

Impureté et conjoncture

L'art du cinéma s'est constitué en 1993 autour de la conviction que la situation actuelle du cinéma rend nécessaire un accompagnement théorique rigoureux des rares manifestations contemporaines du cinéma comme art.

Nous entendons par art une forme de pensée autonome et singulière, – une pensée qui agit par les émotions : ce sont les émotions qui produisent des idées. Ce qui veut dire que les idées ne préexistent jamais aux films. Ce ne sont pas, par exemple, des idées philosophiques ou politiques, etc., qui seraient incarnées ou illustrées dans les films. Les idées que les films produisent par les émotions, ce sont des idées que seules ces émotions-là peuvent susciter, et ces émotions, seul le cinéma peut les susciter : ce sont ces idées-cinéma que nous essayons de saisir et de décrire à travers les opérations spécifiques qui les produisent.

Le repérage de ces opérations nous amène à repenser l'histoire du cinéma en dehors de tout historicisme (notamment en dehors de tout découpage chronologique ou national). Nous parlons essentiellement de films plutôt que d'auteurs ou de mouvements, parce qu'il n'y a pas d'art en dehors des œuvres, et que les œuvres se suffisent à elles-mêmes.

Chaque numéro de la revue (qui paraît cinq fois par an) est organisé autour d'un thème (cf. le sommaire des anciens numéros), point d'unité à notre travail qui nous sert d'outil commun de réflexion pour aborder les films.

L'art du cinéma – publication de Cinéma Art Nouveau, association loi de 1901 11, passage St-Pierre Amelot 75011 Paris – E-mail : delevy@minitel.net

Directeur de publication : Denis Lévy

Comité de rédaction : Élisabeth Boyer, Emmanuel Dreux, Annick Fiolet, Denis Lévy, Dimitra Panopoulos.

Collaborateurs permanents : Alain Badiou, Slim Ben Cheikh, Frédéric Favre, Daniel Fischer, Charles Foulon, Aurélia Georges, Kim McKirdy.

Mise en page : Denis Chevalier

On peut consulter, entre autres informations utiles sur le cinéma, le texte des anciens numéros de *L'art du cinéma* sur Internet : www.imagnet.fr/secav.

Revue publiée avec le concours du Centre National du Livre.

Impression : Rafal – 67, bd Henri Barbusse – 78-210-st Cyr-l'École

N°ISSN : 1262-0424

SOMMAIRE

Impureté et conjoncture 5

Considérations sur l'état actuel du cinéma, et sur les moyens de penser cet état sans avoir à conclure que le cinéma est mort ou mourant

par Alain Badiou..... 7

L'impureté à quatre voies

(*Face/Off*, de John Woo ; *Sonatine*, de Takeshi Kitano ; *Snake Eyes*, de Brian De Palma ; *Midnight in the Garden of Good and Evil*, de Clint Eastwood ; *Caro Diario* et *Aprile*, de Nanni Moretti)

par Dimitra Panopoulos.....23

Khroustaliou, ma voiture ! d'Alexei Guerman

par Élisabeth Boyer49

Impureté et conjoncture

Notre dernière prise de position sur la conjoncture cinématographique remonte au bilan de la modernité “soustractive” des années soixante-dix et quatre-vingts, bilan que nous proposons dans nos premiers numéros, il y a six ans. Il nous paraît important aujourd’hui d’essayer d’y voir plus clair sur la situation du cinéma *comme art*, en cette fin de siècle, et sur notre propre travail dans cette situation.

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 (de Hollywood comme art) et celle, plus récente, des tentatives soustractives du cinéma moderne. Saturation ne signifie pas clôture : une configuration n’est jamais entièrement close, comme le montre l’art néo-classique, qui consiste à inventer de nouveaux points de saturation. Elle ne signifie pas non plus qu’un art demeure sans postérité, bien que ses effets soient parfois inattendus : ainsi, l’art hollywoodien est aujourd’hui devenu la référence principale de tout un pan du cinéma, mais au titre d’un art *autre*, auquel il s’agirait d’emprunter, selon l’éternelle “nature vampirique du cinéma”, pour reprendre l’expression de J-L. Leutrat, ou, dans nos termes, selon son impureté. Le système classique des genres est lui-même devenu plus référentiel qu’effectif, le gros de la production se donnant selon une répartition en deux catégories massives, le film d’action et la comédie, à l’intérieur desquelles c’est plutôt le principe des *séries* qui régit les codes narratifs.

De même, dans l’orientation “calligraphique” actuelle, très marquée notamment dans les films d’action, on peut

voir une rupture avec le système réaliste, en écho, malgré une stylistique radicalement différente, à l'exposition manifeste des formes, caractéristique de la modernité.

Dans la postérité de cette double saturation, et dans l'abondance industrielle du *spectacle* de cinéma actuel, l'art peut sembler dans une passe difficile. Mais c'est néanmoins une *passe*, et on peut y lire les prémices d'une possible recomposition consistante. Du reste, l'abondance industrielle a souvent été propice à l'éclosion d'un art, comme l'a profusément montré Hollywood : cela aussi fait partie de l'essentielle impureté de l'art du cinéma, que de pouvoir être "commercial".

On se souvient que nous réexaminions ce concept d'*impureté* dans notre n°11, en le référant principalement aux emprunts du cinéma aux autres arts. Nous y revenons dans ce numéro sous un éclairage supplémentaire : ces emprunts "impurs" servent à épurer le matériau spectaculaire, aussi grossier soit-il, dont le cinéma se nourrit.

C'est donc à l'aune de son impureté que nous mesurerons ici la situation actuelle du cinéma :

- Le texte introductif d'Alain Badiou propose un large ensemble d'hypothèses prospectives (et donc nécessairement prescriptives) sur cette situation.

- Mise en pratique de ces hypothèses, l'article de Dimitra Panopoulos les développe et vérifie leur efficacité sur différentes orientations parmi les films récents.

- Enfin, le texte d'Élisabeth Boyer sur *Khroustaliou, ma voiture !*, d'Alexei Guerman, met le concept d'impureté à l'épreuve du concret.

Denis Lévy

Considérations sur l'état actuel du cinéma, et sur les moyens de penser cet état sans avoir à conclure que le cinéma est mort ou mourant

1. Sur la notion de "situation du cinéma"

Il ne saurait y avoir de situation actuelle du cinéma (ou, si l'on veut, de conjoncture de cette procédure artistique) qui soit objective, ou situable "en soi". Le "ce qui-se-passe" (les films qui sortent) ne produit par lui-même aucune intelligibilité. Il y a à cela des raisons générales, mais aussi des raisons liées à la singularité de la procédure cinématographique.

a) Raisons générales : Le rapport de pensée au moment actuel d'un art est une prescription localisée, et non une description. Tout dépend du point où on se situe subjectivement, et en définitive des axiomes qui soutiennent le jugement. Le point où nous choisirons de nous situer s'appelle *L'art du cinéma*, qui revendique un statut local tout autre que celui d'une simple revue : un groupe de pensée, doté d'une orientation et de protocoles d'enquêtes particuliers. Les axiomes fondateurs sont au nombre de deux, dégagés du travail de Denis Lévy :

1. Le cinéma est capable d'être un art, au sens précis où l'on peut identifier, dans l'indivision des formes et du sujet, des idées-cinéma.

2. Cet art a connu une coupure majeure, entre sa vocation identificatoire, représentative et humaniste (“hollywodienne”), et une modernité distanciée, qui implique tout autrement le spectateur. Cette coupure a bien entendu une généalogie complexe, laquelle commande la vision que le groupe propose de l’histoire du cinéma.

On peut alors appeler “situation actuelle du cinéma” (ou conjoncture) la lisibilité d’un réel indistinct (les films qui se font) à partir des deux axiomes. On produit alors des énoncés dérivés, ou énoncés de situation. Ces énoncés identifient la situation, non pas “objectivement”, mais à partir d’engagements autour de ce qui a une autonomie artistique reconnaissable. Un peu comme, dans une situation donnée, la politique parlementaire n’est identifiable qu’à partir des énoncés de l’Organisation politique.

Dans tout ce qui va suivre, on ne perdra jamais de vue qu’en définitive, ce sont bien les films d’Oliveira, de Kiarostami, de Straub, du premier Wenders, d’un certain Pollet, de quelques Godard, etc. qui prescrivent la conjoncture, ou sont la mesure (citée ou non) des jugements dérivés. Ce sont eux qui permettent d’identifier dans la situation tout ce qui est *relativement progressiste* du point de l’art, même quand ce progressisme est dans des cadres ou des repères étrangers à ce que *L’art du cinéma* a appelé la modernité. Ce sont eux aussi qui donnent la mesure du nouveau, précisément parce qu’ils ont été la nouveauté. Le nouveau n’est pas en dialectique avec l’ancien, mais avec l’ancien nouveau, ou le nouveau de la séquence qui précède.

b) Raisons particulières : Elles s’attachent à une thèse aujourd’hui incorporée à la doctrine de *L’art du cinéma*, qui est celle de l’impureté essentielle de cet art. Jusqu’à présent, cette thèse signifiait surtout que le passage de l’idée dans un film suppose un jeu complexe de convocation et de

décalage des autres arts (le théâtre, le roman, la musique, la peinture...), et qu’il n’existe donc pas de “cinéma pur”, sauf dans la vision en impasse du formalisme avant-gardiste. Nous devons élargir la thèse de l’impureté, et poser le principe suivant : *Le cinéma est un lieu d’indiscernabilité intrinsèque entre l’art et le non-art*. Aucun film, à vrai dire, n’est de bout en bout contrôlé par une pensée artistique. Il charrie toujours des morceaux absolument impurs, relevant de l’imagerie ambiante, de déchets des autres arts, de conventions périssables, etc. L’activité artistique n’est repérable dans un film que comme *processus d’épuration de son caractère non-artistique immanent*. Et ce processus n’est jamais achevé. Mieux même : son achèvement supposé, qui donne la prétendue pureté du cinéma expérimental (ou même certains énoncés normatifs radicaux de Bresson sur “l’écriture cinématographique”), supprime la capacité artistique elle-même, et plus encore sa portée universelle. Les *opérations* artistiques du cinéma sont des opérations d’épuration inachevables, portant sur des formes courantes non artistiques, sur de l’imagerie quelconque (les “peintures idiotes” de Rimbaud).

Il résulte de tout cela que les formes dominantes du non-art sont immanentes à l’art lui-même, et font partie de son intelligibilité. D’où la nécessité permanente d’enquêter sur les courants formels dominants dans la production courante, et de repérer les schémas circulants, voire industriels, du visible et de l’audible, puisque ce sont eux sur lesquels s’exercent, éventuellement, les opérations artistiques.

2. Quatre exemples

a) La technique godardienne du “son sale” (phrases inaudibles, superpositions sonores, bruits parasites, etc.)

est une tentative d'épuration formelle de ce qui a envahi la production courante, à savoir l'enchevêtrement constant de la musique, sous sa forme post-rock, de sons brutaux (les armes, les explosions, les voitures et les avions, etc.) et de dialogues ramenés à leur ineptie opératoire. Godard transforme en murmure sophistiqué ce qui, dans cette production courante, est imposition sonore, ou soumission à l'exigence inconditionnée, caractéristique de la jeunesse contemporaine, d'un fond rythmique permanent, escortant toute activité, même la parole ou l'écriture. À travers cette opération, Godard traite en réalité de la confusion du monde comme artifice, comme principe volontaire de la confusion des pensées.

b) L'usage des plans de voiture chez Kiarostami, ou même Oliveira, travaille sur un stéréotype accablant de l'imagerie contemporaine, où l'ouverture de deux films sur trois se fait sur de tels plans. L'opération consiste à faire d'un schème de l'action quelconque un lieu de la parole, à changer ce qui est signe de vitesse en signe de lenteur, à contraindre ce qui est extériorité du mouvement à devenir la forme de l'intériorité, réflexive ou dialogique.

c) L'activité sexuelle, directement filmée sur les corps, est une composante majeure de ce qu'autorise l'imagerie contemporaine courante. Elle s'oppose à la métonymie du désir, qui était une des clefs de l'art cinématographique classique, et qui visait à contourner la censure, en sexualisant d'infimes détails. Le problème artistique est alors : quel usage peut-on faire de la nudité sexualisée dans son exposition tendanciellement intégrale ? On ne compte plus les tentatives d'épuration de ce matériau, soit en le dérivant vers la parole (dans la comédie française contemporaine), soit en le ritualisant (certaines séquences d'Antonioni), soit

en en faisant des citations distanciées, soit en le banalisant par incorporation dans un genre (comme le fait Eastwood dans *Sur la route de Madison*), soit en le surpornographiant de façon abstraite (Godard parfois).

d) Les effets spéciaux de toutes natures, le spectacle formalisé de la destruction, du cataclysme, une sorte de consommation Bas-Empire du meurtre, de la cruauté et de la catastrophe, sont des ingrédients évidents du cinéma actuel. Ils s'inscrivent dans une tradition éprouvée, mais ils ne cherchent plus guère à envelopper la chose dans une fable consistante à vocation morale, voire religieuse. Ils relèvent d'une technique du choc et de la surenchère, liée à la fin de la rareté relative des images et de la difficulté de leur obtention. Les bavardages sur le "virtuel" et l'image de synthèse désignent en fait la surabondance et la facilité de l'image, y compris de l'image spectaculairement catastrophique ou terrorisante. Là aussi, les tentatives d'épuration existent, qui vont dans le sens d'un renchérissement stylisé, d'une sorte de calligraphie ralentie de l'explosion générale, dont John Woo est le grand maître.

3. Une thèse et ses conséquences

On peut alors formuler le principe suivant : *Un film est contemporain, et donc destiné à tous, pour autant que le matériau dont il assure l'épuration est identifiable comme appartenant au non-art de son temps.*

C'est ce qui fait du cinéma, intrinsèquement et non empiriquement, un art *de masse* : son référent interne n'est pas le passé artistique des formes, ce qui supposerait un spectateur éduqué, mais une imagerie courante dont les opérations artistiques éventuelles assurent le filtrage et le

traitement distancié. Le cinéma rassemble autour de matériaux non-artistiques identifiables, qui sont des indicateurs idéologiques de l'époque. Et il *fait passer*, éventuellement, leur épuration artistique, dans le médium d'une indiscernabilité apparente entre art et non-art.

D'où, pour travailler à penser la situation actuelle du cinéma, quelques directions d'enquête.

a) On gardera bien entendu l'idée que les opérations artistiques de la modernité consistent à épurer les matériaux (visibles et audibles) de tout ce qui les rattache à la domination de la représentation, de l'identification et du réalisme. Mais on ajoutera que le défi actuel est qu'il convient d'étendre ce traitement à tout ce qui rattache les matériaux à la pure consommation formelle d'images et de sons, dont les agencements privilégiés sont aujourd'hui : la nudité pornographique, l'effet spécial cataclysmique, l'intimisme du couple, le mélodrame social et la cruauté pathologique. Car ce n'est qu'en épurant ces agencements, tout en reconnaissant la nécessité, qu'on a chance de croiser un réel *en situation*, et donc d'assurer le passage, ou la visitation, d'une idée-cinéma nouvelle.

b) Il est donc requis de connaître les matériaux dans leur mouvement réel, et les tendances dominantes qui les organisent.

c) Il faut aborder les œuvres, et faire des hypothèses de configuration, à partir des opérations d'épuration et de décalage de ces matériaux et de leurs agencements, à travers quoi se donnent des idées-cinéma effectivement contemporaines, et à portée universelle.

Il est probable, au point où nous en sommes, que l'unité de base de l'investigation est moins un film dans sa totalité que des moments de film, moments où l'opération est lisible. Lisibilité veut dire : on saisit à la fois le matériau sous-jacent, qui assure la contemporanéité, le protocole d'épuration, qui

est l'indice artistique, et le passage de l'idée (ou croisement d'un réel), qui est l'effet du protocole. Dans la phase de transition actuelle, où le poids interne du non-art est écrasant (puisque, nous y reviendrons, ne lui est en général opposé qu'une distance formaliste), il est nécessaire de procéder au travail d'identification des opérations y compris dans des films globalement déficients. Nous ne sommes pas entièrement guidés par la notion d'auteur, parce que personne sans doute n'a encore un rapport dominé et consistant à la mutation des matériaux (qu'est-ce que faire du cinéma quand toute image est *facile* ?). Si un tel rapport surgissait, nous aurions un grand auteur *de masse*, comme le furent Chaplin ou Murnau, et nous l'aurions sans doute dans un genre déterminé issu de la situation. Or nous ne voyons rien de tel, ni pour le néo-polar explosif (malgré l'existence d'auteurs de qualité, comme Woo ou De Palma), ni dans le film-gore (malgré les subtils décalages de Craven), ni dans la pornographie (Bénazéraf n'a tenu aucune de ses promesses), ni dans le mélodrame social (en dépit des efforts de quelques Anglais).

Il y a donc nécessité d'une enquête sur les détails, guidée par le sens des situations possibles, par notre fréquentation "consommatrice" du cinéma (nous devons partager dans une certaine mesure l'aspect forain, innocent et de masse du "voir des films"), par notre instinct, et par le décodage de la critique courante.

4. Les exceptions

Il convient de mettre à part les cas où une vaste modification politique, un événement global, a autorisé pendant un temps le discrédit des matériaux industriels ordinaires, disons hollywoodiens (ou aussi indiens, ou égyptiens), et

rendu possible une prise originale sur le site événementiel. Pendant au moins une séquence temporelle, la dimension de masse du cinéma n'est pas incompatible avec le souci direct d'inventer des formes où le réel d'un pays se donne comme problème. Ce fut le cas en Allemagne, comme escorte du gauchisme (Fassbinder, Schröeter, Wenders...), au Portugal après la révolution de 1975 (Oliveira, Botelho...), et en Iran après la révolution islamique (Kiarostami...). On voit clairement que dans tous ces exemples, ce dont le cinéma est capable touche au pays, comme catégorie subjective (qu'est-ce qu'être de ce pays ?). Il y a des idées-cinéma sur ce point, tel que l'événement en a découvert l'ancienne invisibilité. Le cinéma est alors à la fois moderne, et dans l'action large. Un cinéma national à portée universelle surgit, une *école* nationale, repérable jusque dans ses insistances formelles.

5. Agencements formels et motifs dominants

Hors ces exceptions nationales, l'enquête doit déterminer où nous en sommes des opérations concluantes pratiquées sur un certain nombre de motifs dominants, plus ou moins codés dans des genres. Quelles idées virtuelles sont en travail dans ces opérations ?

a) La visibilité du sexuel. Ou plus généralement, le motif de la nudité érogène. La question est de savoir ce que ce motif, épuré, mais sans retour possible aux métonymies classiques imposées par la censure, peut porter quant à la déliaison entre amour et sexualité. Ou comment il peut faire exception (alors que d'abord il la confirme) à la subsumption contemporaine de l'amour par l'organisation fonctionnelle de la jouissance. Quel degré de visibilité tolère ce qu'on

pourrait appeler le corps amoureux ? Un simple démontage critique de la pornographie n'est qu'une première étape, comme on le voit dans les scènes pornographiques abstraites de Godard, par exemple dans *Sauve qui peut (la vie)*. Il n'y a encore rien de bien concluant sur ce point, et le repérage de quelques opérations tentées sur ce motif seraient les bienvenues.

Une question subsidiaire est de se demander si la pornographie, le X, peut devenir un genre. On conviendra d'appeler "genre" ce qui a donné lieu à des entreprises artistiques. Sinon, on parlera de spécialité. La pornographie est-elle nécessairement une spécialité, et non un genre ? Et alors, pourquoi ? C'est une question très intéressante quant à l'essence même du cinéma, confronté à la visibilité intégrale du sexuel.

b) La violence extrême, la cruauté. C'est une zone complexe, qui enveloppe le thème du *serial killer* tortionnaire (*Seven*), et ses variantes fantastiques gore (*Halloween*, *Scream...*), le néo-polar violent, certains films sur la mafia (même *Casino* contient des plans d'une cruauté sans mesure), ou des films sur la fin du monde et les survivants tribaux qui s'entrégorgent. Il ne s'agit pas de variantes du film d'épouvante comme genre. L'élément proprement cruel, le déchiquetage, le broyage des os, le supplice, l'emportent sur le suspense et la peur. C'est un ensemble qui évoque vraiment le Bas-Empire romain, car les variations sur la mise à mort en sont le matériau essentiel.

Le point est de savoir si tout cela est exposé à un possible traitement *tragique*. Avant en effet de juger ces images sanglantes et suppliciantes, il faut se souvenir que les récits de mises à mort affreuses, la variété des meurtres, la monstruosité des actions, ont été des composantes majeures de la tragédie la plus policée. Qu'on relise le récit de la mort

d'Hyppolite, dans la *Phèdre* de Racine. Après tout, on n'a guère fait mieux que l'histoire grecque d'Atrée et de Thyeste, grand lieu commun narratif de la tragédie, où on voit un père manger ses enfants. L'enquête est ici guidée par une question assez simple : existe-t-il des opérations embryonnaires qui annonceraient que tout ce matériau, qui est comme une mythologie urbaine d'aujourd'hui, s'intégrera dans des tentatives de tragédie baroque contemporaine ?

c) La figure ouvrière. On sait qu'il y a eu un retour récent, via l'Angleterre, mais aussi dans des documentaires américains, du mélodrame social. En France même, toutes sortes de tentatives, de *Reprise* à *Marius et Jeannette*, visent à se prononcer sur une certaine figure ouvrière, dans l'élément du PCF ou de Mai 68. Le problème est alors de savoir si le cinéma peut contribuer à la généralisation subjective de l'autonomie de la figure ouvrière. Pour l'instant, *il ne traite que de sa fin*, et donne lieu à des opérations nostalgiques, y compris dans *Les virtuoses*.

L'histoire de cette question est très complexe, si l'on songe simultanément aux *Temps modernes* (Chaplin), au romantisme noir français (*Le jour se lève*), aux films épiques soviétiques, et aux films de la séquence ouverte par 68 (*Tout va bien*, *Oser lutter...*). Aujourd'hui, la question serait : quel est l'agencement formel qui épure le passage de cette figure de toute nostalgie, et contribue à son *installation* ? C'est-à-dire à son détachement de toute objectivité sociale. C'est bien de la possibilité d'un croisement réel du cinéma et de la politique qu'il s'agit, et sans doute faudrait-il que la figure ouvrière soit précisément le point réel *infigurable* du film, comme cela est après tout esquissé dans *L'école de Mai*, de Denis Lévy (1979).

d) Le motif millénariste. C'est tout le registre des catastro-

phes planétaires dont nous sauve un héros yankee quelconque. Le réel sous-jacent est la mondialisation, l'hégémonie d'une seule super-puissance, et aussi les idéologies écologiques concernant le village planétaire et sa survie. L'imagerie fondamentale est celle de la catastrophe, et non celle du salut. Et ce "genre" est déjà accompagné de sa forme ironique (*Mars attaque*, par exemple). Tout le point est de savoir si le motif d'une menace générale peut être le matériau d'une opération qui ferait passer l'idée que le monde est en proie au Capital sous sa forme déchaînée, et rendu par là-même, globalement, étranger aux vérités qu'il détient. Il est clair que cette fois, c'est de la possibilité d'un film *épique* qu'il s'agit, mais d'une épopée dont le "héros" est l'action restreinte, la confiance en elles-mêmes des procédures de vérité.

e) La comédie petite-bourgeoise. Il y a une variante moderne, très prisée, de la tradition intimiste française. Elle tourne autour de la jeune femme hystérisée, d'une certaine vacuité tendue de son vagabondage amoureux, social, voire intellectuel. Ce qui rattache ce genre à Marivaux et à Musset, à la Marianne des *Caprices*, comme c'est très net chez le père fondateur qu'est Rohmer. Presque tous les "auteurs" français récents trempent dans cette affaire. C'est encore un genre mineur, au regard de la comédie américaine des années 30-40, assez voisine par beaucoup de côtés, de la comédie que Stanley Cavell appelle "du remariage". Pourquoi cette infériorité mineure ? Nous devons savoir répondre à cette question. On dira par exemple que la faiblesse de ces films est que l'enjeu central de l'intrigue reste indéterminé. Dans les films américains comme dans Marivaux, il y a en bout de course une décision, ou une déclaration. C'est ce point fixe qui articule la comédie de l'incertitude et du double jeu. C'est ce qui soutient que

la prose de Marivaux puisse être simultanément retorse et extrêmement ferme. Si Rohmer reste supérieur à ses descendants, c'est qu'il trouve parfois dans des allusions chrétiennes à la grâce l'équivalent d'un enjeu. Dans *Conte d'automne*, il est évident que le motif majeur est : "Heureux les simples d'esprit, la grâce amoureuse est pour eux". Rien de tel chez Desplechin, Barbosa ou Jacquot. Au fond, ce genre ne trouve une force artistique que quand il se dote, à partir d'une confiance inébranlable dans ce dont l'amour est capable, d'un point fixe, dont toute comédie a besoin pour nouer son errance interne.

La psychanalyse, dont les auteurs actuels (le triste Woody Allen compris) font grand usage, est une fausse piste, car elle est, paradigmatiquement, le lieu de l'interminable.

Nous ne pouvons plus guère symboliser le point fixe dans le mariage, ou le remariage. Sans doute, comme Rohmer le suggère, et parfois Téchiné, se trouve-t-il là où l'amour croise une autre procédure de vérité. Il faut alors formaliser un excentrement subjectif, une conversion, un écart perceptible. Et finalement une délocalisation au regard de la conception prévalente, même si elle sert de matériau initial, conception qui est un mélange de narcissisme et d'inertie hystérisée.

6. Le cinéma et les autres arts

La généralisation de la notion d'impureté ne doit pas nous faire oublier qu'elle est d'abord impureté au regard des autres arts. Quelles sont les formes contemporaines de la question ?

a) Sur le cinéma et la musique. Le repérage doit se faire

à partir du rythme. On appellera "rythme", non pas exactement les caractéristiques du montage, mais une temporalité diffuse, qui fixe, même s'il s'agit d'un plan-séquence, la tonalité du mouvement (saccadé, ou pressé, ou élargi, ou lent et majestueux etc...). Le rythme engage toutes les composantes du film, et non pas seulement l'organisation des plans et des séquences. Par exemple, le type de jeu des acteurs, ou l'intensité des couleurs, interviennent dans le rythme autant que la vitesse de succession des plans. Le rythme est au fond la pulsation générale des transitions filmiques. Et la musique en est une sorte de commentaire immédiat, souvent, du reste, purement redondant, ou emphatique. Mais c'est bien le rythme, c'est-à-dire la pulsation transitive, qui noue le cinéma à la musique.

Le siècle, qui est après tout le siècle du cinéma, a connu pour l'essentiel trois types de musique. D'abord, la musique post-romantique, qui a maintenu les artifices de la tonalité finissante, telle qu'elle se livre dans la mélancolie symphonique de Mahler ou de Tchaïkovsky, et qui court, via Strauss ou Rachmaninov, jusqu'à aujourd'hui, singulièrement au cinéma. Il y a ensuite cette grande création des noirs américains qu'est le jazz, qui a ses très grands artistes, de Armstrong à Monk, mais à laquelle il faut rattacher en bloc tout le continent des musiques que l'on peut appeler "musique des jeunes", du rock à la techno. Et enfin, il y a eu la continuation en rupture de la création musicale véritable, qui, de Schönberg à Brian Ferneyhough a liquidé la tonalité, et construit un univers de singularités musicales, sérielles et post-sérielles.

Au cinéma, nous avons assisté au passage massif, quoique inachevé (car tout film néo-classique reclassifie la musique), de la musique post-romantique à la musique

post-jazz. Ceci accompagne, quant au rythme, le passage d'une esthétique emphatique de la dilatation (portée à son comble dans les ouvertures de western, qui sont vraiment des ouvertures symphoniques) à une esthétique de la fragmentation, dont tout le monde remarque que la matrice est le clip, un sous-produit de la musique-jeune.

Le problème central nous semble le suivant : peut-on inventer un rythme qui nouerait le cinéma au réel de la musique comme art, et non aux formes décomposées du symphonisme, ou, démagogiques, des musiques-jeunes ? Comment se fait-il que le cinéma ait laissé de côté toute la grande création musicale contemporaine ? Pourquoi, outre le post-romantisme et le post-jazz, n'y-a-t-il pas au cinéma de post-sériel ? N'a-t-on pas là, s'agissant après tout de ce qui, depuis un siècle, est la musique *véritable*, une des raisons qui, le cinéma étant l'art de masse essentiel, laisse dans l'ombre de la seule action restreinte la création musicale ? Il faut revenir aux quelques tentatives d'incorporation filmique, et donc rythmique, de la musique de notre temps, chez Straub, ou Oliveira, pour y discerner les opérations qui en font la force, mais aussi ce qui en a gelé la limite.

b) Sur le cinéma et le théâtre. *L'art du cinéma* a fortement travaillé cette question. Pour aller plus avant, sans doute devons-nous partir de la question : qu'est-ce qu'un *acteur* de cinéma aujourd'hui ? Car c'est une question qui traverse toutes les autres. Un acteur américain aujourd'hui est dominé par l'impératif du sexuel visible, la confrontation à la violence extrême, l'héroïsme millénariste. Il est un réceptacle immobile pour une sorte de cosmos en voie de désintégration. Il porte seul la consistance, ou ce qu'il en reste. À la limite, il est une sorte de corps invulnérable. C'est du reste pourquoi c'est essentiellement un homme, un athlète impassible. Les

femmes sont presque uniformément décoratives, bien plus qu'à l'époque antérieure, où elles pouvaient être le centre vénéux de la narration. Ou, dans le cas de la néo-comédie, elles sont des figures de magazine, proies névrosées des "problèmes féminins".

Nous devrions nous demander où en est exactement l'impurification par le cinéma de l'acteur de théâtre. La réapparition au cinéma de l'acteur ou de l'actrice subtils, qui *détourne* par son jeu l'évidence de l'image, qui reste en réserve de cette évidence, et la poétise, serait une bonne nouvelle, dont nous devons chercher les traces (elles existent). Il faut évidemment que ce dont il est question dans le film le lui permette, ce qui veut dire que l'écart reste *mesuré* entre ce qui est montré et le pli subjectif de cette monstration. Téchiné y parvient, par exemple, dans quelques séquences. Il est en tout cas assuré qu'on ne peut soutenir l'acteur subtil si on ne fait que le juxtaposer, comme massivité résistante, à un harcèlement visuel et sonore, ou si on livre son corps et sa mimique à la plasticité interminable des névroses.

7. *Une hypothèse générale*

À un niveau tout à fait global, nous pouvons encadrer les enquêtes particulières dont nous venons de fixer le dispositif en formulant, à nos risques et périls, l'hypothèse suivante : *Le moment est au néo-classicisme.*

Cette hypothèse signifie trois choses :

- La séquence moderne proprement soustractive (soustraction de l'acteur et de la construction narrative, prévalence du texte, indiscernabilité de la fiction et du documentaire, etc.) est saturée.

- Aucune configuration nouvelle n'est événementielle-

ment perceptible.

- Ce que l'on voit est une version exaspérée et surtendue de schèmes préexistants, ou un maniement au second degré de ces schèmes, y compris les genres, qui sont cités et soumis à l'hystérisation de leurs ressources. C'est ce qu'on appellera le *formalisme* contemporain. Sa signature la plus générale est une mobilité de la caméra qui enjambe la notion de plan, et vise à raccorder dans un mouvement unique des configurations visibles disparates, ou classiquement inappariables.

Or, contre le formalisme, dont le croisement à quelque réel est improbable, ou extérieur (ainsi des fins des films formalistes, le plus souvent en rechute réaliste sucrée, comme si dire, ou affirmer, supposait qu'on renonce au mouvement de la forme), on peut prévoir une réaction académique, déjà commencée de-ci de-là.

On appellera néo-classique l'effort d'épuration interne de la réaction académique et de son régime de visibilité. Il y a déjà quelque chose de ce genre dans les meilleures séquences de *Titanic*, ou même de *Les virtuoses*. Il s'agit d'opérations qui assument la conjoncture réactive, mais qui la travaillent à partir de la séquence moderne saturée. Un peu comme Picasso entre la séquence cubiste des années 1910, et l'ouverture, à partir des années 30-40, du non-figuratif véritable. Il acceptait un certain retour des formes représentatives, mais les travaillait du point du cubisme lui-même.

Notre dernière question sera : que valent, aujourd'hui, les quelques indices d'un semblable effort ? Que promettent-ils ?

Alain Badiou

L'impureté à quatre voies

1. Conjoncture de l'impureté cinématographique

Nous avons déjà traité, dans le numéro 11, de l'impureté comme spécificité cinématographique – non pas une curiosité caractéristique du cinéma, mais bien son essence même. Rappelons ici que nous en donnions pour définition la capacité du cinéma de convoquer un art en l'arrachant à sa destination initiale, selon un mouvement local ou global du film (ou dans un nouage du local et du global).

Dans ce premier numéro, nous nous sommes surtout efforcés de montrer que l'impureté cinématographique mettait en œuvre les opérations mêmes des arts qu'elle convoquait. Ainsi il y avait loin de cette impureté au simple fait d'intégrer la citation d'autres arts à l'image. Nous avons montré que le mode sur lequel un art convoqué était arraché à sa destination initiale pouvait procéder par l'intercession soit d'une opération référée à un autre art encore (exemple de *Mort à Venise* dans le n° 4), soit d'une impurification du cinéma lui-même au regard de son matériau supposé, concernant le son, le mouvement, l'image, etc. (exemple d'*Othon*, dans le n° 11).

Il y a actuellement un regain de reconnaissance de l'impureté cinématographique. Mais il apparaît que cette reconnaissance se donne sur un plan qui est à nos yeux hétérogène à ce qui se joue en termes d'impureté. En effet,

quand nous reprenions cette notion à Bazin, réactualisée dans l'hypothèse d'Alain Badiou, c'était pour autant qu'elle rendait possible une élucidation de la dimension d'art du cinéma. Or, c'est dans des catégories de l'esthétique que ce regain de reconnaissance se manifeste aujourd'hui : l'impureté du cinéma serait ainsi une capacité étendue de jouer des codes des autres arts. Cette assertion s'est donnée de façon récurrente à propos du dernier film d'Oliveira, *Inquiétude*, et peut-être le film s'y prête-t-il (on peut lire notamment l'article d'Emmanuel Burdeau dans les *Cahiers du Cinéma* n°528, "*Oliveira et le chant du code*"). Mais la conviction qui préside à cette conception de l'impureté cinématographique est alors soit que le cinéma n'est jamais qu'un presqu'art, voire même qu'il inconsiste par une dépendance totale aux autres arts ; soit, le plus souvent, que le cinéma est en posture de maîtrise et de surplomb vis-à-vis des autres arts (fût-ce sur le plan strictement esthétique, c'est-à-dire en ce qui concerne les codes qui les régissent). Or, c'est dans une toute autre visée que nous avons repris cette notion : ne la gouvernait ni l'opinion accréditée de l'influence réciproque des arts entre eux, ni cette conception d'une capacité du cinéma à la synthèse de tous les arts, pas même avec cette éventuelle distance qu'il préserverait à l'égard des codes esthétiques des autres arts. Notre hypothèse était que le cinéma mesurait sa dimension d'art à l'aune des autres arts, non parce qu'il constituerait par excellence un art supérieur, mais bien parce qu'il est imparti à chaque film de traverser le fait de n'être pas intégralement une œuvre d'art.

La piste de l'impureté donne une acuité toute singulière à l'enquête sur la conjoncture. Pour cela, il importe, encore

une fois, de ne pas assigner cette notion d'impureté à la redistribution des structures esthétiques. Verser l'identification de l'impureté au compte de l'art du cinéma supposera donc d'interroger ses occurrences du point des idées-cinéma (c'est-à-dire des idées dont le passage est assuré selon une indiscernabilité de la forme et du sujet). Aussi toute la difficulté est-elle, dans la passe actuelle, de ne pas céder sur le sujet que croise la forme, à chaque film, car aujourd'hui le vif des inventions de cinéma se donne justement du côté d'un certain formalisme.

Quelle acuité procure le biais de l'impureté ? Il nous permet tout d'abord de prendre la mesure de la conjoncture en ces termes : là où nous paraissait se manifester une pure et simple dégénérescence des genres hollywoodiens, il apparaît que le cinéma exerce à son propre endroit, de façon intrinsèque donc, une impurification de son art.

Que signifie une telle impurification ? Nous estimons qu'elle n'est pas la réflexivité pratiquée en tous temps par toutes sortes de films, petits et grands, par laquelle les films usaient de citations de ce qui faisait le propre du genre (clichés ou autres opérations), afin d'instaurer une distance à l'esthétique du système hollywoodien : la mise à distance par la réflexivité avait pour principale visée de rendre plus distinct et plus sensible ce qui relevait en propre des idées-cinéma. Cette impurification est aussi d'une autre nature que la saturation pratiquée par les grands films de Ford, de N. Ray, de Welles, etc. dont les explorations et les inventions aux limites annoncent une fin de la configuration hollywoodienne, mais de l'intérieur de celle-ci, et plutôt de l'intérieur d'un seul genre à la fois. Dans la conjoncture actuelle, le cinéma, se rapportant à lui-même dans la médiation repérable des genres, procède à toute autre chose qu'à une telle réflexivité

et se distingue de cette saturation intrinsèque. Car le cinéma se rapporte à présent à lui-même comme à un art parmi d'autres, alors même que son impureté native est liée à ce qu'il n'est pas intégralement un art, c'est-à-dire à ceci que sa dimension proprement artistique n'est jamais acquise. Si le cinéma peut se rapporter à lui-même comme à un art parmi d'autres, c'est en fait que ce à quoi il se rapporte est ce qui du cinéma fut un art, dans une configuration bien définie : la configuration hollywoodienne, dotée notamment de ses genres, et, désormais close. C'est parce que cette clôture est prononcée que le cinéma peut procéder sur lui-même aux opérations d'impurification qu'il opérerait jusque là sur les autres arts.

Sous cet angle, on voit entre autres choses que le formalisme contemporain, dont la vivacité artistique est évidente, n'est pas fondé, à terme, à fusionner avec la saturation maniériste qui existe par ailleurs et selon laquelle la configuration est impossible à clore. Le formalisme fait au contraire le pari que cette configuration est effectivement close. Étant close, cette configuration est identifiable au sein du cinéma même comme un art constitué. Wes Craven conjoint, dans *Scream*, le genre du film d'horreur et la dimension sociale de ce genre. Et cela, ce qu'il inclut dans le traitement de ce genre, concernant les effets répertoriés du genre sur son public ainsi que la représentation quasi-sociologique de ce public, est reversé à l'impurification locale et globale du genre. C'est là tout autre chose que la parodie à laquelle s'emploie Tarantino dans *Pulp Fiction* ou *Jackie Brown*. La différence est que Tarantino continue de jouer au n-ième degré des attentes du spectateur au regard des codes du genre, sans jamais s'en arracher. Tandis que Craven représente ces effets au sein même de son film

afin de les réengager comme partie intégrante du genre et de sa clôture dans autre chose : par l'intercession de vecteurs empruntés au burlesque, qui n'ôtent rien au suspense et à l'horreur (telle la silhouette de l'assassin déguisé, par la nature de son déguisement, et par la manière dont il tombe, se heurte, trébuche ou s'é gare dans quelques unes de ses péripéties), Craven invente une forme de comédie cruelle.

C'est un vecteur récurrent que l'emprunt ponctuel au burlesque dans l'impurification de la configuration hollywoodienne par le cinéma contemporain. Il ne s'agit en aucun cas de faire des films burlesques. Mais c'est une forme singulière d'intervention explicite du cinéma dans la conjoncture : c'est ainsi que le formalisme traite de façon originale le matériau impur qui est le sien, à savoir le spectaculaire, aux dimensions que permet l'industrie américaine (ce qui n'est pas nouveau en soi, mais les normes n'en sont plus les mêmes que dans le système esthétique réaliste sous-jacent à la configuration hollywoodienne). Chez John Woo par exemple, la chorégraphie des corps ou des hors-bords, d'un spectaculaire surdimensionné, est de ce fait à la fois aux lisières du comique et d'une réelle élégance. C'est aussi par un usage subtil de vecteurs burlesques localisés que Nanni Moretti peut inventer une comédie politique qui ne reconduit pas au documentaire dont il semble partir.

Bien sûr, il existe deux acceptions du genre, tout comme pour l'impureté : esthétique, artistique. Mais cela ne justifie pas que l'on traite de ces notions au point de leur ambivalence, les deux registres étant disjoints du point de vue de leurs effets. Côté esthétique, le genre est bien sûr l'armature codifiée des contraintes relatives à la construction du récit, à ce dont il est explicitement question, aux scènes obligées,

à la morale finale, et aux représentations afférentes : ces contraintes concernent plutôt le scénario et participent à l'édification d'une situation récurrente. Côté artistique, le genre n'est pas le simple négatif (au sens photographique du terme) de ce que requiert l'esthétique hollywoodienne, c'est-à-dire qu'il n'est pas la simple réaction à la situation qui lui est faite, et qui se donnerait par une liberté s'exerçant aux marges : l'art propre à chaque genre consiste en une hypothèse. C'est la récurrence de cette hypothèse qui fonde le genre du point de l'art du cinéma. Cette hypothèse est un pari sur ceci que le croisement d'une situation et d'une tonalité puisse être le lieu pour un éventail de sujets. Chaque film noue, par un sujet qui lui est singulier, une situation et une tonalité qui sont par ailleurs récurrentes dans le genre. Le sujet d'un film ne lui préexiste pas, et n'est nullement délivré par les prescriptions esthétiques du genre. Aussi peut-on estimer que l'art du cinéma constitue, pour son propre compte, film par film, les différents genres qui sont le cœur de la configuration hollywoodienne.

Aujourd'hui, l'impurification des genres maintient pour part la notion même de genre, bien que ceux-ci ne soient plus destinés aux mêmes opérations artistiques que par le passé, ni même rénovés, pas plus qu'il n'en existe désormais de recollection selon un dispositif d'ensemble comparable au système sous-jacent dans la configuration hollywoodienne. Mais la notion de genre est encore à ce jour ce qui permet d'identifier, le plus aisément, cette configuration hollywoodienne dont le cinéma a encore tant de difficulté à s'arracher. En outre, la notion de genre comme notion artistique reste un outil précieux pour saisir les idées-cinéma au creuset des prospections contemporaines, même quand elles en semblent le plus éloignées, comme c'est le cas du

formalisme. Car la question reste entière de savoir si un film formaliste rencontre un point de réel, c'est-à-dire de savoir si l'effet de sujet a sa place dans un tel cinéma : si c'est bien le cas, est-il cependant entièrement aléatoire ou d'un intérêt très relatif dans le motif artistique du film ? Est-ce un formalisme tournant à vide qui l'emportera ? Ou bien au contraire, ces films, dont l'inspiration formaliste est manifeste, ouvrent-ils à quelque chose de nouveau, autre qu'un formalisme tourné vers une pureté truquée du cinéma, et autre que la configuration hollywoodienne, à laquelle ils sont à la fois redevables et en extériorité ?

Nous sommes intéressés à cette question dans la mesure où notre hypothèse concernant les idées-cinéma est qu'elles participent d'un effet de sujet du film (ou d'un moment du film). C'est ainsi, estimons-nous, qu'est attestée la rencontre d'une forme et d'un point de réel constituant l'ancrage proprement contemporain de l'art du cinéma. Or, le formalisme dont l'invention la plus évidente réside dans certains films de John Woo et de Brian De Palma, s'il ne donne pas lieu à une nouvelle configuration du cinéma, a sans doute néanmoins toutes les ressources pour assurer la passe, de la configuration hollywoodienne à une nouvelle configuration. Formuler des hypothèses sur cette configuration à venir requiert d'élucider dans quels termes le formalisme clôt la configuration hollywoodienne.

Nous pouvons noter que cela ne se donne pas par un bannissement de ce qui a jusqu'à présent identifié cette configuration, mais par l'invention, essentiellement formelle, d'une mobilité interne aux genres et d'un genre à l'autre. La multiplicité des genres y est en effet saisie, de sorte que c'est ce qui les unifie du point de l'art de cette configuration qui se trouve arraché à sa destination initiale : l'appariement

d'un sujet à la tonalité ne se fait plus selon une prescription propre à chacun de ces genres, mais dans la liberté de leur décroissement (c'est ainsi que procède *Midnight in the Garden of Good and Evil* de Clint Eastwood).

L'impurification des genres est une hypothèse transversale à différentes voies du cinéma dans la conjoncture. Le formalisme est une de ces voies, la plus constituée sans doute, mais il faut aussi compter avec d'autres voies du cinéma contemporain, comme on peut le voir dans les deux derniers films de Nanni Moretti, *Caro Diario*, et *Aprile*, ou avec le néo-classique *Midnight in the Garden of Good and Evil*.

L'opérateur récurrent dans le formalisme au service de cette mobilité prospective parmi les genres, se donne dans une conception du mouvement de la caméra qui passe outre l'acception établie du plan. Le rôle du montage au regard de la disposition du récit en est entièrement modifié. Et cette modification ne doit rien à la voie empruntée par Godard, laquelle est plus homogène au principe de saturation de la configuration antérieure.

La nouvelle manne des polars hollywoodiens instruit un suspense qui n'a pas partie liée à la logique de l'enquête, pas plus qu'à la logique d'un sens qui présiderait au montage. La vision de *Snake Eyes*, de De Palma, nous contraint à reconnaître que le schème classique de la répétition et de son interruption (cf n° 14) est ici inopérant. Il convient d'y substituer le couple de la fuite en avant du mouvement et son point de butée – quant à la forme mais aussi quant à l'effet de sujet. La logique de la fragmentation du montage ne se réfère plus au même mode du continu et du discontinu. Le mouvement continu de la caméra, qui ne laisse pas davantage percevoir ce qui se joue entre les plans, et n'ajoute donc rien du point de vue du visible, entérine

cependant par là quelque chose de la non-exhaustion du réel par le visible, de la dimension intotalisable du réel. Or c'est un gain sur la saturation godardienne, car c'est le fait d'une foncière indifférence à la défection du sens, dans l'univers décrit par la fiction. Le montage ne va plus travailler à la défection du sens des représentations qui font monde comme par imposture. À cet égard, rien ne fait monde a priori, la logique sous-jacente est celle de la page blanche. C'est pourquoi la chorégraphie d'un John Woo dans *Face/Off* est rétroactivement perceptible comme l'invention d'une calligraphie.

Nous proposons quatre courtes approches, en guise d'illustration provisoire.

2. *Quatre esquisses* :

a) **Action et formalisme : John Woo – *Face/Off* – contre Takeshi Kitano – *Sonatine*.**

L'action est aujourd'hui encore un réquisit de l'esthétique hollywoodienne. Toute grosse production est tenue de s'y plier, spécialement s'il s'agit d'un polar. Ce genre est donc un site de prédilection pour l'impurification par le cinéma de ce qui en lui ne relève pas directement de l'art. Car la conception de l'action que réclame l'esthétique des grosses productions hollywoodiennes tend à circonscrire le cinéma à sa dimension spectaculaire.

Or si l'action est si souvent décriée du point de vue de l'art, c'est qu'elle tend soit à masquer le vide de tout sujet, par la seule plénitude du spectacle, soit, tel un deus-ex-

machina, à donner sens à ce qui n'en avait déjà plus, par l'apparente résolution du conflit des forces, dont la seule contradiction ne suffisait évidemment pas à donner du sens au monde représenté.

Dans le contexte contemporain, la défection du sens est une situation reconnue, et la question est désormais de savoir si l'action au cinéma se donne ouvertement et cyniquement comme le tenant-lieu de ce vide, ou si la vacuité des représentations n'autorise plus de maintenir la notion même d'action.

De cette situation, *Sonatine* et *Face/Off* tirent des conséquences divergentes.

Soit *Sonatine*, de Takeshi Kitano. Ce film est manifestement une méditation sur le nihilisme contemporain. Du point de vue du genre de référence, il s'inscrit dans la veine du polar opposant des gangs entre eux. Ce film dessine un monde assez abstrait en ceci qu'il est entièrement soustrait au monde ordinaire et entièrement circonscrit au conflit des gangs. La tonalité et la situation de polar se trouvent, à mi-course, infléchies par le paradigme du road-movie : sans interrompre la matrice du film de polar, ce qui en constitue l'action se trouve arraché à sa destination initiale. Ainsi, bien que les scènes d'action subsistent, elles ne ponctuent plus du tout le film comme dans le cas du polar classique. Kitano procède à un évidement de la tension dramatique dont les scènes d'action devraient classiquement constituer le point culminant. Il le fait en accusant la disjonction de ces scènes d'action au regard des autres scènes. Car les scènes qui séparent entre elles les scènes d'action, dont la violence reste entière, ne sont pas du tout construites selon une patiente élaboration du suspense et de la tension qui d'ordinaire président à ces coups d'éclats. Au contraire,

le détour par le road-movie a pour effet de dénaturer tout ce qui serait susceptible de préparer une telle tension. Ce détour procède au contraire à la mise en évidence du vide subjectif des protagonistes dans le hiatus du défaut d'action. L'enjeu de l'action est ainsi d'emblée rendu opaque et, au long cours, parfaitement arbitraire, ne serait-ce qu'au titre où l'action n'apparaît qu'à la lumière des contraintes et des conséquences enchaînées à un premier aléa. Car la question récurrente devient vite dans un tel dispositif, la question suivante : qu'est-ce qui fait lien ? La question n'est pas seulement formelle : rien dans l'identification des gangs ne permet de les distinguer, ce qui lie les membres de chacun de ces gangs demeure de toute évidence arbitraire. La caractérisation des personnages, très à distance pour le spectateur à raison de leur impassibilité, mais aussi très à distance les uns des autres, participe de cette énigme sous-jacente. Nul affect ne joue dans tout cela, et cependant l'exécution du jeune protégé du bandit-protagoniste principal fixe un point de butée à l'errance de ce gang. Le film bascule ainsi du côté d'une résolution classique du conflit par un ample règlement de compte. Mais il maintient qu'il n'y a là rien qui fasse sens. Même un amour par ailleurs possible ne peut y suppléer. Aussi ce film pousse jusqu'à son terme la dévaluation de toutes les valeurs – le polar ne traite ici ni un conflit avec une loi étatique, ni vraiment un conflit entre les lois érigées par les différents gangs – il est pure confrontation des forces, sans autre enjeu que la force elle-même. La question de tout le film est de saisir s'il est possible de s'arracher au nihilisme de l'époque. L'effet de sujet du film tranche au moins sur deux points : il est possible, artistiquement parlant de ne pas céder à la tentation d'un cynisme, qui serait une stylisation du nihilisme ; le nihilisme ne contraint

pas en soi à cette forme de complaisance le concernant. Deuxième point : la saturation des effets du nihilisme ne dispose aucune ressource intrinsèque de dépassement. Il y faut encore autre chose, et la subjectivité du protagoniste central ne peut y suppléer : ce qui, indépendamment de l'impasse finale explicite, est à la racine d'une sorte d'attentisme qui traverse tout le film.

John Woo tire des conséquences pour ainsi dire opposées à celles de Kitano. Il doit pourtant traiter avec *Face/Off* de la rémanence d'un manichéisme dont les valeurs sont aujourd'hui dépourvues de sens, et suffisamment assignables, selon le postulat même du film, aux apparences, aux visages du bon flic et du mauvais bandit, pour que l'échange des visages sème le trouble le plus complet. Mais d'emblée, le monde de John Woo est tout autre que celui de Kitano : que les représentations de ce monde ne soient plus régies par l'expression d'un sens de ce monde, cela n'objecte en rien à ce que l'on s'inscrive dans un tel monde. Les modalités d'inscription obéiront naturellement à d'autres normes que celles du réalisme hollywoodien qui faisait jusque là système. Le postulat est nietzschéen : indifférent à toute traversée des apparences, éludant toute dichotomie des apparences et du réel, le film de John Woo s'empare de toute représentation dans une indifférence totale quant à savoir si elle touche au réel de ce qu'elle représente, ou si cette représentation, cet objet sont déliés de tout ancrage au réel. Le postulat est que le plan des apparences et du réel est homogène, puisqu'il y a une indiscernabilité matérielle de ces termes. Les opérations du film sont ainsi libérées de toute responsabilité artistique de déjouer les illusions imposées par une esthétique réaliste, celle-ci n'a plus cours, ou du moins le formalisme de John Woo lui tourne

résolument le dos. À ce stade de notre étude, on pourrait se demander de quelle impureté procède l'art d'un John Woo, puisque *Face/Off* ne semble de prime abord convoquer que les ressources strictement formelles du cinéma. Mais le paradigme convoqué par John Woo n'est autre que le chorégraphique, comme il a déjà été remarqué en temps et en heure par les *Cahiers du Cinéma* (cf n°516). Ainsi, sous l'égide de ce paradigme chorégraphique, le spectaculaire est arraché au seul divertissement, sans le desservir pour autant. Le spectaculaire est modifié dans sa nature même : les explosions par exemple ne se donnent pas comme la dissémination des formes et des objets, leur mise en pièce pure et simple. Au contraire, dans l'équivalence excessive des objets, c'est-à-dire l'indistinction à l'image des morceaux de voitures ou de hors-bord, des flammes, des coups de feu, des corps mêmes, John Woo procède à l'invention de figures, de gestes, imprimant à ce que l'on voit son unité véritable, et son intelligibilité propre, si insensée soit-elle. Un effet de sujet apparaît, au fil de ces figures qui sont autant d'idées-cinéma : c'est que le manichéisme qui subsiste dans un univers dont les valeurs sont pour l'essentiel profondément dévaluées, est un manichéisme dont les deux faces sont intimement liées. Leur confrontation ne donne donc jamais lieu à leur séparation. C'est pourquoi le geste des figures d'explosion (ou des échanges de tir et courses poursuites catastrophiques) ressaisit ces deux faces selon une impulsion nouvelle. Chaque explosion atteste en effet l'impossibilité d'une scission des termes du manichéisme, car ce qui subsiste à même le visible, c'est cette unité calligraphique, et non une destruction des forces entrées en conflit, alors même que "rien de ce qui fait cet étrange mélange des formes ne devrait a priori prendre corps" (Nicolas Saada ,

Cahiers du cinéma n°516). Tandis que chez le Kitano de *Sonatine*, tout est disposé de façon à ce que rien ne prenne corps, et en sorte que tout corps tombe.

b) Du croisement d'une forme et d'un réel : l'effet de sujet dans *Snake Eyes* de De Palma.

Nous identifions De Palma comme l'un des vecteurs du formalisme dominant, au même titre que John Woo. Toutefois, sa forme, moins ouvertement débridée dans l'invention des figures qui rendent possible le passage d'une idée, n'est pas un plan d'épreuve du paradigme chorégraphique. Mais c'est aussi ce qui permet de mieux saisir ce qui se joue en terme de sujet dans ce néo-polar, au regard d'un suspense qui déjoue là aussi toute logique narrative.

Le procédé explicite de départ consiste en une confrontation des différentes versions filmées par les caméras de surveillance de la séquence initiale, restituant conjointement ou non des images d'un match de boxe truqué et de l'assassinat d'un homme d'État. Alors même que le spectateur envisage un peu trop vite que cette confrontation vise à dévoiler une vérité masquée par des représentations mensongères. En réalité, au lieu d'une palette des 500 versions qui doivent correspondre aux 500 caméras, la confrontation effective des images, au plus loin de constituer une traversée des apparences, est bien vite éludée en tant que telle : peu de choses nous en est visible et en outre la confrontation n'est pas présentée selon la systématique que l'on serait en droit d'attendre dans une telle enquête. Il est bien évident que la mise à mal du caractère trompeur des images n'est pas directement le souci de De Palma dans *Snake Eyes*.

Un film comme *Usual Suspects*, de Bryan Singer, installe, lui, l'enquête de son film dans une telle ambiguïté que les versions successives nous sont toujours données selon des images distinctes des mêmes épisodes, en même temps que ces versions sont elles-mêmes subordonnées au mensonge possible du récit que dispose chacun des témoins ou des protagonistes.

Dans *Snake Eyes*, ce n'est pas de la confrontation des versions que l'enquête tire la vérité de son résultat, cette confrontation ne donnant pas lieu à des étapes qui seraient le fruit des hypothèses successives. Au contraire, alors que l'enquête est menée de manière relativement erratique, la découverte de la bonne caméra identifie la possibilité d'une version intégrale de la part des faits qui nous intéresse, et délivre sans autre forme de prospection ou d'hypothèse supplémentaire, les faits authentiques. Pour le spectateur, c'est sans surprise véritable, la caractérisation du méchant ne laissant pas de doute concernant la source de la machination. Mais la découverte de ce fait, pas plus qu'elle ne constitue une découverte pour le spectateur, ne valide que ce soit là un fait aux yeux du flic Santoro qui est affectivement lié à ce coupable. Aussi, le suspense de ce film ne réside ni dans un suivi méticuleux des méandres d'une enquête systématique, du point de vue narratif, ni dans tous les faux-semblants que peut receler un tel décor, en dépit de ce que le travelling virtuose de la séquence initiale en laissait supposer. Et pourtant, ce qui rattache encore ce film au polar, bien que sa tension narrative soit ainsi dénaturée, est bien une forme singulière du suspense, et ce au sens littéral du terme : car ce que ce film dispose c'est bien une idée du suspense, mais traité comme forme. Ce qui ne signifie pas que ce qui sous-tend ce suspense soit lui-même formel.

C'est le péril intrinsèque de tout formalisme, que de ne laisser éventuellement paraître de la mise en jeu des formes qu'une dimension formelle, comme si la forme était à elle-même son sujet (il s'agirait alors d'un film expérimental). Il faut donc une certaine attention, mais il n'y a pas lieu de s'y tromper, dans le cas de *Snake Eyes*. Car au-delà de l'évidente virtuosité, il n'y a pas de véritable complication de la forme. Le principe en est au contraire assez simple : il est celui d'une fuite en avant, effrénée. Du point de vue du mouvement, De Palma construit cette fuite en avant en ne montant que rarement *cut* : la caméra, pour passer d'un plan à un autre filme d'un seul mouvement continu. La découpe des plans se donne au point d'équilibre à partir duquel la vitesse du mouvement n'entrave pas la visibilité, c'est-à-dire une relative netteté de l'image. Mais ce mouvement continu ne nous délivre pas davantage que dans un montage *cut* ce qui peut se jouer entre les plans. C'est donc plutôt le rapport à la discontinuité du visible qui change, avec De Palma : le hors-champ est par essence intotalisable, nulle image, nul mouvement ne sont susceptibles de nous le restituer. Nous en éprouvons deux sentiments : d'une part, celui d'un suspense singulier, du simple fait que nous ne sommes jamais en état d'anticiper sur ce que le film peut nous donner à voir ; et d'autre part, le sentiment d'une précipitation, d'un jeu de forme dans l'enchaînement de ce mouvement. On se demande donc, et c'est à la source de ce suspense, quel sera le point de butée d'une telle fuite en avant. Car la question du formalisme, pour autant que la forme n'est pas à elle-même son propre sujet, c'est de savoir en quel point une forme croise un réel – ce que nous appelons un effet de sujet, se soutenant d'une ou plusieurs idées-cinéma. Ainsi, dans *Snake Eyes*, le point de butée sera

directement identifiable comme un effet de sujet, même à ne s'en tenir qu'au point de vue élémentaire de l'histoire du personnage du flic-Santoro. Il s'agit de la scène où Santoro et son ami Kevin Dunne sont confrontés (ce dernier justifie son rôle de méchant par un discours), où l'on pourrait voir un tour supplémentaire dans la ruse déployée à l'égard de Santoro, s'il n'était simultanément en train d'effacer les quelques images de l'enregistrement qui le condamne. Dans cette scène, le flic qui nous était jusque là montré sans étoffe, parfaitement homogène à la corruption ambiante, et à ses propres yeux un flic minable, est défait. Car l'image qu'il avait de cet homme comme incarnant la vertu est elle-même révélée comme étant sous le joug de cette corruption, généralisée jusque dans l'appareil d'État. Mais au lieu que cette situation donne lieu à la ruine de toute vertu, Santoro décide d'en endosser le courage, et refuse de livrer la jeune femme que son 'ami' cherche à éliminer. Cette scène fixe un point de butée à ce qui se donnait auparavant comme une fuite en avant. Car le point d'ancrage subjectif est trouvé au point de cette décision de Santoro. Après quoi le film se poursuit selon des normes formelles plus conventionnelles, mais ne cède pas à la tentation de monter un traquenard logique pour la prise du méchant. Il ne se retrouve traqué que par un concours de circonstances, si bien que la police ou le FBI surgissent de manière quasi aléatoire.

L'impureté de ce film croise une méditation sur l'évidence de l'image cinématographique, non comme représentation falsifiable, mais comme continuité du réel, et une méditation sur la forme que doit prendre une enquête policière. Doit-on se confier à la première intuition et de même, doit-on se confier au premier mouvement ? Dans le polar hollywoodien, la première intuition n'est jamais la bonne ; il faut

en déconstruire l'évidence pour en forger une autre. Dans *Snake Eyes*, la première impulsion de Santoro ne va pas à condamner Dunne. Telle est l'erreur initiale qui imprime son mouvement au geste de presque tout le film. Pourquoi ce geste se poursuit-il au-delà même du moment où Santoro apprend la vérité, et au-delà même de la confrontation décisive avec Dunne qui lui fait reconnaître sous les traits de son ami le coupable cherché ? C'est qu'il ne suffit pas de connaître la falsification possible d'une évidence, ni même d'en faire l'expérience, pour évincer le règne de l'équivalence absolue des évidences, dont le postulat est la continuité du réel dans le mouvement de l'image. Ici il ne suffit plus de déconstruire une évidence pour en débusquer une autre. Mais comme il n'est pas possible de revenir en arrière, il faut rompre l'enchaînement arbitraire due à l'équivalence excessive des évidences. C'est ce qu'indique déjà la trouvaille du point de vue juste parmi les 500 caméras, car sans celle-là précisément, toutes les autres s'équivalendraient. Mais il faut en outre un sujet pour endosser les conséquences de cette interruption pour en relever l'aléa, contre l'arbitraire.

Concernant la forme de l'enquête policière, elle est à l'épreuve de ce que le cinéma soit ainsi sous la loi de l'image : pas plus qu'il n'y a le temps de la déduction, par l'édification des hypothèses, il n'y a d'élaboration du suspense par le montage. Le montage n'est produit que par l'impossibilité de l'image à couvrir tout le champ en dépit de la capacité cinématographique qui lui est trop souvent supposée par l'opinion. La déduction, au lieu d'être inventée pas à pas, reste enchaînée à la frénésie d'une première impulsion. L'impureté du film consiste ici, une fois posés les termes de cette opinion sur le suspense comme pur enchaînement

et sur le cinéma comme art de l'image, à les arracher tous deux par un même effet de sujet. Un des aspects de l'impureté est que par elle le cinéma s'arrache lui-même, arrache son propre matériau à ce qui le rattache aux opinions de l'époque. Et puisque cette opinion est que tout fuit quelque intelligibilité que ce soit, (que l'on ne comprend rien en somme à ce monde dans lequel on vit), mais sur ce mode où tout est lié, tout communique et tout s'enchaîne, l'impureté ne peut guère procéder, dans un tel contexte, que d'une interruption.

Snake Eyes rend donc bien perceptible que si le sujet paraît très secondarisé dans le formalisme, il n'en est pas absent, et que s'il est traité si minimalement, c'est aussi parce qu'un enjeu de cette forme est de ramener le sujet à son point le plus essentiel, et de le faire travailler comme ressort, ou mieux, comme point de capiton du film tout entier.

c) Multiplicité existentielle des genres : *Midnight in the Garden of Good and Evil*.

Clint Eastwood est aujourd'hui le seul cinéaste dont les films constituent de façon récurrente une voie néo-classique du cinéma. Il existe néanmoins d'autres films de-ci de-là, tel que le *Titanic*.

Nous appelons néo-classique ce qui déploie un sujet résolument contemporain dans une réinvestigation des formes héritées de la configuration hollywoodienne.

Midnight in the Garden of Good and Evil est un film déroutant, car on ne peut jamais anticiper ce vers quoi il mène, traversant différents genres et paraissant les abandonner pour parfois y revenir cependant. Dans ce film, on

trouve en effet le “film sudiste”, le film de procès, la comédie, le grand mélo, une pointe de fantastique liée au vaudou, pour ne citer que les plus apparents.

Il faudrait une analyse détaillée de ce film pour rendre compte de la subtilité avec laquelle ces différents genres sont traités comme différents éléments entrant dans la composition de cette ville, dont la tonalité est si étrange à raison précisément de ce qu’elle mêle des dimensions des plus hétéroclites. Chaque personnage de la communauté dépareillée et archaïsante de cette ville est au croisement de deux ou plusieurs genres : pour chacun, ce croisement détermine son existence, car c’est le mode même de son appartenance à ce monde. Si bizarre soit ce monde, ce qui y advient est indubitablement pris dans un réseau d’événements et de problématiques qui sont contemporains. Le mélo traditionnel en même temps qu’un aspect des drames de classe des films sudistes sont revisités, à partir de l’enjeu que le film constitue concernant la visibilité d’un lien homosexuel comme passion amoureuse à part entière.

Clint Eastwood pose avec ce film la nécessité d’un maintien de la multiplicité des genres et de leur tonalité, pour que, dans leur croisement et le suspens des uns par les autres, il y ait un traitement réel de la complexité de ce monde et de ce qui s’y donne, sans se complaire dans une complication virtuose, mais au contraire comme une élucidation des différents points configurant un tel monde. L’idée classique d’unité du film est assurée en même temps que le principe de mobilité d’un genre à l’autre par un même paradigme, celui du roman d’éducation dont le trajet explicite est assumé par le jeune journaliste, au départ étranger à cette ville et qui décide à la fin de se rendre au charme de la multiplicité qu’elle recèle.

c) Le cinéma effectif au point de ses conditions : *Caro Diario* et *Aprile* de Nanni Moretti.

Nous avons affaire avec ces deux films de Moretti à une singularité difficile à nommer du point de vue de ce à quoi elle ouvre. Mais il y a là matière pour une inspiration nouvelle.

Ces deux films sont dans une certaine continuité (non qu’*Aprile* réitère comme s’il s’agissait d’un système propre à Moretti ce que *Caro Diario* avait commencé d’explorer) mais *Aprile* procède à l’enchevêtrement de différentes dimensions présentes dans le précédent film. L’enchevêtrement d’*Aprile* fait clarté sur le caractère générique de cette curieuse forme qu’était le journal intime. Quelles sont ces différentes dimensions ? Le documentaire, la récurrence vectrice du personnage-auteur, et des traits burlesques, pour l’essentiel, ainsi que la promesse d’une comédie musicale, au seuil de laquelle se finit *Aprile*.

Le documentaire est dans ces deux films ce qui ne peut jamais, en tant que tel, qu’être esquissé. Ces deux films procèdent selon l’hypothèse que pour faire effectivement un documentaire, il importe de s’arracher à ce qui en constituait la norme : ni le matériau filmique ne sera mis en valeur du point de vue de ce qu’il vaudrait comme document sur son époque et sur l’Italie, bien qu’un certain nombre de séquences soient de tels documents ; ni le propos ne sera constitué en termes objectifs et moins encore en termes didactiques (au sens ancien du terme, qui consisterait à asséner un certain savoir des situations). Le plus souvent, le documentaire est le lieu par excellence où la subjectivité du cinéaste est rendue explicite et en même temps mise à distance, en tant que discours, comme au profit de ce que montrent les documents. Moretti procède sur un mode qui

dénature donc cette disposition supposée du documentaire. Car ce qui se donne comme esquisse de documentaire dans ces deux films est indissolublement lié à l'implication subjective et présente à l'écran de Moretti, non comme cinéaste, mais comme personne : l'implication ne se fait pas sous le signe du surplomb propre au cinéaste, en position de maîtrise sur ce qu'il donne à voir, mais à partir de la représentation de Moretti, qui est avant tout perçu comme un personnage de ce monde.

En un sens, *Caro Diario* ne se présente pas comme un documentaire, mais ce dont il traite, la situation des gens, la situation du pays, et le rapport des deux, le situe de plain pied dans le documentaire. Dans *Aprile*, il en va de même, bien que le documentaire soit annoncé comme un projet à réaliser, et que tout le film, en traitant de la question des conditions que cela supposerait, semble statuer sur l'impossibilité de faire un documentaire. Or c'est au point même où l'impossibilité semble attestée du point de vue du personnage, qu'il s'avère que le film est effectif comme une forme originale de documentaire.

Car, lorsque le personnage établit les différentes raisons pour lesquelles il semble impossible de faire un documentaire sur la situation, il dessine les motifs qui donnent forme à cette situation et par là invente une forme inédite du documentaire, qu'il faudra qualifier d'un autre nom : nous le désignerons provisoirement comme une comédie politique.

Par exemple, quelle image peut présenter de l'intérêt ou simplement être fiable, quand l'emprise de la télévision est telle que toute image semble banale et truquée ? À qui s'adresser et comment, quand les gens ne s'entendent plus et n'écoutent vraiment que ce qui se dit à la télévision ? À quoi s'en prendre, si l'on ne s'en tient pas à vitupérer le

petit écran lui-même ? Comment faire entendre un discours articulé, dans la surenchère des points de vue et la communication généralisée des médias ? Où faut-il se trouver pour avoir quelque chance de filmer quelque chose ?

À la première question correspond le contraste de l'accompagnement musical entre la scène des bateaux de Bossi en Vénétie et celle de l'arrivée des migrants albanais à Brindisi. La question de l'adresse est transversale à nombre de scènes dans les deux films, et est traitée par la dimension burlesque du personnage de Moretti, à laquelle nous allons revenir. La troisième question se donne dans la séquence initiale d'*Aprile* où Moretti et sa mère regardent avec consternation les résultats des élections, ou bien encore dans la scène dans laquelle Moretti enjoint de toutes ses forces à l'homme de gauche, Massimo d'Alema, débattant médiocrement sur le petit écran, de dire quelque chose 'de gauche', puis tout simplement de dire quelque chose de digne. Quant à faire entendre un discours, c'est ce dont traite la scène loufoque de Hyde Park. Enfin, la question du lieu où il importe de se trouver pour avoir chance de saisir ce qui se passe réellement dans ce pays ; deux scènes parmi beaucoup d'autres se répondent à ce sujet : la scène au cours de laquelle Moretti va boire son café-crème, laissant à un assistant le soin de filmer le grand rassemblement autour de la déclaration d'indépendance de la "Padanie" ; le pendant inverse de cette scène étant l'attente sur les rives de Brindisi, attente de la venue incalculable d'un bateau de migrants, comme on le voit, ou d'autre chose encore. Car cette attente est générique : elle indique dans le contraste des deux scènes que la détermination du lieu où être, là où quelque chose arrive, demeure soustrait à tout ce que le parlementarisme annonce et présente comme un événe-

ment comme c'est le cas du grand rassemblement autour du discours de Bossi. Cette attente indique qu'il faut formuler quelques hypothèses sur les lieux possibles, et que néanmoins tout événement est incalculable, comporte une part d'aléa. La seule règle est donc d'aller voir ailleurs si l'on y est, sachant que cet ailleurs est très ouvert chez Moretti, car il est tout ce qui n'est pas être devant la télévision, et tout ce qui n'est pas prescrit par les médias. Le personnage de Moretti est lui-même montré sur le fil du rasoir, car c'est à travers lui que l'on voit la limite du parlementarisme, quand il s'exaspère devant son petit écran, car on y voit la capacité du parlementarisme à neutraliser les gens, à neutraliser toute idée même d'une action.

Et ce n'est pas pour autre chose que le documentaire est comme impossible à faire : si le documentaire est empreint d'une certaine distance aux formes que revêt une action, une intervention immanente à la situation, comment inventer une telle distance, quand toute idée de l'action politique est si confuse, au sein du parlementarisme ? C'est pourquoi il est si nécessaire au cinéaste de présenter Moretti comme personnage aux prises avec les effets de cette situation. Car en même temps qu'il examine quelles peuvent être les conditions d'un documentaire contemporain, il médite sur ce que serait une position à distance du parlementarisme. C'est aussi ce qui explique que le personnage de Moretti et sa vie même soient au cœur du trajet du film, sans qu'il y ait là de construction narcissique du film autour de la personnalité du cinéaste comme cela se produit en revanche avec un Woody Allen. Moretti montre en différents points de sa propre existence qu'il est possible, à qui le décide et s'y tient, de se soustraire à ce à quoi le parlementarisme convoque de force, y compris contre les convictions de chacun.

La scène lors de laquelle Moretti va boire son café-crème dit aussi cela : on peut échapper à ce que le parlementarisme désigne comme un événement et auquel il convoque l'attention et le souci même de ses détracteurs. Cette scène montre aussi que cela ne va pas sans que l'entourage ne fulmine et n'exerce sa pression, tel un relais de cette volonté du parlementarisme de couvrir tout le champ.

Dans cette opération d'impurification, singulière à Moretti, du genre du documentaire, le vecteur le plus manifeste puise dans les ressources du burlesque. Le personnage de Moretti est d'emblée une figure, assez stylisée dans *Caro Diario*, comme serait une figure du cinéma muet : imperméable, casque et lunettes de moto, ainsi que le scooter qui participe de sa silhouette, au point que ce n'est qu'en faisant corps avec son scooter que Moretti danse à l'écran. Ce personnage se caractérise par deux traits : d'une part son côté itinérant, qui emprunte au burlesque car il est matériellement en capacité d'être diagonal aux situations, puisqu'il s'efforce d'en traverser un certain nombre (sans volonté exhaustive toutefois) ; d'autre part, le caractère atypique de son adresse, dont il faut mesurer la portée sur deux plans. La parole de tout personnage touchant au burlesque est par définition problématique, car elle est soustraite aux normes de la communication : on le voit dans plusieurs scènes, les questions que Moretti adresse aux gens ne sont médiées par rien, Moretti s'adresse à des gens qu'il ne connaît pas, sans préambule aucun, il n'y rien d'autre que la question elle-même. Or l'effet d'étrangeté que cela produit met en lumière, par effet de contraste, à quel point la communication ordinaire est encombrée de protocoles, et vide de toute adresse véritable. Le second aspect est la naïveté avec laquelle ces questions sont posées, qui participe de leur

caractère très direct. Or, ce point est très important, car ainsi, Moretti invente une manière qui lui est propre d'enquêter sur ce monde dont il montre bien quelques graves impasses, mais sans jamais céder à la tentation d'un désenchantement. Telle est une singularité essentielle de Moretti : cette conjonction d'une tonalité non désenchantée, et d'une enquête ainsi réouverte sur un monde au relief incertain. Et si le personnage de Moretti, qui se donnait plus ouvertement dans *Caro Diario* comme une figure empruntant au burlesque, tend à se rapprocher dans *Aprile*, de la personne même de Moretti, c'est aussi pour marquer que ce personnage est bien de ce monde-ci et que s'il est à distance, ou s'il est mis à distance du fait qu'il est atypique, c'est au regard de certaines situations, et non d'un monde dont il s'excepterait aux yeux mêmes de ceux auxquels il a affaire. Un Charlot ou un Buster Keaton sont plus exposés à l'exclusion pure et simple d'un monde auquel ils sont diagonaux en un sens autrement radical, et où leur présence cause un important dérèglement des situations. Ce qui n'est pas le cas de Moretti : s'il ne se prononce pas du point d'une position entièrement extérieure au parlementarisme, il montre qu'il est possible de se tenir à distance de la crise du parlementarisme, de n'être pas gagné par elle, par son cynisme, son renoncement à quelque prescription que ce soit. Moretti invente un mode d'enquêter sur la situation qui permet à ses films de se situer sur le fil du rasoir, de sorte qu'à voir ses films, on mesure qu'il n'y a plus aucune évidence à être intérieur à cette crise du parlementarisme, pas plus qu'au parlementarisme lui-même. En cela, *Caro Diario*, et plus encore *Aprile*, figurent l'amorce d'un autre monde.

Dimitra Panopoulos

Khroustaliou, ma voiture !

Alexei Guerman, 1998

*“Savez-vous ce qu'il m'a répondu : “je suis une victime de ce maudit passé !”
Comment trouvez-vous ça ? Et ce passé, tu l'as vu ? lui ai-je demandé.
Quand la Révolution d'Octobre a éclaté, tu n'étais même pas né. Il s'est tu.”*
Youri Guerman, *Jmakine et Lapchine*

Le sujet du film, ce que prescrit sa forme : il tient à tous les habitants que le pays soit aussi noir, que les relations entre les gens aient sombré dans une telle indifférence – car c'est l'indifférence qui a produit cette barbarie.

Le mouvement global du film semble un immense geste, violent et obscur comme un cri, tant il est saturé de citations littéraires plus ou moins compréhensibles, car souvent allusives, pour faire jaillir une immense inquiétude pour l'état du pays, mais aussi pour porter l'impératif d'en finir avec le stalinisme, soit avec une dé-stalinisation qui n'en finit pas.

Il est surprenant de trouver, à l'écart de la production dominante, dans le dernier film de Guerman, *Khroustaliou, ma voiture !*, plusieurs opérations artistiques proches de celles qui ont été repérées dans ce numéro et décrites dans les voies à tendance formaliste, sans que l'on puisse le situer véritablement dans celles-ci. C'est-à-dire que les opérations d'impurification du film de Guerman se rapportent aussi pour part à la configuration hollywoodienne, également dans le pari de sa clôture. Cependant l'impureté du film ne se limite pas à cela, elle excède largement ce rapport.

On retrouve d'une part un lien avec ce que Dimitra Panopoulos appelle "la nouvelle manne des polars hollywoodiens" puisque, comme dans ceux-ci, dans *Khroustaliou, ma voiture !* la logique de fragmentation du montage ne se donne pas dans la discontinuité des plans, mais dans le mouvement continu de la caméra qui façonne de vastes univers de fiction qui ne dépendent plus d'un effet de réalité arrimé à un hors-champ induit par le plan. S'il existe déjà dans les précédents films de Guerman de tels mouvements continus de caméra, ils n'ont pas l'autonomie, la dureté, dont il est ici question : il s'agissait de travellings d'accompagnement d'un personnage, d'une tendresse vis-à-vis des personnages. Dans ces deux films, *Vingt jours sans guerre* et *Mon ami Ivan Lapchine*, les gens maintiennent leur humanité.

Dans *Khroustaliou, ma voiture !*, le vide creusé entre les blocs des séquences (univers de fictions autonomes) ne se laisse pas combler ni interpréter comme diégèse ou effet de réalité, mais ouvre la voie à un cinéma qui se libère de sa dépendance du récit, du roman : tant du point de sa fidélité classique à un temps chronologique – même le recours au flash-back attestait ce temps –, que du point de la nécessité d'un personnage-narrateur, supportant ce qu'on nomme un point de vue. Cette indifférence du montage à la chronologie va de pair avec "l'indifférence de la défection du sens des représentations". C'est pourquoi il est faux de croire que *Khroustaliou, ma voiture !* se réduise à la représentation d'un temps passé, aussi chaotique soit-il, ni même à la trace lacunaire d'une mémoire. L'aspect de document historique donné par l'avertissement, le "carton" du début, est le repère nécessaire et suffisant pour permettre à la fiction d'être simultanément articulée et autonome, et à n'importe

quel spectateur (russe ou étranger) de s'arrimer à quelques laconiques données historiques :

- Que le personnage principal est un grand chirurgien du cerveau, Général de l'Armée rouge, juif, accusé d'avoir participer à ce "complot des Blouses Blanches", fabriqué de toutes pièces, qui permet d'arrêter, de déporter beaucoup de médecins juifs.

- Que des sosies furent utilisés pour parvenir à des aveux publics.

- Que Staline est mort en 1953, quelques jours avant le jour officiel, et que ce médecin, Glinsky, a été ramené du camp pour tenter de l'opérer in extremis.

Tout ceci s'avère être une aiguillée de fil pour circuler dans un labyrinthe.

Cette impurification du cinéma par le roman, nous avons vu qu'elle est omniprésente dans la configuration hollywoodienne, implicitement – les genres étant eux-mêmes issus de sous-genres romanesques, ou d'adaptations littéraires plus ou moins remaniées par les scénaristes. Elle est aussi en partage avec le cinéma de la modernité, bien que cela se donne différemment, sur un mode explicite – sous forme d'"adaptations fidèles" ou d'"équivalences" (cf. les premières hypothèses de Bazin sur l'impureté du cinéma, devant frayer la voie d'une pureté à venir), ou, comme chez Godard, dans l'éclaboussement des livres, leur "déconstruction équivalente" (*Le Mépris*), ou dans tous ses films, en longues ou courtes citations, ou titre sur une couverture, purs éclats attachés à notre monde interprété comme constellation ternissante, et de plus en plus sur le mode d'une dérive des continents. On peut voir un écho de ceci dans *Khroustaliou, ma voiture !* : une voix (indifférence de sa provenance) qui énonce qu'il y a eu "trois Tolstoï"

(indifférenciation même en ce point), une autre voix qui se demande, au regard des femmes-matrones du film si “les jeunes filles de Tourguéniev” ont jamais existé, dans un effet qui surpasse l’effet d’extériorité de la citation, car c’est l’incursion de la mesure (cinématographiquement dans la démesure du foisonnement), aussi limitée soit-elle car uniquement littéraire, d’une identité nationale (cette “bonté russe”, portée par les poètes, de Lermontov à Mandelstam) aujourd’hui éradiquée, réactivée confusément par cette dimension si insistante du film. La désorientation du temps du film autorise et encourage une re-visitation des grands poètes russes – peut-être espérance d’un poète à venir ?, hypothèse elle-même un peu obscure.

Le réel de *Khroustaliou, ma voiture !*, film sidérant, difficile, éprouvant, c’est la Russie d’aujourd’hui – le titre du film l’annonce puisqu’il s’agit de la première parole “historique” prononcée après la mort de Staline, un pays affecté dans sa langue même, d’un pays sans autre spiritualité que l’ombre mouvante de son “maudit passé”. D’où la texture, le matériau physique du film : la rareté des dialogues, la fréquence des injures, des conversations par onomatopées ; d’où le générique appliqué sur le crachat du miroir, le cadavre de Staline sorti du “placard”, et cette phrase grossière et provoquante de la fin : “*Tu l’as dans le cul !*”. La bande-son est une version ascétique du “son sale” des films de Godard aujourd’hui. Non pas dans la saturation, mais dans une espèce de composition musicale, perçue d’abord comme une impression de chaos, puis peu à peu comme sons lisibles, participant au rythme et à la tonalité du film, en trouée du mouvement rapide des séquences, du silence. C’est l’écoute de tout ce qui est déchet, de tout ce qui, dans

le cinéma hollywoodien n’est pas traité, ou alors comme matière à comédie : un monde d’éructations, de borborygmes, de bâillements, de hoquets, de gargouillis, de sanglots, de rots, de toux, mis sur le même plan sonore qu’un crissement de pas dans la neige, qu’un cri d’oiseau, que les notes d’un clairon, qu’un dialogue. L’équivalence des plans sonores induit également l’idée d’un monde régi par l’indifférence. Le décalage entre le visible et l’audible se donne dans l’autonomie de la source sonore par rapport à sa représentation, ce qui la soustrait au réalisme. Il est fréquent qu’un élément sonore, une voix, un bruit, par empiètement, anticipe une séquence en même temps qu’il signale sa propre butée.

Khroustaliou, ma voiture ! est un Film Noir, au sens où l’on peut y voir une sorte d’apocalypse du genre. Si le monde est dans une noirceur telle, alors le genre ne peut plus supporter aucune hypothèse. Le genre devient une métonymie du monde, et commande que l’on s’en excepte. C’est ce que l’on voit aussi dans *Tueur à gages* de Darejan Omirbaev, qui s’annonce comme un Film Noir (titre original : *Killer*), où l’action et les scènes violentes, propres au genre, sont préparées dramatiquement mais tenues hors champ. Le pays kazakh apparaît à nu, monde d’où s’est absenté l’État, où règne la pègre, où dominent la langue russe et la loi exorbitante du dollar, où il est si dur de tenir une vie d’honnête homme, où un mathématicien est réduit au suicide faute de crédits.

Si le genre, comme le formule Denis Lévy, est bien un croisement entre une situation et une tonalité, ce que nous voyons dans *Khroustaliou, ma voiture !* est aussi un effet de dissonance extrême entre les deux : du “Noir”, subsiste l’énigmatique rencontre de la lumière et de l’obscurité, singulier contraste de tout ce qui est noir sur de la neige

glacée. La neige du film, épaisseur qui masque et assourdit le monde, avère une Russie en deuil : avec les silhouettes de gangsters des uniformes, les costumes sombres, le glissement lugubre des limousines noires ou même, ultime poétique, ces envolées violentes d'oiseaux débusqués de la blancheur.

La tonalité et sa dissonance s'annoncent dans le prélude du film : une neige éclatante tamponnée par une nuit silencieuse devant un grand portail, l'accent un peu joyeux des guirlandes lumineuses de la rue. Dans cette atmosphère de nuit parfaite pour un crime, l'entrée burlesque de l'ouvrier chauffagiste du magasin de fourrures "Moskva", ses gestes et ses onomatopées comiques, comme le court-circuit qu'il provoque, égare et guide : malgré son titre exclamatif, prêt pour une comédie, *Khroustaliou, ma voiture !* n'en sera pas une. On songe forcément à une déformation grotesque de "Khrouchtchev", au "dégel" comme cliché soviétique, tout cela retentit sur le film et souligne son incommensurable amertume.

Comme dans le Film Noir, d'une voiture en stationnement surgissent des silhouettes sombres qui enlèvent brutalement le chauffagiste (il crie qu'il faut prévenir qu'il sera en retard au magasin). C'est ainsi que sous Staline, comme on le sait des *Récits de Kolyma* de Chalamov, n'importe qui pouvait se retrouver arrêté, torturé et déporté dans les camps.

Ce qui ressort des labyrinthes de séquences d'intérieur dessinés par des mouvements de caméra de haute virtuosité, c'est paradoxalement une "esthétique" du brouillage, du heurt, de l'obstacle, du confinement de l'espace, de la lourdeur des corps, de l'usure, comme si ce réel du pays ne pouvait s'atteindre qu'en accaparant le déchet, le vulgaire, l'impureté même de l'image. Ce qui donne ce sentiment prégnant de

tristesse c'est d'être confronté à la mort subjective, c'est de saisir la conspiration des êtres à leur malheur : le règne de la pègre – que Chalamov décrit comme la peste des camps – sortie des camps, répandue dans les relations courantes : chapardages, vols, petites persécutions quotidiennes, dénonciations, pauvreté et vulgarité du langage : tout ceci sans narration, sans drame, par la perception de tous ces éléments visibles ou audibles, car le film veut transmettre physiquement que n'existent plus de principes de confiance entre les gens, qu'à tout cela on ne comprend rien : tables dressées pour aucun convive ; samovar embrumant toute la pièce ; passages de corps qui voilent l'écran ; "pom, pom..." en guise de dialogue amoureux entre Glinsky et la Générale.

La figure du détective (ou du policier), propre au genre, est indiscernable : elle "rôde", est superposable à plusieurs personnages, ne s'attache à aucun en particulier.

On ne doit pas oublier que dans *Mon ami Ivan Lapchine* (1983), le personnage central est un policier : Lapchine, figure ambiguë : mélange de dogmatisme obstiné et de droiture, dimension non corrompue du personnage. D'où cet accompagnement complice, voire tendre, de la caméra qui semble par moments cheminer avec lui.

L'acteur principal, Y. Tsourilo, endosse aussi un rôle de policier, lorsqu'il exécute la visite-perquisition de ce qui est supposé être son propre hôpital, tout cela d'un pas martial et en même temps désinvolte, s'accompagnant de sa voix qui rythme certains pas, réclamant un clairon et une hache. Le Général Glinsky avance, ouvre porte après porte, de toutes les manières, semble frayer un chemin à la caméra. Si le mouvement est entravé par la résistance d'une serrure, une bonne poussée du bras la brise, ou bien une hache, une

lame : tout est bon. La tonalité du film est toujours dissonante, car le rythme est franc, le fredonnement cadencé du Général plutôt léger, alors que le visible des salles et couloirs de l'hôpital est carrément atroce – sans pourtant jamais atteindre le sordide. La fiction du film taille, creuse un espace en abîme. Dans cette séquence l'acteur est l'actant de cette décision, et rien d'autre. Il garde toujours sur son visage le masque de l'indifférence et c'est là la dimension épique de l'acteur. (Et, comme le note justement Sylvie Rollet dans le N° 456 de *Positif*, en évoquant le destin des personnages, "*parfaitement dépourvu du sens messianique qu'un Soljenitsine, par exemple, aime accorder aux souffrances du peuple russe.*")

Jamais un acteur de cinéma n'avait tenu un rôle d'une telle duplicité – il est à la fois le chirurgien-général Glinsky victime de Staline et son sosie – car l'acteur jouant sans aucun changement perceptible les deux rôles ne peut pas de la sorte incarner, ni représenter, aucun des deux personnages. Une seule fois, un autre acteur de même stature, dans une obscure salle de l'hôpital découverte par effraction, hurle en présence du Glinsky que nous connaissons, qu'il est le vrai Glinsky, et cela est réellement troublant car le visage accuse une nette différence. Une autre fois Glinsky et celui qui lui ressemble échangent quelque chose comme une pipe contre un cigare.

Au passage, cette ambiguïté volontaire organisée par le film, donne à l'acteur de cinéma un rôle inouï, le relevant de toute charge de mimétisme : l'acteur, portant les deux figures, ne coïncide avec aucune. Endosser la vie de quelqu'un pour le remplacer et couvrir un crime, cela peut se trouver dans le Film Noir. Mais c'est en ne couvrant pas ce qui serait si facile à sa facticité inhérente que le cinéma

livre une mesure sans bornes de l'indifférence qui caractérise les rapports entre les gens : le vrai vaut le faux.

La scène de sévices sexuels, du viol de Glinsky par d'autres hommes (détenus, policiers ?) dans le camion – scène caverneuse, où la pornographie, en partie présente dans la jouissance des visages, est liée au crime – est rendue "supportable" justement parce qu'elle est montée entre deux scènes qui donnent à penser que cette barbarie est l'effet de l'indifférence dans les rapports, et non l'inverse. Après quoi, le visage de l'acteur est montré impassible, chacun dort dans une indifférence générale.

S'il faut un coupable dans le Film Noir, le film déjoue cette convention : sont substitués à la prolifération des statues de Staline un vieux moribond et une mise en scène de l'agonie, de la puanteur, au plus loin de l'art statuaire. N'importe quel acteur à la moustache bien placée peut faire effet de sosie. L'idée du sosie est reprise, cinématographiquement parlant, pour jouer les derniers instants de Staline. Glinsky ne reconnaît tout d'abord pas Staline : Staline lui-même est indifférencié. On voit des mains masser le ventre d'un vieillard pour le délivrer de ses gaz – les mains de ce chirurgien russe arrêté, torturé, déporté parce que juif –, ces mains en gros-plan n'appartiennent plus à aucun acteur, elles sont devenues gestes pour tenter de retenir la vie d'un vieillard.

Staline est banalisé : ce n'est pas du côté du totalitarisme, de Staline, que l'on peut trouver la généalogie de cette catastrophe spirituelle qui frappe ce pays. Mais il y a l'idée que le pays a été tenu un moment par la seule pensée du poème. Ultimement, il y a comme un reproche à la littérature russe de ne pas avoir su la sauver de cela. Dans son film, spec-

taculaire formellement, par une accumulation de citations, d'allusions, de références difficiles à démêler, Guerman paye le prix de sa propre hypothèse, du fait surtout d'avoir absenté tout lien avec l'histoire politique de la Russie.

Dans toute cette boue, qu'une déclaration d'amour soit possible, quelque part dans le film, même dans la modalité fruste que lui donne la forte professeur de Russe présentant maladroitement son corps, "*je suis vierge, je veux avoir un enfant d'un homme comme toi*", cela, même dans un écart extrême avec "*les jeunes filles de Tourgueniev*", comme la caresse de l'homme sur le bras de la femme qui dort après l'amour et comme le cadeau surprenant des fleurs et du poisson, tout cela tient du miracle. Peut-être que ce monde n'est pas encore totalement noir ? À la fin du film, dans le train qui les éloigne du goulag, vers un horizon brouillon, l'ouvrier chauffagiste côtoie pour la première fois Glinsky. Celui-ci debout, un verre plein en équilibre sur le front, semble défier le geste du Pierre de *Guerre et Paix* (l'ultime allusion littéraire est pour ce Tolstoï-là) qui vide une bouteille de vodka debout sur le rebord d'une fenêtre, le dos au vide. Sur le paysage de plaine où s'enfonce le train, la neige est morne et grise. Le pays est affecté dans sa neige même.

Élisabeth Boyer

Khroustaliov, ma voiture !

Russie, 1998. **Réal.** : Alexeï Guerman. **Sc.** : A. Guerman & Svetlana Karmalita. **Ph.** : Vladimir Ilyne. **Mus.** : Andréï Petrov. **Son** : N. Astakhov. **Int.** : Y. Tsourilo (*le Général Glinsky*), N. Rouslanova (*la Générale*), Y. Yarvet (*le journaliste suédois*), M.Dementiev (*l'enfant*). 137'