
OBJECTIFS DE *L'art du cinéma*

L'art du cinéma s'est constitué en 1993 autour de la conviction que la situation actuelle du cinéma (où dominent les académismes et l'opinion reçue que le cinéma doit refléter la réalité) rend nécessaire un accompagnement théorique rigoureux des rares manifestations contemporaines du cinéma comme art, c'est-à-dire comme invention d'*idées-cinéma* singulières.

Ces films modernes mettent en lumière que l'art du cinéma doit être pensé, au-delà des objets (des représentations), comme un ensemble d'*opérations* spécifiques, qui organisent le *passage des idées*.

Le repérage de ces opérations nous amène à repenser radicalement l'histoire du cinéma, à partir des films (et non pas des auteurs ou des périodes), et en dehors de tout historicisme (notamment en dehors de tout découpage chronologique ou national).

Ainsi, notre objectif actuel est de parvenir à discerner des *configurations*¹ artistiques et à y saisir, à travers les idées-cinéma que les films mettent en œuvre, les *vérités* qui s'y donnent : pour l'instant, seule la *configuration hollywoodienne* est repérable, mais son étude ne fait que commencer. La question n'est pas encore résolue, de savoir si l'ensemble de films que nous regroupons sous le terme de *modernité* constitue ou non une configuration.

L'exposé de nos recherches est développé dans la revue *L'art du cinéma*, qui paraît cinq fois par an.

Nous signalons à nos abonnés les films actuellement visibles — nouveaux films, rééditions, rétrospectives — par un bulletin périodique. Nous organisons par ailleurs des *sessions* publiques, constituées de conférences et de projections de films anciens et de films modernes. Ces sessions inscrivent concrètement la confirmation des thèses que nous soutenons. Elles sont annoncées par courrier à tous ceux qui en font la demande.

L'art du cinéma
publication de Cinéma Art Nouveau
association loi de 1901
11 passage St Pierre Amelot 75011 Paris
Directeur de publication : Denis Lévy
E-mail : dlevyadc@worldnet.fr
N° ISSN / 1262-0424

Vous pouvez consulter, entre autres informations fort utiles sur le cinéma, le texte des anciens numéros de *L'art du cinéma* sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.imagnet.fr/secav>.

¹Sur la notion de *configuration*, cf l'article d'Alain Badiou, "Art et philosophie", in *Artistes et philosophes : éducateurs ?* (Ed. Centre Pompidou, 1994) et *L'art du cinéma*, n°11.

LA REPETITION : MIRACLE PLUTÔT QUE LOI

1. Le genre : retour du même Un film de John Ford

*“Si la répétition est possible, elle est du miracle
plutôt que de la loi”¹*

“Encore une fois, le formidable malentendu qui règne en matière d’art de la Renaissance vient de ce fait qu’on croit qu’il était question pour les artistes de peindre le monde comme il est.”²

Le “formidable malentendu” touche aussi aujourd’hui le cinéma. Une opinion vivace fait de lui un art de l’image, de la mimesis, de la reproduction de l’apparence du monde, un art du reflet. L’idée qui se déploie dans *L’art du cinéma* est en rupture radicale avec celle de mimesis, “l’imitation de l’apparence” (ou effet de semblant), contre laquelle déjà Platon mettait en garde dans *La République*. Chaque film y est pensé en tant que construction singulière. Il suffit, par exemple, de considérer dans les films les opérations de répétition (innombrables et diverses) pour défaire absolument cette opinion.

Si la répétition —dans la vie de tous les jours— a une existence certaine, elle est à première vue machinale et assez peu discernable, ou alors plutôt comme cauchemar. Ou bien elle est ce qui perpétue l’opinion consensuelle, en masquant le réel multiple sous la ressemblance du même. Or, seules des opérations de pensée peuvent la discerner et l’interrompre.

Parce que le cinéma n’est pas une représentation du monde, espace, image, durée, mouvements ne sont pas des données mais le résultat d’opérations artistiques. La répétition, comme opération, perd son indiscernabilité : ainsi envisagée par l’art, elle se situe au plus loin de l’aspect compulsif qu’elle peut revêtir communément, et que l’on trouve à son comble dans la névrose —caractère propre de l’incapacité à l’événement.

¹Deleuze, *Différence et répétition* - 1968 - PUF.

²Francastel, *Peinture et société* - 1965.

La répétition est posée par Deleuze au conditionnel : “*Si la répétition est possible*”; nous la penserons avec lui comme une décision, une liberté de l’Être.

“*Le théâtre de la répétition s’oppose au théâtre de la représentation.*”¹

La répétition de fiction, en interrompant une représentation, produit un défaut du sens —un retrait de la narration, une vacillation du temps— tel que surgit une idée.

Par la rupture qu’il opère, en pensée, avec l’opinion au travers des représentations (ici le genre), le concept de répétition touche à la dimension didactique du cinéma.²

A Hollywood, le cinéma de genre, en même temps qu’il dispose des éléments répétitifs (personnages, décors, histoires, etc.), tient sa force inventive dans sa capacité à interrompre les lois du genre, non par leur transgression pure mais par leur déplacement subtil, en faisant d’un dispositif contraignant un usage libre.

Or, le genre lui-même est une entité fabriquée, un artifice dans le système réaliste. Quand telle production hollywoodienne commande un western, elle souhaite bien évidemment du “même” (un western), mais surtout un nouveau film (un scénario différent). D’où l’importance à l’époque du travail des scénaristes, contraints, non pas seulement à la variation, mais à l’invention, —nombre de grands écrivains américains se consacreront à cette entreprise.

“*Mais on ne saurait oublier que les cinéastes ont activement contribué à la formalisation des genres*”³, aussi cet artifice du genre qui exige le terreau de la répétition pour vivre doit-il être pris comme une invention des films eux-mêmes. C’est ainsi qu’il faut comprendre Stanley Cavell lorsqu’il écrit que “*le genre naît tout armé*”⁴. Dans ce système dit réaliste, les films travaillent sur des représentations codifiées nullement assignables à une réalité supposée, encore moins à des impératifs extérieurs de production, mais issues des

¹Deleuze, *Différence et répétition*.

²Cf. *L’Art du cinéma* n° 13.

³Denis Lévy, *Situation esthétique du cinéma*.

⁴in *A la recherche du bonheur*, éd Cahiers du cinéma.

films qui existent déjà, du réel de cet art.

On pourrait prêter au genre cinématographique une partie de la définition philosophique donnée par Alain Badiou au *retour* : “*Le retour est création du Même pour le différent, et par le différent.*”⁵

Tout grand film appartenant à un genre est aussi réflexif (une pensée sur le genre), déploie la répétition —redispense les représentations pour mieux les déjouer, et les pense, les travaille en cinéma.

C’est ainsi que John Ford —grande figure libre de cinéaste—, dans *Sergeant Rutledge* (1960) offre au spectateur une réflexion sur un genre, le présente et l’organise sur un mode inouï : nous assistons au procès d’un sergent de cavalerie noir, accusé du viol d’une jeune fille et du meurtre de son commandant. Le film, qui met en scène un procès en huis clos (partiel) dans un tribunal, s’interrompt, instaurant soudain un vide insolite, qui suspend ce temps : l’artifice du western est appelé à la barre : les lumières s’éteignent dans la salle, une nuit théâtrale (qui sera réitérée plus loin) s’y installe (aucune parenté avec ce que la technique nomme “fondu au noir” : procédé le plus banal utilisé pour combler le vide), découpant la silhouette immobile des personnages en ombres sépulcrales (subsiste le bleu intense d’une robe —celle de la jeune femme qui suscite par son récit l’intervention du western).

Le western comparait ici en capacité d’interruption radicale, et ce, doublement : interruption de la représentation “classique” d’un procès, et irruption d’un genre (une fiction) qui est présenté ici comme document, comme pièce à l’appui. Ses interventions feront de lui un témoin capital.

Le mythe est désacralisé par la variabilité de la figure du héros : un héros blanc, le lieutenant Tom Cantrell (Jeffrey Hunter), balayé tout au début du western comme héros probable par son inconsistance —faveur de sa déclaration d’amour, de plus, légèreté d’un homme qui laisse une jeune femme seule, la nuit, dans une gare rigoureusement déserte—, mais réintroduit comme héros par le procès —bien que lié par l’amitié à Rutledge, il l’arrête par devoir et, comme avocat, assure sa défense avec une grande fermeté, convaincu de son innocence.

Un Noir, le sergent Braxton Rutledge (Woody Strode), véritable

⁵Alain Badiou, *Deleuze “La clameur de l’Être*”. Hachette.

héros du western : il survient dans la nuit, maîtrise le cri de la femme et, avec elle, tue les Indiens. Plus tard, il renonce à fuir (fuite, parce qu'il est un Noir et que les indices apparents pèsent contre lui), affrontant du même coup le risque d'être jugé, comme soldat, par le tribunal militaire.

Le film en quelque sorte exhume le western (qui n'est déjà plus traité, dans les grands films, que dans son exténuation) comme pour lui faire connaître (en lui adjoignant un héros noir, élément qui lui était étranger) une figure qui apparaît là (dans sa différence), parce qu'elle est en quelque sorte accueillie par le mythe —et c'est *miracle*— dans une égalité radicale (le Même), absolument constitutive de la nation américaine. Le western advient alors dans sa "mêmeté" (les Indiens, l'attaque de la gare, les chevauchées, le désert), et dans sa différence (sa capacité à faire du Noir un héros du genre), comme "création *du Même*" —face au tribunal (à l'Etat).

Le western suspend le temps du procès, met à distance le juridique tout en l'instruisant, en l'irradiant de la présence charnelle des Noirs : d'abord (c'est ainsi que le western le fait apparaître), par le choc si soudain, et prolongé, de la puissante main noire de Rutledge sur le visage blanc de la femme pour interdire le cri qui apporterait le danger, puis leur voisinage troublant et respectueux; la noblesse et le courage du sergent certes, mais aussi la présence multiple et diverse des soldats noirs du Neuvième Régiment : l'apprivoisement sensuel de la couleur des corps sur l'écran. Capacité singulière du cinéma à rapprocher le lointain.

"Que la chair touche la chair, et l'on assiste à la chute de toutes les fragiles distinctions de caste et de couleur".¹

La répétition "lucide" du genre (capable de toucher un réel) interrompt, trouble et contraint un espace de représentation de la loi, anéantit la plaidoirie haineuse- raciale de l'avocat adverse. Si le western forge la conviction de l'innocence du sergent noir, il n'en constitue pas la preuve juridique, marquant ainsi une distance entre une idée de la nation (le western), et l'Etat (la représentation d'un procès dans un tribunal militaire de province), mais contraignant le tribunal à rendre justice : que le soldat soit coupable ou non est ultimement l'affaire de la Loi. (C'est un coup de théâtre final qui apportera la

preuve formelle de son innocence).

Rien dans ce film n'est production d'un effet de semblant. Les idées y affleurent par la construction, —invention à partir des capacités propres au cinéma de répéter et d'interrompre ses propres représentations. Celles-ci sont chevillées à une question américaine contemporaine. Rutledge porte sur lui son certificat d'émancipation (daté de 1861), l'action du film se situe dans l'Histoire juste après la guerre de Sécession. Dans cette situation singulière, le film pense et déclare l'égalité entre Blancs et Noirs. "*I am a man*" crie Rutledge, excédé par les accusations humiliantes de l'avocat adverse.

—Le pays est encore en proie, en 1960, à la sortie du film, à des lois de ségrégation dures, combattues politiquement par le mouvement de Martin Luther King. On retrouve cette phrase simple, "*I am a man*", portée silencieusement par chacun des manifestants, à Memphis, lors de la grande grève des éboueurs de 1968, juste avant l'assassinat de M.L.King.

Cette capacité insoupçonnée (infinie) du mythe à être reparcouru peut être mise en résonance avec cette phrase d'un discours qu'il prononça en 1967 : "*Amérique il faut que tu naisses de nouveau!*"²

C'est ainsi que le réel d'un film (tout fabriqué) touche à la pensée d'une question politique contemporaine (comment penser et faire la nation américaine ?), en lui conférant une dimension exemplaire et universelle.

Par sa puissance d'interruption d'une représentation le film de Ford touche à la question de l'apparaître de l'événement : cette irruption de la différence (l'*Autre*, le Noir) est présentée par la répétition (l'*autre*, "déjà là", le western) comme le *Même* qui appartient au western. Le genre apparaît alors comme s'il était, depuis toujours, veuf de ce héros imprésenté, mais capable de penser, dans la vacillation du mythe, une Amérique nouvelle.

¹William Faulkner, *Absalon! Absalon!*

²M.L.King, "*je fais un rêve*", Textes choisis - Centurion

2. Une trilogie : des films d'Abbas Kiarostami

La plupart des films de Kiarostami, bien qu'ils soient tissés d'un bout à l'autre par la fiction, s'ancrent dans le documentaire, —prenant appui globalement ou localement sur des faits ou des gens réels. Par la rupture qu'elle opère, en pensée, sur l'opinion, via les représentations, la répétition touche à la dimension didactique de ces films. La trilogie, *Où est la maison de mon ami ?* (1987), *Et la vie continue* (1992), *Au travers des oliviers* (1994), n'est nullement elle-même dans une structure de répétition. Chacun de ces films est singulier et parfaitement autonome (il n'est pas du tout requis de les découvrir en suivant la chronologie), la trilogie s'avérant a posteriori comme ce qui a résulté du parcours hasardeux d'un art. D'ailleurs, le cinéaste a réalisé deux autres films entre le premier et le deuxième de la trilogie (*Devoirs du soir* et *Close up*, 1990). Les éléments de reprise — essentiellement acteurs, paysages et villages, noms propres, mais aussi ce curieux chemin abrupt en forme de Z étiré (la nature visitée par la géométrie)— contribuent simultanément à tendre l'aspect documentaire et l'abstraction poétique des films.

Leur point d'articulation pourrait ne résider ultimement que dans la *lucidité*, inscrite dans chaque film, de l'existence du film précédent comme fiction parfaitement réelle.

Possibilité de ce fait même que l'art ne soit plus noué aux lieux purement imaginaires de l'académie, qu'il ne soit plus illusionniste, mais "lucide", —pour reprendre une épithète favorite de Campos—, et qu'il soit non pas tant cette fiction consciente d'être une fiction (dans laquelle toute une partie de l'art moderne à peine né se perdra), mais fiction consciente d'être à son tour réelle, —comme les machines ou les ponts."¹

Ford, dans *Sergeant Rutledge*, considère le cinéma avec cette même *lucidité*, ce qui lui permet de saisir magiquement le réel du genre, de citer le western comme témoin dans un procès.

¹ Judith Balso, *Pessoa. Nous reconstruire, sans idéal ni espérance*, in *Artistes et philosophes : éducateurs ?* éd Centre Georges Pompidou.

C'est par l'insistance et la répétition des noms propres (personnes et lieux)—Ahmadpour, Nematzadeh, Hossein, ou Kokher, Pochteh, Rudbar, Téhéran—, cette existence réelle de la singularité, que ces films saisissent tout spectateur de la question nationale iranienne. S'y ajoute une dimension locale, provinciale (il s'agit de la région du Gilhan), "Téhéran" faisant figure de hors-champ : là où l'on va voir un film si on a réussi un examen, la grande ville d'où viennent les visiteurs (le cinéaste, les estivants). Les films de Kiarostami ne recherchent nul effet de dissidence vis à vis de l'Etat iranien, leur propos se situe ailleurs, à distance de l'Etat. La question du caractère réel de ces noms est capitale. Cet effet de réel résulte non pas du seul fait que les personnages portent presque toujours leur nom véritable, mais surtout de leur rapport intime à un lieu. Ils sont des noms-paysages, des visages-lieux. Ils sont des gens réels, acteurs le temps d'un film, des gens simples comme les paysans de la plaine du Pô ou la jeune fille sicilienne de Rossellini dans les épisodes de *Paisà*. La dimension didactique des films s'affirme d'abord dans cet enseignement : qui sont les gens réels de cette région, de ce pays ?

L'enfance de la répétition : un regard

Ce premier film de la trilogie est réalisé, comme les autres, pour le Kanun (Institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes). Le film, de structure narrative simple, dont le héros est un enfant (figure discrète d'identification dénuée de toute psychologie), appartient encore à la première configuration "hollywoodienne" tandis que les deux autres s'en détachent.

Ces films ont cependant en partage une structure d'enquête qui se donne dans des trajets complexes dans laquelle l'idée du détour est capitale. Dans les trois films (mais surtout dans les deux derniers), le dénouement de l'intrigue est empêché, entravé par une séquence finale abstraite —comme oublieuse de l'objet de son enquête. Impossible de ne pas penser au *Fragment 71* d'Héraclite : "*Il faut se souvenir aussi de celui qui oublie où mène le chemin*". Dans le premier film, l'enfant, enfin devant la maison de l'ami, n'entre pas, ne rend pas le cahier. De retour chez lui il prend sur son sommeil pour remplir les deux cahiers de devoirs. Le deuxième film se termine sans que les deux enfants-acteurs recherchés soient retrouvés vivants. Le troisième laisse une équivoque sur la réponse de la jeune femme à la

déclaration d'amour de Hossein.

Et, cependant, deux des films sont parachevés sur le mode rigoureux d'une partition musicale. L'espace immense d'un paysage insiste, s'éternise. Il absorbe peu à peu les personnages, points minuscules mobiles, —traces évanouissantes de l'effort infini et rien d'autre— lointains et familiers. La musique de concerto (Vivaldi, Cimarosa) participe à cette soustraction au sens, dotant le paysage iranien (comme pourvu de coulisses), avec ses personnages disparus (complices), d'une surprenante théâtralité : proximité magique et universelle.

La durée insistante d'un plan est au cinéma une forme de répétition qui génère lui-même sa propre interruption. Toute fixité est suspecte et remarquable car elle dévie le mouvement (semble l'interrompre) et désoriente le sens, le porte ailleurs. Cette répétition convoque simultanément un excès (la durée) et un manque (la narration, le sens) qui transfigurent l'objet. (Opérations très présentes dans les films de Straub-Huillet, à chaque fois très singulières).

Le trajet de *Où est la maison de mon ami ?* (un écolier se sauve de chez lui pour rendre un cahier de devoirs à un voisin de classe qui risque le renvoi) réside dans l'apprentissage par l'enfant (et par le spectateur) du discernement dans ce qui est de l'ordre du même, du répété.

Discernement du bleu : le film s'ouvre par un élément majeur de sa poétique : une porte peinte en bleu, qui obstrue pratiquement tout l'écran, conviant le regard à la froideur et à la patience du bleu. On la sait immédiatement porte de classe car elle est frémissante du chahut des élèves (en l'absence du maître). C'est une porte usée, pauvre, fermée presque mais battante, une porte en quelque sorte rebelle, sur laquelle s'inscrivent les lettres persanes du générique : une porte-tableau, qui, par la suite, plusieurs fois, refuse de se fermer, une de ces portes qui exigent des gestes répétés pour être closes.

L'enfant ne sait de son camarade que le nom : Nematzadeh (il s'avère que le nom est très répandu), et le lieu-dit où il habite : Pochteh (il apprend qu'il existe plusieurs hameaux dispersés sous ce nom). Il recueille enfin un renseignement précieux d'un autre enfant : la maison du cousin de ce Mohamad Reza Nematzadeh a une porte bleue, située en haut d'un escalier. Or, les hameaux de Pochteh sont tous des labyrinthes pourvus d'escaliers et de maisons aux portes

peintes en bleu où vivent des Nematzadeh. L'indice vestimentaire (l'enfant porte à l'école un pantalon marron) s'avère deux fois tout aussi vain. Le film bascule dans le conte fantastique dans lequel l'entreprise de l'enfant sans cesse se heurte au cauchemar du répété et de l'indiscernable. Mais le documentaire s'allie à cet univers de fiction : seul un travail d'enquête obstiné et minutieux va dessiner un parcours (indices visuels et sonores précis, renseignements hasardeux pris auprès des rares habitants visibles) et permettre, dans l'angoissante obscurité de la nuit, tombée brusquement, (le bleu-nuit annule tout repère bleu), au jeune Ahmad Ahmadpour de trouver finalement le lieu où demeure son ami —grâce aussi à l'aide inopinée d'un vieux menuisier qui, par son métier, connaît tous les habitants de la région.

Dans les ruelles désertes, cette rencontre, comme la première (l'enfant court après un immense fagot mouvant qu'il dépasse pour découvrir et apostropher son porteur) a l'abstraction et la magie du conte. Le menuisier voûté devient la lumière obscure de l'enfant. Il a la raideur aimable et la passion méthodique des vieux guides de châteaux —ultimes et véritables propriétaires des lieux. Il sait chaque porte, chaque grillage de bois sculpté aux fenêtres. Ces moucharabieh diffuses la clarté d'une façon irréaliste à travers leur subtile géométrie. L'enfant chemine près du vieillard ; son visage est immuablement posé, son regard ouvert. L'homme parle des gens, de l'amour pour ses propres créations de bois, expose sans modestie sa fierté de bon ouvrier. La fiction chemine avec le documentaire : le spectateur pénètre au cœur du pays des *Mille et Une Nuits*.

Le trajet de l'enquête trace l'espace de liberté de l'enfant : il est immense, beaucoup plus vaste que la cour de sa maison, commensurable à l'infinie capacité de son regard.

*“Il n'est pas de brouillards, comme
il n'est point d'algèbres,
Qui résistent, au fond des nombres
ou des cieux
A la fixité calme et profonde des yeux.”*¹

¹Victor Hugo, *La Légende des Siècles*. (La vision d'où est sorti ce livre).

Ce qui offre la possibilité de s'extraire de l'ordinaire de la répétition (la mère ne cesse de répéter à son fils de faire ses devoirs et de rendre le cahier le lendemain), c'est de désobéir. Le film donne intelligence et mesure à la désobéissance : par le lent travail de réflexion perceptible sur le visage du jeune Ahmad (uniques surcroît de lumière et bouger du regard, les traits de l'enfant gardant l'inflexibilité d'un paysage), par les gestes attentifs, respectueux de l'enfant vis à vis de sa mère (il est sollicité continuellement pour de menus services et s'en acquitte patiemment). Car cette désobéissance n'est pas un simple caprice de transgresser la loi, mais une pensée, qui mesure une situation précise et la juge injuste, inacceptable. Ceci n'est pas une question d'indiscipline mais un effet de sujet. L'enfant désire remédier à une situation qu'il a lui-même provoquée, dont il est entièrement responsable, en prenant par étourderie le cahier de son voisin (non pas charité ou "éthique de l'autre", mais responsabilité du "je" et courage). Il n'y a dans le film ni psychologie, ni sentiments d'aucune sorte, ce qui est rare dans le cinéma mettant en scène des enfants. Il est à comparer en ce sens, dans *Allemagne année zéro* de Rossellini, à l'impassibilité du visage du jeune Edmund —un visage fermé— contrairement à celui d'Ahmad Ahmadpour dont le regard capte la lumière des possibles et non l'obscurité de l'Allemagne en ruine.

La décision de l'enfant exige d'abord un saut dans le vide, une course vers l'inconnu : autorisé à sortir (pour chercher le pain), il se jette, avec le cahier, en direction de Pochteh, dans l'inexploré : il gravit en courant ce curieux chemin en forme de Z, comme un éclair du ciel sur le sol, —sur une colline déserte, peuplée d'un seul arbre, avec pour unique horizon l'effort de sa propre courbure. Le vide est convoqué singulièrement par un vacillement de la représentation : le paysage (bien concret) est mis en fiction (ce qui abolit un moment l'effet documentaire) par une métamorphose abstraite —due simplement au mode de capture du plan (éloigné et en plongée) qui l'aplatit : sorte de page de livre de contes sur laquelle se déplace la silhouette de l'enfant.

Une mise en fiction identique de ce paysage survient après l'intrusion du grand-père qui veut dresser l'enfant à obéir (et le retarde dans ses recherches). La répétition défait l'idée angoissante du vide qui n'apparaît plus ici : l'enfant connaît désormais ce chemin, de plus, sa détermination n'est absolument pas entamée par

l'intervention du Grand-père : on le voit cette seconde fois, toujours courant, mais, sur cette "page", à la poursuite d'un grossier marchand (espèce de caricature de voleur d'Ali Baba à califourchon sur une mule) qui répond à ses clients au nom de Nehmatzadeh, mais n'entend pas les enfants.

Il n'y a pas de paraboles dans ces films de Kiarostami, pas de "messages". Le grand-père Ahmadpour —et son discours sévère sur l'éducation : punir même arbitrairement pour apprendre aux enfants l'obéissance afin qu'ils soient utiles à la société (c'est-à-dire ne pas avoir à répéter un ordre deux fois)— est ce vieillard singulier qui transmet l'idée de la tradition, appuyant sa théorie de l'éducation sur la sévérité avec laquelle son propre père l'a élevé (la loi qui se répète). Déduire du personnage que le film est une allégorie de l'Etat iranien aujourd'hui serait du domaine tordu de l'interprétation, nierait l'existence du film lui-même. Mais que le maître d'école menace de renvoi (règlement de l'école) celui qui a désobéi trois fois, que la mère répète dix fois "fais tes devoirs", que l'enfant aux gestes dociles choisisse d'outrepasser une loi intelligemment et justement (ce qui interrompt la répétition), voilà qui invite à la réflexion sur le rapport du sujet à la loi, et répond au discours du vieux.

Subsiste une réflexion réelle sur la puissance de la *tradition*. Fernando Pessoa lui donne cette définition : "*tyrannie qui vient du peuple*". Et plus loin, il ajoute : "*En d'autres mots, la tyrannie est démocratique*". Et cette pensée, au regard du film, conduit à prendre une distance juste avec l'Etat, à penser la tradition (qui divise) comme un réel de la question nationale, comme affaire du peuple, des gens simples. Autrement dit, la démocratie n'est pas considérée comme un *droit* que règle l'Etat (que l'on opposerait à un *non-droit*) mais comme un espace de liberté possible (maintenir ou changer la tradition) du peuple, d'individus concrets.

Puissance de l'interruption : deux regards

Et la vie continue (1992), le deuxième film de la trilogie, réalisé cinq ans plus tard, après *Devoirs du soir* et *Close up* (1990), traite du grand tremblement de terre qui, en 1990, a détruit entièrement la plupart des villages de la région du Gilhan où était tourné *Où est la maison de mon ami ?* (La fiction se situe cinq jours après le séisme.) Une représentation va se soutenir d'une répétition comme d'une

forme qui structure l'opinion consensuelle fabriquée par les journalistes. Le film s'ouvre par une mise en scène de l'affolement médiatique, donnée par la haute main d'un plan fixe,— capture d'un espace étroit vu de l'intérieur d'une guérite de péage d'autoroute; des mains échangent tickets et argent. Parfois, par coïncidence de hauteur se dessinent les profils d'automobilistes. Toute cette rumeur autoroutière (plus les sirènes d'ambulances, le vrombissement des hélicoptères) est couverte par le son de la radio où défilent des messages précipités que les commentaires dramatisent davantage. Cette inflation sonore des actualités, est accentuée par le sillage blanc quasi abstrait des camions du "Croissant-rouge" intercalé en leitmotiv par un montage imperceptible qui ne modifie en rien la tyrannie du cadre.

Il s'agit d'une répétition compulsive, perceptible par la durée excessive d'un plan, et ici, par l'impossibilité réglée de son interruption : la conjonction d'une représentation bornée, fixe et de la permanence d'un défilement sonore et visuel. Le mouvement, là, n'est pas suspendu ou désorienté mais captif. Il faut bien voir que ce qui est ici captif, c'est la pensée. Voilà ce dont est coupable chez Platon le "poète imitateur".

*"Et celui qui nous porte à la ressouvenance du malheur et aux plaintes, dont il ne peut se rassasier, ne dirons-nous pas que c'est un élément déraisonnable, paresseux, et ami de la lâcheté ?"*¹

Il faut bien voir que ce qui fait événement ici, ce n'est pas que le film emprunte sa matière à un fait divers dramatique véritable, mais plutôt qu'il construise, à partir d'un fait d'actualité "extraordinaire", retombé dans l'oubli, une autre forme d'extraordinaire —troublant, car particulièrement proche de l'ordinaire—, aux antipodes du reportage, de la dramatisation. Les actualités exhument les morts, recueillent et diffusent des témoignages de l'effroi, exacerbent la souffrance. Le film enquête sur la vie, écarte la souffrance par le respect (la distance juste), interroge les habitants sur le destin qui les a épargnés, filme leur marche le long des routes (magnifiques et rudes), avec leurs fardeaux, le plus souvent portés sur la tête (fière). Prenant appui sur tout ce qui, au milieu des ruines, est debout, *Et la vie continue* ar-

rache, non pas une *évidence* à la vie, mais au contraire, au prix d'efforts répétés, de routes caillouteuses, d'impasses, de détours poussiéreux, par la soudaine rencontre —conspiration de l'art— d'un visage, d'un paysage : une *grâce* d'exister.

Kiarostami rend cet étrange et splendide hommage aux gens simples de cette région, et à sa beauté, —sans lesquels *Où est la maison de mon ami ?* n'existerait pas, à l'abri de tout tremblement de terre, indestructible.

Ce qui interrompt la répétition, c'est son dérèglement : le calme de la voix d'un automobiliste qui s'arrête, trop longtemps, les klaxons le clament, pour demander un renseignement sur la possibilité d'aller à Rudbar. Le plan fixe disparaît, vaincu par un élément hétérogène à lui. Ce qui succède est une inversion de la fixité qui permet de sortir du cauchemar : l'intérieur d'une voiture avec un paysage qui se modifie posément; un point d'ancrage paisible —et c'est *miracle*—, les deux visages des voyageurs (acteurs du film) : le père-cinéaste au volant et son enfant sur la banquette arrière. La sérénité, l'attention extrême de ces deux regards confèrent une grâce au paysage, qui est, en contrechamp, l'immobilité d'un passage.

Le spectateur devient complice —non pas d'un regard, mais de deux regards, ce qui fonde une égalité, loin de l'identification. Par leur immobilité et leur répétition, les regards sont rebelles à toute interprétation, étrangers (sauf un ou deux moments) à tout sentiment : les visages eux-mêmes ont par instant un statut de paysage.

Cette séquence est construction du familier (identification à une situation banale d'un voyage en voiture), mais au plus loin du naturalisme : il y a une égalité de tous les éléments filmés. Les paysages, comme les visages ont leur autonomie, une vie propre. Seule la parole (questions de l'enfant) —traces discontinues— conjoint par instants les regards : les champs ne présentent aucun dérèglement particulier, l'usine de béton n'a pas été démolie : le tremblement de terre épargne.

Dans un dialogue les personnages se démarquent de l'opinion : au risque de choquer, ils n'empruntent pas la route —ce qui est requis— "pour porter secours aux victimes". Pas de discours humaniste. Le père et le fils discutent et s'entendent sur un alibi, s'il en faut un : pour essayer de retrouver vivants les deux enfants Ahmadpour, ac-

¹Platon, *La République X*.

teurs du film *Où est la maison de mon ami ?*, montrer la photo de l’affiche et dire qu’on vient leur porter secours. —D’ailleurs, le film s’achève sans que l’on sache si les enfants sont indemnes, mais le hasard du film met en scène une rencontre avec Monsieur Ruhi (le menuisier de *Où est la maison de mon ami*), et deux enfants qui ont vu le film (l’un d’eux a été un figurant).

Le passage dans le tunnel accentue la décision du film de s’extraire d’une vision dramatique et commune des choses : dans la nuit, on aperçoit par intermittence le visage de l’enfant qui dort sur la banquette. Le générique se déroule sur cette obscurité tremblante, alors que le film déjà bien entamé fait figure de prologue, —temps nécessaire, comme un grand geste, pour gagner une liberté. Ne pas voir ce tremblement de terre comme un bouleversement totalement chaotique, indiscernable, impossible à penser avec la raison, mais faire un film qui enquête, renseigne sur la vie des gens qui essaient de rétablir leur vie après cette catastrophe, — loin des images de la mort qu’un journaliste en quête de sensationnel enrôlerait dans un discours victimaire, qui stupéfie la pensée.

Jaillissement, après le tunnel, des bruits vivants, et même joyeux, de la ville sur un trajet de ruines contredites par l’immense activité des gens (civils et militaires) qui travaillent à leur déblaiement. L’atmosphère est irréelle, proche d’une rumeur de fête, mais sérieuse; le son des sirènes et des hélicoptères a perdu l’aspect angoissant du début, participe au travail général. (Le passage sonore d’un hélicoptère sera un leitmotiv jusqu’à la fin du film.).

Heurts avec le paysage : blessé : au plus près du regard, de gros rochers sont jetés sur le sol comme des dés géants (pur hasard), des blocs gigantesques de pierre tiennent des voitures écrasées en étau; au plus loin du regard, une poussière blanche saupoudre les champs d’oliviers, les fissures profondes et dérisoires d’une montagne coupent radicalement la route.

”De la réflexion sur ce qui nous est arrivé, répondis-je. Comme dans un coup de dés, nous devons, selon le lot qui nous échoit, rétablir nos affaires par les moyens que la raison nous prescrit comme les meilleurs, et, lorsque nous nous sommes heurtés quelque part, ne pas

agir comme les enfants, qui tenant la partie meurtrie, perdent le temps à crier, mais au contraire accoutumer sans cesse notre âme à aller aussi vite que possible soigner ce qui est blessé, relever ce qui est tombé, et faire taire les plaintes par l’application du remède.”¹

(à suivre)

Elisabeth Boyer

¹Id.

“That ain’t a fit night out for man or beast”¹

Evoquer la “répétition” au cinéma peut faire immédiatement penser aux genres comique et burlesque, car ils sont un des lieux par excellence de ce qui se répète, un espace privilégié où s’illustre le répétitif, qui induit celui-ci en même temps qu’il l’affirme.

Mais l’évidence du lien entre comique et répétition ne doit pas nous arrêter à envisager simplement cette dernière comme une des figures de rhétorique du genre, et plutôt nous convaincre de la complexité de ce rapport et de la multiplicité des opérations de “répétition” qui sont mises à l’oeuvre dans le comique.

Dans le chapitre sur le comique de situation de son étude *Le Rire*, Henri Bergson définit la répétition comme un des procédés usuels de la comédie classique, comme un des moyens de provoquer le rire en “*plaquant du mécanique sur du vivant*”².

L’idée même d’une “mécanisation de la vie”, qui est selon Bergson la cause initiale du rire, implique déjà en soi le sentiment d’un agencement machinique, d’un mouvement répétitif. Dans son analyse des procédés du vaudeville, qu’il s’agisse de la “répétition”, de “l’inversion” (“une situation qui se retourne contre celui qui la crée”), ou de “l’interférence de séries” (dont l’exemple est le qui-proquo), le philosophe note que ces procédés sont “*toutes opérations qui consistent à traiter la vie comme un mécanisme à répétition*”³.

Bergson nous montre donc que comique et répétition sont inextricablement liés quand il souligne le contraste entre “le mécanique et

le vivant” qui est la cause initiale du rire. Et si pour lui l’effet (le rire) est toujours dû à cette même cause, il remarque cependant que si les procédés de fabrication de comique sont “*autant de variations sur un thème plus général, (...) ce sont surtout les variations qui importent*”⁴.

Il faut donc envisager la répétition comme une opération singulière, constitutive du processus même du comique, dont les possibilités d’apparitions, de développements et de variations sont infinies.

Répétition et personnage comique

Penchons nous d’abord sur les multiples relations que le personnage comique entretient lui-même avec l’idée de “répétition”.

Dès la première décennie du cinéma, les scènes comiques n’échappent pas à la loi des séries qui règne alors dans la production (les catalogues des firmes de l’époque opèrent un classement par “genres” pour le moins explicite : “films à trucs”, “dramas sentimentaux”, “scènes dramatiques et réalistes”, “actualités reconstituées”, etc.). Parmi les “scènes comiques”, la série s’organise d’abord autour de la situation principale puis autour du héros. Les courses-poursuites, qui furent très en vogue dans les années 1905-1908, répètent sans cesse une même situation de poursuite échevelée dont seuls les personnages varient d’un film à l’autre: chez Pathé, on trouve par exemple *La Course à la perruque*, *La Course des belles-mères*, *La Course des sergents de ville*, *La Course au mariage*, etc. Puis très vite, à partir de 1906, on commence à réaliser des séries qui ont pour principal interprète un même personnage qu’on retrouve de film en film (et dont le pseudonyme est toujours mentionné dans le titre du film, ce qui permet au spectateur d’identifier à l’avance ou même de choisir le personnage/acteur qu’il va voir à l’écran).

Cette “répétition” d’un même personnage (ou d’un groupe de personnages) sur lequel est centré chaque film va prendre une importance capitale dans la comédie burlesque des années 10 et 20 et dans

¹ “*Ce n’est pas une nuit à mettre un chien dehors*” —W.C. Fields, dans *The Fatal Glass of Beer* (1933).

² Henri Bergson : *Le Rire*, P.U.F, 1981, pp. 51-78.

³ *Ibid.*, p 77.

⁴ *Ibid.*, p 156.

ses résurgences ultérieures, au point de devenir une des opérations fondamentales du genre. Ce qui se répète à travers le personnage burlesque, hormis le costume et la gestuelle, c'est avant tout un caractère, ou plutôt une nature familière et étrange à la fois, qui nous surprend d'autant mieux qu'on croit la connaître. Le personnage burlesque est la base structurelle à partir de laquelle la nouveauté et l'invention sont possibles, une présence connue d'où surgit toujours l'inconnu. Ce qui fait la *présence* d'un personnage comique, selon Petr Kral, c'est "*une sorte de synthèse idéale de toutes ses apparitions successives, un Keaton ou un Laurel "absolu" fait à la fois de ses doubles imaginaires et de son corps, de son charme, de son art réels, éléments que ces sosies ont tous en commun et grâce auxquels ils ont pu se matérialiser*"¹.

Si les burlesques instaurent la présence constante d'un seul et même personnage de film en film, celle-ci n'est jamais purement répétitive par rapport aux films précédents, ou alors se serait le signe d'une défaillance : ne dit-on pas d'ailleurs d'un mauvais comique qu'il se répète ?

Le signe de ce constant renouvellement est tangible, mis à part la multiplicité des situations auxquelles les personnages burlesques sont confrontés, dans l'impossibilité de les "fixer" une fois pour toute, de les réduire à un ou deux traits de caractère : si l'on peut parler par exemple d'obstination à propos du personnage de Keaton, en raison de l'inébranlable volonté dont il fait souvent preuve face à l'adversité, il peut aussi apparaître en état de passivité provisoire, voire de renoncement face à certaines situations (dans ses rapports avec les femmes, par exemple). De même la naïveté chronique du personnage de Laurel peut-elle parfois laisser la place à une redoutable perspicacité, et la maladresse de Jerry Lewis se transformer en adresse exemplaire. La subtilité des grands comiques est là, dans ce refus de l'inscription définitive, dans cette façon de rester eux-mêmes en se réinventant perpétuellement à chaque film.

¹ Petr Kral : *Les Burlesques ou la parade des somnambules*, Stock, 1986, p.19.

Mais les personnages burlesques ont aussi des gestes répétés, et repérables par leur répétition même, des "tics" de comportement qui leur sont propres, et dont ils ponctuent leurs apparitions : la démarche de Charlot, les longs regards exaspérés de Hardy à la caméra, ou la façon si particulière dont Laurel se prépare à pleurer, sont autant de gestes qu'on aime retrouver, qu'on reconnaît immédiatement, qu'ils soient un simple rappel évocatif ou une longue digression en forme de clin d'oeil appuyé. Car ces tics gestuels font aussi figure d'auto-citation, de signature adressée directement au spectateur comme pour souligner une connivence, accentuer un lien. Signes de reconnaissance, souvent réitérés sans paraître répétitifs, ces gestes prennent divers modes d'apparition, se développent, selon les situations, en variations infinies. La démarche de Charlot, bien qu'on la reconnaisse, n'est jamais vraiment fixée une fois pour toute : de l'ébauche à l'épure, elle est une perpétuelle invention.

Ce qui lie le personnage comique à la répétition, c'est qu'au delà de ses multiples apparitions, il n'incarne personne d'autre que lui-même, c'est-à-dire qu'il nous renvoie toujours au même, à l'auteur-acteur qui l'a créé. A travers le ou les masques, nous reconnaissons la personnalité unique qui s'y projette et s'y renouvelle.

Le recours fréquent des personnages burlesques au dédoublement ou à la multiplication (par le biais ou non du déguisement) n'efface pas la présence singulière de l'auteur. Au contraire, cela aurait plutôt pour effet de l'accentuer : Laurel et Hardy se dédoublant pour jouer eux-mêmes le rôle de leur femme ou de leurs enfants, Jerry Lewis se multipliant par deux, quatre ou sept (ou jusqu'à l'innombrable dans *Smorgasbord*), cherchent moins à nous faire croire à des personnages qu'à nous renvoyer toujours à eux seuls au travers d'apparitions qui ne veulent pas dépasser le stade du déguisement.

Si "l'éternel retour des comiques"² tient du rituel, s'ils multiplient et réitèrent les "signes" de reconnaissance (tel détail vestimentaire,

² L'expression est de Petr Kral. Sur "l'étrange immuabilité" des comiques, voir son article "Le Mythe et le rituel dans le burlesque de cinéma", *Humoresques* n°6, 1995, pp. 21-29.

tel tic gestuel ou verbal, telle situation, voire même tel gag), c'est que leur présence est construite à la fois sur une réapparition perpétuelle, sur le retour du *même*, et à la fois sur une réinvention permanente du personnage, auquel chaque nouveau film, chaque nouvelle situation vient adjoindre de l'*autre*. Reprocher à Chaplin "l'abandon" du personnage de Charlot au moment de *Monsieur Verdoux*, c'est déplorer une disparition brutale du même (Charlot) ou profit de l'autre (Verdoux) —même si Verdoux entretient de nombreux rapports avec le personnage de Charlot¹. Le film *The Railrodder* (1965) de Gerald Potterton est uniquement construit sur l'actualisation du personnage de Buster Keaton, plus de 30 ans après ses derniers grands films (au point que ce film est accompagné d'un documentaire sur son tournage qui s'intitule tout simplement *Buster Keaton rides again*).

Le "péché de répétition"

Si la forme comique est liée à la répétition, c'est pour autant que ce qui se répète est une "mécanique" susceptible de se rompre ou de s'interrompre pour laisser la place à un inattendu risible.

Si l'on se penche sur le processus du gag lui-même, bien qu'il soit difficile d'en donner une définition satisfaisante, on retrouve ces notions d'attente, de rupture, de surprise : de Jean-Pierre Coursodon ("la fonction fondamentale de tout gag est de créer une surprise en trompant une attente"²) à Dominique Noguez ("rupture provisoire de l'ordre tranquille des choses"³) le gag est vu comme une interruption, un détour, dans une construction ou un enchaînement organisé. Qu'il introduise une rupture dans le déroulement narratif du film, ou qu'il mette en place un mécanisme pour le rompre, le gag est

ce qui suspend pour un moment l'ordre établi par ou dans le film.

On voit dès lors quel ressort comique peut être tiré de tout mécanisme à répétition, de tout ce qui installe provisoirement de l'habitude ou du répétitif dans une situation donnée pour mieux être interrompu.

Les personnages eux-mêmes, à l'instar du pantin ou de la marionnette, ont parfois tendance à réagir mécaniquement aux événements, à s'installer au passage dans la répétition d'un geste, gratuit ou non, qui les affranchit un temps de l'ordre même du film, ou les soustrait provisoirement aux dangers qui les menacent.

C'est, par exemple, le "péché de répétition" dont parle André Bazin à propos de Charlot, cette façon si particulière qu'a le personnage de "contracter très vite une sorte de crampe mécanique, une habitude superficielle où s'évanouit la conscience de la cause initiale du mouvement". Bazin décrit la scène suivante de *Easy Street* (1917) pour illustrer ce "péché" de Charlot : "Dans la chambre où il est poursuivi par le gros dur, Charlot met le lit entre son adversaire et lui. Suit une série de feintes où chacun parcourt le lit de part et d'autre dans sa longueur. Au bout d'un certain temps, Charlot finit, en dépit de l'évidence du danger, par s'habituer à cette tactique de défense provisoire et, au lieu de subordonner ses demi-tours à l'attitude de son adversaire, se prend à faire mécaniquement ses allers et retours comme si ce geste suffisait par lui-même à le séparer éternellement du danger. Naturellement, si stupide que soit l'adversaire, il lui suffit, une fois, de rompre le rythme pour que Charlot vienne de lui-même dans ses bras".⁴

La mécanisation de son geste joue ici un mauvais tour au personnage. Mais bien souvent, la répétition d'un geste ou l'installation d'une routine a pour but de détourner l'attention ou de créer une attente du spectateur dans le seul but de mieux le surprendre. Charlot ivre dans *One a.m.* (1916) cherche longuement et laborieusement dans chacune de ses poches qui sont nombreuses la clef de son appartement pour rentrer chez lui. Il répète l'opération plusieurs fois

¹A ce propos, voir l'article de Dimitra Panopoulos "Sans action ni héros", in *L'art du cinéma* n°13, pp. 20-23.

²Jean-Pierre Coursodon : *Keaton et Cie*, Seghers, "Cinéma d'aujourd'hui", 1964, p 35.

³Dominique Noguez, préface à Adolphe Nysenholc : *Charlie Chaplin ou la légende des images*, Méridiens Klincksieck, 1987, p IV.

⁴André Bazin : *Charlie Chaplin*, Editions du Cerf, 1972, p 18-19.

avec la même application au point qu'on se demande s'il se souvient encore de ce qu'il cherche, et... finit par entrer par la fenêtre qui était ouverte.

Ces répétitions passagères sont à rapprocher des "tics" du personnage burlesque dont je parlais plus haut. Ces bégaiements de comportement face à l'action sont un signe de plus de la désinvolture et de la liberté de leur "présence" vis-à-vis du cours des événements. Car même victimes de leur "péché de répétition", la confiance éhontée des burlesques dans la bienveillance de l'avenir qui leur est réservé est déjà en soi un triomphe. Et cette impunité a aussi quelque chose à voir avec leur "éternel retour", quoi qu'il arrive, de film en film. Quel que soit l'état dans lequel Laurel et Hardy terminent leur film (et ceux-ci prennent un plaisir évident à se retrouver dans des états qui paraissent de plus en plus irrémédiables : jambes nouées autour du cou, transformés en nain ou en géant, en squelettes, en fantômes ou en animaux,...), on sait bien qu'ils réapparaîtront dans leur état initial au film suivant.

Comique de répétition ?

La "répétition comique" dont parle Henri Bergson fait référence à certains procédés du théâtre classique et du vaudeville dont on va retrouver la trace sous diverses formes au cinéma. Des répliques à répétition de Molière (dont l'exemple parfait pourrait être le "Que diable allait-il faire dans cette galère ?" des *Fourberies de Scapin*) au maillet dont Charlot frappe toutes les têtes dans *The Fatal Mallet* (1914), le ressort comique est le même.

L'expression "comique de répétition" est en fait l'arbre qui cache la forêt des divers processus comiques basés sur une forme plus ou moins évidente de répétition¹. De la reproduction pure et simple à la

¹Il me semble que l'expression "comique de répétition" sert aussi de nos jours à désigner de façon à peine polie un comique dont l'aspect répétitif est plutôt dû à un manque d'invention et d'innovation qu'à la réelle mise en

variation subtile, le comique aime en passer par la rime, l'allitération, le pluriel, la multiplication, le leitmotiv, l'accumulation, l'inventaire, la récapitulation, la répétition, la récurrence, toutes choses et d'autres encore qui ont à voir de près ou de plus loin avec la répétition.

La poursuite, par exemple, est le lieu de toutes les répétitions : elle peut produire des effets d'allitération (elle introduit du même dans de l'autre en variant les lieux d'une même situation), de leitmotiv (quand la poursuite repasse plusieurs fois par le même lieu), de reprise (quand par exemple elle s'inverse après un temps d'arrêt), sans parler des effets d'accumulation et de multiplication qui sont à la base de son principe même.

En exploitant avec une logique implacable un principe répétitif simple, on obtient des moments aussi inoubliables que la fameuse scène de la cabine des Marx Brothers dans *A Night at the Opera* (1935) ou que la première partie de *The Playhouse* (1921) (dans lequel Keaton est successivement et simultanément tous les musiciens d'un orchestre, tous les membres du public qui assistent au concert de cet orchestre et tous les employés du théâtre dans lequel il se produit).

Le comique de Laurel et Hardy repose en grande partie sur la répétition d'un rituel savamment construit entre les deux personnages, rituel dont ils dérouleront patiemment et indéfiniment chacune des différentes étapes au long de leur carrière, leur déclin tenant d'ailleurs moins à l'aspect immuable de ce rituel qu'aux situations de plus en plus éculées dans lesquelles il prend place. L'art de Laurel et Hardy consiste à installer de l'attendu au beau milieu de l'inconnu, à renouer avec l'habitude au sein des situations les plus inhabituelles, ou pour reprendre les termes même de la définition que Jean-Pierre Coursodon donne du gag, à combler par surprise l'attente du spectateur.

oeuvre d'une dynamique comique basée sur la répétition.

Répétitions, réitérations, variations...

Essayons pour finir de commenter quelques exemples de répétition comique et de tracer quelques repères, sans chercher l'exhaustivité.

Si on peut parler de “gag à répétition”, celui-ci prend en fait de multiples formes : que la même cause re-produise les mêmes effets à intervalle régulier, ou qu'une seule cause réitérée produise des effets chaque fois différents, ou que le même effet reproduit plusieurs fois soit dû chaque fois à des causes différentes, nous sommes toujours en présence d'un gag basé sur la répétition mais dont la procédure n'est jamais la même.

Le plus simple est la réitération locale d'un même fait ou d'un même geste qui devient comique par sa répétition à l'identique tout au long du film. Ainsi, qu'un personnage trébuche sur un pavé n'est pas forcément drôle. Mais que le même pavé fasse trébucher régulièrement le même personnage, puis, comme par contagion, les autres personnages du film *Carmen* (*Charlot joue Carmen*, 1915), peut devenir franchement désopilant. De même, dans *Way out West* (1937), chaque fois que Laurel et Hardy traversent le gué d'une rivière, Hardy disparaît invariablement et totalement dans l'eau qui cachait un trou profond.

Ce genre de gag, qu'on appelle communément “running gag”, s'il s'accommode parfois d'un certain “hasard” comme dans les deux exemples qu'on vient de citer, peut aussi être le fait d'un geste ou d'une obsession particulière (parfois totalement gratuite) du personnage burlesque : plongé dans ce qui a toutes les apparences d'un drame du grand nord, W.C. Fields dans *The Fatal Glass of Beer* (1933) ouvre régulièrement la porte de sa cabane pour hurler à la cantonade qu'“il fait un temps à ne pas mettre un chien dehors” et reçoit inmanquablement un paquet de neige dans la figure.

Par définition, le “running gag” n'en finit pas de courir tout au long du film. Ainsi, quand le personnage de Jerry Lewis dans *Smorgasbord* (1983) décide d'arrêter de fumer par la méthode “coup de

poing”, il est loin d'imaginer que chaque fois qu'il allumera une cigarette au cours du film, un même personnage surgira de nulle part pour lui asséner un coup de poing d'une violence radicale. Ici, la répétition du gag se prolonge en variations multiples : le frappeur laisse la place, au gré des circonstances, à une statue ou à une vieille dame, puis finit par cogner d'autres personnages...

Mais le “running gag” peut aussi courir d'un film à l'autre : difficile de donner une liste exhaustive de tous les objets que, tout au long de leur (longue) filmographie, Laurel s'est régulièrement ingénié à enfoncer dans l'oeil de Hardy (que ce soit par inadvertance ou avec préméditation).

La réitération d'un même fait ou d'un même geste ne débouche pas forcément sur une chute, mais peut être utilisée comme un simple “leitmotiv” qui ponctue l'action du film ou caractérise un personnage : il en va ainsi du comptage des billets de banque dans *Monsieur Verdoux* ou des nombreux petits gestes répétitifs auxquels s'adonnent à peu près tous les personnages de Tati (en vrac, citons une secrétaire qui réajuste sa jupe, un automobiliste qui se gratte le nez, une maîtresse de maison qui époussette tout ce qui passe à sa portée, un balayeur qui a toujours mieux à faire que de balayer, et quelques chiens qui lèvent la patte).

Quelquefois, la répétition d'un gag n'a pas lieu d'être montrée, elle est simplement évoquée par la mise en présence de deux ou trois éléments qui nous rappellent leur rencontre antérieure : quand Jerry Lewis accueille pour la seconde fois le gangster de *The Ladies' Man* (1961) dont il a précédemment anéanti la dignité en détruisant consciencieusement son chapeau, il a les mains pleines de cambouis et le gangster arbore un costume blanc flambant neuf et un chapeau de la même couleur. Cela suffit à notre joie : cette simple évocation est déjà en soi une variante (salissante) de la scène précédente.

Toujours dans *The Ladies' Man*, Jerry Lewis se livre à une audacieuse redite que rien ne semble pouvoir justifier : il nous montre deux fois, sans aucunes variations, la scène traumatique où son personnage découvre que sa fiancée le trompe. On pourra chercher au-

tant de raisons qu'on voudra à cette redite, aucune ne sera plus satisfaisante que la gratuité même d'une pure répétition. Dans *Smorgasbord*, Jerry Lewis va plus loin encore puisqu'il nous offre à la fin du film une sorte de répétition récapitulative de ce qu'on vient de voir en montant en série des scènes ratées ou coupées qui constituent à la fois un brouillon et un résumé du film, et attestent de son inachèvement. Le film qu'on vient de voir n'est plus qu'une possibilité parmi d'autres, dont chacun des éléments pourrait être repris pour faire autre chose, un autre film.

L'effet récapitulatif, qui redispose des éléments déjà vus sous la forme d'une série, est une figure récurrente du cinéma burlesque : que l'on pense à ces nombreuses poursuites auxquelles s'ajoutent, l'une après l'autre, les victimes des lieux traversés, et dont le défilé des poursuivants constitue à lui seul un résumé de la poursuite. D'autres poursuites, non moins nombreuses, repassent sempiternellement par les mêmes lieux, aggravant à chaque passage les dégâts occasionnés par le premier.

Le film *College* (1927) de Buster Keaton est entièrement construit sur un effet d'accumulation et de récapitulation : alors que le personnage, tout au long du film, échoue lamentablement aux épreuves sportives qu'il s'est imposé pour séduire une jeune fille, la mémorable course finale (dont le but est de sauver ladite jeune fille des mains d'un rival) le verra enchaîner tour à tour et avec succès chacune des épreuves qu'il avait précédemment ratées. Et Keaton détourne subtilement, dans le cadre de cette poursuite, chacune des épreuves en lui trouvant une utilité insoupçonnée : le saut de haies n'a jamais si bien porté son nom, le saut à la perche lui permet d'entrer directement par la fenêtre du deuxième étage, le lancer de disque, de poids ou de javelot lui permet d'envoyer, selon des techniques différentes, des assiettes, des pendulettes ou des portemanteaux, et le base-ball lui a appris la technique du retour à l'envoyeur... On ne peut qu'être admiratifs devant une récapitulation aussi précise.

On pourrait poursuivre indéfiniment cet inventaire sans jamais l'épuiser et au risque certain de se répéter. Un des effets de la répétition d'ailleurs est de nous laisser au bout du compte sur une curieuse impression d'inépuisable ou d'inachèvement, avec le sentiment étrange que ce qui s'est répété se répète encore, indéfiniment.

A cet égard, le cinéma de Jacques Tati est exemplaire : rien ne semble jamais vraiment s'y terminer, tout y paraît en mesure de continuer sans nous, au gré d'un rythme particulier qui nous poursuit longtemps après la projection du film, et dont la vie parfois nous offre de surprenants échos.

La porte du restaurant de l'hôtel, dans *Les Vacances de Monsieur Hulot*, continue toujours de produire un bruit, chaque fois qu'on la franchit, même s'il s'agit d'un autre lieu, d'une autre porte, et d'un bruit différent.

Emmanuel Dreux

Un paysage récurrent

Ride Lonesome et *Comanche Station*

Il y a de nombreux éléments communs à *Ride Lonesome* (1959) et *Comanche Station* (1960) de Budd Bøtticher. Ces deux westerns sont filmés entièrement en extérieurs à Lone Pine¹, en couleurs et en CinémaScope, et sont accompagnés des mêmes compositions musicales. De plus, les paysages sont filmés dans le style habituel de Bøtticher —un montage composé presque exclusivement d’images fixes et de panoramiques qui suivent les personnages et les recadrent au centre du paysage. Un autre élément commun, central à ces œuvres, est le rapport entre le héros et le paysage de Lone Pine.

Le héros

Ride Lonesome définit par son titre même le personnage du héros. Il est un “*Vengeur Solitaire*”² (il veut se venger de l’homme qui a pendu sa femme); mais il est avant tout un *errant solitaire* —d’où le titre original. *Comanche Station* est une variation sur *Ride Lonesome* : le héros recherche sa femme, prisonnière des Indiens et, en cours de route, ramène une autre femme capturée à son mari.

¹ Lone Pine est un lieu récurrent du paysage du western hollywoodien qui, comme d’autres en Californie ou en Arizona (notamment Tuscon et Sedona), est devenu une annexe des studios hollywoodiens. Situé dans la Owens Valley qui sépare la chaîne montagneuse de la Sierra Nevada en Californie des montagnes désertiques du Nevada, Lone Pine vaut par sa diversité topographique. Le paysage incarne une image hybride de l’Ouest, représentant, en même temps, la montagne, le désert, la rivière, la vallée désertique, un lac salé desséché et les rochers.

² Titre belge. Titre français : *La Chevauchée de la Vengeance*.

Ces deux œuvres évoquent l’histoire d’un héros qui tente d’en finir avec son passé. Il a perdu sa femme et donc la possibilité de se fixer, de s’installer et fonder une famille³. Cette perte (irréversible dans *Ride Lonesome*) le plonge dans la désolation, représentée par le désert vaste et vide de Lone Pine —un monde, selon Peter Wollen, “*en dehors de l’histoire, dans lequel chacun est maître de son propre destin*”⁴. L’univers du héros est ce paysage désertique qu’il parcourt sans cesse. Comme le précise le personnage de Brigade dans *Ride Lonesome*, “une femme n’y a pas sa place”. C’est un espace atemporel, coupé du monde civilisé, qui proscrit toute possibilité de fixité.

Le paysage

Les rochers du désert de Lone Pine évoquent un monde dur et figé. Les *badlands*⁵, composés de formes rocheuses accolées les unes aux autres, évoquent parfois une atmosphère de violence débridée par ces formes qui s’imbriquent et se métamorphosent à vue d’œil. C’est ce paysage rocheux que l’on découvre en premier dans les deux films, et duquel se détache la figure du héros solitaire.

On retrouve ces rochers comme lieu significatif dans chaque film, —et notamment à l’apparition du héros dans la première scène :

³ Voir définition du rôle de la femme dans “Hollywood et le western” de Denis Lévy in *Westerns, L’art du cinéma* n°5, juin 1994 (p.4-5): “L’épouse (...) représente naturellement l’installation, l’établissement sur une terre, avec la fondation d’une famille (...)”

⁴ Peter Wollen, “Bøtticher’s World-View” in *Budd Bøtticher: The Western*, BFI Education Department Dossier, éd. Jim Kitses (p.30): “(...) An a-historical world in which each man is master of his own individual destiny.”

⁵ C’est ainsi que Jacques Maudy nomme ce terrain dans *Géographie du western*. En français, le terme se traduit littéralement par “mauvaises terres”. “Il désigne les profondes rigoles creusées dans des matériaux meubles par les eaux de ruissellement. Observé dans le Dakota, ce phénomène est devenu éponyme. Les badlands sont très développés dans les régions semi-arides dont les roches ne sont pas protégées, par la végétation, des pluies rares mais particulièrement violentes” (p.239).

Ride Lonesome —Plan 1 : générique, un versant de badlands, une chaîne montagneuse enneigée en arrière-plan. Le générique se termine; la musique, dont le rythme se ralentit, prend une tonalité dramatique; la caméra pivote à gauche, pour cadrer un cavalier solitaire qui descend dans la cuvette rocheuse. A l'ombre, derrière un rocher, le cavalier descend de son cheval et marche vers la caméra, puis à droite de l'écran afin de s'abriter derrière un gros rocher tout en guettant l'ennemi.

Comanche Station —Plan 1 : «Générique, un versant de badlands, une ligne de crête concave. Entrant par le fond, un cavalier parcourt cette crête. Lent panoramique pour le suivre. Ce mouvement découvre des chaos rocheux (Lone Pine). Fin du générique; la musique prend un ton "indien". Visible dans une échancrure des rocs, le cavalier bifurque pour repartir dans l'axe de l'objectif. Il disparaît derrière la crête. Mais la caméra poursuit son panoramique découvrant un vaste paysage de montagnes bleutées contrastant avec les crêtes réuniformes du premier plan. Un mouvement de caméra vers le bas interrompt le panoramique pour balayer une gorge très encaissée où le cavalier avance après avoir contourné les chaos de blocs. Il passe sous la caméra qui le filme presque à la verticale. Très long plan.»¹

D'emblée, Bøtticher nous présente à chaque fois ce héros issu des *badlands*, comme un homme appartenant au paysage. On peut rapprocher la physionomie des badlands, du caractère du héros : les roches qu'il parcourt sont à la fois dures et compactes par leur texture et douces par leur forme; elles n'ont pas ce côté agressif qu'ont les sommets déchiquetés de la chaîne montagneuse que l'on voit parfois au fond de l'image. On verra que l'identification du héros au désert de Lone Pine conduit à s'interroger sur le véritable rôle du héros dans le western et, parallèlement, sur la fonction du mythe.

*

¹ Jacques Maudy, *Géographie du western*, p.56 (Nathan, 1989).

Comanche Station

Comanche Station doit sa tonalité à l'alternance des lieux secs et humides. Bøtticher réutilise les mêmes lieux tout au long du film, créant une continuité absolue de l'espace. En effet, il filme de points de vue différents et varie la distance, de manière à ce que l'utilisation des mêmes lieux ne soit pas perceptible, sauf par analyse : "*Les décors changent continuellement, alors que les différentes étapes du trajet sont atteintes, mais d'une certaine façon, ils ne changent pas, le désert est finalement le lieu dominant.*"² On peut en conclure que la fonction rythmique du paysage dans *Comanche Station* forme le contexte et commande l'action. L'alternance régulière des lieux secs et humides se calque sur l'alternance des moments lyriques et dramatiques, du repos et du danger, du crépuscule et de l'aube, des dialogues et de l'action, des espaces clos et ombrés et des espaces ouverts sous un soleil aveuglant. La récurrence de ces mêmes lieux, filmés de diverses façons avec une extrême économie de moyens, produit un effet d'allitération dans le vocabulaire paysagiste de Bøtticher.

Les premier et dernier plans de *Comanche Station* illustrent le parcours personnel du héros par un mouvement cyclique dans l'espace. A travers le film, il n'y a pas de causalité précise qui modifie la conscience du héros. Malgré les événements, le héros retourne à son point de départ. En effet, on voit exactement le même paysage au début et à la fin du film, alors que Cody est censé se déplacer vers Lordsburgh (qui est à trois jours de cheval). Si l'on regarde de plus près, on s'aperçoit que le dernier plan du film est une inversion du premier plan. La boucle est bouclée.

Ainsi, le film crée une structure essentiellement circulaire, évoquant le parcours du héros —qui finalement ne construit rien et n'évolue pas. Son efficacité provient de "*l'équilibre remarquable que Bøtticher instaure, créant un monde ambigu en balance entre des*

² Jim Kitses, *Budd Bøtticher - the Western* (p.39).

possibilités tragiques et pastorales”¹. Il n’est pas question ici de conquérir un espace, ni même de construire l’Ouest, mais simplement d’exister dans un monde.

Les actions du héros n’auront pas de conséquences sur son destin (il retourne seul dans le désert) ni sur celui des autres (leur avenir est aussi incertain). De plus, le héros n’agit pas au profit de la nation ou de la construction de l’Ouest. Il existe uniquement à travers ses actions dans le film. Randolph Scott est sans doute l’acteur idéal pour incarner les héros de Bøetticher —immuable, sec, inexpressif ; il n’y a rien de “psychologique” chez lui. Le héros n’a aucune intériorité ; on ne sait ni ce qu’il pense, ni ce qu’il ressent ; les motivations de ses actes ne sont jamais explicites.

En revanche, tout passe par cette relation étroite du héros au paysage. Si Lone Pine, le monde du héros, représente un territoire abstrait, hors du temps, le réel (c’est-à-dire tout ce qui vient de l’extérieur) reste hors-champ. Le groupe, par exemple, n’appartient pas au paysage ; la caméra recadre souvent le paysage, plaçant le héros au centre, ou comme leader du groupe. Quand le héros se déplace, la caméra suit, tandis que le groupe entre et sort du champ.

En même temps, toute action est induite par le héros. Cela ne veut pas dire que le collectif s’est formé grâce au héros, mais simplement qu’il s’est formé grâce à sa *rencontre*. Pour que le groupe devienne une collectivité soudée et organisée, il faut qu’il rencontre le héros *et* Lone Pine. Quand le collectif est formé, on n’a plus besoin du héros et le film se termine. Le retour du héros aux *badlands* est emblématique de son effacement.

¹ Jim Kitses, *Budd Bøetticher - the Western*, (p.38) : «The rythm of process, the alternation of success and decline, effort and repose, life and death, fundamental to the archetypal activities of building and planting. The proeminence of this cyclical mouvement within an essentially circular structure —nothing finally built or grown— accounts for the remarkable balance Bøetticher strikes, creating an ambiguous world poised between pastoral and tragic possibilities.»

En outre, on peut dire que sans Lone Pine, le héros n’existe pas, et inversement. De ce point de vue, le format CinémaScope est indispensable. Il exprime cet espace horizontal qui enveloppe le héros comme une extension de lui-même. De plus, il se prête parfaitement à l’évocation du parcours circulaire qu’effectue le héros dans un espace abstrait. On peut comprendre le paysage de Lone Pine comme une représentation du héros lui-même et inversement. Les vêtements du héros ont les couleurs du désert, pâlies par le soleil : jaune dominant, puis beige, marron, gris. On le remarque particulièrement lorsqu’il grimpe dans les rochers ; son corps agile se fond parfaitement dans le paysage.

Ride Lonesome

Au début de *Ride Lonesome*, le héros, accompagné de Billy, arrive dans un relais où il rencontre deux hommes et une femme et affronte avec eux les Indiens. C’est à ce moment-là que le film fixe le regard sur une image qui, selon Jim Kitses, “dans son économie et sa résonance, exprime, à elle seule, le cœur même du monde de Bøetticher.”²

Après que les Indiens ont quitté brusquement le relais, cette image apparaît en fondu, prise de l’intérieur du relais, et montre le départ du groupe :

“Le toit, les poteaux et la rampe en bois (c’est la structure du porche du relais) sont ombragés et ainsi recadrent l’écran, projetant notre regard vers le fond de l’image, au paysage ensoleillé —prairie, roches, puis *montagnes*, estompées dans la lumière brumeuse matinale. En haut du cadre à gauche pend une cruche qui se balance légèrement. Notre regard est ensuite dirigé quatre fois de droite à gauche alors que les membres du groupe quittent le relais en défilé, un par un, apparaissant dans l’écran à droite et disparaissant à gauche. Après le passage de la quatrième personne, la caméra pivote à gauche pour le suivre et cadre le groupe se fondant dans le paysage désertique blanchi sous le soleil. Une musique lyrique accompagne la scène dans

² 9 Jim Kitses, “Budd Bøetticher: Form, Style and Meaning” in *Budd Bøetticher: the western*, BFI Education Department Dossier (p.40).

une atmosphère pastorale.”¹

Le cadrage est repris quand Frank et ses acolytes arrivent sur les lieux : l'image est cadrée de la même façon, mais cette fois les cavaliers arrivent du fond de l'écran, le paysage maintenant dans l'ombre, excepté la chaîne de montagnes enneigées qui s'estompe dans une brume crépusculaire. Le groupe repart vers la gauche, suivi du même panoramique. Le plan est plus rapide que le premier, et la musique est dramatique.

En reprenant le même cadrage, Bötticher distingue la bande de Frank du groupe de Brigade. Le paysage éclairé du premier plan contraste avec celui, ombragé, du deuxième. De plus, la première image est suivie de deux plans de paysage accompagnés d'une musique allègre, où le groupe défile à travers les rochers. La deuxième image est suivie d'un seul plan sombre et rapide, sur une musique dramatique. L'image revient pour instaurer une différenciation entre le groupe du héros et celui de Frank et, en même temps, pour représenter la symbiose entre le héros et le paysage. La variation du plan nous informe que les bandits n'ont pas le même rapport au paysage. Ils sont en ombres chinoises, en contraste avec les montagnes éclairées en fond d'image et avec le paysage éclairé du premier plan —ils ne sont pas dans la lumière du paysage. Le premier plan prend alors rétrospectivement une importance considérable, évoquant clairement le rapport du héros au paysage. Jim Kitses la décrit comme une *“image qui s'exprime par son équilibre délicat entre espace ouvert et clos, mouvement et immobilité, ombre et lumière. (...) La tension entre le cadre noir statique et, à l'intérieur, le jeu rythmique lumineux, est si parfaite que finalement l'image a la qualité (...) d'une nature morte animée. La dialectique fondamentale de toute l'œuvre du cinéaste entre choix et restriction, mouvement et immobilité, est ici communiquée en une seule image.”*² La cruche dirige le regard et fait transition entre le mobile et l'immobile. Et, par extension, produit cette idée singulière d'un monde incertain, vacillant entre la

lumière et l'obscurité.

La répétition du cadre, avec variation de la lumière et du mouvement des acteurs, oppose la trajectoire droite et lumineuse du groupe du héros, à l'angle tracé dans le crépuscule par ses poursuivants. Mais tout en les inscrivant dans le même paysage, qui prend ainsi une fonction ambivalente : ce pays, selon qu'il est dans la lumière ou dans l'ombre, peut produire le Bien ou le Mal.

Kim McKirdy

Ride Lonesome, 1959:

Brigade (Randolph Scott) arrête Billy John (James Best) et entreprend de le ramener à Santa Cruz. Il attend patiemment que ses acolytes, dont Frank (Lee Van Cliff), le frère de Billy qui a pendu la femme de Brigade, le rattrapent. Billy et Brigade sont rejoints par Mrs Lane (Karen Steele), ainsi que par Will (Pernell Roberts) et Boone (James Coburn), deux hors-la-loi qui veulent s'emparer de Billy, car l'amnistie a été promise à celui qui la capturera. Les Indiens les poursuivent, car Brigade et ses compagnons refusent d'échanger Mrs Lane contre un cheval qui appartenait à son mari. Ils affrontent les Indiens, puis sont rattrapés par la bande de Frank. Brigade tue Frank, puis confie Billy et Mrs Lane à Boone et Will, qui continuent la route sans lui. Brigade repart dans le désert.

Comanche Station, 1960:

Cody (Randolph Scott) rachète Mrs Lowe (Nancy Gates) aux Comanches. Il compte se rendre à Lordsburgh pour la ramener auprès de son mari. Il ignore que ce dernier offre une forte prime à celui qui retrouvera son épouse. Cody et Mrs Lowe sont rejoints par Frank (Claude Akins), Toby (Skip Homeier) et Ben (Richard Rust) à un relais où ils affrontent ensemble les Indiens. Sur la route de Lordsburgh, Toby est tué par les Indiens. Ben, qui veut toucher la prime, envisage d'éliminer Cody et Mrs Lowe. Il tue Frank, qui n'approuve pas son projet. Cody abat Ben, ramène Mrs Lowe à son mari et repart seul dans le désert.

¹ Jim Kitses, *ibid.*

² Jim Kitses *ibid.*