unes des vignettes consécutives à la disparition de Shigeru sont des imitations de photographies (frontalité et pose). Mais aucune mélancolie du temps qui passe ne hante ces instantanés, qui se contentent de *poser* leur présence. L’objectif se garde de toute intention. De même, un surfeur n’a pas pour ambition

1 À ce titre, le duo qui tente d’imiter Shigeru après l’avoir moqué, incarne un rapport au monde passé au filtre du langage. Le comique y est bavard et par conséquent distant du réel (en opposition au burlesque également présent dans le film) : on regrette d’avoir oublié de s’inscrire à une compétition ou de manquer d’argent pour prendre le bus, on craint d’avoir une planche déficiente, on se dispute une combinaison, on marchandant l’achat du matériel... Bref, on ne se satisfait jamais du monde tel qu’il est. De cette attitude naît le dérisoire de ce versant bouffon des représentants d’un lien utilitariste à la réalité – les autres surfeurs qui comparent les prix et leurs prestations, les commentant au lieu de se contenter de les vivre.

de traverser l'océan, il se contente de glisser à sa surface ; il n'est pas en quête d'un horizon lointain, dans la profondeur de champ : son horizon, c'est ici et maintenant. Nos personnages semblent aussi destinés à surfer sur la terre ferme : le béton bouche le regard, lui interdisant de se porter plus loin que le premier plan. Les images qui offrent une perspective enferment dans un cul-de-sac au bord du cadre ; Takako courant du bus pour rejoindre Shigeru semble faire du surplace, issue d'une profondeur illusoire. Et lorsque le couple se rend de la plage ou en revient, il est accompagné par de longs travellings latéraux qui ne franchissent jamais la ligne imaginaire qui les sépare des personnages. Il ne s'agit donc pas tant de rechercher une *profondeur* de l'image que cette tentative soit pénétration d'une planéité ou qu'elle soit quête de sens : à cette profondeur, l'apparition oppose sa *surface*, la simplicité de l'image. Ce qui ne signifie pas qu'elle n'ait rien à dire, mais que son intérêt dépasse ce qu'il y a à en dire.

Le film se plaît au ressassement, qui témoigne d'un même souci de l'instant : celui du ressac bien entendu, soutenu par la longueur des plans qui suivent, avec une insistance apparemment gratuite, les volutes tracées par les surfeurs. Mais celui, également, des motifs : les marches régulières du couple, planche soutenue ; les mêmes groupes de surfeurs assis ; le rituel du pliage des vêtements de Shigeru ; les *running gags* : le surfeur maladroit qui trébuche en courant vers l'eau, la fille qui demande à un garçon d'éplucher son orange... Ces « scènes se succèdent pour exister le temps de leur apparition dans toute leur matérialité », faisant du plan un espace « habité »¹ – c'est-à-dire *présent*.

Ces moments, parfois brefs, vont jusqu'à survivre à la disparition du personnage principal : une série de plans fixes revient sur des épisodes déjà croisés au cours du film (la fille à l'orange, le trophée gagné par Shigeru, des photos de groupe prises à l'issue de la compétition...), mais aussi sur des images inédites : Takako ne se contente pas de sourire, mais fait le pitre, en équilibre sur la planche de surf ou en courant à travers le plan). Comme autant d'épiphanies,

1 Emmanuel Dreux, « De quelques gestes contemporains », *L'art du cinéma*, n° 29-30, *op.cit.*, p. 29, à propos de Kitano.

ces instants sont moins les souvenirs d'une compagne en deuil de son amour – greffe d'une interprétation psychologique que rejette le film avec douceur mais fermeté – que les réminiscences du film lui-même. Les images qui reviennent sur elles-mêmes affirment une nouvelle fois leur existence, mais surtout, affranchies de tout lien narratif, fragmentées, clament leur autonomie, leur puissance de désignation : c'est *cela*, et rien d'autre. De leur côté, les gestes inédits de Takako laissent entrevoir une réserve indéfinie d'apparitions au regard qui veut bien les accueillir, et leur irruption intempestive à la fin du récit conforte une présence qui ne doit rien à la construction symbolique des récits.

Le film dénude le regard. Le monde s'en trouve revisité : non pas en étant transfiguré par la fiction, mais au contraire en coupant court à toute *intention*. Parce que l'œil préfère se faire *attentif*, surgit la poésie du réel et des gags du burlesque, qui n'ont qu'une « seule justification » : « le personnage les accomplit parce que c'est sa seule façon d'exister »¹. Ici réside l'être au monde intempestif de Shigeru et Takako : dans une présence vierge, jusqu'à l'évanouissement. Évanouissement qui est accueil du réel : l'aimer, au point de se retirer et laisser la place à ses apparitions.

Pierre Jailloux

1 Emmanuel Dreux, « Conversation sur le burlesque », *L'art du cinéma*, n° 42-43-44-45, printemps 2004, « Noblesse des genres », p. 95.

Du train où vont les choses...

Les Passagers

Jean-Claude Guiguet, 1998

Un tramway et ses voyageurs, tel est l'objet du film de Jean-Claude Guiguet, *Les Passagers*. Qu'un tel objet n'ait pas retenu l'attention à la sortie du film n'étonnera guère. Pourtant la simplicité apparente se complique à l'instar de ce que, dans l'une de ses méditations sur le tramway de Nantes, Julien Gracq qualifie de « manège délicat » dû à ces « véhicules placides et processionnaires¹ ». Accompagnant ce mouvement lent et prévisible, des hommes et des femmes montent ou descendent au gré des stations selon une topographie urbaine banale. Une femme d'âge mûr (Véronique Silver) fait figure de narratrice avisée et commente le va-et-vient des usagers, passant de l'un à l'autre comme dans une version moderne de *Jacques le Fataliste*. Les tiroirs entrouverts se referment ou restent suspendus à notre imagination.

Le cinéaste a déclaré que l'écriture du fragment s'est imposée à lui en raison de la généralisation sociale du zapping. Cependant, l'enjeu de cette poétique est essentiel. On pourrait oser une comparaison. Le travail de Jean-Claude Guiguet propose une radicale inversion du choix fait par Jean-Daniel Pollet. Parcourant 35 000 kms pour réaliser *Méditerranée* (1963), ce dernier obéissait à une règle drastique, « filmer une chose par plan », qui soutenait la fragmentation d'un montage grandiose. Aussi faisait-il se succéder des suites obsédantes de plans morcelant paysages et monuments sans presque figure humaine. A

1 Julien Gracq, « La Forme d'une ville », *Œuvres complètes*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1995, p.780.

contrario, le voyage de peu d'amplitude de Guiguet délivre une série de portraits sobrement humanistes. Les morceaux d'existence rapportés ont à rendre compte de la condition ordinaire faite à l'homme d'aujourd'hui dans un certain état du monde urbain. Jean Cayrol décrivait, en 1963, *Muriel* (Alain Resnais) d'une manière qui préfigure *Les Passagers*. Ce film, disait-il, « veut être une histoire qui court les rues. Non pas une aventure psychologique qui se déroule sans incidents techniques jusqu'à la fin, mais un entrelacs d'aventures qui se frottent les unes contre les autres, se mêlent sans se fondre, se laissent prendre ou résistent dans la quotidienneté de notre existence. Tout ce que nous devons vivre peut être rare, mystérieux : la plus petite rencontre, le moindre regard dérobé, le plus frêle aveu. Dans cet interminable va-et-vient journalier de notre univers, il y a une place pour chacun, dans le feu subit d'une parole ou d'une passion. Bien sûr, nous ne pouvons plus imaginer nos vies que sur les lieux de notre travail, entre deux métros, entre deux repas pris à la sauvette, tout au long de ces trains de banlieue [...] Tous ceux que nous côtoyons, que nous frôlons et qui paraissent pour certains, en marge, hésitants, tous ceux-là ont aussi droit à ce frémissement des êtres et des choses, aussi bien dans leur présent que dans leur mémoire. ¹ »

Les lieux et les bribes de vie assemblés par Jean-Claude Guiguet ne constituent pas une idée nouvelle depuis que se répète la division cellulaire de la communauté urbaine moderne, mais son approfondissement. Toutefois, il n'y a guère trace des formes courantes de l'existence contemporaine (vitrines et magasins, places animées et rues piétonnes, activité des centres commerciaux, monde de la consommation de masse, etc.) et l'image de cette communauté repose sur le fait d'avoir donné le premier rôle au tramway. On sait qu'à l'origine le cinéaste avait souhaité adopter le cadre de la nouvelle ligne de la banlieue nord de Paris.

Or, les difficultés rencontrées auprès de la RATP à Bobigny l'ont amené à se déplacer vers la ville de Strasbourg qui venait de se doter d'un tramway flambant neuf. La ville du film est donc une hybridation de Bobigny et de Strasbourg, dont les parties sont

1 Jean Cayrol, « Une histoire qui court les rues... », *France-Observateur*, 10 octobre 1963.

reconnaissables même si elles s'emboîtent parfaitement. L'ensemble urbain composé par Jean-Claude Guiguet convient à la marche du film qui n'a besoin d'aucune originalité architecturale, et se suffit d'un cadre contemporain, sans gratte-ciel vertigineux ni édifices ostentatoires. On assiste à l'invention d'une ville que le cinéaste tend à nous faire prendre pour imaginaire. Sans être tout à fait étrangère à notre expérience, elle semble ne pas se conformer aux modèles originaux pour gagner en universalité. On passe de la simple toile de fond à un tissu urbain créé par l'événement même du film, le transport en commun. Ainsi la forme mobile de la ville est impliquée dans les déplacements des habitants autant que par le trajet parcouru.

À la différence des cités utopiques strictement centrées et géométriques (comme le rappelle Jean Starobinski dans *Les Emblèmes de la raison*), le fil conducteur du tramway élabore des ramifications ténues, imperceptibles ou insolites. Cette vision est soutenue tantôt par des plans de rails animés des jeux changeants de la lumière tantôt par les axes éphémères dessinés au sein du cadre lors des apparitions des wagons. À l'occasion, Guiguet n'hésite pas à introduire une référence au *Lac des Cygnes* et à faire place à quelques mesures de musique du ballet le plus classique. Là réside l'une des singularités de ce film qui expose un rapport paradoxal entre une bande son et des images non représentatives de la danse, à l'exception d'une occurrence. On y pressent un éloge de l'humanité ordinaire sur le mode d'un mouvement lent quasi dansé. Le saut de l'image de la cité, du politique, au poétique s'opère dans ce choix formel qui n'écarte ni le sérieux ni la facétie.

D'une part, les extraits de l'œuvre de Tchaïkovski alternent avec d'autres citations musicales (Haydn, Beethoven, Bach ou Couperin). D'autre part, les extraits du *Lac des Cygnes* sont au nombre de deux : le premier, *allegro*, constitué d'une seule phrase musicale, apparaissant dès le générique, est ensuite répété plusieurs fois dans le film ; l'autre qui n'est entendu qu'une seule fois, est un bref moment extrait de la valse de la Danse des Cygnes à l'acte II du ballet. Seul ce dernier est illustré par deux plans, disjoints par le montage, montrant une danseuse classique exécutant quelques pas sur ce « Tempo de valse ». Or ce moment, appartient à un épisode amusant, parmi ceux

développés au cours du film, puisqu'il s'agit de celui consacré « au jeune homme amoureux du pied féminin » qui pousse sa recherche du « pied absolu » jusqu'à devenir amoureux d'une ballerine de l'opéra. Pour cette raison, l'apparition de la danseuse semble dissociée de l'illustration musicale et appelée par le thème du « pied absolu » en un écart ludique

Que la phrase de l'*allegro* soit l'une des plus remarquables de la composition de Tchaïkovski, impose l'idée d'un choix concerté soutenu par sa réitération au long du film, ce qui conduit à interroger l'équivalence visuelle proposée. Tantôt assortie de plans de bâtiments urbains ou tantôt d'une association d'espaces verts et d'immeubles, la phrase de Tchaïkovski insiste avant que la caméra ne l'accorde parfaitement avec l'image des rails de tramway. En l'absence de geste dansé, on est amené à penser que Guiguet en propose ici le simulacre, *mimesis* paradoxale faisant place à l'apparition d'une différence troublante. La chorégraphie traditionnelle héritée de Marius Petipa, en effet, est de réaliser sur cette phrase un quatuor de danseuses en ligne, se tenant par les mains entrecroisées. Le groupe descend face au public et se déplace de cour à jardin avant de remonter à l'aide d'une nouvelle série de pas puis la ligne redescend à nouveau et conclut son déplacement par un piqué arabesque où les quatre danseuses se séparent. Malgré la dissemblance produite par les images du film, on reste frappé du secret accord qui sourd de la mise en scène des montées et descentes de passagers, du glissement de la caméra au long des rails avec la singularité de cette phrase musicale « tenue » par une émission continue, à l'instar du trajet des rails symétriques tendus dans l'espace visible du cadre.

Le travail du tramway et de sa narratrice est celui d'une moderne fileuse des destinées. Aux notions de chaîne et de trame s'adjoint le fait que le parcours comme les passagers ont une double vie échappant à toute définition linéaire de l'action ou du personnage. À demi vécue, à demi rêvée, la ville, à l'image de chacun des individus, est hantée par d'autres trajets, dont témoigne cet autre parcours du tramway évoqué par l'une des passagères, Christine (Marie Rousseau), opposant la nouvelle ligne à l'ancienne. De même, il existe une face diurne et une face nocturne à ces voyages. Un réseau cadastral approximatif

se dessine. Un plan de ville est rapidement introduit à l'arrêt où est descendu David (Bruno Putzulu), l'ex-professeur de mathématiques dont on ne connaît pas le mode d'existence actuel, alors que l'on apprend que Marco (Stéphane Rideau) vient de perdre son emploi à l'EDF. La narratrice se révèle être chef de service à l'hôpital, puis mère de Christine, l'une des jeunes femmes. Ainsi la communauté se complexifie au fil des passages. Elle n'existe que rapportée à la dimension des êtres et de leurs entrecroisements. Si les relations sexuelles (auto, hétéro ou homo) sont le prolongement érotisé des rencontres, en souvenir d'un autre tramway nommé désir¹, la ville ne se conforme à une Carte du Tendre que pour en souligner les attraits et les dangers.

En parallèle, quoique différent de la série des arrêts urbains, se crée un second mouvement processionnaire marqué de stations imaginaires que Jean-Claude Guiguet a confié au fil de la mémoire. En effet, on entend ponctuellement une suite de textes dits, récités ou chantés. Une dame entonne « Y'a tant d'amour sur toute la terre » bientôt accompagnée de toutes les femmes âgées du wagon ; le vigile récite à sa chienne la fable de la Fontaine *Le loup et le chien* ; rêvant à sa vie future, une jeune fille dit une tirade de théâtre de boulevard ; deux voix vocalisent à partir des *Lamentations de Jérémie* dans la *Troisième Leçon de Ténèbres* de François Couperin ; au chevet du jeune sidaïque, l'infirmière lit un extrait des *Souvenirs entomologiques* de Jean-Henri Fabre ; *Spleen* de Baudelaire est interprété par Léo Ferré ; au finale sont présentées des litanies modernes où l'on voit sur un fond noir se détacher l'un après l'autre des récitants drapés à l'antique venant énumérer sobrement les malheurs de notre temps. Le tramway tisse minutieusement entre les errances mentales de chacun, mais dès que l'on remet les pieds sur la terre ferme, une autre partie commence où triomphent la mort, la maladie, les licenciements, la solitude, le désert industriel.

Si nous sommes au cœur d'un manège proche de celui de *La Ronde* d'Ophuls, il faut bien reconnaître qu'il prolifère en gravité grâce à un réseau discrètement ourdi. Les tombes du cimetière sont

¹ *A Streetcar Named Desire* (*Un tramway nommé désir*), Elia Kazan, 1951.

présentes aux deux extrémités du film ; l'église apparaît aussi deux fois pour un mariage et pour un enterrement. De sorte que l'image de l'animation d'une ville s'estompe au profit d'une autre pluralité. La communauté humaine annoncée dès le titre ne laisse pas de faire place à ses propres marges, malades, exclus ou morts (désignés par la narratrice dans son envoi final aux « dormeurs » du cimetière), en une méditation sur l'éphémère des situations imagées par la vie à bord du tramway.

La mort au quotidien n'est pas propre à l'homme. Elle englobe la société (et ses ruines industrielles) autant que la nature comme l'illustre la lecture que fait l'infirmière des pages de l'entomologiste Fabre consacrées à la tuerie de la cigale par la sauterelle verte. La menace est partout, même au cœur des sentiments attaqués par le sida. Cependant, l'espérance, doublant cette réalité irrémédiablement vouée au manque, fait son chemin. Des contrastes abrupts opposent les rails, les rues, les rives du canal, plans et rectilignes, à une brève vision de la montagne prise depuis une télécabine procédant à l'ascension de l'Aiguille du Midi enneigée. Comme par une métamorphose du tramway terrestre en téléphérique, la platitude des lieux se retourne sans effort en une promesse de dépassement (discret rappel du tramway imaginé par Bunuel¹ ou de *L'Automne à Pékin* où « un tramway avec ses passagers, échappant à sa noria urbaine [...] continue indéfiniment par monts et par vaux sa pérégrination à travers la campagne » –J. Gracq²). L'acceptation de la mort au quotidien ne détourne pas de l'essence des qualités sensibles : la neige tombée la veille sur les arbres en fleurs est un contraste relevé par deux enfants étonnés ; de même qu'on a pu passer de l'*allegro* de Tchaïkovski au thème solennel de la *Symphonie n° 93* de Haydn. Si la crudité du réel n'est jamais un obstacle à l'appel d'un possible lendemain (caché comme sont drapés les récitants des litanies du futur), c'est que des liens invisibles existent sous cette dispersion. Le tramway est le site dévolu à une communauté humaine ordinaire pour faire un temps l'éloge attendri de la vie aléatoire et discrète, comme dans un

1 *La ilusion viaja en tranvia (On a volé un tram)*, Luis Bunuel, 1953.

2 Op. cit.

conte de Virgilio Pinera intitulé *La vie du bus*¹.

Sans doute, la mise en scène d'un tramway et de ses passagers a l'air de peu d'intérêt mais pour peu qu'on s'y arrête, elle recrée ce qui avait déjà frappé Siegfried Kracauer. Le philosophe estimait qu'il appartient au cinéma, art de masse, de construire de minuscules liaisons inédites : « La vie est fondée sur le mode pointilliste. C'est une poussière de prises de vues, qui proviennent de multiples endroits et demeurent d'abord sans lien entre elles. Leur succession ne s'aligne pas sur celle de l'événement représenté² ». Le film de Jean-Claude Guiguet est cet éloge du cinéma.

Suzanne Liandrat-Guigues

1 Cf. François Laplantine, *De tout petits liens*, Editions Mille et Une Nuits, Librairie Arthème Fayard, 2003.

2 Siegfried Kracauer, *Le Voyage et la Danse*, Textes choisis et présentés par Philippe Despoix, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p.39.

Cristóvão Colombo – O Enigma

(Christophe Colomb, l'énigme)

Manoel de Oliveira, 2007

Oliveira et Pessoa ont en commun un amour infini pour leur pays, le Portugal, que l'un et l'autre travaillent à inscrire dans une figure d'universalité. La proximité la plus grande entre eux est sans doute celle de *Non, ou la vaine gloire de commander...*, où il s'agit pour Oliveira de faire surgir comment certaines défaites et échecs ont été, plus encore que les victoires, de possibles moments de la construction de ce pays. À l'instar du projet de *Message*, dont les poèmes sont dédiés au déchiffrement d'une pensée de l'histoire portugaise telle que ce pays puisse devenir le site d'une capacité « à être tout, de toutes les manières, parce que la vérité ne peut pas exister si quelque chose fait encore défaut ».

Dans ce même recueil, Pessoa ouvre un conflit avec le personnage de Colomb, auquel il attribue la volonté bornée de conquérir un « empire de terre », là où les découvertes portugaises auraient au contraire travaillé à « élargir le monde ». Il propose du même coup une formulation magnifique de la singularité du Portugal des Découvertes : « *Nous avons créé le monde moderne, car notre première découverte a été de découvrir l'idée de découverte* ».

Aventure intellectuelle, recherche de la vérité, transformation de la représentation du monde, contre le désir restreint d'un « empire de terre ». Le poète fait de « Colomb » un nom commun, qui donne son titre à l'un des poèmes de *Message* – « Os Colombos/Les Colombes » –, dans lequel se trouvent moqués et méprisés les porteurs d'une ambition de conquête et de puissance matérielles :

*« Ce qu'ils ne connaîtront jamais
C'est la Magie qui évoque
Le Lointain et qui fait de lui une histoire.
Voilà pourquoi leur gloire
N'est que la juste auréole
D'une lumière empruntée ».*

La mer « finie » était grecque ou romaine, quand la mer portugaise serait « la mer sans fin » du désir de connaître.

Oliveira, remettant ses pas dans ceux de Pessoa, prend à son tour le nom de Colomb comme matériau, dans un but apparemment tout autre : établir que ce nom est d'emprunt et dissimule le vrai patronyme, portugais, du découvreur de l'Amérique. Auquel cas – conclusion d'orgueil national ? – rien n'aurait échappé à la quête des marins portugais qui auraient été les découvreurs de la totalité du monde moderne.

L'énigme du film n'est pas élucidée par son titre, bien au contraire : Où est l'énigme ? En quoi consiste-t-elle ? Telles sont les questions qui diffusent dans le film au fur et à mesure que celui-ci avance. L'énigme est-elle vraiment celle du lieu de naissance de Colomb, de son nom et de sa nationalité d'origine ? Est-elle contenue dans le destin de Manuel Luciano da Silva, que le film montre vouant sa vie à échafauder preuve après preuve des liens de Colomb au Portugal, après la scansion violente de son émigration aux États-Unis en 1946 ? Ou ne s'agit-il pas plutôt du devenir de l'amour qui se noue entre Manuel Luciano et Silvia Jorge, tout entier orienté par cette recherche ? Ou encore du caractère incertain d'une science historique, où l'on utilisait « autrefois les textes pour discréditer les thèses d'autrui » et où aujourd'hui heureusement on traiterait les choses différemment, « certains prônant la vérité avant tout » ? Mais l'énigme ne réside-t-elle pas tout autant dans l'intérêt d'Oliveira pour la marotte obsessionnelle de Manuel Luciano ?

Les pièces du dossier de l'énigme – s'il s'agit de Colomb

Le film commence, avec aplomb, par une description de la signature de Colomb, visant à nous faire voir qu'elle ne correspond nullement à

ce nom, étant composée des lettres S A S surmontées d'un S au dessus du A central et suivies en dessous de X M Y. Ce nom d'ailleurs s'écrit Colon, selon le paraphe visible, et ne serait qu'un surnom adopté plus tard et renvoyant au symbole phallique d'un « protecteur des causes vierges » !

A Lisbonne, les deux frères émigrant en 1946 vers l'Amérique du Nord croisent la statue de Jean I^{er}, roi dont il est dit que son règne aurait été à l'origine des Grandes Découvertes. En vérité, Jean I^{er} est surtout le premier roi d'un Portugal indépendant, après la bataille victorieuse d'Aljubarrota contre l'Espagne. C'est son fils Dom Henrique, s'installant au Cap Saint Vincent à Sagres (ce que le film montrera un peu plus tard) qui sera le véritable concepteur des nouvelles expéditions maritimes. Sous les règnes de Jean le Second et de Dom Manuel auront lieu ensuite les grandes avancées : Diogo Cão remontant en 1482 le fleuve Congo, Bartolomeu Dias entrant dans l'Océan Indien après avoir contourné l'Afrique, Vasco de Gama puis Albuquerque mettant la main sur les territoires producteurs d'épices en Asie...

La conférence prononcée en 1957 par Manuel Luciano, devenu médecin dans le Massachussetts, aiguille notre attention vers le « Rocher de Dighton ». Mais de cette conférence nous n'entendons que les dernières phrases, péremptoirement affirmant qu'enquête historique et enquête scientifique sont une seule et même chose, et qu'il n'y a donc aucune contradiction entre le travail médical de Manuel Luciano et son travail de « chercheur » curieux - comme il se nommera lui-même plus tard.

La recherche de la maison natale de Colomb dans le petit village de Cuba, dans l'Alentejo, tourne vite court. Interrogée, une habitante du village déclare tout ignorer d'une maison de Colomb dans le village, comme d'ailleurs d'une maison au nom de sa mère supposée : Isabel Gonçalves Zarco.

De Ferdinand du Portugal, premier Duc de Beja, et père putatif de Colomb en tant qu'amant présumé de cette Isabel – qui serait la femme du juif portugais Joao Gonçalves Zarco, lui-même fils du navigateur qui aurait découvert Porto Santo en 1418 –, nous ne verrons qu'une statue. L'examen de l'ADN des restes du Duc est évoqué avec sérieux

comme unique possibilité de prouver cette filiation improbable (auquel cas il faudrait aussi songer à établir l'ADN de Colomb !).

D'après Manuel Luciano, c'est du Rocher de Dighton que Colomb aurait rêvé de partir à la découverte de l'Inde. Mais quand le film présente Dighton en 2007, nous n'en voyons qu'un musée qui contient les maquettes du Saint Gabriel, le vaisseau avec lequel Vasco de Gama atteignit l'Inde en 1497, et de la Victoria, la caravelle utilisée par Magellan (incontestablement Portugais, mais passé au service de la royauté espagnole) lors de son premier voyage autour du monde.

Une mystérieuse construction octogonale aurait été édiflée sur un rivage d'Amérique du Nord du temps de Colomb, elle aurait alors fait fonction de phare (mais nous la voyons désormais très loin de la mer visible). Elle serait semblable à une tour située au Portugal, dont nous (ne) voyons (pas) une photo en couleurs entre les mains d'Oliveira, tandis que sa femme proclame haut et fort leur similitude : « *C'est très net* », « *On dirait une copie* ».

Dans la soi-disant maison de Colomb sur l'île de Porto Santo sont annoncés « les objets les plus représentatifs » de sa vie, alors que les pièces sont totalement vides, n'abritant que quelques photos et... l'acteur Cintra qui la meublera d'un poème du *Message* de Pessoa.

Aucune preuve n'en est une. Plus elles se multiplient, plus leur réalité - et la réalité même de ce qu'il s'agit de prouver - se dissout. Dès lors, c'est un effet significatif (délibéré ?) du film d'Oliveira que de lancer dans un nouveau parcours de l'histoire des Découvertes portugaises, le principal sentiment éveillé par « Christophe Colomb, l'énigme » étant... qu'il ne faut rien croire, ni sur parole ni sur image, de ce qui y était montré. En avoir le cœur net suppose de se mettre soi-même au travail.

En effet, si c'est des origines de Colomb qu'il s'agit :

L'histoire habituelle décrit l'arrivée à Lisbonne en 1476 d'un jeune tisserand gênois, devenu commerçant et projetant d'y acheter du sucre de Madère. Les liens commerciaux avec Gênes avaient déjà deux siècles d'existence. C'est d'ailleurs un Gênois, Pessagno, qui découvrit, pour le Portugal, les Açores et les Canaries.

Lisbonne est alors une ville cosmopolite, où cohabitent Maures, Chrétiens, Juifs, gens d'Orient et d'Occident, venus de Méditerranée comme du Nord de l'Océan Atlantique. Ville de science et de culture où l'on dénombre, à la fin du 15^{ème} siècle, cinquante quatre librairies, réunissant des livres écrits dans toutes les langues latines. Colomb y entendit parler de la carte et de la lettre de Toscanelli, un savant florentin qui avait suggéré l'hypothèse d'une « route de l'Ouest » vers les épices, et venait d'en faire part au roi Jean II. Lors de son séjour, le jeune homme épouse Philippa Moniz Perestrello, dont le père (défunt) avait reçu du roi Henri Le Navigateur le Capitonat héréditaire sur l'Île de Porto Santo, dans les Açores. Colomb se rendit dans cette île, où vivait alors le frère de sa femme, et on suppose qu'il fut mis au courant de l'arrivée sur ces rivages de bois sculptés et de bambous ne pouvant provenir que de l'Ouest.

En tout cas, dès 1483/84, Colomb fit une offre au roi Jean II, en vue d'explorer une « route de l'Ouest » à travers l'Atlantique. En retour, les exigences de Colomb n'étaient pas minces : être armé chevalier, nommé « Grand Amiral de la Mer Océane » et pouvoir bénéficier du dixième de tout ce qu'il pourrait acheter, échanger ou conquérir pour le roi. Dépité par un refus, il partit pour la Castille où il obtint, de justesse, d'Isabelle la Catholique une mission et des navires. Il revint à Lisbonne en 1493 à bord de la Nina avec l'annonce qu'il avait découvert ce qu'il prenait encore pour « *Cipango* » (Ceylan), sur la route des Indes.

On voit comment l'hypothèse suivie par le film – la filiation portugaise d'un Colomb qui serait né dans un village de l'Alentejo, nommé Cuba, d'une maîtresse du Duc de Beja – frôle de près une réalité qui est le lien étroit, de par son mariage, entre Colomb et les découvreurs portugais. Nul besoin donc de cette filiation pour que les rapports de Colomb et du Portugal soient fortement dessinés.

Mais le nom du village choisi pour héberger cette hypothétique naissance permet aussi de transformer en preuve le signifiant « Cuba », au motif que ce nom aurait été donné à l'île découverte par Colomb en raison de cette appartenance natale...

Toute entreprise colonisatrice emporte avec elle son abjection

Ne rien croire, ni sur parole, ni sur image. Et donc ne pas prendre pour argent comptant l'assertion proférée par Oliveira lui-même, dans la maison de Porto Santo : l'aventure des Découvertes, « *cela a été bien pour eux [les Portugais] et bien pour le monde* ». Au début du 15^{ème} siècle, l'Europe manque d'or. Cet or remontait depuis le Soudan à travers le Sahara jusque en Afrique du Nord, assurant la puissance de Tombouctou et des États soudanais. Face à la pénurie naît l'idée de court-circuiter les marchands arabes et d'aller chercher l'or directement à la source. De même, les épices provenant des Iles de la Sonde et de la Malaisie transitaient par Alexandrie et Constantinople jusqu'à Gênes et Venise. Entre les Iles Moluques et Londres, leur prix était multiplié par cent. Tous ces facteurs réunis, auxquels s'ajoute l'esprit belliqueux de croisade, aboutissent à la conviction qu'il faut mettre fin au monopole turco-arabe sur les épices et l'or et qu'il faut donc trouver comment contourner l'Afrique par la mer. Ce sera le premier objectif obstiné des marins portugais, forgé sous le règne d'Henri le Navigateur, mais qui n'aboutira que 27 ans après sa mort, lorsque Bartolomeu Dias passera, en 1487, le Cap de Bonne Espérance. Vasco de Gama et Albuquerque se chargeront ensuite de briser le monopole des commerçants arabes et turcs.

Ces entreprises, en déployant la navigation océanique, reculent les limites du monde occidental et la représentation qui en existait. Elles nourrissent ainsi un essor de la pensée rationnelle, réduisant les monstres à des chimères, et leur substituant peu à peu une description exacte des hommes, animaux, et plantes qui peuplent les nouvelles terres découvertes. En ce sens, il est vrai que le grand commerce transocéanique et le rationalisme ont partie liée.

Cela ne permet pas pour autant de passer sous silence le caractère violent, inhumain, abominablement destructeur, de la domination qui s'instaure au fil de l'extension de ces découvertes. Les caravelles sont d'abord des bateaux de guerre, dont la taille et la puissance de feu assurent aux marins portugais une supériorité écrasante. Meurtres de masse, brutalités, razzias et trafics d'esclaves, Inquisition, exactions de toutes sortes accompagnent immédiatement ces expéditions.

Le deuxième voyage de Gama, à la tête de quinze navires de guerre portant huit cent soldats, est une opération systématique de terreur dans l'Océan Indien : il dirige l'incendie et le pillage d'un bateau ramenant de La Mecque des centaines de pèlerins. Il pend aux vergues de ses caravelles cinquante pêcheurs indiens, dont les cadavres pieds et mains coupés sont ensuite jetés à la dérive vers le rivage. Il bombarde massivement Calicut dont le sultan résiste avec ténacité. A un Indien captif, il fait couper les oreilles et coudre des oreilles de chien à la place avant de le renvoyer au sultan¹.

Albuquerque reprenant Goa, début novembre 1510, déclare : « *Je ne laisse debout ni une sépulture, ni un édifice musulman. Ceux qu'on prend vivants en ce moment, je les fais griller. On s'est emparé d'un renégat que j'ai fait brûler vif. La décision à laquelle je m'arrête, c'est de ne pas laisser un seul musulman vivre ou entrer à Goa, mais seulement des païens* ». Le massacre (deux mille tués parmi les Turcs, tandis que les Portugais perdront à peine quarante hommes) retentira dans toute l'Inde².

Aussi, lorsque Pessoa, dans le même esprit qu'Oliveira, écrit que « *l'acte vraiment grand de l'histoire portugaise – cette longue, prévoyante et scientifique période des Découvertes – est le grand acte cosmopolite de l'Histoire* », il décrit un résultat objectif, ultérieur, mais on ne peut reconnaître cette subjectivité aux découvreurs.

Inconsistance des preuves / Consistance des sujets

La force du film tient, semble-t-il, à ceci : le temps de l'enquête sur Colomb crée des consistances / inconsistances tout autres.

D'abord une consistance du Portugal lui-même, à travers ses paysages successifs parcourus avec amour : Lisbonne et son port, Porto et sa cathédrale, les plaines de l'Alentejo, le Cap Saint-Vincent en bout du monde au dessus de l'Océan, l'Algarve, le village de Cuba, l'île de Porto Santo. Et son peuple émigrant, rassemblé dans la cabine exigüe du navire qui les emporte, où l'homme des Açores

1 Ces éléments historiques sont rapportés dans l'excellente étude intitulée « Les Portugais à la conquête de l'Asie », J.F. Rolland, Club français du livre, 1956, pages 187-191.

2 Idem, pages 220-227.

dit aux autres : « *Nous devons nous soutenir* »... Inconsistance, en revanche, d'une Amérique noyée dans un brouillard semblable à celui qui enveloppe les quartiers bas de Lisbonne en hiver : la statue de la Liberté reste invisible, les feux de circulation sont empruntés aux couleurs du drapeau portugais, la liberté attendue est démentie par la lourde main de la police sur les partitions d'un des frères émigrants, la vie rêvée se transforme en travail à l'usine.

Consistance de l'amour pour le pays quitté, à travers la passion historique avec laquelle Manuel Luciano recherche l'origine de Colomb. Inconsistance du lien à l'Amérique où seule l'existence d'Hollywood parvient à retenir Herminio, le frère émigré avec Manuel Luciano.

Consistance de l'amour orienté par une passion poursuivie en commun. Inconsistance peut-être de la croyance de la femme en l'objet de cette quête. « *Je te suivrais au bout du monde* » déclare celle qui a épousé Oliveira en 1960 et qui vieillit à ses côtés. Mais aussi que l'amour, c'est « *très compliqué, très exigeant* » et qu'il faut « *savoir distinguer entre les formes et les façons d'aimer* ». Accompagner la passion de l'homme pour « *ses deux amours* » (la médecine et la recherche), « *cela m'aide à te comprendre* »...

Consistance / inconsistance enfin de tout ce qui est donné à voir et à entendre. Il y a un « ton » Oliveira, qui est celui de l'énonciation placide. Ce ton emprunte au cinéma didactique son évidence lumineuse, au documentaire ses affirmations magistrales, mais pour ruiner avec humour toute confiance en celles-ci. Ce petit film, qui peut n'avoir l'air de rien à la première vision, est une magistrale invitation à ne pas s'en laisser conter par les démonstrations les plus établies. En même temps qu'il montre comment seule la conviction passionnée peut construire de hautes figures de vies. Et comment il faut tenir une ligne de crête : contre la crédulité propagée par l'image, éveiller à chaque instant le regard et la pensée ; contre le scepticisme relativiste, s'engager dans les fictions par où se construisent les mondes : celui de l'amour, mais aussi celui de toutes les grandes entreprises subjectives (leçon ultime des Découvertes ?).

Aiguiser le regard / Vider le plan / Un film fait avec presque rien

Le film est fait de très peu d'éléments : un navire est à quai, vieux rafiot dont la sirène annonce le départ, une femme salue ses enfants embarqués ; un épais brouillard rend New York impossible à voir, du taxi il est affirmé qu'on voit le pont de Brooklyn ; un jeune couple amoureux monte en voiture, y converse, en descend, visite des lieux ; un couple plus âgé, mais tout aussi amoureux, composé d'Oliveira et de sa femme, visite New York, se fait des confidences sur un bateau ; la vieille femme chante ; une jeune fille joue l'Ange protecteur du Portugal, enveloppée dans son drapeau rouge et vert ; des plans captent des ciels, des nuages, des morceaux de mer. Des objets, des monuments et divers lieux sont présentés avec aplomb comme des preuves dont l'évanescence peut à tout moment être perçue.

En outre, régulièrement, la caméra cadre un espace, puis attend que le plan se vide. Proposant ainsi une méthode : regarder jusqu'au bout, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à voir que le lieu ainsi cadré. Attirant l'attention sur le mouvement de ce cinéma : l'œil de la caméra survit à ce qui s'agite devant elle. Seul le lieu aura eu lieu.

Il en va ainsi des vies, qui se construisent par fidélités à des fictions têtues : l'enquête sur Colomb pour Manuel Luciano, l'enquête sur le cinéma pour Oliveira ; pour les deux femmes l'enquête sur l'amour à travers les passions des hommes qu'elles aiment ; pour nous, l'enquête sur le Portugal dont nous découvrons à notre tour la géographie et l'histoire si nous examinons scrupuleusement les indices de cette fiction.

Les mots dans le titre de ce film jouent comme dans le titre de Godard « Film / Socialisme » : les termes sont contre-apposés, un terme ne contenant pas l'autre comme son objet. Il s'agit de déchiffrer ce qui surgit dans le frottement d'un terme sur l'autre. Ce cinéma aime nous mettre subtilement au travail.

Judith Balso

Un apprentissage du désapprendre

Ruínas

(Ruines)

Manuel Mozos, 2009

« *Mon regard est net comme un tournesol [...]
Je sais obtenir le saisissement essentiel
D'un nourrisson qui, à sa naissance,
Remarquerait qu'il est bel et bien né...
Je me sens nouveau-né à chaque instant
À l'éternelle nouveauté du monde.* »

Alberto Caeiro, *Le Gardeur de troupeaux*, poème II¹

Le premier plan de *Ruínas*, du Portugais Manuel Mozos, définit d'emblée les principaux éléments et enjeux du film. L'image montre deux tours HLM en plan fixe ; l'une d'elle est détruite à l'aide d'explosifs. Alors qu'un nuage de poussière et de débris recouvre la seconde tour et progressivement une grande partie du cadre, une rumeur sourde se fait entendre off, produite par les commentaires des spectateurs de la destruction du logement social, certainement pour la plupart des habitants de l'édifice qui vient de disparaître. L'ouverture installe à la fois une thématique et un dispositif intempestifs, en ce que le film propose de s'intéresser aux espaces oubliés par la société active, en employant un agencement caractérisé par le refus de certains outils cinématographiques.

Les deux tours, dont l'une est totalement détruite et l'autre reste intacte, représentent deux pôles de la vie de tout édifice érigé par l'homme, à partir desquels Mozos construit son œuvre. Le titre, *Ruínas*, c'est-à-dire « Ruines » en portugais, doit être pris au sens

1 F. Pessoa, *Œuvres poétiques*, « Pléiade », Paris, Gallimard, 2001, p. 7.

large. Pour le cinéaste, la ruine est cet entre-deux de toute construction humaine, qui advient lorsqu'elle a perdu son rôle fonctionnel mais qu'elle n'est pas totalement détruite. L'œuvre de Mozos montre pendant une heure des plans de lieux *abandonnés et déserts*, filmés à travers tout le Portugal, lieux qui ont en commun d'avoir accueilli des foules plus ou moins importantes par le passé : outre de nombreuses rues, apparaissent à l'écran des salles de restaurant ou de spectacles, des hôtels, ou plusieurs lieux de travail (une mine, un barrage hydro-électrique, l'intérieur d'un chalutier).

Si les plans qui composent le film sont extrêmement variés tant au niveau de l'échelle que des angles de prise de vue, ils n'abandonnent jamais le cadre fixe de ce début, ce qui donne à beaucoup d'entre eux une dimension éminemment *photographique* – nombreux sont en effet les plans dans lesquels les éléments montrés sont parfaitement immobiles. L'œuvre de Mozos repose pour l'essentiel sur ce dialogue mis en place dans l'ouverture entre images et voix off. Par la suite, les plans sont souvent accompagnés de textes lus off, ou d'extraits de chansons et de dialogues tirés de la bande-son de films classiques portugais, comme *Le Grand Élias* (1950) d'Arthur Duarte ou *Vendaval maravilhoso / Tempête merveilleuse* (1949) de José Leitão de Barros. Les textes utilisés sont extrêmement divers puisque sont aussi bien lus des poèmes que des extraits de documents administratifs ou de lettres – il est question dans la plupart des lettres des activités d'une étrange société secrète lisboète du début du XX^{ème} siècle, celle des *makavenkos*, célèbre pour les somptueux banquets qu'elle organisait ; farouchement anticléricale, elle a joué un rôle essentiel dans la révolution républicaine de 1910.

Le lien entre images et textes est tantôt évident – la lecture de passages concernant l'organisation de la vie en communauté sur le site d'un barrage sert par exemple à comprendre l'activité passée du complexe hydroélectrique à l'écran –, tantôt plus lâche, allant parfois jusqu'à reposer sur un hiatus, notamment lorsque l'extrait de la chanson centrale du film *Le Grand Élias*, évoquant l'amour entre les deux personnages principaux, vient accompagner le plan d'un terrain vague.

Heureux qui comme Énée...

Le plan d'ouverture cache en outre une référence mythologique. Les tours détruites se dressaient sur une péninsule au Sud de Lisbonne, la péninsule de « *Tróia* », c'est-à-dire *Troie*. Par ces images, dans lesquelles la disparition des immeubles évoque celle de la ville antique, l'espace portugais se trouve associé à celui d'un royaume ou d'un empire mort, dont l'éclat s'est envolé. L'idée traverse *Ruínas*. Les plans et les extraits off, de la fresque d'un bateau sur un mur au dialogue de *Vendaval maravilhoso* coloré par un accent brésilien, rappellent à plusieurs reprises le souvenir de l'aventure maritime du pays et de l'empire colonial qui fut celui du Portugal –parallèlement, un plan sur le célèbre portrait de Salazar, obligatoire dans les écoles ou les lieux administratifs pendant toute la dictature, associe de façon claire la politique coloniale à l'un des piliers du salazarisme. Le film de Mozos ne nourrit aucune nostalgie envers cet empire disparu, bien au contraire. Loin d'y voir de façon réactionnaire un signe de décadence, le cinéaste semble considérer que la fin de l'aventure coloniale portugaise et du salazarisme permet de sortir des *fictions* et *mystifications* historiques et de construire un portrait enfin *réaliste* du Portugal, en tant qu'espace fragile et soumis aux difficultés matérielles et économiques.

Dans un épisode popularisé par la peinture, Énée dut porter sur ses épaules son père Anchise afin de le sauver de la ville en flammes, puis partit dans un long voyage qui l'amènera à terme à faire naître ceux qui fonderont la ville de Rome. *Ruínas* rassemble en un sens les deux moments du parcours d'Énée. Le film propose au spectateur un long voyage à travers le Portugal, grâce à des plans fixes qui paraissent porter sur leurs épaules le souvenir du passé salazariste et colonial du pays. Si Anchise est une figure de vieillard auquel il faut prêter hommage, et si le voyage d'Énée doit lui permettre de fonder un nouvel empire matériel, le spectateur de *Ruínas* est cependant amené à se détourner du regard porté sur le pays par les autorités salazaristes pour (re)découvrir la réalité du Portugal, sans chercher à recréer un nouvel empire.

Il semble que le film appelle à une nouvelle perspective non seulement sur le territoire lusitanien mais également sur l'ensemble de l'Occident. Les premières images ne sont pas sans évoquer les tours du World Trade Center lors de l'attentat du 11 septembre 2001, ce que renforce plus tard un plan montrant le nom d'une rue baptisée la « Cinquième avenue », allusion à la plus célèbre artère de New York. Le réalisateur de *Ruínas* inscrit de façon discrète l'idée que l'Occident doit faire le deuil de l'image triomphante de lui-même qu'il a cherché à véhiculer, et accepter qu'il porte en lui la même fragilité et connaît les mêmes difficultés que le reste du monde.

Qui peut le moins peut le plus

Par le rapprochement qu'il opère entre le septième art et la photographie, *Ruínas* fait penser au « ciné-photo-roman » *La Jetée* (1962) de Chris Marker. Bien qu'opposées sur certains points (à l'inverse de *La Jetée*, *Ruínas* est en couleurs, ne comporte pratiquement pas d'images d'êtres humains, est composé de séquences tournées et non de photographies, et ne développe pas d'intrigue fictionnelle claire), les deux œuvres partagent une utilisation exclusive de plans fixes, qu'elles assimilent à un retour aux unités élémentaires du cinéma. Dans *La Jetée*, les images sont associées à des lettres de l'alphabet, procédé par lequel Marker définit l'aspect primitif des plans photographiques de son film eu égard aux moyens cinématographiques classiques. De façon similaire, des lettres de l'alphabet ne cessent d'apparaître sur les édifices montrés dans *Ruínas* : des sigles (le nom du théâtre « ABC », celui d'une société hydro-électrique « HED », celui de la compagnie de chemins de fer portugais « CP »...), des lettres ornant une devanture partiellement détruite, qui formaient un ou plusieurs mots devenus souvent illisibles (« OCBA », « BNERNCD », « CDOBAO »...), ou encore une grille de lettres au mur d'un cabinet ayant servi entre autre à des consultations d'ophtalmologie.

Toutefois, la dimension soustractive que pose l'assimilation des plans photographiques des deux films à des unités élémentaires n'obéit pas aux mêmes enjeux. Dans *La Jetée*, la dimension soustractive est essentiellement conçue comme un *défaut*, à même de rendre compte des troubles qui affectent la conscience moderne à la fin des années

cinquante et au début des années soixante. À l'inverse, dans *Ruínas*, il semble que Mozos s'amuse à contredire ceux qui placeraient le dispositif de son film sous le signe du défaut ou du deuil d'une certaine forme de cinéma, en suggérant qu'il réalise d'une certaine manière les mouvements de caméra *a priori* totalement absents dans le film. L'une des séquences est tournée à Monsanto et montre les ruines d'un restaurant. L'un des plans sur la devanture de l'édifice rappelle au spectateur qu'il s'agissait d'un restaurant « panoramique ». Les images suivantes, par lesquelles est reconstituée la vue qui s'offrait à ceux qui venaient manger, au moyen de plans fixes, fonctionnent comme un jeu de mot méta-poétique en ce qu'elles composent un *panoramique* : si la caméra ne bouge pas, la réunion des plans donne les mêmes informations qu'un objectif qui panoterait de droite à gauche. Lors d'une séquence à proximité d'une gare, les plans fixes suivent les rails d'un chemin de fer et présentent donc une sorte de travelling pour lequel la caméra serait fixée sur rails. Si l'on prend en compte ces éléments, il est même possible de considérer le voyage à travers le Portugal que propose *Ruínas* comme un jeu de mot humoristique sur la signification du mot anglais « *travelling* ».

De façon générale, le film transforme la dimension soustractive du dispositif en moyen d'introduire une instabilité dans le rapport entre les images et les sons. Il est fréquemment impossible de déterminer si les textes en off concernent effectivement le lieu à l'écran, un autre lieu dans lequel se seraient déroulées des activités similaires ou un lieu radicalement différent. Deux séquences montrant les ruines de deux hôtels sont exemplaires de ce jeu. Alors que les établissements se situent dans deux régions éloignées du Portugal, les séquences sont accompagnées de la lecture de deux lettres : dans la première, un individu demande des informations en vue de la réservation de plusieurs chambres d'hôtel ; dans la seconde, le gérant de l'hôtel lui répond. Le spectateur ne peut pas savoir si l'établissement mentionné dans les lettres est l'un de ceux montrés à l'image, si bien qu'il devient une évocation de tous les hôtels à travers le Portugal.

Vers la fin de *Ruínas*, intervient un plan dans lequel des voitures circulent au loin sur une autoroute ; le cadre est construit de façon à ce que l'attention du spectateur se porte essentiellement sur le premier

plan et non sur le trafic routier. Si l'on considère que dans des systèmes filmiques classiques, images et sons sont essentiellement condamnés à suivre un même trajet, comme les passagers d'une même voiture sur l'autoroute (ceci est vrai aussi bien dans le cadre d'un film de fiction que dans celui d'un documentaire traditionnels), en inscrivant une instabilité dans leur relation, *Ruínas* cherche d'une certaine manière à les extraire de ce flux, exactement comme il pousse le regard du spectateur à ne pas prêter attention aux voitures qui circulent.

Parallèlement, sur des images d'un sanatorium, des rapports annonçant la guérison de plusieurs patients se font entendre. Se trouve ainsi dessinée une trajectoire permettant de passer de la maladie à la santé, retracée symboliquement par le fond sonore de *Ruínas*. À côté des textes lus et des extraits de films, trois sons sont majoritairement utilisés, typiques des ambiances sonores des villages portugais et donc à même de recréer pour l'oreille la réalité du Portugal : l'on entend des chiens, des oiseaux et le bruit du vent. Le sanatorium est l'endroit où le patient, en prenant le grand air qu'évoque le bruit du vent, peut passer d'une soumission, qui est celle du chien traditionnellement soumis à son maître, à une libération et un bien être, qu'évoquent les volutes que peut décrire un oiseau. À l'échelle du film, ce trajet est celui des images et des sons, auxquels Mozos permet de prendre l'air. Il les guérit, en les libérant de la soumission réciproque dans laquelle ils sont souvent cantonnés, et en leur permettant de jouer librement entre eux, comme des oiseaux en plein vol qui croiseraient et décroiseraient leurs trajectoires.

Si *Ruínas* appelle une libération, c'est en même temps celle du spectateur, auquel le film demande de modifier son regard sur le monde.

L'enfance du regard

L'enfance occupe une place essentielle dans le film : une lettre parle d'un jeune garçon abandonné auquel plusieurs personnes tentent de venir en aide, une longue séquence montre les ruines d'une salle de classe, ou l'un des poèmes lu off est un texte pour enfants de Ruy Belo. À ces références directes s'ajoutent plusieurs renvois plus implicites : le texte administratif expliquant l'organisation de la vie

sur un complexe hydro-électrique infantilise les ouvriers dont il parle ou l'extrait sonore du *Grand Elias* est tiré d'une scène dans laquelle le personnage principal se comporte comme un enfant, puisqu'il tient une marionnette entre ses mains. Le poème de Ruy Belo, dans lequel l'écrivain exprime une nostalgie de l'enfance en tant que période de tous les possibles, montre que, dans *Ruínas*, l'enfant est supérieur à l'adulte : « *C'est triste d'aller faire sa vie comme si on revenait déjà / Et rentrer humblement dans la mort / C'est triste en automne de conclure que l'été fut la seule saison / Le vent solitaire est passé et on ne l'a pas connu / Et on n'a pas pu aller jusqu'au fond de la verdure / Comme des fleuves qui savent trouver la mer [...] Mais le plus triste, c'est de se souvenir des gestes de demain*¹. » L'émerveillement devant ce qui l'entoure caractérise essentiellement l'enfant. En montrant des lieux auxquels la société active ne fait plus attention, parce qu'ils ont perdu leur fonctionnalité et sont donc condamnés à la mort, ou paraissent trop banals pour que l'on s'intéresse à eux, le film entend réactiver un regard enfantin chez le spectateur, et lui faire voir que ces espaces sont extraordinaires d'un point de vue esthétique. *Ruínas* apprend au spectateur à se dévêtir de son regard habituel ; il lui apprend à désapprendre, comme le souhaitait Alberto Caieiro : « *L'essentiel est de savoir bien voir, [...] Mais cela (pauvres de nous qui portons une âme habillée !), / Cela exige une étude approfondie, / Et un apprentissage du désapprendre*². »

Pour renforcer le mystère de ces lieux, le film flirte souvent avec la science-fiction, ce en quoi il se rapproche à nouveau de *La Jetée*. Si les édifices à l'écran sont déserts, ils gardent en eux des traces des activités qui s'y déroulaient, donnant l'impression qu'un cataclysme a fait disparaître tous les habitants de la planète ou que les occupants des lieux ont pris la fuite à l'annonce d'une catastrophe. Le film pose un voile d'étrangeté sur le réel, il l'*estrange* pour reprendre le mot de Kracauer dans *Théorie du film*, afin de permettre au spectateur d'en retrouver la beauté et la richesse, à l'image de ce qui se produit dans une séquence filmée à proximité d'un barrage. Dans ce passage qui

1 R. Belo, « *A mão no arado* », traduction utilisée dans l'édition DVD de *Ruínas* chez Alambique.

2 F. Pessoa, *op. cit.*, p. 26.

n'est pas sans évoquer la poésie surréaliste, deux voix off, fascinées par les images de roches rouges et ocre à l'écran (que l'on dirait tournées sur Mars) égrenent avec un plaisir manifeste des noms de minerais, comme si elles prenaient conscience à la fois de la richesse phonétique de ces mots et de la beauté visuelle des éléments qu'ils désignent : « *Blende. Galène. Hématite et Magnétite. Antimoine ou Stibine. Ardoise. Anthracite ou « charbon de pierre ». Minerai de tungstène. Graphite ou Plombagine. Gypse. Marbre. Kaolin. Pyrite cuprique* » –exemplaires de la richesse matérielle du territoire portugais, dont tout un peuple doit se ressaisir.

Le film commençait dans un cimetière mais abandonnait très vite cet espace funèbre pour s'attacher à des lieux marqués par la joie de vivre : les hôtels, les restaurants, les salles de spectacle dans lesquels ont festoyé les *makavenkos*, liés par leur amour de la bonne chère. En cela, *Ruínas* appelle à un changement de point de vue sur les ruines elles-mêmes. Il ne faut pas les voir, à la manière d'un adulte, comme des signes funèbres d'un passé douloureusement révolu, mais les voir à la manière d'un enfant, à la fois comme des moyens de convoquer des histoires romanesques telles celles vécues par les *makavenkos*, et comme des éléments d'une beauté incomparable ; c'est-à-dire comme des moyens de redonner *matière* et *vie* au présent.

Guillaume Bourgois

Dickens' Dream

Hereafter

(Au-delà)

Clint Eastwood, 2010

« Si nous entendions, fût-ce un instant, en imagination, la déposition profonde de la voix des morts, que nul pouvoir ne saurait étouffer, nul orgueil intercepter, qu'advierait-il des torts et de l'injustice, de la souffrance, de la misère, de la cruauté et du mal qu'apporte avec elle la vie de chaque jour ? »

Charles Dickens, *Oliver Twist*, chapitre XXX

Marie Lelay (Cécile de France) est une journaliste vedette de France Télévision, George Lonagan (Matt Damon) un ouvrier de San Francisco, Marcus un jeune garçon vivant à Londres avec son frère jumeau Jason (Frankie et George Mac Laren) et leur mère toxicomane. Chacun à leur façon les personnages côtoient la mort :

- Marie, en vacances en Asie du Sud-Est est emportée par le tsunami de Noël 2004. Laissée pour morte, elle a une vision de l'au-delà : des silhouettes nimbées d'un halo déformant, dont les paroles ne parviennent pas clairement, semblent vouloir communiquer avec elle.

- À la suite d'une maladie, George a développé des capacités de médium : il peut désormais entrer en contact avec les morts proches de ceux dont il touche les mains. Ses visions apparaissent identiques à celle de Marie. Il a cependant décidé d'arrêter d'exercer son pouvoir, malédiction l'empêchant d'avoir des relations normales avec les vivants.

- Marcus est au téléphone avec son frère lorsque ce dernier se fait renverser par un camion.

L'expérience de la mort réoriente l'existence des personnages : Marie se détache de ce qui faisait sa vie jusqu'alors et décide d'écrire un ouvrage racontant l'impensable qui lui est arrivé. Incapable d'envisager la disparition définitive de son frère jumeau, Marcus n'a de cesse de vouloir retrouver un contact avec Jason, qui le protégeait. Il explore différentes pistes médiumniques. Il échappe de peu à un attentat dans le métro. George quitte San Francisco, sa malédiction et le monde des morts, pour visiter la maison de Dickens. Tous se rencontrent à Londres lors d'un salon du livre où Marie présente son livre Hereafter, où

George est venu écouter Derek Jacobi lire Dickens et où Marcus accompagne sa famille d'accueil. Marcus reconnaît George comme celui qui peut entrer en contact avec Jason. Il sera ensuite l'entremetteur entre George et Marie, avant de retrouver sa mère en voie de guérison.

Serti par le noir profond de ses génériques, *Hereafter*¹ est le rêve miraculeux d'un monde où la finitude est dépassée, où l'expérience de la mort permet paradoxalement de renaître à la vie pleinement. Au croisement du mélodrame et du fantastique, le film associe la question de l'amour et l'exploration de l'inconnu. La compréhension de la vie dans des dimensions élargies (infinies) ouvre alors aux possibles de la connexion des êtres vivants et à l'amour.

Ce qui déconcerte est l'étrangeté qu'entretiennent les protagonistes aux espaces et aux langues différents, et leurs histoires hétérogènes longtemps disjointes. Les trois récits se définissent par une forme ou un genre sans noblesse : une fiction française naturaliste, une comédie romantique académique, un drame social tel que le cinéma anglais sait en produire. Le film fait ressentir longuement la tonalité pathétique qu'ils génèrent. Il entretient malgré tout une distance avec ces archétypes des possibles empêchés – notamment par la tonalité ironique pour l'épisode français.

Le montage alterné tresse cependant subtilement ces trois histoires en disposant des motifs qui créent tout au long du film des échos entre elles. La picturalité du nocturne et l'ampleur du romanesque dickensien enveloppent les aventures transformant les personnages. Les trois fils narratifs s'unissent finalement en un mélodrame où l'amour est ce qui sauve de la malédiction (George), de la vanité (Marie), de la peur (Marcus). Un idéal d'inséparation régit donc le film : les rencontres improbables sont possibles ; la parole de vérité rend présent à soi, aux autres et au monde ; les actes peuvent être pensés dans leurs conséquences.

Le rêve de Dickens, toile inachevée de l'illustrateur Robert William Buss, apparaît furtivement dans le film de Clint Eastwood.

1 Le titre original est préféré à sa traduction française qui oriente la lecture du film uniquement vers *l'au-delà*. Le sujet du film concernant la vie des vivants et non la vie des morts, l'acception temporelle de l'adverbe ne sera pas négligée. Si « hereafter » peut se traduire effectivement par « au-delà », il n'en est pas moins l'équivalent de « désormais ».

Le romancier assoupi dans son bureau est entouré de ses personnages, la plupart sont à peine esquissés alors que d'autres trouvent consistance, couleur et vie, dans les brumes de l'imagination de l'auteur. Le tableau coprésente la réalité physique de l'auteur et ce qui relève de ses fictions. Le fantastique n'est en rien hétérogène au réalisme, qui n'est pas le naturalisme –reflet tautologique des apparences où le vraisemblable érigé en principe de composition élimine tous les possibles du réel. Il lui est au contraire consubstantiel. Il laisse entrevoir le caractère vertigineux du réel et sa résistance à toute représentation exhaustive, tout en ouvrant des perspectives inenvisagées. Singulièrement ici, le fantastique n'est pas défini par la tonalité angoissante. *Hereafter*, film fantastique affirmatif, c'est-à-dire sans indécidabilité quant au surgissement du surnaturel, offre des points de contact et de perméabilité entre le monde des morts et celui des vivants, entre celui des enfants et celui des adultes, entre le passé et le présent, entre la vérité et la fiction. Si quelque chose existe en dehors de nos perceptions raisonnables, c'est de l'universel qui lie les êtres, même ceux que tout sépare.

D'entre les morts : les temps difficiles¹

Hereafter a la forme d'un conte qui s'obscurcit très rapidement pour les héros. L'ouverture ensoleillée est assombrie immédiatement par l'égoïsme et le peu d'aménité de celui qu'aime Marie, mais aussi immédiatement après par le raz de marée spectaculaire et destructeur². George semble mener une existence paisible entre son travail et les cours de cuisine auxquels il s'est inscrit. Cependant, son frère lui impose de recommencer ses activités de médium pour l'un de ses clients qui a perdu sa femme. Il accepte à contrecœur. Marcus et Jason sont très complices et complémentaires (ce que remarque immédiatement le photographe qu'ils vont voir pour leur cadeau : Jason est une pipelette alors que Marcus est plus discret) : le décès de Jason rompt cet équilibre. Nos trois héros se retrouvent seuls, ou

1 Les titres des parties sont empruntés aux ouvrages de Charles Dickens.

2 Notons au passage la réussite de cette séquence de « film catastrophe », impressionnante, sans complaisance ni surenchère d'effets dévastateurs. La catastrophe n'est en fait pas sans promesse de renaissance.

pire : isolés, et incompris. Tels les héros des contes traditionnels ou des romans de Dickens (le plus souvent des enfants, fragilisés par la violence du monde, qui souffrent d'une forme d'incomplétude), ils décident pourtant d'agir courageusement pour se libérer de ce qui contraint leur vie.

La tonalité pathétique naît ainsi de la confrontation douloureuse des personnages avec leur entourage : le retour du même schéma tragique pour George le médium ; la médiocrité du monde des médias et son cynisme incrédule de bon ton¹ pour Marie ; la bêtise bienveillante des services sociaux anglais aveugles à l'amour qui unit les frères à leur mère jugée défaillante. Le cadeau d'anniversaire des jumeaux à leur mère, leur photographie payée grâce à leurs petites économies, donne pourtant la mesure infinie de cet amour. Pas un mot, juste une image : un absolu d'immédiateté et d'évidence inaudible dans un monde où les adultes ne savent plus vraiment voir ni écouter en confiance. Elle leur a promis de se soigner. Ils la croient, à juste titre. Si les personnages reviennent finalement « d'entre les morts », c'est surtout qu'ils échappent chacun à leur façon à une époque violente et mortifère.

Lors d'une visite dans une clinique de soins palliatifs, isolée en pleine montagne suisse, Marie rencontre le Docteur Rousseau (Marthe Keller), qui mène des recherches sur les visions de l'au-delà. En l'attendant, elle observe une patiente à l'agonie. Rarement la réalité de la mort physique a été ainsi montrée dans un film, sans pathos. La séquence, centrale mais brève, est ensuite dynamisée par un dialogue en mouvement. Les deux femmes parlent en marchant dans les couloirs de la clinique, ouvrant de nombreuses portes. La psychiatre confirme la convergence de la vision de Marie avec les nombreux récits de patients. Le partage d'une vérité offre des perspectives nouvelles pour Marie qui dès lors ne s'arrêtera plus. On assiste, à travers la saisie d'une mort effective et cette circulation en forme d'échange, au passage d'une idée : si les hommes sont mortels,

¹ Le film est plutôt ironique quant aux milieux de la publicité, du journalisme et de l'édition, hérauts de l'opinion voués au débat, aux polémiques et à la couverture des « événements ». L'appréhension de ce qui est inconnu contrarie les représentations. La vision de l'au-delà est bien pourtant *un événement* pour Marie puisqu'elle l'amène à reconfigurer sa vie.

ils n'en ont pas moins la possibilité d'être éternels.

La mort physique des êtres ne clôt donc pas leur lien avec les vivants, elle n'est pas disparition totale. La mort n'est pas le grand noir comme l'affirme l'amant de Marie, plein de certitudes bornées et idiotes, à jamais dans la caverne platonicienne. La perméabilité entre le monde des morts et celui des vivants prend plusieurs formes : les disparus que contacte George dans la pénombre de son appartement énoncent des paroles de bonté qui redonnent un élan à ceux qui les comprennent ; les romans du XIX^{ème} siècle victorien de Charles Dickens résonnent pour George et sont une part de sa vie ; Marie qui est morte un instant est déterminée à raconter ce qu'elle a vécu au monde qui résiste toujours à l'apparition d'une vérité. Elle considère que « c'est politique », au sens où cela concerne tout le monde, où cela pourrait redonner à penser le monde par-delà la finitude, où ce qui est en jeu est universel¹. L'enterrement de Jason est expédié, bâclé par le prêtre. Cependant, la mise en scène compense cette indécence en faisant apparaître le père, figure pourtant absente depuis le début. Le film saisit discrètement une configuration familiale où les liens d'amour sont réels. Les visions des personnages, l'art de Dickens et celui d'Eastwood révèlent un monde où rien ne finit, un monde en clair-obscur où les ténèbres de la vie humaine peuvent être pénétrées et relevées par la lumière d'une vérité qui transite entre des espaces non clos.

L'enfance et la lumière de l'Ouvert : des contes de Noël

Les deux personnages adultes développent, à des moments différents du film, des compétences propres à l'enfance, en tout cas celles mêmes que déploie Marcus. L'usage parcimonieux et choisi des mots : Marie ne (se) pose plus que des questions essentielles, elle ne peut donc plus assurer la présentation de son émission. La perspicacité : Jason ne se trompe pas sur les charlatans qu'il rencontre ou ceux dont il explore les sites Internet ; Marie tombe très vite sur le site de la clinique du Docteur Rousseau. Le libre déplacement : Marcus fugue et vole sa famille d'accueil pour faire sa tournée des médiums ;

1 À la différence de son projet de livre révélant les secrets d'alcôves et la part sombre de François Mitterrand.

Marie ment à son éditeur sur le contenu du livre qu'elle veut écrire et part à la clinique profitant de l'avance sur recette ; George décide de quitter San Francisco. La volonté et la détermination garantissent les processus d'émancipation des personnages qui deviennent des sujets, traversés dans leur existence par une vérité exigeant une nouvelle orientation.

Dès le début du film Marie et George ont un rapport fort à l'enfance et à la modalité de l'ouvert. À plusieurs reprises ils sont montrés regardant par la fenêtre, comme tournés vers un ailleurs. Marie quitte la chambre d'hôtel pour acheter des cadeaux pour les enfants de son amant et est présentée d'emblée dans son souci de l'autre. Dans le tumulte de l'eau elle tient la main d'une petite fille avant que ne s'inscrive sur la rétine de son œil noyé un ours en peluche d'un blanc éclatant, perçu depuis l'obscurité du fond de l'eau. George, de son côté, comme un enfant, écoute chaque soir avant de s'endormir le CD de *David Copperfield* dont les extraits lus entrent discrètement en résonance avec ce qu'il vit et illuminent sa nuit solitaire. La peluche comme les romans ou le portrait de Dickens¹ apparaissent comme des points scintillants à partir desquels s'engendre un renouveau.

George prend des cours de cuisine à l'institut *Adult Education*. S'il est placé sous le signe de l'ouvert, c'est donc à double titre : ouvrier connaissant parfaitement l'œuvre de Dickens, il continue d'apprendre dans un autre domaine. Rien n'est jamais fini pour les héros eastwoodiens. Lors d'un cours, en binôme avec la charmante Mélanie (Bryce Dallas Howard), dans une scène de comédie romantique particulièrement sensuelle, outrant le cliché, les élèves doivent reconnaître les aliments qu'ils goûtent les yeux bandés. Il s'agit alors de reconnaître sans voir, de réactiver les modes de perception que la vue anesthésie. George semble plus concentré que Mélanie qui dit être là pour rencontrer quelqu'un, impatiente et décalée par rapport à l'enjeu de l'exercice. Ayant découvert le don de George, elle lui demande une séance de connexion. Le retour du passé, de la blessure d'enfance épouvantable, fait échouer leur relation naissante.

¹ George a chez lui un portrait de Dickens, gravure sur laquelle le film s'arrête lors d'un plan silencieux.

Il est insupportable d'entendre sa propre vérité énoncée par un autre. Être pleinement présent dans l'ouvert, et éventuellement disponible à l'amour, exige aussi une pensée des épisodes sombres.

Pouvoirs de la fiction : les grandes espérances

La fidélité à une idée est un phare : la réalité de l'au-delà à déclarer pour Marie, la présence de Jason à retrouver pour Marcus, la dimension salvatrice des romans de Dickens pour George. Le point de rencontre des trois personnages est le salon du livre à Londres, dans une séquence qui met en abyme l'ensemble du film. Au sein de ce lieu très animé et labyrinthique, les personnages entrent pour la première fois en contact. George écoute Derek Jacobi faire une lecture de *La petite Dorrit*. La voix de l'acteur nous parvient avant son image. De même, George entend Marie lire son ouvrage avant de la voir. Il faut écouter ce que les gens ont à dire. L'art du récit est ainsi mis en valeur : rencontre d'une voix et d'un texte, d'une réalité concrète et d'une pensée, il excède les cloisons des stands. George, en touchant la main de Marie, a une vision confirmant la véridicité du propos de son livre. Cependant le trouble qui le traverse est d'un ordre nouveau, amoureux. Marie et George se reconnaissent (sans se connaître pourtant) comme porteurs d'une même vérité.

Dans une allée, Marcus reconnaît George dont il a vu le portrait sur Internet. À partir de cet instant, Marcus est déterminé à obtenir de George un contact avec son frère. George refuse mais devant la persévérance du petit garçon demeurant sous ses fenêtres durant des heures, il accepte. La connexion se déroule pour la première fois en deux temps : George entre en contact avec Jason qui revient sur l'épisode de l'attentat dans le métro et révèle qu'en faisant voler sa casquette il a sauvé la vie de Marcus. Il ajoute avant de disparaître que c'est la dernière fois qu'il l'aide. Touché par les larmes du petit garçon, George recontacte Jason. Le film reste ambigu sur ce deuxième contact inédit mais il est envisageable qu'à partir de ce moment-là George invente la suite – prenons « invention » dans le sens de recherche des idées. Il fait percevoir à Marcus que la force de Jason est aussi en lui puisqu'à l'origine les jumeaux ne sont qu'une même cellule. Jason est désormais présent en Marcus par l'idée.

Finalement Marcus bénéficie peut-être de ce que George a saisi des romans de Dickens : le fantastique ou les résolutions miraculeuses y révèlent des possibles insoupçonnés. Les personnages peuvent être autres que ce qu'ils sont ou croient être. Si le film est une tragédie, il est de celles qui font passer les personnages de la catastrophe à la reconnaissance, du déchirement à la clarté d'une vérité.

Le genre du mélodrame éclaire le dénouement, ré-enchantant in extremis le film et anéantissant les schémas désespérants du naturalisme ou ceux prévisibles de l'académisme. Marcus donne à George le courage de retrouver Marie. Lui qui semblait si obnubilé par sa peur, a en fait très bien compris ce qu'il s'est passé lorsque George et Marie se sont vus. Il intercède en leur faveur en livrant à George le nom de l'hôtel où elle séjourne. Marie absente, George lui laisse une longue lettre, non pas un message laconique mais le déploiement d'un propos confiant. La vraie rencontre peut avoir lieu. En l'attendant à la terrasse d'un café, il imagine un baiser et leurs mains entrecroisées. Sous le coup de l'amour, la malédiction se transforme en don. Désormais, il voit le futur plutôt que le passé, réconcilie l'imaginaire et le réel au lieu d'être le vecteur d'une réalité révolue. Sa rêverie tenue est une vision sereine de l'avenir. Il peut alors lui serrer la main sans risque et marcher à ses côtés. La caméra reprend calmement une hauteur surplombante et majestueuse, qui n'est pas une distance mais la mesure d'une confiance renouvelée dans le cinéma et les genres hollywoodiens, capables de relever le monde.

Le travail sur les genres fait de *Hereafter* un film néoclassique complexe s'échappant des ténèbres. La tonalité pathétique s'ouvre au lyrisme, le fantastique se résorbe sans disparaître et fait place à un mélodrame dont l'issue est heureuse. Une lumière surnaturelle se diffuse au cœur du réel – celle de l'Idée qui permet de réinventer sa vie. Dans cette affirmation se tient le caractère intempestif du film. *Hereafter* déploie le faisceau infini des possibles, même improbables, même imperceptibles, grâce auxquels les êtres peuvent être connectés par l'amour vrai, gage d'éternité.

Céline Braud

le prochain numéro
de L'art du cinéma
aura pour thème
La comédie de l'immaturité

**Sur notre site
[http:// www.artcinema.org /](http://www.artcinema.org/)
vous trouverez
des textes inédits
les sommaires complets de tous les numéros,
des index par films, par cinéastes, par auteurs,
les textes des numéros épuisés
(N° 1 à 15, 17, 21/23, 24, 25/26, 32/34)
Vous pouvez également
vous abonner
ou commander les numéros disponibles
(paiement en ligne sécurisé PayPal)**

• sommaires des numéros disponibles

n°16 : Conférences 1996-1997

Le dernier des hommes, de Murnau (A. Badiou)
Smorgasbord, de Jerry Lewis (E. Dreux)
Vaudou, de Jacques Tourneur (D. Fischer)
Alexander's Ragtime Band, de Henry King (D. Lévy)

n°18 : Cinéma et politiques (2)

Les Virtuoses (D. Lévy)
Eisenstein/Dovjenko (É. Boyer)
Meet John Doe, de Capra (D. Lévy)
Tous les autres s'appellent Ali, de Fassbinder / *Tout ce que le ciel permet*, de Sirk (Aurélia Georges)
De la politique dans les films des Straub (D. Loss)

n°19/20 : Westerns & mythes

Fort Apache, de John Ford (F. Favre)
Sergeant Rutledge, de John Ford (A. Fiolet)
Track of the Cat, de William A.-Wellman (D. Lévy)
Unforgiven, de Clint Eastwood (S. Ben Cheikh)
+ *Le goût de la cerise*, d'A. Kiarostami (D. Fischer)

n°27/28 : Clichés

D'où viennent les idées troubles ? (D. Lévy)
John Ford et Clint Eastwood (S. Ben Cheikh)
Variations sur un drapeau (A. Fiolet)
Parodie et comique (E. Dreux)
Freaks (F. Favre)

n°29/30 : Gestes (2)

Takeshi Kitano, Darejan Omirbaev, David Lynch,
Fritz Lang, Jacques Tourneur, Jerry Lewis, Roger
Corman, Budd Boetticher, Max Ophuls

n°31 : Néoclassiques et nouveaux modernes

Néoclassiques et nouveaux modernes (D. Lévy)
Kaïrat, de D. Omirbaev (Daniel Fischer)
Pale Rider, de C. Eastwood (Slim Ben Cheikh)
Heartbreak Ridge, de C. Eastwood / *Saving Private
Ryan*, de S. Spielberg (Annick Fiolet)

n°35/36/37 : Néoclassiques (2)

In the Mood for Love (Célia Lafitedupont)
Burlesque actuel (Emmanuel Dreux)
Minuit dans le jardin... (Annick Fiolet)
Blow Out (Pierre Ancelin)
Carlito's Way / L'impasse (Slim Ben Cheikh)

n°38 : John Sayles, Paul Thomas Anderson

Lone Star et le western (Elisabeth Boyer)
Limbo (Frédéric Favre)
Hard Eight (Slim Ben Cheikh)
Magnolia (Alain Badiou)

n°39/40/41 : Contes

Men with Guns de John Sayles; *Du soleil pour les
gueux* d'Alain Guiraudie (É. Boyer)
Un jour sans fin de Harold Ramis (A. Le Gaufey)
Jacques Demy, conteur (Stéphane Nadaud)
Mulholland Drive de D. Lynch (C. Lafitedupont)
Disneyland... d'A. des Pallières (D. Fischer)
La nuit du chasseur (Pascal Risterucci)
Les Contes de Canterbury de M. Powell / Pasolini
(Barthélemy Amengual)

n°42/43/44/45 : Noblesse des genres

L'art et le genre (Denis Lévy)
Les femmes dans le western (A. Le Gaufey)
Le film noir (Slim Ben Cheikh)
Conversation sur le burlesque (E. Dreux)
Le film de commando hollywoodien (A. Fiolet)
Écrit sur du vent de D. Sirk (F. Favre)
Entretien avec Hugo Santiago

n°46/47/48/49 : Présents de pays

Le costume (Khudojnazarov) (Dimitra Panopoulos)
Muriel (Resnais) (Pascal Risterucci)
Intervention divine (Suleiman) (C. Braud & L. Hariot)
Days of Glory (J. Tourneur) (Annick Fiolet)
Snake Eyes (DePalma) (Pierre Ancelin)
Wild River (Kazan) (Daniel Fischer)
Adieu (A. des Pallières) (Él. Boyer & Céline Braud)
Tout va bien (Jean-Luc Godard) (Alain Badiou)

n°50/51/52 : Le pays en question

Vodka Lemon de Hineer Salem (Frédéric Favre)
Stagecoach de John Ford (Slim Ben Cheikh)
Edge of Darkness de Lewis Milestone (Annick Fiolet)
Run of the Arrow de Samuel Fuller, et *The Searchers* de
John Ford (Anaïs LeGaufey)
La peau de chagrin (Jean-Louis Leurat)
Trop de pays (cinéma portugais) (Paolo Filipe Monteiro)

n°53/54 : Mémoire et amnésie

Memento de Christopher Nolan
Les derniers maranes de F. Brenner & S. Neumann
Dialogue pour demain d'E. Finkiel (D. Panopoulos)
L'homme sans passé d'Aki Kaurismäki (P. Risterucci)
L'année dernière à Marienbad d'A. Resnais (L. Hariot)
Drancy Avenir d'A. des Pallières (É. Boyer)

n°55/56 : La Nouvelle Vague dans l'œil des philosophes

Mélancolie de la Nouvelle Vague (Maël Renouard)
Des idées vagues avec des images claires (D.
Panopoulos)
Les absences de la Nouvelle Vague (Clélia Zernik)
De la politique des auteurs à la NV (Denis Lévy)
La NV et l'avenir de la dérision (Dork Zubanov)

n°57/58/59/60 : Musique et cinéma

Musique et cinéma (Denis Lévy)
Les films en-chanté de Jacques Demy (Raphaël Lefèvre)
Juke-box finlandais : Aki Kaurismäki (Lucas Hariot)
Un jeu à trois : *Lust for Life* de V. Minnelli (Daniel
Fischer)
Muriel d'Alain Resnais (François Nicolas)
One + One de J.L. Godard (Céline Braud)
Shadows de John Cassavetes (Patrick Lougout)
Une séquence de *The Birds* d'A. Hitchcock (J.-P. Aubert)

n°61/62 : Les genres ont cent ans

Modernité des genres ? (Denis Lévy)
Trois enterrements de Tommy Lee Jones (D. Lévy)
Volver de Pedro Almodóvar (Frédéric Favre)
Les lumières du faubourg d'A. Kaurismäki (L. Hariot)
Punch-Drunk Love de P.T. Anderson (M. Polirsztok)
La jeune fille de l'eau de M.N. Shyamalan (C. Braud)
Memories of Murder de Bong Joon-ho (André Balso)
The Host de Bong Joon-ho (table ronde)

n°63/65 : Echos et remakes

Une aventure de Ninon de J. Rivette (S. Liandrat-Guigues)
High Sierra/Colorado Territory... de R. Walsh, S. Heisler
(Denis Lévy)
Solaris de S. Soderbergh (Lucas Hariot)
Les amants de la nuit de N. Ray / *Gun Crazy* de J.H. Lewis
(André Balso)
Étreintes brisées de P. Almodóvar (Céline Braud)
Chercheuses d'or 1933 de M. LeRoy, B. Berkeley / *My
Man Godfrey* de G. LaCava (Marion Polirsztok)
Le testament du Dr Mabuse de F. Lang / *L'état de
Hitchcock* (Élisabeth Boyer)
La malédiction des hommes-chats de R. Wise (P. Jailloux)

n°66/69 : Clint Eastwood cinéaste

Filmographie commentée (1971-2009)

par Pierre Ancelin, Alain Badiou, André Balso, Judith Balso, Slim Ben Cheikh, Élisabeth Boyer, Céline Braud, Frédéric Favre, Annick Fiolet, Charles Foulon, Lucas Hariot, Vladislav Le Bihan, Raphaël Lefèvre, Denis Lévy, Marion Polirsztok, Pascale Risterucci, Marcos Uzal

n°70/71 : Réinventer le travail

Workingman's Death de M.Glawogger [**DVD inclus**] (Élisabeth Boyer)

A Corner in Wheat de D.W.Griffith (Denis Lévy)

La foule / Notre pain quotidien de K.Vidor (Marion Polirsztok)

Tokyo Sonata de Kiyoshi Kurosawa (Lucas Hariot)

Pour mémoire de J.D.Pollet (D.Lévy / Charles Foulon)

Ratatouille de Brad Bird (André Balso)

Jaffa, la mécanique de l'orange d'Eyal Sivan (Céline Braud)

Cheminsots de L.Joulé & S.Jousse (Frédéric Favre)

n°72/73 : Parler d'un film

Rien que pour vos cheveux de D.Dugan (Denis Lévy)

Terror in a Texas Town de J.H.Lewis (André Balso)

The Godless Girl de C.B.DeMille (Marion Polirsztok)

La piel que habito de P.Almodovar (Frédéric Favre)

Workingman's Death et *Enthousiasme* de D.Vertov (Élisabeth Boyer)

Petit glossaire de *L'art du cinéma*

n°74/76 : L'acteur dédoublé

Dr. Jekyll & Mr. Hyde, etc (Denis Lévy)

Mary Pickford : *Little Lord Fauntleroy*, *Stella Maris* (Marion Polirsztok)

Lon Chaney : *The Blackbird* de Tod Browning (Frédéric Favre)

Some Like It Hot de Billy Wilder (André Balso)

Cet obscur objet du désir de Louis Buñuel (Daniel Fischer)

Edvard Munch de Peter Watkins (Céline Braud)

Step Brothers (Frangins malgré eux) d'Adam McKay (Lucas Hariot)

n°77/78 : Spectres

Jeanne d'Arc de Cecil B.DeMille (Marion Polirsztok)

Le trésor d'Arne de Mauritz Stiller (Pascale Risterucci)

L'aventure de Mrs Muir de J.L.Mankiewicz (Daniel Fischer)

Le portrait de Jennie de William Dieterle (Pierre Jailloux)

Les contes de la lune vague après la pluie de K.Mizoguchi (Véronique Buyer)

Les Innocents de Jack Clayton (Frédéric Favre)

La maison du diable de Robert Wise (Denis Lévy)

Sandra de Luchino Visconti (Élisabeth Boyer)

Kairo de Kiyoshi Kurosawa (Lucas Hariot)

L'étrange cas d'Angélica de Manoel de Oliveira (Guillaume Bourgois)

• **bon de commande**

à renvoyer à *L'art du cinéma* 35 rue des 3 Bornes - 75011 Paris
artcinema@free.fr

n°1 à n°15, n°17, 21/23, 25/26, 32/34 : épuisés

- | | | |
|---|--|---|
| <input type="checkbox"/> n°16 : 4.60 € | <input type="checkbox"/> n°18 : 4.60 € | <input type="checkbox"/> n°19/20 : 7.60 € |
| <input type="checkbox"/> n°27/28 : 7.60 € | <input type="checkbox"/> n°29/30 : 10.70 € | <input type="checkbox"/> n°31 : 5.30 € |
| <input type="checkbox"/> n°35/36/37 : 16 € | <input type="checkbox"/> n°38 : 7.00 € | <input type="checkbox"/> n°39/40/41 : 15.00 € |
| <input type="checkbox"/> n°42/45 : 20.00 € | <input type="checkbox"/> n°46/49 : 20.00 € | <input type="checkbox"/> n°50/52 : 14.00 € |
| <input type="checkbox"/> n°53/54 : 11.00 € | <input type="checkbox"/> n°55/56 : 11.00 € | <input type="checkbox"/> n°57/60 : 20.00 € |
| <input type="checkbox"/> n°61/62 : 12.00 € | <input type="checkbox"/> n°63/65 : 17.00 € | <input type="checkbox"/> n°66/69 : 18.00 € |
| <input type="checkbox"/> n°70/71 : 18.00 € (DVD inclus) | | <input type="checkbox"/> n°72/73 : 10.00 € |
| <input type="checkbox"/> n°74/76 : 14 € | <input type="checkbox"/> n°77/78 : 13 € | <input type="checkbox"/> n°78/79 : 16 € |

Abonnement à partir du n°...

5 numéros (en 2 parutions) :

- | | |
|--|---|
| <input type="checkbox"/> France.....25 € | <input type="checkbox"/> étudiants : 20 € |
| <input type="checkbox"/> Étranger.....30 € | |

10 numéros (en 4 parutions) :

- | |
|--|
| <input type="checkbox"/> France.....40 € |
| <input type="checkbox"/> Étranger.....50 € |

(Chèques à établir à l'ordre de L'ART DU CINÉMA)

NOM

Prénom

Adresse

.....

.....

Téléphone

eMail

IL EST ÉGALEMENT POSSIBLE DE S'ABONNER OU COMMANDER
D'ANCIENS NUMÉROS SUR NOTRE SITE **www.artcinema.org**

(règlement par CB ou PayPal, site sécurisé)

Consultez sur le site les sommaires complets et les index

• **librairies dépositaires de *L'art du cinéma***

Flammarion-Beaubourg

Centre G. Pompidou
75003 Paris

Ciné-Reflet

14 rue Monsieur-le-Prince
75006 Paris

Compagnie

58 rue des Ecoles
75005 Paris

Palimpseste

16 rue de Santeuil
75005 Paris

Le point du jour

58 rue Gay-Lussac
75005 Paris

La Hune

16 rue de l'Abbaye
75006 Paris

L'Écume des pages

174 bd. St Germain
75006 Paris

Les guetteurs de vent

108 avenue Parmentier
75011 Paris

Libralire

116 rue Saint-Maur
75011 Paris

Cinémathèque française

51 rue de Bercy
75012 Paris

Résistances

4 villa Compoint
75017 Paris

L'éternel retour

77 rue Lamarck
75018 Paris

L'humour vagabonde

44 rue du Poteau
75018 Paris

MK2 Quai de Loire

7 quai de la Loire
75019 Paris

Le comptoir des mots

239 rue des Pyrénées
75020 Paris

Le genre urbain

60 rue de Belleville
75020 Paris

Vents du Sud

7 rue du Maréchal Foch
13100 Aix-en-Provence

Pages d'encre

1 rue des Chaudronniers
80000 Amiens

Les Sandales d'Empédocle

95 Grand Rue
25000 Besançon

La Machine à Lire

8, pl. du Parlement
33000 Bordeaux

La Poterne

41 rue Moyenne
18000 Bourges

Dialogues

Square Monseigneur Roull
29200 Brest

Au Brouillon de Culture

29 rue St Sauveur
14000 Caen

Les Volcans

80 bd F. Mitterrand
63000 Clermont-Ferrand

Le Square

2 place Dr Léon Martin
38000 Grenoble

Cinéma Le Studio

3 rue du Général Sarrailh
76600 Le Havre

Dialogues Théâtre

34 rue de la Cléf
59800 Lille

Page et Plume

4 place Motte
87000 Limoges

Histoire de l'œil

25 rue Fontange
13006 Marseille

L'odeur du temps

35 rue Pavillon
13001 Marseille

Sauramps

Le Triangle, allée Jules Milhau
34000 Montpellier

L'Atalante

15 rue des Vieilles Douves
44000 Nantes

Vent d'Ouest

5 place du Bon Pasteur
44000 Nantes

Les temps modernes

57 rue N.D.de Recouvrance
45000 Orléans

L'armitière

5 rue des Basnage
76000 Rouen

Folies d'encre

14 place du Caquet
93200 Saint-Denis

Kléber

1 rue des Francs-Bourgeois
67000 Strasbourg

Kiosque de la Liberté

place de la Liberté
83000 Toulon

Ombres Blanches

50 rue Gambetta
31000 Toulouse

Le Livre

24 place du Grand Marché
37000 Tours

Tropismes

Galerie des Princes, 11
1000 Bruxelles

Librairie Française

Piazza Ognissanti
53123 Firenze

Nouvelle Librairie Française

Avenida Luis Bivar, 91
1050-143 Lisboa