
*Notes sur **Le dernier des hommes**
(**Der letzte Mann** — Murnau, 1924)*

*(Texte de la conférence prononcée par Alain Badiou
le 19 novembre 1996.)*

Rien ne signale mieux le génie de Murnau que l'usage qu'il fait des codes de l'époque. Car sa souveraine maîtrise ne va pas à les fracturer, selon quelque disposition arrogante du désir expérimental. Bien plutôt il les apprivoise, et par l'usage indirect, à la fois ferme et surprenant, qu'il en propose, il les plie au service d'une poétique cohérente, où ces codes sont moins détournés que *relevés*.

Murnau donne toujours l'impression d'inventer tel ou tel artifice, dont nous savons pertinemment qu'il est courant dans le cinéma des années vingt. En sorte que, comme Eschyle ou Sophocle, il y a dans son art un *classicisme supérieur*, quelque chose d'auroral, qui transforme le déjà-vu en jamais-vu.

Considérons trois de ces codes d'époque : la prise en compte du caractère de classe de la société, les virtuosités techniques du muet, le jeu expressionniste des acteurs.

Singulièrement dans le cinéma allemand et russe de ces années, la question des classes investit l'impureté cinématographique, qui est sur ce point à l'école du roman et du théâtre. Elle le fait selon deux

orientations majeures : un cinéma populiste et misérabiliste, un cinéma didactique ou révolutionnaire. Murnau peut sembler, dans *Le dernier des hommes*, participer en tout cas de la première tendance. Le film, réduit à son anecdote, est un mélodrame social. Mais quand on le *voit*, on se rend compte que ce que Murnau retient du dispositif classiste est la forme pure du Deux. Ce qui pourrait n'être que l'histoire sinistre d'une déchéance est l'exploration filmique des ressources de la dualité. Il y a deux espaces, l'hôtel Atlantic et le quartier populaire où vit le personnage principal. Et une bonne partie du film est consacrée à l'entre-deux. C'est le leitmotiv, constamment varié, du trajet qui mène le héros de l'un à l'autre des deux espaces. En outre, le Deux se réduplique sans cesse, comme si tout le visible l'avait pour loi. C'est ainsi que l'hôtel Atlantic est lui-même divisé en deux strates, celle des clients et de la direction, celle des employés, dont les lieux ne coïncident que pour des péripéties où ne s'opère nulle *rencontre* véritable. Mais à son tour, la strate des employés se divise : entre le statut de portier, que le héros vit glorieusement, et le statut de gardien des toilettes, il y a un abîme matériel, que nous présente le terrible escalier qui descend vers ces toilettes comme vers l'enfer. Enfin, cette récurrence du Deux est captée par ce qui en est le véritable signe filmique : les deux costumes, celui de portier, avec ses faux galons qui font que le héros l'arbore comme s'il était colonel, et la veste blanche de l'homme des toilettes. Comme pour le trajet de l'hôtel au quartier, le motif des deux costumes est le support de subtiles variations.

C'est que l'art de Murnau, dans ce film comme dans les autres,

est très souvent d'extraire des différences spatiales ou sociales la pure opposition de deux emblèmes matériels. Ainsi le Deux est finalement concentré dans le changement de costume, qui métamorphose en signes la sociologie apparente des lieux et des fonctions. Par quoi Murnau parvient simultanément à retenir l'exactitude descriptive (on ne quitte pas l'infinie matérialité des classes sociales), et à installer le film dans une polarisation générale, esthétiquement transcendante à son matériau classiste, qui autorise un traitement formel, et finalement idéal, de l'espace, des signes, et de ce qui s'échange entre eux.

Si maintenant on considère les artifices techniques issus du cinéma "d'avant-garde", surimpressions, déformations etc..., on sait qu'ils conduisent généralement à un cinéma hystérisé par la volonté visible de l'effet. Or, la singularité de Murnau est qu'aucun de ces artifices n'est absent du film, alors qu'un caractère majeur de son art est une totale déshystérisation. Murnau en effet (et *Tabou* est l'aboutissement de ce désir) a pour mythe personnel un univers absolument détendu, où se donne à voir le calme essentiel, presque intemporel, du visible en son entier. Dans le film qui nous occupe, nombre de plans secondaires sur la ville, ses rues, ses passants, n'ont pas d'autre objet que de contrarier la tension de l'anecdote par une vision détachée, éternelle, sans *souci* de ce qui advient, du monde qui nous entoure. Il en résulte que l'usage des surimpressions ou des déformations est exclusivement destiné à inscrire les différents modes de l'excès : l'ivresse, ou le rêve. Ces formes ne sont pas l'arrogante proposition d'un style. Elles dérivent naturellement de ce que le personnage, cessant de se mouvoir dans le calme du monde,

invente un autre régime de la visibilité. La surimposition est d'abord dans l'être même, tel qu'à tel ou tel moment singulier il se donne pour le personnage. De là aussi que ces artifices sont presque comme des citations : on les convoque comme ce qui est disponible pour un basculement évident dans un autre univers. C'est ainsi que la grande scène où le héros jongle avec la malle est non seulement traitée par les moyens de la virtuosité technique, mais qu'elle cite, à l'évidence, les règles du spectacle de cirque.

Le jeu de l'époque, faute d'être soutenu par les paroles, est volontiers expressionniste, avec une suraccentuation gestuelle ou mimétique qui théâtralise l'acteur. Jannings peut sembler appartenir à cette tendance, comme aussi les gros plans des commères du quartier. Mais en réalité, l'usage que fait Murnau de ce jeu très analytique, usage contrôlé et personnel, s'inscrit dans une visée ambitieuse, qui touche à la question du proche et du lointain.

Il faut bien voir que, dans le rapport métaphysique au visible comme donation calme et intemporelle qui est celui de Murnau, la poésie se donne d'abord dans le lointain. Citons, dans le film, les parapluies derrière la porte, la circulation dans la ville, le jeu des fenêtres et des ombres... L'homme n'est pour Murnau qu'un signe, dans un déploiement d'univers qui seul est véritablement réel. Le plan de Jannings sur son banc, dans les toilettes, montre exemplairement ce dont il s'agit : le lieu, le mur, la lumière, font de l'acteur, comme incorporé au visible, le signe pur de la désolation, si pur que cette désolation elle-même participe en définitive de la beauté de tout ce qui est. Dans ces conditions, le gros plan —et le jeu expression-

niste qu'il agrandit— n'est jamais qu'une procédure d'isolement du signe, quand il faut indiquer qu'entre ce signe et le sens de l'univers, il y a une provisoire disjonction. La figure majeure est alors celle de la stupéfaction : à la fois incorporé et inaccordé, le signe humain se sépare visiblement de son destin d'univers, en sorte qu'il est intérieurement saisi par l'irréel, dont le jeu en gros plan nous donne la texture.

La liberté de Murnau est tout aussi grande au regard de la question des genres. *Le dernier des hommes* est-il une comédie, ou un mélodrame ? Dans la détente universelle qui fait le fond de l'être, on passe de l'un à l'autre au même point. C'est ainsi que les trajets du portier, selon le même rite et le même rythme, peuvent désigner la surabondance de la joie ou l'infini de la détresse. Les scènes du quartier populaire, qui ressemblent à du Tati, par le remplissage lent et multiforme de l'espace, tiennent une lisière équivoque entre le comique matinal et la tragédie persécutoire. Toutes les scènes autour des valises et malles (objets-signes fondamentaux, comme le sont les deux costumes) peuvent être enchantées ou accablantes. C'est que l'univers accepte univoquement qu'un objet, un lieu, un trajet, soient porteurs de significations opposées : son être propre est encore *en deçà* de ces oppositions. Disons que la passion de Murnau est de filmer la malle, ou les costumes, ou le quartier, tels que finalement ils se donnent "réellement", et donc en dessous (ou au delà) des variations de sens ou de genre qu'ils supportent.

C'est ainsi qu'il faut expliquer l'énigme apparente du film : la

grande césure qui le traverse vers sa fin, et qui fait venir, juste après une image d'exil absolu et de mort subjective, une séquence qu'on dirait tirée des scènes les plus drôles de Chaplin, et singulièrement de *Les lumières de la ville*. Cette césure nous dit que la fiction, et ses genres disparates, ne sont que des appareils à capter une vérité de l'univers, vérité qui est distribuable au même point (ici, pour le même personnage) selon des genres opposés. *La vérité n'a pas de genre*. Elle est neutre, parce qu'elle est comme une lumière de l'univers lui-même, et que ce qui importe à Murnau est de faire venir cette lumière dans ses films, mettant au service de cette venue le disparate superficiel des images, des techniques et des genres.

Murnau peut donc agencer librement des matériaux d'époque, à partir d'une thèse que le cinéma seul peut tenir : l'univers est incessamment relevé par une grâce d'exister qui enveloppe la terreur qu'il génère. Pourquoi le cinéma ? Parce que cet enveloppement est celui de la mobilité par la lumière. *Nosferatu*, ici, nous guide : la terreur y est proprement subvertie, de l'intérieur de sa propre croissance, par une *aura* lumineuse qui commence dès les plans crépusculaires des prairies et des chevaux sauvages, et s'achève dans ce matin solaire où mort et amour coïncident.

Le cinéma de Murnau est celui du *temps de la lumière*. C'est bien ce que récapitule, dans le film, le grand plan général du quartier, qui n'est que saisie sur les murs, les toits et les fenêtres, du passage de l'être-lumière. Mais tout aussi bien, du côté de l'hôtel Atlantic, le jeu entre les portes, qui sont à la fois transparence et fermeture, et le

dehors, toujours enchanté. Le portier, quant à lui, est le passeur, le signe qui circule entre la transparence et le dehors.

Cette capture du mouvement et de ce qui est clos par l'indifférence calme de ce qui est ouvert, Murnau en aura donné sans doute la plus splendide transcription dans la séquence de *L'aurore*, une fois encore détachée de toute anecdote, où il n'y a que le tramway qui descend vers la ville, et où c'est le mouvement lui-même, et les lentes girations de ce qu'il permet de voir, qui sont emportés vers l'immobile, vers l'éternel.

Pour Murnau, l'opposition du noir et du blanc, qui dispose le visible dans son disparate, n'est pas construction filmique d'une matière. Elle est ce par quoi toute chose n'est donnée qu'autant qu'elle est la visible venue de son immatérialité.

Alain Badiou

Der letzte Mann (Le dernier des hommes)

Réal. : Friedrich-Wilhelm Murnau, 1924. *Prod.* : Ufa.

Scén. : Carl Mayer. *Photo* : Karl Freund. *Déc.* : Robert Herlth, Walter Röhrig. *Int.* : Emil Jannings (le portier), Maly Delschaft (sa nièce), Max Hiller (le fiancé), Emilie Kurz (la tante), Hans Unterkirchen (le directeur), Georg John (le veilleur de nuit). NB. Muet. 105 mn.

Smorgasbord (*T'es fou Jerry — Jerry Lewis, 1983*)

(Texte de la conférence prononcée par Emmanuel Dreux
le 21 janvier 1997.)

Nous venons de voir le dernier long métrage de Jerry Lewis, réalisé en 1983.

Nous savons que Jerry Lewis a été d'abord acteur, en tandem avec Dean Martin, avec lequel il a interprété une quinzaine de films de 1949 à 1956. Puis Jerry Lewis a joué seul et a produit la plupart de ses films, avant de passer à la mise en scène en 1960 avec *The Bellboy*. Il a tourné treize films comme metteur en scène, dont dix dans les années 60. Parallèlement, il a continué à produire et à jouer dans d'autres films, dont les plus remarquables sont ceux de Frank Tashlin.

La période des années soixante est la plus intéressante et la plus productive de sa filmographie, celle aussi où son succès est le plus grand. Son personnage, dont la caractéristique principale, dans ses films d'acteur, est l'infantilisme, évolue, quand Tashlin ou lui-même le mettent en scène, vers le slapstick, c'est-à-dire vers un comique très visuel et très physique, vers une forme très personnelle de jeu basée sur la gestuelle et la grimace. Pour aller vite, on pourrait dire que la carrière d'acteur de Jerry Lewis est l'histoire d'une silhouette

originale qui échappe de plus en plus aux situations conventionnelles d'un comique (de situation) assez médiocre auquel il impose peu à peu son désordre, son propre rythme, sa folie. Souvent l'acteur Jerry Lewis se livre à des numéros indépendants de l'intrigue du film, qui font voler en éclats tout ressort dramatique : on a moins affaire à des incarnations de personnages successifs qu'à une nature propre qui n'incarne personne d'autre qu'elle-même.

Si l'acteur avait des dispositions pour le genre burlesque, c'est surtout le metteur en scène qui va le placer dans la tradition du genre, par un travail sur le personnage et sur le gag. Jerry Lewis revendique explicitement l'héritage du genre burlesque, auquel il fait de nombreuses références et citations (de Chaplin à Laurel).

On peut aussi ajouter qu'il est le seul cinéaste burlesque apparu à cette époque, hormis Tati en France. Quand on parle de cette génération de cinéastes comiques, on cite souvent avec lui Mel Brooks et Woody Allen. Mais il me semble que ces derniers ne relèvent pas du genre burlesque. Mel Brooks ne sort jamais du sentier battu de la comédie parodique ; quant à Woody Allen, s'il apparaît dans ses premiers films en référence au cinéma burlesque, il s'éloigne très vite du genre pour ne plus du tout y faire allusion dans ses derniers films.

Smorgasbord, compte tenu de l'évolution et de la quasi-disparition du genre au début des années 80, fait figure de film isolé, de film-météore (d'aucuns l'ont même jugé "anachronique" à sa sortie) : Jerry Lewis y persiste dans le genre burlesque, insiste dans le style qui est le sien, avec une obstination qui prend l'allure d'une revendication, pour ne pas dire d'une provocation. Film tardif (il n'a

réalisé qu'un seul film dans les années 70, *Hardly Working* en 1979), *Smorgasbord* reste à ce jour le dernier long métrage de Jerry Lewis. Mais si ce film arrive après une période de silence assez longue, il intègre à sa façon cette rupture et tient compte du temps qui a passé. Le film joue avec l'idée du retour, du come-back pour un nouveau tour de piste en forme de bilan, en tordant le cou d'ailleurs à toute espèce de nostalgie passéiste. Si la dernière scène du film n'est pas dénuée d'une certaine amertume sur ce qu'est devenu le cinéma, la dureté du constat montre la combativité du cinéaste qui, loin du ton de la plainte, fait là un ultime pied-de-nez, et jette un très gros pavé dans la mare.

Si *Smorgasbord* prend en compte le temps qui a passé, c'est par exemple dans la façon dont le prologue aménage le retour du personnage, retarde son entrée en scène, crée un suspense autour des préparatifs du suicide. Ce prologue sème d'emblée le doute sur la tonalité même du film. Le ton est dramatique, la musique accentue l'effet de suspense, et jusqu'à l'apparition du visage du personnage, avec la corde au cou, l'incertitude persiste sur la nature comique du film. Et puis, dès l'apparition de ce visage, on plonge d'un seul coup dans un film de Jerry Lewis (ce qui, au passage, en dit long sur l'aspect incontournable du personnage, seul point de reconnaissance pour le spectateur). On est alors soulagé, rassuré pour un moment... Le personnage apparaît inchangé, bien qu'un peu vieilli. Inchangé parce que sa maladie et son inadaptation sont intactes : il nous en administre la preuve par son acharnement à rater lamentablement quelques suicides successifs. Vieilli, parce qu'il n'a plus tout à fait

l'aspect d'un adolescent attardé : il est devenu adulte, ce qui change la nature du personnage. On a désormais affaire à un vrai raté, à un type assez pitoyable : Jerry Lewis résout le problème de l'âge de son personnage en misant sur son évidence. Sa maladie lui est devenue insupportable au point qu'il a décidé de mettre fin à ses jours. On est loin de la maladie revendiquée, voire triomphante du Jerry des années 60. Ici, le personnage en est la victime, elle est présentée comme une maladie dont il voudrait guérir : "*I'm a misfit*" dit-il à plusieurs reprises au psychanalyste. Il ne veut plus être "inadapté", il voudrait rentrer dans le rang.

Si le personnage, dans ce film, apparaît comme victime de sa maladie, ou de son inadaptation chronique, il y est surtout victime des autres et du monde qui l'entoure. Inadaptable par définition, le personnage de Jerry Lewis, dans les films antérieurs, ne cherche jamais à vaincre sa maladie, mais parvient plutôt à la faire triompher. Ici il subit le monde, alors qu'il parvenait précédemment à faire en sorte que le monde le subisse, et "fasse avec" lui. Les "*slowburns*" par exemple (littéralement "combustion lente" : "*une certaine attitude de patience stoïque pendant que s'accumule pour un personnage donné, une indignité après l'autre*", selon la définition de Robert Benayoun), cette façon si particulière de ruiner l'adversaire par l'exaspération, étaient le signe de cette mise au pas ; dans *Smorgasbord*, c'est le personnage de Jerry qui en est la victime, quand il subit par exemple la méthode coup de poing pour arrêter de fumer, ou la lente et insupportable litanie de la serveuse du restaurant.

Les temps ont donc changé : il est devenu difficile, voire impossible, pour le personnage de se faire accepter tel qu'il est. Il est devenu totalement inacceptable, y compris pour lui-même. Il n'est qu'à voir la façon dont il se fait jeter (au sens propre) de la salle d'attente du psychanalyste. La scène, orchestrée et quasi chorégraphiée, rappelle les séquences musicales et mimées des premiers films de Lewis. Le rythme de jazz syncopé est quasiment le même. Je pense à ces scènes où le personnage parvenait, par le mime et la gestuelle, à une parfaite et totale adhésion physique à un rythme, à une inscription passagère et harmonieuse dans un espace (du conseil d'administration mimé de *The Errand Boy* à la direction d'un orchestre invisible dans *The Bellboy*, en passant par la danse avec la femme-vampire dans *The Ladies' Man*).

Ces séquences permettaient au personnage d'imposer sa folie, d'affirmer sa particularité, de mettre le monde à son rythme. Dans *Smorgasbord*, la scène de la salle d'attente fonctionne de façon inverse. Le rythme ne fait qu'organiser son rejet, la musique orchestre ses chutes, la chorégraphie est celle de son déséquilibre. La scène toute entière devient le symbole de son inadéquation à un monde qui le refuse, dans lequel il n'aurait plus sa place.

Le personnage ne dispose pas d'espace de liberté dans *Smorgasbord*. Il n'y a plus cet "état de rêve impliqué" dont parlait Deleuze, où le personnage peut vivre des moments de grâce, investir des situations même hasardeuses dont il ne sort pas forcément triomphant d'ailleurs, mais toujours un peu grandi, de ces moments qui ajoutent un peu d'étrange à sa nature, parce que lui seul peut les vivre, parce

qu'ils sont faits pour lui seul.

Les instants de grâce, de suradaptation passagère, sont assez courants chez les burlesques, moments qui donnent l'impression que le cinéaste est là, avec son personnage, moments où quoi qu'il lui arrive, le hasard paraît toujours bienveillant. Ici le personnage semble livré à lui-même, à l'exemple de la scène du suicide raté avec la voiture, un des moments les plus pathétiques de *Smorgasbord*, où le cinéaste, certes, sauve son personnage de la mort, mais sans pitié aucune pour lui, pour le triste sort auquel il essaie d'échapper.

Une des leçons qu'on peut tirer des films de Jerry Lewis, c'est qu'il a rendu palpable une des caractéristiques du cinéma burlesque qui veut que nous rions du comique mais aussi avec lui, selon une formule que j'emprunte à Petr Král. On rit de la créature à l'écran, de ses aventures et mésaventures, mais avec le cinéaste, avec le créateur qui les met en scène, les imagine, les organise pour nous. Or avec Jerry Lewis, souvent la créature et le créateur cohabitent dans le film. On ne compte plus les clins d'yeux qu'il adresse à ses spectateurs en relevant sa présence démiurgique : de son apparition en chair et en os dans *The Bellboy* à son intervention directe dans le déroulement du film (je pense bien sûr au fameux coup de grue de *Ladies' Man* qui disait ni plus ni moins au spectateur : "voilà le décor dont je dispose pour y faire évoluer mon personnage"). Mais il y a aussi une affirmation constante, une confirmation faite au spectateur qu'il est bien en train de voir un film, de la présence de l'affiche dans *Errand Boy*, au "ça n'était qu'un film" explicitement déclaré à la fin de *The Patsy*.

Cette réflexivité est celle du genre sur lui-même, le sujet du bur-

lesque étant la plupart du temps le burlesque lui-même, un peu comme si l'enjeu de tout film burlesque était simplement de rire un bon coup. Cet aspect réflexif de l'oeuvre équivaut à une tape dans le dos du spectateur, c'est une façon de le renvoyer à sa position de spectateur, et surtout une façon de lui demander, parfois assez crûment, pourquoi il rit. Le burlesque induit toujours ce questionnement.

Avec *Smorgasbord*, la question qui est posée est différente, le ton avec lequel elle est posée a changé. A faire évoluer un personnage burlesque qui veut guérir, rentrer dans le rang, qui n'a plus très envie de faire rire, le cinéaste finit par nous poser la question suivante : "avez-vous encore envie de rire ?" En ce sens, la scène finale est assez explicite : elle est un constat amer, nous l'avons vu, mais elle prend aussi l'allure d'une menace : "voilà ce qui nous attend si on ne rit plus".

Smorgasbord interroge notre envie de rire ou notre capacité à rire encore, ce qui équivaut à poser la question de la disparition du genre burlesque. Ce questionnement rappelle un peu celui de *Playtime* de Jacques Tati. Si les deux films empruntent des chemins très différents, voire opposés, dans leur forme, dans le traitement du gag et du personnage, les mondes qu'ils décrivent se font écho, ne serait-ce que dans la façon dont "l'humain" doit lutter pour y conserver sa place, pour s'y inscrire et y tracer son chemin. L'atmosphère même des deux films est comparable, dans le traitement des couleurs par exemple : un peu fades, passées, délavées, les couleurs vives et clinquantes ont disparu. Plus rien ne jure ni ne tranche, le monde a pris les teintes du consensus. *Smorgasbord*, comme *Playtime*, nous pré-

sente un monde qui s'évertue à faire reculer le vivant, le spontané, où le rire n'a plus vraiment sa place, où la seule issue, pour Tati comme pour Lewis, serait de garder malgré tout un certain sens de l'humour.

Smörgåsbord signifie "buffet de hors d'œuvres variés" en suédois, et le titre est un peu à l'image du film¹.

Construit sans aucune contrainte narrative, le film se déroule au gré d'une invention enthousiaste et totalement désordonnée qui n'est pas sans rappeler le catalogue de gags de *The Bellboy*. Le cinéma burlesque a toujours pris beaucoup de libertés avec l'ordre narratif, mais ici le désordre lui-même semble affirmé comme le seul menu possible du film. L'histoire de Warren Nefron sert un temps de fil conducteur, mais devient très vite un prétexte, une probabilité de narration parmi d'autres : elle est sans cesse évacuée par d'autres récits qui sont autant de rebondissements vers le gag et le déguisement, vers d'autres histoires qui s'agrègent à la première sans aucune justification et qui constituent le film en une succession d'actes gratuits, hors de propos. Inutile de chercher un lien narratif entre les différents personnages qui se succèdent à l'écran, et que Jerry Lewis incarne (ou plutôt désincarne) avec une jubilation évidente. Le seul lien, c'est Jerry Lewis lui-même, héros burlesque et cinéaste en totale liberté qui se construit pour lui-même (et pour le spectateur) un film à sa mesure, ou plutôt à sa démesure. L'aspect jubilatoire du film vient de son culot d'auteur qui se refuse définitivement à l'ordre narratif, qui organise le désordre et l'impose

comme le seul recours possible face à une normalité devenue envahissante. *Smorgasbord* affirme avec force le burlesque dans un monde où il n'existe plus. Nul recours non plus au sentimentalisme, au discours humaniste, qui était coutumier chez Lewis (et dont on lui reprochait parfois la "mièvrerie").

Le monde décrit par *Smorgasbord* n'est-il pas parfaitement invivable ? Les statues font des gestes obscènes. Les fauteuils refusent qu'on s'assoie dedans. La télévision nous tire dessus. Voyager en toute sécurité suppose d'être riche. Fumer nous expose aux coups de poings. Et je ne parle pas des machines détraquées, des risques d'accidents : explosions, écroulements d'immeubles, avalanches, émeutes, etc... Catastrophes en série devenues si courantes, si récurrentes qu'il suffit d'en montrer et d'en répéter les images réelles, qu'il n'est même plus besoin de les reconstituer. En bref, un monde violent, vulgaire et sans poésie aucune.

Arrêtons-nous un instant sur l'un des personnages qui peuple cet univers de cauchemar : la serveuse du restaurant. Parfaitement inhumaine, effrayante même, elle nous débite comme une machine tous les choix possibles au point qu'il devient impossible de faire un choix. Elle représente à elle seule ce qui fait perdre l'envie, ce qui ôte la spontanéité, ce qui anéantit tout plaisir, ce qui fait perdre le jugement. Dans la file d'attente d'un cinéma, ses critères pour juger un film sont ceux du sondage d'opinion, de la statistique, de la consommation raisonnée, qui classe et met des étiquettes. Ce qui lui

importe n'est pas le film mais l'opinion qu'il faut avoir sur lui, et qui forcément précède la vision du film. Ce conditionnement a quelque chose d'assez effrayant parce qu'il n'est pas très loin d'une certaine réalité.

Que faire, face à cette farouche représentante de l'ordre ? La réponse de Jerry Lewis ne se fait pas attendre : il lui règle son compte par le plus grand désordre qu'il ait jamais organisé, dans une scène d'une violence inouïe, et définitive.

Smorgasbord est bel et bien inclassable, et pas seulement selon les critères de la serveuse du restaurant. Trop longtemps contraint au silence, Jerry Lewis y prend violemment la parole, et s'y refuse au compromis et à la séduction facile. Si le film ne ressemble à rien, s'il prend au pied de la lettre le "n'importe quoi" que signifie son titre, c'est qu'il constitue avant tout un espace de liberté pour le cinéaste, un terrain de jeux et d'expérimentations devenu trop rare, où l'urgence domine. *Smorgasbord* prend alors des allures de testament, de film en forme de bilan. Mais comme rien ne saurait être définitif, le film se termine sur des scènes coupées, des prises ratées, montées en cascades, dans une espèce de récapitulation hétéroclite à l'image du film lui-même, qui relativise soudain son achèvement pour le faire rebondir vers d'autres films possibles, vers d'autres fins... On retiendra alors la toute dernière image, qui constitue en soi un programme alléchant : le cinéaste juché sur la grue de la caméra, jette sa cigarette au sol et déclenche ainsi une ultime explosion qui met fin à la projection du film.

Emmanuel Dreux

¹ L'intervention d'un auditeur, lors de cette conférence, nous explique que le terme, aux États-Unis, désigne ce qui n'a pas de sens, et qu'on pourrait le traduire par "N'importe quoi".

1983. **Smorgasbord** / Cracking Up (T'es fou Jerry)

Scénario : J.L., Bill Richmond. *Photo* : Gerald Perry Finnerman.

Décors : Tracy Bousman. *Musique* : Morton Stevens. *Int.* : J. Lewis (Warren Nefron), Herb Edelman (le psychiatre), Zane Busby (la serveuse), Dick Butkus, Francine York, John Abbott, Steve Franken, Bill Richmond Milton Berle, Buddy Lester, Ben Davidson. Couleurs. 81 mn.

I Walked with a Zombie

(Vaudou — Jacques Tourneur, 1943)

(Texte de la conférence prononcée par Daniel Fischer

le 18 mars 1997.)

Je vais commencer par quelques données érudites —un simple rappel pour beaucoup d'entre vous— qui ont l'intérêt de préciser un peu le contexte du film que nous venons de voir.

Jacques Tourneur est le fils du réalisateur français Maurice Tourneur dont il a commencé par être l'assistant. Il arrive à Hollywood en 1935 et travaille d'abord à la MGM, mais sa carrière commence vraiment en 1942 à la RKO, quand Val Lewton, qui venait de mettre en place une unité de production de séries B, lui confie la réalisation de *Cat People* (*La féline*). L'anecdote veut que le film ait été peu apprécié par les patrons de la RKO, qui ont sorti le film à la sauvette dans une nouvelle salle de Los Angeles tout de suite après *Citizen Kane* (également produit par la RKO). *Cat People* connaît alors un triomphe qui remet sur pied les actions branlantes de la firme. Les deux autres films que J. Tourneur a réalisés avec Val Lewton ont été tournés l'année suivante (1943) dans la foulée du succès de *Cat People*; ce sont *I Walked with a Zombie* que nous avons vu ce soir et *Leopard Man*. C'est exactement à la même époque que Orson Welles

a ses fameux démêlés avec la RKO sur le tournage de *It's all true* au Brésil et lorsque la société de production de Welles sera autoritairement demantelée par les patrons de la RKO, Lewton engagera deux de ses monteurs, Mark Robson (monteur sur *I Walked with a Zombie*) et Robert Wise, qu'il réussira à promouvoir au rang de réalisateurs.

Ces trois films sont devenus des "classiques du cinéma fantastique", voire des films mythiques (en dépit de la rareté actuelle de leur passage sur les écrans, pour les deux derniers du moins —ou peut-être grâce à elle, qui sait ?). On dispute encore aujourd'hui sur la part qui revient au producteur ou au réalisateur dans leur réussite qui, elle, est incontestée. Je crois que ce débat est un peu vain; tous les témoignages, à commencer par ceux de Tourneur et de Lewton eux-mêmes, s'accordent pour dire que ces films sont issus d'une sorte d'«atelier d'écriture» collectif (qui a aussi impliqué le scénariste) et insistent sur l'esprit à la fois démocratique et artisanal qui a présidé à leur naissance. Il est possible que Lewton, qui avait travaillé pendant des années avec Selznick (notamment pour *Autant en emporte le vent*) soit responsable d'une tendance à superviser tous les détails et même d'une minutie maniaque qui étaient inconnues avant lui dans les films à budgets réduits comme ceux de la série B. J'espère vous montrer tout à l'heure que Tourneur, avec sa conscience artistique, ne lui était pas inférieur sur ce plan.

*

Comment aborder un film tel que *I Walked with a Zombie* ? Il faut, à mon avis, tenir simultanément à son sujet les deux propositions suivantes : 1. Il s'agit d'un film de genre (il est assez évident que le genre en question est le film fantastique, et même, à l'intérieur de celui-ci, le sous-genre "film fantastique de moyen métrage à budget réduit et dépourvu de grandes stars"). 2. Il s'agit d'un film singulier. Tenir ensemble ces deux propositions, c'est se demander comment une singularité peut venir interrompre le répétitif d'une série.

Il y a plusieurs réponses possibles à une telle question; j'en vois au moins trois qui ont été effectivement avancées par la critique mais dont aucune ne sera adoptée ici, pas plus que réfutée d'ailleurs, car ce n'est pas le propos de cette conférence. Enumérons-les, quitte à en caricaturer un peu les traits.

1. L'appareil hollywoodien est une machine à produire des fictions en images où chacun concourt au même but dans l'anonymat de son professionnalisme particulier, sans surmoi esthétique. Voilà pour le côté "série". La singularité, elle, réside dans l'élément de poésie, de beauté, etc., de quelques films, mais en tant que cet élément leur arrive de surcroît, un peu par hasard, en réalité du fait même de l'innocence ou de la transparence de l'appareil en question, seuls garants réels de cette grâce.

2. Ici il y a au contraire un surmoi esthétique clairement défini dont le support est l'auteur, lui-même identifié au réalisateur du film.

Celui-ci se sert de l'appareil pour faire passer ses "idées" —dont la nature est variable : il peut s'agir d'une thématique aux consonances chrétiennes pour les films de Hitchcock; il peut aussi s'agir de pures "idées de mise en scène" touchant, comme chez Anthony Mann, les rapports des personnages avec les paysages dans lesquels ils évoluent. On aura reconnu la "politique des auteurs" dans sa phase classique, que Scorsese décrit de la façon suivante : les auteurs ne touchent apparemment pas à l'appareil mais passent les idées qui leur tiennent à cœur "en contrebande" (c'est le chapitre "contrebandiers" de son "voyage personnel" filmé à travers le cinéma américain).

3. Enfin, c'est l'appareil lui-même qui est touché en ceci que l'auteur (que nous retrouvons ici, en quoi ce 3 est en fait une variante du 2) travaille à mener les codes qui sont l'armature du système des genres, et qui sont intouchés en tant que tels dans les deux premières réponses, l'auteur travaille donc à les mener à leur limite ou à leur point de paradoxe —point où le genre cesse de fonctionner comme genre et s'ouvre, par cette "subversion", à une violence que le système avait pour fonction d'occulter. A titre d'exemple, c'est de cette manière qu'ont été accueillis les films de Fuller ou d'Aldrich.

Notre position, celle qui est défendue et illustrée à *L'art du cinéma* depuis le début, consiste à tenir la notion d'auteur à distance (écartant donc les réponses de type 2 et 3) tout en soutenant que les idées ne se produisent pas au hasard, mais au terme d'*opérations* qui engagent la volonté proprement *artistique* des sujets qui les mènent (récusant cette fois-ci la réponse 1). C'est une voie étroite, vous en convien-

dre. Je pense que le fil rouge, si on fait l'hypothèse de l'art à propos d'un film, c'est de supposer que ce film a un *sujet*. Ou, ce qui revient au même, de reconnaître qu'il a touché un réel. Deux conséquences s'ensuivent. D'une part, ce n'est pas de tous les films qu'on peut dire qu'ils ont un sujet (et en particulier tel cinéaste peut avoir rencontré un réel dans un de ses films, mais pas dans un autre). Et d'autre part, l'analyse d'un film ne peut être considérée comme aboutie que si l'on en a trouvé le sujet. Venons-en donc à *I Walked with a Zombie*, en espérant glaner au moins quelques lueurs sur le sien.

*

Et pour commencer faisons le relevé de quelques *opérations* que Tourneur met en œuvre dans ce film. De façon générale, dans *I Walked...* comme dans d'autres films qu'il a réalisés, Tourneur s'emploie à ne pas tout montrer et même plus exactement il se *refuse* à tout montrer. Je dirai volontiers qu'il se livre à des opérations de *soustraction* telles que, par exemple, la *suggestion* qui est un peu l'équivalent cinématographique de la métaphore (ce qui est montré vaut pour quelque chose qui ne l'est pas et qui est suggéré) ou la *fragmentation* qui, quant à elle, renvoie bien entendu à la métonymie (la partie pour le tout). Ces opérations sont absolument omniprésentes dans *I Walked...* et je ne m'y attarderai pas longtemps. Citons entre mille, pour la première, le son des tambours entendus au loin lors du premier repas entre Miss Connell et Wesley Rand. Pour la seconde (la fragmentation), la figure habituelle au cinéma fantastique

qui consiste à montrer des morceaux détachés d'un objet ou d'un corps (plans de mains etc.) est ici étrangement rare; elle est plutôt représentée par le choix de ne filmer distinctement qu'une partie de l'action, de façon à ce que le spectateur ne soit pas formellement certain de ce qu'il a vu : je pense, au cours de la cérémonie vaudou, à la lente approche de Jessica par l'épée suivie de l'agression brutale de son corps *dont la blessure ne saigne pas*; de fait, le sang ne coule pas parce qu'aucune blessure n'est montrée et le film autorise même à se demander si l'officiant a réellement touché Jessica (ce qui est à mettre en rapport avec le dévoilement quelques instants avant par Mme Rand de la part de supercherie liée à ce type de cérémonie — mais précisément : part de supercherie ou supercherie totale ? le film laisse la question indécidée). Ce qu'on voit avec cet exemple c'est que la scène "effective" a en fait été *dérobée* à la pleine intelligence du spectateur au terme d'un *suspense* mené de façon très classique (montage de deux actions parallèles) mais dont il s'avère rétrospectivement qu'il est au service de l'opération soustractive : la vision de la Chose est retardée le plus longtemps possible et finalement, de la Chose elle-même, on ne sait pas exactement ce qu'on a vu. Certaines séquences jouent d'un effet de *contiguïté* qui, en combinant les opérations précédentes, amplifie l'indécidabilité de ce qui est montré; j'en ai donné un exemple dans mon texte sur Tourneur (*L'art du cinéma* n°12): «A la fin de *I Walked with a Zombie*, [le plan] du corps de Jessica [...] étendu sur la plage, sans vie, et à ses côtés son meurtrier *en train de se relever* une fois son acte accompli, plan qui fait suite à celui de la "représentation" de ce meurtre selon un culte

vaudou; la scène au cours de laquelle le corps de la femme est transpercé par la flèche fatale est passée à la trappe, ou est restée dans les limbes, et nous avons la sensation extraordinaire d'être présents à l'instant cette fois-ci immédiatement successeur de l'Événement, celui qui libère de l'interminable nuit de l'entre-deux-morts dans laquelle les deux amants étaient enfermés et qui inaugure une aube de légende». J'aurais également pu parler de la succession de plans frontaux de plus en plus rapprochés sur Carre-four, toujours à la fin du film, au moment où il vient *accompagner* le départ des amants vers la mer; le rythme du montage nous donne une sorte d'équivalent visuel des tambours vaudou (que cette fois-ci on n'entend pas); puis vient un moment d'obscurcissement de l'écran, que le spectateur, rompu qu'il est à la grammaire cinématographique élémentaire, interprète comme un "fondu", mais qui correspond en réalité à la vision directe des flots couleur d'encre; on le comprend rétrospectivement grâce au magnifique plan qui fait suite (le plus beau du film selon Denis Lévy) et qui silhouette Carre-four sur le fond du rivage, cette fois vu de trois-quarts, immobile, regardant du côté de la mer en direction des amants disparus, et semblant dire : "Tout est accompli". Le mystérieux est que le spectateur ne peut à ce moment-là qu'être d'accord avec Carre-four quant à ce verdict, mais qu'il serait passablement embarrassé s'il lui fallait expliciter le contenu de ce "tout". C'est une opération soustractive supplémentaire, la plus radicale peut-être, qui est ici en jeu, la *défection du sens*; nous y reviendrons.

*

[projection d'un extrait de "Cat People": la scène de la piscine]

Il y a plusieurs choses à dire au sujet de cette célèbre scène de *Cat People* pour tenter d'y voir plus clair dans le film de Tourneur qui nous occupe aujourd'hui, à savoir *I Walked with a Zombie*. Voici d'abord ce qu'en dit Deleuze : "L'attaque ne se voit que sur les ombres du mur blanc : est-ce la femme qui est devenue léopard (conjonction virtuelle) ou bien seulement le léopard qui s'est échappé (connexion réelle) ?" Je pense que l'ensemble des opérations sous-tractives dont nous avons parlé tout à l'heure peut être regroupé sous la rubrique de *l'indécidabilité* : la dialectique de ce qui est montré et de ce qui ne l'est pas est à l'origine d'une alternative face à laquelle le spectateur n'est pas franchement sommé de choisir; les deux termes de l'alternative se maintiennent ensemble, en amont d'un choix qui par ailleurs se révèle impossible, d'une décision sur le sens qui se trouve indéfiniment ajournée. Dans *I Walked...* cela se formule entre autres ainsi : Jessica est-elle vivante ou morte ? Je ne pense pas que même son "meurtre" final apporte une réponse univoque à cette question.

Nous avons par ailleurs dans les deux films un motif qui insiste de façon étrange, c'est celui de deux femmes dont l'une est toute de clarté et dont l'autre est sombre —c'est évident quant à la couleur de leurs vêtements dans la séquence que nous venons de voir, mais il faut bien entendu percevoir aussi cette différence au "moral" : il y a une femme lumineuse et il y a une femme maléfique, ou en tout cas

compromise avec les forces du mal. Opposition que nous retrouvons dans *Vaudou* avec le couple formé par Miss Connell et Jessica. On peut se demander si ce n'est pas un dédoublement de la figure féminine elle-même qui est ici visé par les deux films, avec sa part manifeste et sa part d'ombre. Vous allez me dire que cette "psychologie des profondeurs" n'est ni très nouvelle ni très intéressante, mais je ferai remarquer que, pour Lacan, la position féminine se singularise par son rapport à ce signifiant dans l'Autre qui dit que précisément tout ne peut pas se dire, qu'il y a inéluctablement de l'obscur; le fait est que l'organisation signifiante présente chez lui ce trait qu'un signifiant y manque : celui qui rendrait compte du sexe féminin comme tel. La récurrence chez Tourneur d'une figure dédoublée de la femme (parfois dans un seul personnage : voyez *Out of the Past* ou *Anne of the Indies*) n'est donc pas, à mon avis, un ornement conventionnel mais une figure poétique puissante, dont il n'est pas nécessaire de supposer qu'il l'a théorisée comme telle, dans le projet esthétique fondamental qui est le sien, à savoir l'approche d'un moment où il s'avérerait que le tout du sens ne peut pas être recollecté de façon simple et qu'il y a obligatoirement un point par lequel il ne cesse de fuir. On peut appeler cela, si on veut, une appréhension du mystère du monde. La complication particulière à *Vaudou* vient de l'extraordinaire capacité oblatrice de notre infirmière qui est prête, en témoignage d'amour pour son Paul, à lui offrir en présent *l'autre femme* (qui en l'occurrence est son épouse légitime) en courant le risque de s'annihiler elle-même comme personne, et notamment comme personne amoureuse. Mais cette stratégie est en fin de compte couron-

née de succès et s'avère donc moins délétère que celle qui est à l'œuvre dans *Persona* de Bergman où l'on assiste à la fusion tendancielle entre l'infirmière et l'actrice qui, comme Jessica, s'est retranchée dans le mutisme.

Dans la séquence où les deux femmes traversent la nuit la plantation de canne à sucre, elles voient des animaux suspendus aux arbres, des crânes, des figures totémiques dont la nature humaine ou divine reste indéfinie; ce qui est essentiel c'est que nous voyons les personnages les voir sans que la signification de leurs visions soit complètement explicitée. Écoutons à nouveau ce que nous dit Deleuze : «C'est un cinéma de voyant, non plus d'action [...] Le personnage est devenu une sorte de spectateur [...] Il enregistre plus qu'il ne réagit. Il est livré à une vision, poursuivie par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action». L'intéressant est que le texte que je viens de vous lire est tiré des pages que Deleuze a consacrées au néoréalisme ! Vous reconnaîtrez qu'elles conviennent pourtant parfaitement à *Vaudou*. Il est assez piquant, il faut bien le dire, d'identifier une communauté d'intention esthétique entre un film dit fantastique et le courant néoréaliste; mais le rapprochement cesse de surprendre dès que l'on se défait des clichés relatifs à chacun des termes de la comparaison (il a d'ailleurs été fait par des gens perspicaces comme Jacques Lourcelles) et plus généralement si l'on ose soutenir qu'il peut arriver à un film de penser. La formule la plus générale de la pensée particulière qui est ici à l'œuvre, on l'empruntera à André Bazin (cité par Deleuze) dans la caractérisation qu'il donne du néo-

réalisme : «Au lieu de représenter un réel déjà déchiffré, le néoréalisme visait un réel à déchiffrer, toujours ambigu».

Si la règle chez Tourneur est de ne pas tout montrer, cela peut vouloir dire qu'il y a quelque chose de fondamentalement caché dans le monde, quelque chose qui, pour cette raison, ne peut être dit directement. On a beau parcourir une variété de sens, aucun n'est à même de rendre compte *du* Sens, qui les excède tous et dont chacun des sens envisagés ne donne qu'une idée allusive. C'est en gros la position de Paul sur le pont du bateau au début du film, au moment où il professe la nécessité d'apprendre à reconnaître la laideur cachée du monde à même le visible. Il s'agit, littéralement, d'une croyance au *sur-naturel*, croyance que Tourneur, dans des interviews tardives, admettait partager dans une certaine mesure. Le point est que si l'individu Tourneur y croyait, son cinéma, lui, n'y croyait pas et c'est cela qui nous intéresse.

Car on peut aussi soutenir que ce qui est montré, au lieu d'être en défaut par rapport à un Sens sur-éminent (c'est-à-dire de constituer un sens partiel), est en lui-même *in-signifiant*. Cette même scène sur le pont du bateau est à cet égard une sorte d'art poétique tourneurien : car le film prend parti contre celui qui entend forcer la signification des choses du monde en choisissant de ne nous en montrer aucune, mais seulement le couple formé par Paul et l'infirmière, accoudés au bastingage, et discourant sur elles; un seul plan de coupe fait exception : celui, splendide mais particulièrement in-signifiant, du ciel étoilé. C'est comme si Tourneur nous disait : «Je vais vous montrer

des images essentiellement quelconques, de même pour les paroles (c'est aussi ce que fera plus tard dans le film Mme Rand); le sens de tout cela n'est à rechercher dans aucune profondeur ni d'ailleurs dans aucune hauteur, mais il est produit par l'incomplétude de l'ensemble; j'ai beau vouloir boucler le tout, toujours il y a un trou et c'est cela qui me sidère».

Où est-il, ce trou, dans cette adaptation caraïbe de *Jane Eyre* qu'est *Vaudou* ? Et faut-il à tout prix le localiser, dans la mesure où, sitôt situé, il perd instantanément sa fonction de dissipateur du sens ? Je pense néanmoins qu'il faut tenter de le faire si on veut savoir, comme je le disais tout à l'heure, de quel réel il a été fait rencontre dans ce film. Je vous propose deux hypothèses, comme quoi vous voyez que mon opinion sur *Vaudou* n'est pas vraiment stabilisée.

Ce trou, cette case vide, ce pourrait être le chanteur de calypso qui, selon les termes mêmes de Tourneur, "est, comme le narrateur des tragédies grecques, présent au cours de l'action, l'observe et nous la raconte". Le trou, dans cette hypothèse, se confond avec l'instance narratrice, le chanteur est l'élément mobile de la fiction dont il fait partie. Il rapporte ici de façon impassible une série de phénomènes sur la signification desquels il ne lui revient pas de se prononcer; tout est en effet montré sur le même plan, selon un style dé-dramatisé qui est la marque même de Jacques Tourneur, et la signification de l'ensemble reste en fin de compte indéfinie. A moins que ce soit le non-sens qui soit ultimement affirmé, si, comme le dit Deleuze, "le non-

sens est à la fois ce qui n'a pas de sens mais qui, comme tel, s'oppose à l'absence de sens [à l'absurde] en opérant la donation de sens". Disons-le cette fois-ci dans les termes de J. Lourcelles, ce critique que j'ai cité tout à l'heure et qui, tout en étant un redoutable "mac-mahonien", a été suffisamment perspicace pour dire l'essentiel dès 1964 dans un article de *Présence du Cinéma* qui a fait date : «Le héros de Tourneur (...) est un héros entouré de fantômes et de mystères insolubles, de mystères qu'il renonce peu à peu à résoudre».

Autre possibilité : c'est le bonhomme Carre-four qui assume la fonction de la case vide ou du trou, *Vaudou* étant alors creusé en son centre par une souffrance muette, celle de l'esclavage des Noirs : le fantôme aurait le visage de Ti-Misery, l'effigie percée de flèches du bateau d'esclaves sur laquelle se clôt le film et qui est en quelque sorte le double de Carre-four. La perspective change radicalement, la malédiction qui pèse sur le film dès le prologue c'est celle liée au crime multi-séculaire perpétré à l'encontre des Noirs emmenés en captivité sur l'île et lors de la première rencontre nocturne des deux femmes, ce qu'il faut entendre derrière le mutisme de Jessica, c'est, comme le dit J.L. Leutrat, "les larmes sonores de Ti-Misery", dont le bruit de fontaine encadre la séquence, c'est-à-dire les sanglots qui accompagnent toute naissance noire dans notre vallée de larmes. Je vous laisse sur cette question.

Daniel Fischer

I Walked With a Zombie (Vaudou)

Réal. : Jacques Tourneur, 1943. Prod. : Val Lewton (RKO).

Scén. : Curt Siodmak, Ardel Wray < hist. d'Inez Wallace. Photo : J. Roy Hunt. Déc. : Albert S. D'Agostino, Walter E. Keller. Mus. : Roy Webb. Montage : Mark Robson. Int. : Frances Dee (Betsy Connell), Tom Conway (Paul Holland), James Ellison (Wesley Rand), Edith Barrett (Mrs Rand), Christine Gordon (Jessica Holland), Teresa Harris (Alma), Richard Abrams (Clement), Sir Lancelot (chanteur de calypso), Darby Jones (Carre-four), James Bell (Dr Maxwell). Noir-et-blanc. 68 mn.

Alexander's Ragtime Band

(La folle parade — Henry King, 1938)

(Texte de la conférence prononcée par Denis Lévy le 6 juin 1997.)

On connaît le schéma qui structure le film musical à la fin des années 30, et qui s'inspire de l'opérette : une intrigue romanesque ponctuée de numéros musicaux, chansons ou danses. L'intrigue romanesque met en scène la rencontre amoureuse d'un homme et d'une femme, qu'une brouille sépare un moment (brouille qui profite généralement à un troisième personnage), avant une inévitable réconciliation finale. Les numéros musicaux s'intègrent à cette intrigue avec plus ou moins de vraisemblance. La solution la plus "réaliste" consiste à situer l'intrigue dans les coulisses du music-hall (catégorie dite *backstage musical*). C'est le cas d'*Alexander's Ragtime Band*. On sait qu'une autre catégorie (illustrée notamment par les films dont le couple vedette était Fred Astaire et Ginger Rogers) pouvait parfaitement se passer de tout alibi narratif pour passer de l'intrigue au numéro.

Mais dans tous les cas, le problème que la structure du genre pose au film est celui du *passage* du romanesque au musical : comment changer de registre, avec ou sans transition, avec ou sans rupture de

ton ? —Problème d'autant plus épineux que le spectateur est particulièrement attentif à ces moments de passage, et sensible à la moindre trace de ridicule. La procédure généralement adoptée consiste à *alléger* l'intrigue : non pas la simplifier, mais lui donner une tonalité légère, en accord avec la musique, et donc susceptible d'harmoniser les passages. La plupart des films musicaux sont donc des *comédies* musicales, dont la particularité est de construire un monde plus léger, débarrassé de toute *gravité*.

La singularité du film de King est de procéder à l'inverse, en *aggravant* la situation. Pour être tout à fait exact, il commence par expédier la comédie musicale classique dans les trente premières minutes : on a raccourci toute l'intrigue, rencontre, brouille et réconciliation, —à ceci près que l'amour n'est pas encore mentionné, ce qui laisse supposer que rien encore n'est véritablement commencé.

Puis survient l'amour, dans une scène de déclaration qui méritera qu'on y revienne, —et à partir de là, la même structure de récit est reprise et redéployée, mais dans une tonalité curieusement grave, comme pour nous dire que l'amour est une chose grave qui arrive aux gens, un événement. Curieusement, parce que du coup, l'écart se creuse fortement entre cette gravité et la légèreté de la musique, ou le comique des numéros, au point de créer une sorte de malaise dû à la superposition de tonalités très contrastées, sinon contradictoires. Malgré la légèreté du musical, le poids du romanesque emporte le film du côté d'un autre genre, le mélodrame.

Or, non moins singulièrement, au lieu de céder du temps à la romance, la musique au contraire prolifère, se mêle de l'intrigue au

point de la faire progresser par ses seuls moyens, et finit par prendre en charge tout le film, pour culminer dans cette séquence finale où le seul moyen de dénouer la situation est d'écouter la musique sans rien faire d'autre.

Voilà donc un dispositif très inhabituel dans le genre, qui consiste à aggraver l'écart de tonalité pour mieux réconcilier le musical et le romanesque. Il n'y a là pourtant aucune transgression des lois du genre. L'excès est simplement dans l'aggravation. C'est là un trait caractéristique du rapport des films de King au système : la structure imposée est respectée, mais le film l'excède de l'intérieur, en intensifiant la contrainte.

Voyons de plus près comment le film opère. La scène de la déclaration est particulièrement intéressante, non seulement par sa simple beauté, mais parce qu'elle constitue le moment clef où le film se met à vaciller entre la comédie et le mélodrame.

On remarquera d'abord la rapidité du début de la scène, c'est-à-dire du moment de la déclaration proprement dite (la chanson), moment qui finit même par une accélération du rythme avec la poursuite dans les coulisses. Cette rapidité contraste avec le tempo plutôt lent de la chanson.

La déclaration est donc faite par Stella à l'occasion d'une chanson (chanson d'amour adressée à Stella par un autre). Mais ce n'est pas tant la chanson elle-même qui porte la déclaration, que les regards et les gestes. Les paroles de la chanson, à ce moment-là, disent que toutes les histoires d'amour sont de pâles imitations à côté de la nôtre

(toute fiction s'efface devant le réel), mais ce n'est qu'à ce moment-là que ces paroles prennent un sens, —puisque nous venons de les entendre, juste auparavant, dans la version sentimentale et sirupeuse de la chanson interprétée par son auteur. Or, d'avoir ensuite eu un aperçu du *travail* opéré sur la chanson primitive, contribue à désentimentaliser la chanson, à attirer plutôt l'attention sur les différences dans ce qui semble pourtant une simple répétition. L'interprétation d'Alice Faye apporte une intensité et une énergie qui faisaient défaut à celle de Don Ameche. A posteriori, on découvre que ce défaut était destiné à faire contraste avec la seconde version. Dans les films de King, il ne faut jamais mésestimer les moments “faibles” : ils font partie de la construction d'ensemble.

(On pourrait épiloguer, au passage, sur la musique comme métaphore du cinéma : la chanson serait comme l'histoire qu'il faut orchestrer/filmer et interpréter.)

Mais ce qui importe ici, c'est que cet arrachement de la chanson à la sentimentalité contribue à soustraire de l'amour son aspect sentimental. De l'amour, ce qui est au contraire mis en avant, c'est son aspect événementiel : et c'est là que la rapidité intervient. En quatre champs-contrechamps, deux allers-et-retours entre deux visages, on nous montre à la fois l'énergie prodigieuse, la véhémence de cette femme qui se déclare, penchée en arrière, comme au bord de tomber (et cette déclaration de tout l'être est cependant déliée de toute parole, de tout sirop musical, pour s'engouffrer dans le regard et la voix), — et la stupéfaction de cet homme qui s'aperçoit soudain que toute cette passion lui est adressée, et qui se rend compte en même temps qu'il

est lui-même amoureux : un homme foudroyé par la Grâce de l'amour, et dont le visage se transfigure en quelques secondes. Sans que rien ne soit réellement dit, tout est dit en moins d'une demi-minute. Moment fugitif que celui de la révélation amoureuse, moment dont tout le prix est qu'il se volatilise alors qu'on croit le tenir : tout événement est un évanouissement.

C'est aussi le premier moment grave du film, où la tonalité légère de la comédie s'infléchit de façon inhabituelle. Rien de comique dans l'intensité de cette déclaration. Dans la comédie (en particulier musicale) traditionnelle, l'amour allège le monde. Ici au contraire, —parce que l'intensité de la passion est étrangère à l'univers de la comédie— le surgissement de l'amour leste le film d'un soudain poids de réel. Or, quand dans un film l'amour se met à peser, on est au bord du mélodrame.

La gravité du ton est renforcée par le fait que ce moment événementiel est inséré entre deux plans du visage de Charlie (auteur de la chanson et prétendant évincé) : le premier rempli du bonheur de l'auteur à sa “première”; le second, de la tristesse (amère : c'est *sa* chanson, après tout) d'avoir assisté à la déclaration sans en être. Cette tristesse ajoute au poids de la situation celui du malheur : du sentiment d'avoir manqué un événement. Charlie, c'est l'amour comme sentiment —n'est-ce pas le destin de l'amour quand il n'est pas partagé ? Du reste, il cessera d'être sentimental quand il sera marié, pour reconnaître que ce n'était pas véritablement de l'amour.

La scène opère donc par contraste entre l'amour-sentiment et

l'amour-événement : c'est, en concentré, le même type d'opération que celle qui consistait à faire contraste des deux versions de la chanson. Il y a là comme une construction en fractales, qu'on retrouve au niveau global avec le redéploiement du premier épisode (la comédie) sur tout le reste du film (le quasi-mélodrame).

La suite de la scène commence par une fuite éperdue —celle de la jeune femme devant son propre réel. Mais toujours rien de la comédie : on est trop surpris par l'angoisse soudaine de cette femme qui vient pourtant de se jeter à l'eau.

Et voilà que la surprise culmine avec une ouverture inattendue sur le monde : en l'occurrence, la mer au clair de lune. Il s'agit là, sans doute possible, d'un stéréotype. Mais aucun grand cinéaste ne recule devant le stéréotype : l'essentiel est dans ce qu'on en fait, l'opération, l'idée, et non dans l'objet, la représentation. L'essentiel est ici que le stéréotype survienne si brusquement, au moment où on ne l'attend pas encore (on devrait pourtant se souvenir que la séquence s'ouvrait sur un bord de mer au clair de lune), et dans un espace qui ne le laisse nullement présager (un couloir fermé). On passe sans transition d'un espace clos et clair à une ouverture sur la nuit, d'un point de vue distant à une vision rapprochée, comme appelée par l'ouverture de la porte, —comme un appel d'air dans le film dont l'effet de réel masque un instant le stéréotype : l'instant qu'il faut pour que passe l'idée d'ouverture sur le monde.

Mais le stéréotype ne se déguise pas : il répond franchement au désir du spectateur de comédie, qui veut que l'intrigue amoureuse

s'achève par un baiser sur fond de décor de rêve. Les voici, le baiser, le décor : du coup, le cliché se présente comme pure image : ce n'est qu'une image du monde, une fiction, un trucage, et ce couple d'amoureux est à la fois devant le monde, et prisonnier d'une image. Que font-ils, d'ailleurs ? Ils ne regardent pas le monde, ils parlent, —et leurs premiers mots sont "*imagine —you and me*".

De quoi parlent-ils ? Ils s'étonnent de ce qui leur arrive. Comme tous les amoureux, ils ressassent l'événement. Ils rebrousse le cours de l'histoire, cherchent des origines, des causes. Elle se demande si l'amour remonte à la première rencontre. Lui soutient franchement qu'il est amoureux de sa création, c'est-à-dire d'une image. A cette idée, elle objecte son propre réel (c'est elle, en chair et en os, qu'il aime) dont il convient aisément, et la piste du pygmalionisme est aussitôt abandonnée. La réconciliation intervient finalement sur le caractère réel de l'événement : "Jamais rien de plus réel ne m'est arrivé". Mais ici encore, la gravité est associée au réel, et laisse planer, sur cette fin trop précoce de comédie, l'ombre du mélodrame, comme l'ombre de la nuit derrière le baiser final.

Et en effet le mélodrame sera côtoyé jusqu'à la fin : c'est le prix à payer de l'apprentissage du réel de l'amour. La crainte du pathétique est notamment entretenue par le fait qu'il n'y a pas de "méchant", ou de rival ridicule, et que cela peut laisser supposer une intervention malheureuse de la fatalité, ne serait-ce que la fatalité des caractères. Mais le pathétique est constamment retenu par l'insistance sur la décision (ou l'entêtement) des personnages : il n'y a de destin que

celui qu'on se fait.

Voyez la fin : les retrouvailles finales sont organisées, mises en scène par les personnages secondaires, intervention du peuple dans une sorte de complot d'anges gardiens autour de la musique. Car la musique est le trait d'union des deux amoureux : c'est ce qui va les sauver, de même qu'elle "sauve" le film du cloisonnement des genres.

Cette constante oscillation entre le mélodrame et la comédie, entre le romanesque et le musical, est aussi une oscillation entre la vie et la fiction, d'abord sur le mode du contraste (cf. le retour de guerre d'Alex : il reste dans la salle, les autres sont sur la scène), pour finir sur l'indistinction des deux, au profit notable de la musique : la vie *en vérité* ne se soutient que d'une fiction.

Denis Lévy

Alexander's Ragtime Band (La folle parade)

Réal. : Henry King, 1938. *Prod.* : Darryl F. Zanuck, Harry Joe Brown (20th Century Fox). *Scén.* : Kathryn Scola, Lamar Trotti, Richard Sherman. *Photo* : J. Peverell Marley. *Déc.* : Bernard Herzbrun, Boris Leven. *Mus.* : Alfred Newman, Irving Berlin. *Int.* : Tyrone Power (Alexander), Alice Faye (Stella Kirby), Don Ameche (Charlie Dwyer), Ethel Merman (Jerry Allen), Jack Haley (Davey Lane), Jean Hersholt (Prof. Heinrich), John Carradine (chauffeur de taxi). N&B. 105 mn.
