

Patrice Rollet

# PASSAGES À VIDE

*Ellipses, éclipses,  
exils du cinéma*



**P.O.L**  
**TRAFIC**



Passages à vide



Patrice Rollet

# Passages à vide

*Ellipses, éclipses,  
exils du cinéma*

*P.O.L*

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6<sup>e</sup>

© P.O.L éditeur, 2002  
ISBN : 2-86744-861-1

*en souvenir de mon frère Pierre-Michel*





## CONTRETEMPS

*Rien ne donne cet air absent et distinct du monde comme de voir le présent tout pur.*

Paul Valéry

Comment, dans une même parenthèse du temps, advient-on conjointement à l'image, au regard, au désir? Une scène de cinéma a su le montrer sans mots dire, de manière visuelle et musicale, en quatorze plans et un peu moins d'une minute trente, la scène, emblématique de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), où Scottie (James Stewart) aperçoit Madeleine (Kim Novak) pour la première fois. Elle intervient, on s'en souvient, au début du film, après que ce policier de San Francisco, mis à pied à la suite d'un accident mortel provoqué par son acrophobie, a été contacté par un ancien camarade de collège, Gavin Elster (Tom Elmore), afin de filer sa femme en proie à d'étranges passages à vide durant lesquels elle s'absente d'elle-même, le regard perdu et la tête ailleurs, pour errer compulsivement dans la ville et ses environs sur les traces paradoxales d'une morte dont elle ne sait rien, dont elle oublie tout ensuite, et qui pourtant ne cesse de la hanter. « Tu pourras la voir ce soir » est l'indication subtilement sibylline par quoi Elster, à défaut de convaincre Scottie d'accepter l'affaire, a appâté sa curiosité et levé en partie ses réticences initiales. En partie seulement, car sa décision définitive va justement dépendre de cette rencontre qui n'en est pas vraiment une (Scottie est supposé observer Madeleine à son insu) chez Ernie's, un restaurant

qu'affectionnait particulièrement Hitchcock à l'époque, dont les rouges flamboyants comme les ors éteints ne pouvaient que merveilleusement sertir la pâleur blonde de Kim Novak dans le film. La mise en scène de Hitchcock, au sommet de son art, réussit à y conjuguer simultanément les trois dimensions, énonciative, de l'intériorisation par le spectateur du regard du personnage, érotique, du ravissement amoureux de celui-ci par une image, et herméneutique, de l'énigme posée par le désir de la femme qui s'abandonne ainsi à son regard dans cette image. L'épisode du restaurant, auquel *Vertigo* reviendra virtuellement à quatre reprises comme à une scène primitive, constitue le point de bascule qui, sans précipiter le récit, en inaugure l'inexorable mouvement de fascination dont témoignera rétroactivement la longue séquence fuguée de la filature, où s'emboîteront successivement, à seule fin d'en démultiplier progressivement l'effet hypnotique sur le héros comme sur le spectateur qui en partagera le point de vue, les visites de Madeleine chez le fleuriste, au cimetière, au musée et à l'hôtel dans lequel elle disparaîtra mystérieusement. Le regard sans objet de Madeleine y sera désormais l'objet privilégié du regard de Scottie (et du nôtre).

En attendant, ralentissons la scène pour essayer de décrire la mise en place de ce double regard. Après une brève présentation de l'entrée extérieure du restaurant, un fondu enchaîné a introduit, en plan rapproché, Scottie assis devant le bar. Il regarde derrière lui, sur sa droite, hors champ. Au lieu de nous montrer immédiatement, d'un contrechamp, l'objet énigmatique de son attention, la caméra amorce un étonnant travelling arrière prolongé par un ample panoramique vers la gauche qui découvre d'autres consommateurs au bar, franchit la paroi de séparation avec la salle à manger, et ne révèle qu'en fin de parcours, au fond de la pièce, parmi d'autres clients attablés, Gavin Elster en face d'une jeune femme blonde qui nous tourne le dos. La caméra s'approche alors imperceptiblement d'elle, tandis que les premières mesures du thème musical dédié à Madeleine par Bernard Herrmann viennent lentement recouvrir de leur mouvement presque immobile le bruissement feutré des couverts et des conversations. Pour le spectateur comme pour Scottie, la femme n'a pas encore de visage ni d'identité précise, mais ce dos décolleté,

volontairement exposé au regard, n'est-il pas déjà le signe distinctif de Kim Novak « the back », comme « the look » l'était de Lauren Bacall, « the legs » de Betty Grable, ou « the breast » de Jane Russell? En refusant, d'entrée de jeu, la forme trop évidente du champ-contrechamp qu'il va par là même rendre possible, le temps, comme suspendu, de ce plan ne relève pas non plus du traditionnel suspense hitchcockien, qui n'a le plus souvent charge de dilater la durée vécue du film que pour mieux l'écarteler entre deux issues rendues dramatiquement contradictoires par l'alternance trop bien réglée des figures de son montage. Il donne plutôt à voir le sujet du regard en tant que tel (il le constitue) auquel va pouvoir s'identifier celui du spectateur (il l'institue), ainsi que l'objet hypostasié de ce regard mais comme à retardement, après coup, et selon un axe qui interdit d'en faire un plan subjectif (il le leur restitue). Il déploie, également, la topographie érotisée du restaurant avec ses trois espaces :

- celui du bar d'abord, à la croisée des deux autres, où se tient Scottie, c'est le lieu du regard, de la « voyure » plus que du voyeurisme, d'où l'on voit sans être vu ;

- celui de la salle ensuite, où dînent Madeleine et Elster, c'est le lieu de la « montre » (avec la connotation prostitutionnelle qu'on ne saurait ignorer chez l'auteur de *Notorious* ou de *North by Northwest*, qui n'est nullement contradictoire avec les motifs de l'aveu salvateur ou de la rédemption amoureuse), de la mise en scène de la femme par l'homme (elle vient silencieusement incarner l'image annoncée lors de la séquence du chantier naval, et plus qu'on ne le croit, comme le dévoilera le film, puisque la blonde Madeleine n'est elle-même qu'une image de la femme réelle d'Elster reproduite dans la rousse Judy par le premier préposé, avant Scottie, de Hitchcock au sein de son œuvre), et de la fiction déconcertante de leurs rapports (le spectateur sait qu'Elster sait que Madeleine est observée par Scottie, mais il ne sait pas encore qu'elle se sait observée et participe donc à sa mise en scène) ;

- celui du hall d'entrée enfin, derrière Scottie, c'est le lieu du passage, de la traversée des apparences et de l'évanouissement des corps dans l'immense miroir vide qui jouxte la porte.

La scène est mise. L'alternance des regards peut alors commencer et se développer presque classiquement durant les plans suivants, avec ses retours réguliers à Scottie, de plus en plus rapprochés, et ses contre-champs sur Madeleine et Elster, filmés maintenant dans l'axe même de son regard, qui se lèvent de table et s'apprentent à sortir. Mais le redoublement vertigineux et comme en abyme des cadres, du miroir au fond du hall, des gravures sur les murs, et surtout des ouvertures entre le bar et la salle ou entre la salle et l'office, relaient à leur tour la fascination initiale. Madeleine y est déjà l'objet poinçonné par le désir de Scottie, l'image dont il se sait exclu. Surcadrée ainsi que peut l'être le fantasma, elle s'enchâsse dans la trouée de son regard comme dans l'encadrement d'un tableau, comme entre les rideaux d'une scène de théâtre, comme sur un écrin de velours. Toujours accompagnée d'Elster, elle se dirige vers Scottie. Elle est à présent de face, mais trop lointaine encore, dans tous les sens du terme, pour croiser son regard ou lui faire pleinement don de son visage. Scottie détourne la tête vers le bar tandis que Madeleine, les épaules couvertes d'une étole vert émeraude (indice avant-coureur de la gamme de couleurs qui lui sera associée dans le film), après s'être retournée vers Elster, qui discute avec le maître d'hôtel, continue d'avancer. Un léger panoramique vers la droite vient isoler en gros plan, selon une légère rétentioin du temps, son visage qui se profile dans la lumière dorée du restaurant avec ce si beau regard absent, cet objet chu de sa jouissance, ce « déchet exquis » d'où surgit l'Autre pour le désir fasciné de l'homme qui la contemple sans pouvoir le lui signifier. Qu'est-ce qui rend pourtant ce dernier plan si étrangement troublant ? Le fait qu'il est pris du point de vue de Scottie, dans le sillage de son regard, alors même qu'il vient de baisser les yeux. Illustrant comme jamais la schizophrénie lacanienne de l'œil et du regard (« Jamais tu ne me regardes là où je te vois »), la mise en scène hitchcockienne, par une volte indécidable de son énonciation, est subrepticement passée du régime semi-subjectif du raccord dans le regard de Scottie à celui faussement objectif (il en garde malgré tout le halo subjectif, l'empreinte affective) du montage parallèle des deux visages, de Madeleine et de Scottie, tous deux de profil, tous deux tournés dans la même direction, vers la droite. Seuls, ensemble.

Cette scène primitive du regard (après celle, plus abstraitement matricielle, du générique de Saul Bass) culmine ainsi, paradoxalement, dans un manque-à-être de ce même regard, un évitement des regards qui est aussi un évidement du plan par le regard au moment précis où ces regards se frôlent au lieu de se croiser et se pressentent plus qu'ils ne se présentent l'un à l'autre. Leur rencontre y est essentiellement manquée, c'est-à-dire réussie. Il n'y a littéralement rien à voir dans un coup de foudre, nous suggère Hitchcock, sinon l'assomption aveugle l'un pour l'autre de deux visages qui se détournent l'un de l'autre, dans la courbe et la contre-courbe inconsciemment amoureuses que décrivent ces plans, avant que Madeleine ne disparaisse, avec Elster qui l'a rejointe, au sein du grand miroir vide du hall d'entrée, sous le regard retrouvé, c'est-à-dire perdu, d'un Scottie définitivement désorienté (le cinéaste s'y offre le luxe d'une incroyable saute d'axe qui en inverse le profil vers la gauche) et pensif (il n'échappera plus dorénavant à la spirale hypnotique du temps, du regard, de l'image). Le point d'orgue de la scène est ce passage à vide central (exactement au milieu, entre le septième et le huitième plan) autour duquel elle pivote et se replie comme en miroir, tel un palindrome où les plans se répondraient terme à terme, élargissant et resserrant parallèlement leur taille et leur durée autant que les espaces et les actions qu'ils désignent. Et cette scène constituera à son tour, dans la mise en abyme généralisée de l'œuvre, le modèle réduit, la miniature, le fractal, de la césure du temps qu'opérera, à l'échelle globale du film, la séquence du rêve, avant la rencontre avec Judy, son assignation, romantique et perverse, à image, et la coalescence finale des deux visages de la même femme dans l'aura « vert pistache » (la couleur est de Jean Louis Schefer) des néons de l'hôtel Empire, sous l'œil désormais embué de larmes d'un Scottie irrémédiablement renvoyé à la vacuité première mais intraitable de son désir.

Les pages qui suivent témoignent d'un contretemps. Ce recueil tient au fond lieu d'un livre que je n'ai pas écrit sur *Vertigo*, ce film que j'ai vu d'innombrables fois (avant qu'il ne devienne, selon l'expression imparable d'un ami, la « Mona Lisa » de tout cinéphile qui se respecte) à

la Cinémathèque française où Henri Langlois s'obstinait courageusement à le programmer alors qu'un différend juridique entre Hitchcock et la Paramount (qu'il avait quittée pour la Universal) l'avait rendu invisible en salles. *Vertigo* m'a obsédé des années durant, bien au-delà de ce qu'il est raisonnable d'accepter de la part d'un film, au point de s'épancher dans ma propre vie, au point de me donner le sentiment, proche d'une sorte de folie, d'en répéter à mon insu, jusque dans mon existence la plus intime, le rapport égaré au regard, à l'image, à la femme, et d'entrer moi aussi, au risque de m'y enfermer, dans la spirale sans issue du deuil et de la mélancolie. Du moins cette « Gradiva cinématographique », qui fait revenir d'entre les morts la femme désirée au sein de l'image qu'elle se révèle avoir été réellement, m'a-t-elle à jamais conforté dans l'intuition, plus énigmatique qu'elle ne semble de prime abord, que toute grande œuvre vous analyse plus que vous ne l'analysez, ou plus précisément qu'elle vous conduit inéluctablement, à proportion de sa beauté, sur la voie incertaine et parfois inquiétante d'une autoanalyse infinie. Autant avouer que le « romantisme abusif » (reproché à Jean-Luc Godard par Bernard Dort) dans lequel baignent nombre des essais qui composent ce livre y est ouvertement revendiqué. Si l'emploi de la première personne s'y voit le plus souvent pudiquement prohibé, c'est moins pour couper court aux errances présumées d'une subjectivité envahissante que pour mieux la laisser agir, en douce et en creux, au sein de chacun d'entre eux. Ils sont autant d'instantanés prélevés dans mon histoire, d'allusions à peine voilées aux femmes que j'ai aimées, d'autoportraits cachés au miroir de cinéastes qui m'ont aidé à vivre, comme on parle en peinture d'autoportraits au chardon ou à la guitare pour inquiéter ou faire chanter les œuvres. La grandeur du cinéma mais aussi son incomparable proximité tiennent à cette porosité heureusement incolmatable de la vie et des films.

Qu'on n'attende cependant pas de ce livre des confidences déplacées, des souvenirs nostalgiques, des prises à témoin impératives. Les passages à vide dont il traite relèvent moins de l'affect névrotique qui leur est parfois associé par le langage ordinaire que d'un effet plus concerté et récurrent de suspension de l'image dans le plan, d'ellipse du

récit dans le montage, d'exil de la représentation dans la projection. On y fait le plein du monde autant que du cinéma. Ils ne relèvent pas non plus de ce que l'on a récemment qualifié d'entre-images ou de migrations des images pour désigner leur transhumance aujourd'hui irréversible à travers la peinture, la photo, le cinéma ou la vidéo, avec le numérique comme horizon indépassable de notre temps. Il ne s'agira ici que de cinéma, modestement mais fermement, tant je suis persuadé qu'on est loin d'en avoir exploré les virtualités élémentaires, même les plus anciennes, même dans les œuvres les plus célébrées. Ça commence à se savoir, le cinéma n'est pas affaire d'images mais de plans. Ces passages à vide transitent par eux autant qu'entre eux, toujours à contre-image. Face aux tentations maniéristes du cinéma contemporain, le plan, dans ce qu'il a d'inassimilable au tout-venant de l'image, occupe, il est vrai, une position privilégiée. Il incarne dans le cinéma l'ultime lieu de résistance à l'actuelle confusion audiovisuelle. Comme dramatisation du temps et de la lumière, mobilisation violente d'affects, tension et libération d'énergie, affleurement d'un réel singulier par définition, il ne saurait non plus se réduire aux approches traditionnelles qui ne voient en lui qu'effigie pacifiée de la réalité ou unité de base d'un supposé langage cinématographique. Que le plan ne ressortisse pas simplement à l'image, c'est ce qu'indique clairement le fait, somme toute paradoxal, qu'il est du cinéma ce qui se laisse le moins reproduire, ce qui déjoue le plus l'illustration photographique. Malgré les apparences, le photogramme ou la photo de plateau manqueront souvent l'essentiel du plan, sa temporalité, son énergie et son émotion propres. En dehors de l'écriture, seules parfois quelques photos de tournage réussissent à suggérer son cérémonial, sa charge érotique, la tension de la prise, la joie ou l'effondrement qui peuvent la suivre. N'en déplaise à une certaine vulgate, la question du plan déborde largement aussi celle des unités de la chaîne filmique, avec ce que ces dernières peuvent impliquer d'un peu inerte ou de placement combinatoire. Car le plan, dans ce qu'il a de vif, est à la fois ce qui, par l'enchaînement du montage, donne consistance au film, et ce qui, dans le même mouvement, le met en péril en lui faisant courir à tout moment le risque de la dislocation. Par sa façon de

serrer le réel ou par la seule pression interne de sa temporalité, un plan, s'il est vraiment un plan, menace toujours de déchirer la continuité trop sage et trop lisse de cette chaîne filmique hypothétique.

Faut-il pour autant opposer un cinéma du plan qui serait tout uniment animé par ce goût du risque à un cinéma du montage qui aurait uniquement pour fin la maîtrise de ces effets voire de ces affects plus incontrôlables? Rien n'est moins sûr au regard de ces passages à vide. C'est pourquoi aux deux figures manifestement antithétiques du montage et du plan que représentent par exemple, aux deux extrêmes de la vitesse et de la lenteur, l'œuvre de Vertov qui pousse le montage des intervalles à sa plus haute puissance (le ciné-œil y devient un accélérateur de particules qui ne cesse simultanément de fracturer, pour les décrypter, les blocs d'espace-temps en morcelant les plans à l'infini, pli sur pli, par l'usage systématique de l'image composite ou de la surimpression multiple, et d'entraîner les atomes d'image qui en résultent dans la fluidité dialectiquement retrouvée des turbines et des tourbillons du socialisme en marche, pareille à l'énergie de l'eau libérée par ses barrages), et celle de Warhol dont les premiers films tournés en 24 images par seconde mais projetés en 16 images par seconde, à la limite du seuil de recomposition du mouvement, produisent ce léger papillotement du plan, cet impondérable frémississement de la lumière dans le grain même de l'émulsion noir et blanc, qui ne ressemble en rien à l'habituel ralenti cinématographique (d'où vient ce temps qui s'est glissé dans le temps? de quelle nature est ce temps suspendu entre deux temps?), j'ai préféré souvent les contrées plus tempérées arpentées par ces voyageurs de l'intervalle que sont aussi à leur manière Ford, Lang, Hitchcock, Walsh ou Tourneur, et qui ne paraîtront classiques qu'à un spectateur plus pressé d'en finir avec la singularité toujours surprenante des films qu'avec les généralités paresseuses d'une histoire déjà datée du cinéma. Chacun des essais réunis ici s'efforce au contraire de montrer que, s'il y a effectivement un cinéma moderne qui se définit d'être en rupture avec une tradition au nom d'une autre, le cinéma classique, lui, n'existe pas, sauf dans les mauvais films, ou sauf, à l'inverse, à recourir au précepte inaugu-



ral d'Ezra Pound dans son *A.B.C. de la lecture* : « Un classique n'est pas classique parce qu'il est conforme à certaines lois de structure, ni parce qu'il répond à certaines définitions (dont l'auteur classique n'a sans doute jamais entendu parler). Ce qui en fait un classique c'est une certaine fraîcheur éternelle et irrépessible<sup>1</sup>. » D'autant plus, pour user cette fois d'un vocabulaire philosophique, que l'image-temps du cinéma moderne ne m'a jamais paru si évidente que dans l'intermittence de ses apparitions au sein de l'image-mouvement, dans les interstices mêmes de celle-ci. Un peu de temps à l'état pur qu'on retrouvera par ailleurs, en plus volatil ou plus concentré, chez de grands primitifs du muet (Murnau) ou du parlant (Vigo), aussi bien que chez certains cinéastes modernes (Antonioni, Godard, Wenders, Douglas) ou d'avant-garde (Snow, Mekas), toutes époques confondues et à l'échelle d'une œuvre, d'un film, voire d'une simple séquence.

La visée de ce livre n'est pourtant, sinon de manière heuristique, ni vraiment spéculative (on y fait flèche de tout bois et les quelques références artistiques, littéraires ou philosophiques qu'on y croise ne sont le plus souvent que « fictions théoriques », pour reprendre le mot de Jeremy Bentham, destinées à faire miroiter, tour à tour, telle ou telle facette du cristal cinématographique), ni proprement critique (qui donc s'aventurerait aujourd'hui à remettre en question la valeur et la cohérence interne de l'œuvre de Lang ou de Hitchcock, de Walsh ou de Tourneur, sans même parler de celle de l'« éléphant blanc » Ford, déga-gées par la politique des auteurs des *Cahiers du cinéma* dans les années cinquante ou par la défense parallèle de l'« art termite » illustrée à la même époque par Manny Farber aux États-Unis? Tout juste se limitera-t-on à découvrir de nouveaux cinéastes, à réparer des oublis, à moduler pour les œuvres confirmées l'appréciation circonstanciée des films : on peut préférer, là encore, la violence étouffée de *Nightfall* de Tourneur aux stridences plus apparentes de *Out of the*

---

1. Ezra Pound, *A.B.C. de la lecture*, trad. Denis Roche, L'Herne, 1966, p. 12.

*Past*, la magnétisation discrète de l'espace qui relie les héros de *Circle of Danger* à la magie noire de *Night of the Demon*, son autre film anglais, ou l'entropie délétère de *The Leopard Man* au prêt-à-penser un peu m'as-tu-vu, pénombre et hors-champ compris, de *Cat People*, sa plus fameuse collaboration avec Val Lewton).

Elle relève plutôt de l'exercice d'admiration (le sens aimerait y naître de l'infléchissement imperceptible, mais réglé, des descriptions en « descriptions de descriptions », pour faire allusion au titre exemplaire d'un livre de Pasolini, qui en apprend sans doute l'art difficile dans les *ekphraseis* toujours admirables de son maître Roberto Longhi), ou de l'essai entendu comme tentative, pas nécessairement transformée, d'affronter le film à mains nues, de risquer une hypothèse, de la mettre à l'épreuve de l'œuvre : la ductilité menacée des affects chez Vigo, la part d'ombre de Ford, l'art de la syncope chez Lang, l'opacité tragique de Walsh, l'après-coup du sens chez Tourneur ou Douglas, la double ellipse de l'espace et du temps chez Antonioni, les lettres en souffrance de Godard, la désincarnation angélique des voix chez Wenders, les révolutions dans la révolution de la caméra de Snow, l'hypertrophie cinématographique du regard de l'exilé chez Mekas. On découvrira en amont de toutes ces figures, mais la préséance n'y est pas seulement chronologique, l'œuvre phare (pour une fois le mot n'est pas galvaudé) de Murnau, avec laquelle elles entretiennent toutes, secrètement, une complicité stellaire qui ne se révèle qu'une fois tombée la nuit du cinéma, quand se sont dissipées les filiations de surface et que scintillent, une à une, les constellations qu'elles dessinent avec elle. Trois écrivains de cinéma appuient, ponctuent et éclairent rétrospectivement l'histoire de cette vacance du sens, un essayiste allemand des années trente, Walter Benjamin, qui décrit l'inconscient cinématographique du visible, un poète américain des années quarante, James Agee, qui surexpose la conscience à la radiation cruelle de ce qui est, un critique français des années quatre-vingt, Serge Daney, qui exacerbe mélancoliquement le sentiment éphémère du présent.

Cette hypothèse de travail se doit de n'être jamais extérieure au film dont elle rend compte (convaincu que je suis, par ailleurs, que chaque film est une monade où se reflète le tout du cinéma). Elle doit

venir de lui, si erratique semble-t-elle à l'origine et si somnambule paraisse la passe qu'il nous fait. Sa récurrence plus ou moins systématique au sein de l'œuvre la confirmera. Parfois elle est explicitement formulée par son auteur. Sans sombrer, naturellement, dans l'argument d'autorité, il faut savoir l'entendre, surtout lorsque le cinéaste feint de ne rien savoir de ce qui l'habite, derrière la modestie de l'artisan (pensons à la précision extrême des propos de Hitchcock ou de Tourneur sur l'art de la mise en scène) ou la désinvolture du cow-boy (Ford et Walsh s'en sont fait très tôt une spécialité pour amuser la galerie et garder leurs secrets).

Son critère de réussite n'est donc pas d'ordre théorique (elle ne vérifie aucun axiome) mais implique d'aller y voir de près, jusque dans le détail inaperçu des films, moins peut-être selon la méthode symptomale prêtée à tort à Daney, que selon celle du « détail lumineux » énoncée de nouveau par Pound (dont la voix rocailleuse et lyrique anime fugitivement le dernier épisode des *Histoire(s) du cinéma* de Godard) dans le bien nommé *Je rassemble les membres d'Osiris*, qui « commande la connaissance comme le tableau de distribution commande le circuit électrique<sup>1</sup> », en refusant à la fois l'érudition encombrante de la méthode des détails innombrables et l'inexactitude impressionniste de l'extension des sentiments. L'éclairage intime des films est à ce prix. Au-delà du cinéma en général et du cortège changeant de ses discours d'accompagnement, seules les œuvres en particulier, dans ce qu'elles ont d'irréductible à toute autre, nous intéressent encore, et la seule vraie question posée par l'écriture d'un essai demeure sans doute celle-ci, que nous a aussi enseignée le cinéma de Godard quand il a osé affronter dans *Passion*, parmi le bruit et la fureur du monde, le grand art perdu de Rembrandt ou du Greco, d'Ingres ou de Delacroix : cet essai tient-il le coup, même timidement, même maladroitement, même lointainement, devant l'œuvre et rien que devant elle, hors de toute doxa critique et de tout corps constitué de doctrine? C'est elle qui

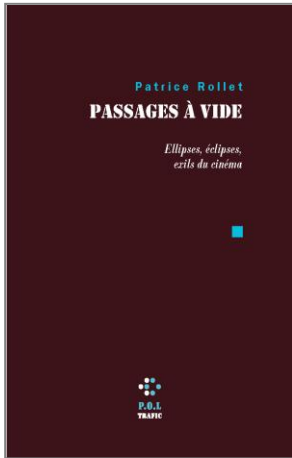
---

1. *Id.*, *Je rassemble les membres d'Osiris*, trad. Jean-Michel Rabaté, Tristram, 1989, p. 34.

annonce la couleur, fixe le ton, donne le *la*, auxquels va devoir se mesurer, presque musicalement, l'écriture. Combien d'essais intellectuellement justes sonnent émotionnellement faux! La dissonance et l'obscurité sont parfois le risque encouru pour entrer en résonance avec elle, réfléchir un peu de sa lumière et de sa fragile beauté. Au lecteur (et au spectateur en lui) de dire si le jeu en valait la chandelle.

Achévé d'imprimer en février 2002  
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s. a.  
à Lonrai (Orne)  
N° d'éditeur : 1760  
N° d'imprimeur : 012931  
Dépôt légal : février 2002

*Imprimé en France*



Patrice Rollet  
**Passages à vide**

Cette édition électronique du livre  
*Passages à vide* de PATRICE ROLLET  
a été réalisée le 3 octobre 2011 par les Éditions P.O.L.  
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,  
achevé d'imprimer en février 2002  
par Normandie Roto Impression s. a.  
(ISBN : 9782867448614 - Numéro d'édition : 2594).  
Code Sodis : N46395 - ISBN : 9782818009376  
Numéro d'édition : 230860.