

# TRAFFIC



- **Jean-Claude Biette** *Qu'est-ce qu'un cinéaste?* ■ **Pierre Léon** *Ça prouve que...* ■ **François Ramone** *Suzanne existe* ■ **Jean-Luc Godard** *A propos de cinéma et d'histoire* ■ **Klaus Theweleit** *Godard en Allemagne* ■ **Jean-Louis Comolli** *Jouer à la Russie* ■ **Jacques Rancière** *Le rouge de la Chinoise* ■ **Paolo Rocha** *La règle de la Règle* ■ **Luc Moullet** *La Chouette aveugle* ■ **Jonathan Rosenbaum** *Grandeur et décadence du film-culte* ■ **Javier Marías** *L'Aventure de Madame Muir* ■ **Marie Redonnet** *Le regard des Habitants* ■ **Raymond Bellour** *Sauver l'image* ■ **James Agee** *Beaucoup sont appelés* ■ **Walker Evans** *Subway Portraits* ■ **Craigie Horsfield** *Sur Walker Evans* ■ **Erik Bullot** *Charlot danseur* ■ **Petr Král** *L'aube des gestes* ■ **Jean Rouch** *Le renard fou et le maître pâle* ■

# 18

PRINTEMPS 1996

REVUE DE CINÉMA. P.O.L.

Extrait de la publication



**Il n'est pas facile de savoir ce qui nous appartient, et  
pour combien de temps.**

**GILLES DELEUZE**

*Fondateur* : Serge Daney

*Comité* : Raymond Bellour, Jean-Claude Biette,  
Sylvie Pierre, Patrice Rollet

*Secrétaire de rédaction* : Jean-Luc Mengus

*Maquette* : Paul-Raymond Cohen

*Directeur de la publication* : Paul Otchakovsky-Laurens

*Revue réalisée avec le concours du Centre national du Livre*

*Nous remercions pour leur aide et leurs suggestions : Jacques Aumont, Antoine de Baecque, Christa Blümlinger, Emmanuel Burdeau, Chris Dercon, Harun Farocki, Jean-André Fieschi, Françoise Foucault, Thierry Frémaux, Jean-Luc Godard, Thierry Lounas, Claus Philipp, Antonio Rodrigues, Gilles A. Tiberghien, Roberto Turigliatto, Barbera van Kooij, Frank Wittersheim et la mairie de Francfort.*

*En couverture : Allemagne neuf zéro de Jean-Luc Godard (coll. Cahiers du cinéma).*

# TRAFIC 18

<i>Qu'est-ce qu'un cinéaste ?</i> par Jean-Claude Biette .....	5
<i>Ça prouve que la vocation, ça existe</i> par Pierre Léon .....	16
<i>Suzanne existe</i> par François Ramone .....	22
<i>A propos de cinéma et d'histoire</i> par Jean-Luc Godard .....	28
<i>Godard en Allemagne</i> par Klaus Theweleit .....	33
<i>Jouer à la Russie</i> par Jean-Louis Comolli .....	40
<i>Le rouge de la Chinoise</i> par Jacques Rancière .....	47
<i>La règle de la Règle</i> par Paolo Rocha .....	55
<i>La Chouette aveugle</i> par Luc Moullet .....	60
<i>Grandeur et décadence du film-culte</i> par Jonathan Rosenbaum .....	70
<i>L'Aventure de Madame Muir</i> par Javier Marías .....	76
<i>Le regard des Habitants</i> par Marie Redonnet .....	84
<i>Sauver l'image</i> par Raymond Bellour .....	90
<i>Beaucoup sont appelés</i> par James Agee .....	94
<i>Subway Portraits</i> par Walker Evans .....	96
<i>Sur Walker Evans</i> par Craigie Horsfield .....	99
<i>Charlot danseur</i> par Erik Bullot .....	108
<i>L'aube des gestes</i> par Petr Král .....	113
<i>Le renard fou et le maître pâle</i> par Jean Rouch .....	120

© Chaque auteur pour sa contribution, 1996.

© P.O.L éditeur, 1996, pour l'ensemble.

ISBN : 2-86744-520-5

# Qu'est-ce qu'un cinéaste ?

par Jean-Claude Biette

**R**éalisateur, metteur en scène, cinéaste, auteur, sont les principaux noms dont on recouvre, à travers les époques d'un siècle de cinéma, quiconque fait un film, puis un autre, puis encore d'autres : le premier a une connotation neutre, comme s'il s'agissait d'une pure activité matérielle et mécanique, et s'applique à tous tandis que les trois autres noms suggèrent chacun une orientation spécifique dans le travail des films qui s'y rapportent. Metteur en scène nous dit qu'il y a, comme au théâtre, acteurs et espace pour jouer, et suggère des ensembles en mouvement et une production d'images, cinéaste, lui, évoque une démiurgie plus obscure qui s'intéresse davantage aux plans et à leur agencement organique qu'à une suite heureuse d'effets visibles, tandis qu'auteur de film indique tout de suite cette conscience indiscutée que le tenant du titre occupe une place précise dans la production cinématographique, assume une position moderne de responsabilité, revendiquée par soi, reconnue par les autres, et suggère aussi un mode individualiste de brusquer les choses et de faire un film en reléguant la recherche de la beauté ou de l'efficacité, vertus plus effacées, nettement derrière l'urgence de formuler une vérité ou un ensemble de vérités personnelles.

L'auteur a, pour ces raisons d'urgence qu'on lui prête volontiers, acquis un statut social grâce auquel l'examen de la qualité de ses films, s'il n'est pas franchement abandonné, est presque toujours considéré comme secondaire, facultatif, reporté sine die, puisque son être d'auteur – qui a besoin qu'un film de temps en temps revienne régulièrement rappeler son existence, dans l'espace plus ou moins grand (pouvant aller du seul pays d'origine au monde entier) qui assure son rayonnement auprès d'un public à venir – détient un potentiel de persuasion médiatique immédiate d'autant plus grand qu'il se voit dispensé d'attendre réellement des critiques et des spectateurs qu'ils prennent la liberté de faire des allées et venues entre une légitime approche subjective et la vérification plus âpre que le film est bien, non pas ce qu'en dit l'auteur (il en dit toujours trop ou pas assez au regard de ce qu'est le film : lui-même et son discours ne sont jamais qu'à côté du film), mais ce qu'il nous dit lui-même pas à pas dans sa démarche de film qui avance et se constitue en marchant. Le temps presse et personne

ou presque n'en est à demander sérieusement des comptes aux films de ce qu'ils avancent. D'autres films attendent à la porte, chaque semaine, prochains défis à la mémoire.

Dans un système cinématographique antérieur, celui où l'auteur n'avait pas de rôle reconnu, c'était bien sur le film lui-même, perdu dans la masse des films et des genres et privé de tout discours qui en aurait annoncé la singularité, qu'il fallait s'appuyer, si l'on voulait ne pas négliger ce qui échappait en silence à l'ordinaire de la production industrielle et témoignait sans prévenir d'un être de cinéma. A cinéma caché, critique paradoxale. Cette situation d'innocence et de fort désir de faire le tri soi-même a effectivement existé, mais ce fut avant l'âge de la reconnaissance sociale des auteurs de films et surtout avant cette sorte de conscience que les réalisateurs ont acquise aujourd'hui, non pas tant qu'ils pouvaient emmagasiner dans leur mémoire et employer dans leur pratique toutes les formules techniques et les figures de style (ce que leurs prédécesseurs – tant de films l'indiquent – ont toujours fait, même s'ils connaissaient moins de films que nous), mais qu'ils n'ont désormais plus cette inébrillante perspective, en faisant cela, ni de pouvoir transgresser un cinéma dans sa pleine force (comme le firent en leur temps Welles, Rossellini, Godard, Pasolini) pour ouvrir le présent au sentiment du vertige et à l'immensité du temps qu'il y aurait encore à parcourir, ni même de pouvoir lui redonner une nouvelle force.

Aujourd'hui le cinéma (et heureusement pas les films) est considéré comme un art appartenant au passé (il a son siècle et ses socles), alors que les films continuent à être vus comme des spectacles venus du présent, mais jamais comme les particules constituantes d'un tout en mouvement, encore moins d'un art tourné vers l'avenir, puisque l'on a cessé à peu près partout de veiller à découvrir le lien entre ce qui vient au présent et ce qui existait auparavant : ce qui est monumentalisé dans l'Histoire du Cinéma est à la fois omniprésent à l'état de fantômes et détaché de nous en tant qu'objets de culte. La faiblesse du cinéma en tant que conscience d'un ensemble réside dans un sentiment diffus d'absence de perspectives futures, par lequel il se voit sans inquiétude notable se disjoindre de lui-même entre deux entités signalétiques, chacune à sa façon, soucieuses de pureté, qui lui représentent un avenir divisé et ne lui laissent que la rudesse d'un présent empirique qu'il faut inventer au film à film : l'effet d'art sur moniteur (la vidéographie du musée) et l'effet d'audimat (le télécinéma des familles). Mais cette disjonction ne fait que répondre au mouvement général de division sociale.

La conscience d'un avenir infini dont devait disposer le cinéma dès sa naissance avait été formulée autrefois par Lang, Eisenstein, Gance, Vidor, Godard, qui pensaient que le cinéma pouvait et donc devait, sinon tout oser, du moins tout entreprendre. Elle n'est plus aujourd'hui portée par personne. Il faut à nouveau aller la chercher dans la solitude des films, en prenant garde de ne pas trop accorder de crédit à la parole de ceux qui les font quand ils l'exposent en public, parole qui est à examiner comme une sorte de document marginal du film lui-même. Le sentiment de l'avenir a quitté sa belle assurance : *Allemagne année zéro*, *Nuit et brouillard*, *Hiroshima mon amour* nous l'ont fait savoir. Si avenir il y a, il n'a plus les anciennes couleurs épiques de l'immensité

terrestre (le noir et le blanc), il n'a plus même ce naïf barbouillage des studios auquel nous croyions tous, il est déjà dans cette fragmentation verticale selon laquelle tous les films s'avancent pour se jeter dans le vide. Même lorsqu'ils sortent et font un bout de chemin ensemble pendant quelques semaines, ils sont irrémédiablement solitaires et séparés les uns des autres tant que personne ne s'attelle à la tâche de les rapporter à l'horizontalité d'un dialogue. Films de réalisateurs, de metteurs en scène, de cinéastes, d'auteurs.

En France, où, si l'on prend en considération cet exercice en ce qu'il implique davantage que des pensées isolément fortes, la critique du cinéma s'est développée des années vingt à la fin des années soixante-dix, et s'est constituée en une sorte de tradition, le choix d'un titre à donner à quiconque fait un film n'a pas toujours été anodin. Alors que dans d'autres pays, aux cinématographies aussi constamment présentes que les Etats-Unis, ou, à un degré moindre, l'Italie, le titre semble ne laisser affleurer que peu de nuances : *film director*, *movie maker* ou *regista* n'indiquent rien de plus que l'acte de faire un film et d'y régler dans le tournage un mouvement de personnes (même s'il ne faut pas oublier le mouvement des *film makers* – Cassavetes, Clarke, Mekas – qui ont revendiqué le statut de cinéastes, dont l'Amérique ne veut pas). Dans le français de la France on a livré après la Seconde Guerre mondiale des batailles théoriques que personne n'attendait ni ne demandait autour des termes : auteur (avec une politique s'y rapportant) puis mise en scène (avec en particulier les textes de Michel Mourlet) quand la notion d'auteur commençait déjà à englober trop de monde – pour ne parler que de ce qui s'est inscrit dans la critique esthétique autour des années cinquante et soixante –, et on a donné à ces termes des points d'application plus précis que ceux qu'ils avaient auparavant, de telle sorte qu'on découvrait en quoi, par exemple, on pouvait désormais dire que Hawks était un auteur (au même titre que Fellini ou Bergman) ou que l'art de la mise en scène était cette chose encore plus rare et donc plus indiscernable, dont beaucoup d'auteurs – ceux qui étaient depuis longtemps reconnus, et ceux que soudain l'on proclamait tels – ne savaient que bien rarement capter le secret (un quadruple médaillon surplombait la descente d'escalier du cinéma Mac-Mahon à Paris, nous présentant les tenants du secret : Lang, Walsh, Preminger, Losey). Au long des années qui ont suivi, l'ensemble du cinéma, avec la mémoire collective des films et la culture critique généralisée (alors qu'elle avait été d'abord fondamentalement paradoxale), a banalisé la notion d'auteur, en en faisant l'un des deux termes exclusifs d'un manichéisme cher à la société de consommation, et a laissé perdre le concept, commercialement inexploitable, de mise en scène.

Qu'est-ce donc qu'un cinéaste détient qui le distinguerait des trois autres titres que, sans paraître y voir de différence, on donne communément en français à quiconque fait un film ? Celui qui réalise le meilleur des films, le plus reconnu soit-il universellement – mettons, *Le Voleur de bicyclette* –, est-il de ce fait, indifféremment, à la fois et au même degré, réalisateur, metteur en scène, auteur de film(s) et cinéaste ? Puis-je poser la même question, et attendre une même réponse indifférenciée, si je prends comme exemples *Le Pont de la rivière Kwai*, *Les Enfants du paradis* et *La Règle du jeu* ?

Autrement dit, en admettant qu'on leur fasse crédit d'avoir atteint une égale réussite dans leur projet, ces films nous parlent-ils à proportion égale du monde dans lequel nous vivons et mourons, et témoignent-ils tous de cette unité du cinéma à laquelle les hommes qui les avaient réalisés faisaient alors profession de croire ?

A ce point me voilà obligé pour y répondre de hasarder ma propre définition, qui est un peu plus qu'une hypothèse, un peu moins qu'une certitude. Est cinéaste celui ou celle qui exprime un point de vue et sur le monde et sur le cinéma, et qui, dans l'acte même de faire un film, accomplit cette opération double qui consiste à veiller à la fois à entretenir la perception particulière d'une réalité (à travers un récit quel qu'il soit, des acteurs quels qu'ils soient, un espace et un temps quels qu'ils soient) et à l'exprimer en partant d'une conception générale de la fabrication d'un film qui est – elle aussi – une et singulière, qui résulte d'une perception et d'une assimilation des films existant avant lui, et qui lui permet, par une longue suite de manœuvres souterraines que le cinéaste peut parfaitement ignorer ou laisser s'accomplir dans un demi-éveil de la conscience, ou penser du tout au tout, de trouver des solutions personnelles et singulières à ce que doivent être dans tel film, au moment sans cesse changeant où il se fabrique, son récit, ses acteurs, son espace, son temps, avec toujours un tant soit peu plus de monde que de cinéma. Cette opération double peut prendre des formes infiniment variées : cela peut aller d'une manifestation à peu près invisible qui confine parfois au travail ordinaire du réalisateur illustrant un scénario, par quoi Buñuel, par exemple, peut faire croire qu'il intervient à peine et qu'il se contenterait de mettre en place ses éléments pour atteindre une crédibilité qui ne dépasserait pas celle que demande la rhétorique des genres dans une époque précise, jusqu'à l'extrême inscription matérialisée du cinéma des Straub, où l'on voit bien, à l'inverse des films de Buñuel, que chaque chose, chaque être, y fait signe singulier de lui-même, sans qu'on puisse observer un degré de relâchement différent ou sensible chez l'un ou chez les autres dans le soin apporté à chacun des deux aspects de cette double opération. Au plus peut-on observer que la vision d'une réalité demande à l'un plus d'années de réflexion et de maturation, et qu'en faisant ce travail interne il a résolu, comme sans y penser, les questions de l'autre aspect de cette double opération, et que les autres ont atteint cette réflexion et cette maturation de leur perception de réalité par le temps même employé à poser une infinité de questions à leurs outils et à s'entendre donner des réponses au cœur de leurs films, toujours est-il que des deux aspects présents dans ces films ce n'est pas tant l'égale proportion ou répartition de leurs mouvements qui importerait, que cette présence constante, simultanée et mobile des deux : elle seule peut répondre à la question de savoir s'il y a un cinéaste à l'œuvre, et pas seulement un réalisateur, un metteur en scène ou un auteur de films.

Que me dit de cela *Le Voleur de bicyclette*, si je voulais nommer cinéaste Vittorio de Sica ? Que la perception de la réalité italienne vient ici d'une sensibilité de l'époque et non d'un homme seul – est homme seul Rossellini qui va fouiller les ruines encore fumantes de l'Allemagne que personne ne veut voir dans un film –, et que la conviction (ce paravent commode) avec laquelle De Sica raconte cette histoire particulière est en harmonie avec une sentimentalité double – et qui ne veut pas qu'on la disjoigne – qui est

à la fois celle de la culture de la petite bourgeoisie italienne (à laquelle nous nous sommes à un moment ou à un autre identifiés), en tant qu'elle vit de ses références mais ne les analyse pas, et aussi celle, à l'intérieur de cette culture, du système confus de sa représentation par le cinéma (art encore populaire), qui ne peut fonctionner – c'est-à-dire convaincre ou frapper – qu'à condition de considérer la rhétorique à l'œuvre dans les films comme une donnée naturelle, universelle, interdite d'analyse. De même qu'il y a dans tel ou tel pays une double sentimentalité, vive et toute prête, et puis le cinéma, comme instance générale supérieure, pour la colporter dans le monde, d'autant plus qu'elle ne manque pas de talentueux manipulateurs (encore aujourd'hui où la télévision a soulagé le cinéma d'une partie de ses fonctions), de même y a-t-il une autre sentimentalité, complexe et rusée, qui agit dans le temps : celle qui, par suite de transformations sociales et politiques dont nous saisissons la portée toujours trop tard, fait revenir – aujourd'hui ou demain – des éléments rhétoriques d'autrefois, tant sur le plan des affects sociaux que sur celui de leurs répondants expressifs dont le caractère commun est de ne toujours pas vouloir qu'on les disjoigne, mais plutôt qu'on les considère, comme si rien jamais n'avait changé, en êtres éminemment naturels alors qu'ils n'ont pour fonction que de rendre chatoyante une sombre économie de consommation qui carbure à la reconnaissance.

Rossellini était cinéaste en ce qu'il disjoignait cette réalité, qu'il savait comprendre, de la représentation naturelle que prétendaient en donner ses collègues italiens (dont j'exclus Antonioni, Fellini, Visconti, pour m'en tenir à l'avant-1960). De Sica peut bien être appelé metteur en scène en ce qu'il ne remet pas en question la rhétorique générale du cinéma de son temps, et en ce que son travail consiste à valoriser les matériaux d'usage (narration, acteurs, décors, photogénie, voix doublées, intonations dialectales), comme beaucoup l'ont fait et le font un peu partout dans le monde, et, de façon brillante alors, à Hollywood. Même dans un film aussi coriace, dans l'ensemble de son œuvre, que *L'Or de Naples*, où la personnalité du film provient de chacune des histoires séparées et de leur ordre de succession, des acteurs et comédiens qu'on voit mélangés à une foule d'inconnus de Naples des années cinquante, des atmosphères précises de métiers ou de vies familiales, de l'habileté à créer une impression durable à la fois de comédie et de tragédie (le très bel épisode du convoi funèbre qui traverse la ville), d'où l'on peut même tirer le fil qui relie la personnalité généreuse de l'acteur qui organise cette fêerie de la vie à celle de l'homme qui, oubliant son goût pour la parade d'acteurs, a simplement suivi le destin ordinaire d'*Umberto D.*, et voir en De Sica un metteur en scène de haut niveau et un consistant auteur de films, selon la définition traditionnelle d'avant le travail critique de la Nouvelle Vague, par la permanence de ses points d'intérêt sociaux (comme l'est aujourd'hui, d'une autre façon, Ken Loach), mais quelque chose manque, dans ce plein qu'assure à ses films la félicité trop facile de son art, pour que leur auteur se soit ouvert jamais à la condition de cinéaste. Des films moins aboutis ou plus marqués par une idéologie d'époque (comme, justement, *Le Voleur de bicyclette*) ne sont pas moins susceptibles d'éclairer cette distinction, et ceux des dernières années de son activité ne portent plus guère trace de sa personnalité empathique : s'ils sont toujours

synchrones avec le reste du cinéma de leur temps, s'ils témoignent d'une permanence à peine ternie du savoir-faire, ils n'ont pas su retenir cette part vivante du sentimentalisme qu'était la foi – fût-elle aveugle – dans le cinéma comme moyen de montrer la réalité sous un jour partiellement critique.

Il est des cas de conversions inattendues et tardives, beaucoup plus rares que ceux de cinéastes qui se perdent dans l'académisme dont le plus regrettable est celui de Preminger se quittant lui-même après *Bunny Lake a disparu* (1965) qui porte encore la trace d'une façon unique d'articuler une sorte d'ubiquité de maître des théâtres avec une démocratique impassibilité goethéenne : celui, par exemple, de John Huston.

Huston a été pendant longtemps dans le cinéma hollywoodien une sorte de prototype de l'auteur à l'europpéenne, antérieur même à la définition de l'auteur – telle que les futurs cinéastes de la Nouvelle Vague allaient en dessiner la politique – et surtout différent par la conception qu'il en portait. Alors que Godard, Rivette, Rohmer, Chabrol, Truffaut, essayaient de définir comment on pouvait, à partir d'une réflexion sur la mise en scène qui était bien la seule chose dont on disposait dans un cadre commercial contraignant, devenir peu à peu, à l'égal des grands romanciers qui servaient encore de modèles, un auteur à part entière, Huston avait déjà depuis longtemps répondu en mettant au premier plan un effet de présence scénaristique tel qu'il rendait, par ses partis pris d'un scepticisme à peu près inconnu à Hollywood à l'égard des valeurs américaines, toute construction personnelle d'une mise en scène inutile et vaine, puisque ce qui comptait pour lui, tacitement auteur, c'était le choix même des événements et des personnages, qui, une fois mis en succession ou en relation les uns avec les autres, déboucheraient sur une narration suffisamment convaincante pour les spectateurs pour qu'il ne lui paraisse pas nécessaire de recourir, lors du tournage du film, à une technique élaborée de mise en scène. En effet ce travail d'abstraction du découpage, de la mise en espace, du rythme des plans, auquel pouvaient lui paraître perdre leur temps et leur énergie Hawks ou Lang, qui aimaient cette technique d'artisan joueur qui consiste à instruire une distance analytique en face des contraintes, Huston le repoussait et, fort de sa pratique responsabilisante de scénariste, une fois assuré de pouvoir instiller des ingrédients perturbateurs dans un scénario bien agencé, il pensait n'avoir besoin de compter que sur la seule efficacité des grands acteurs du box-office et sur un travail de réalisation discret, interchangeable, presque automatique, pour obtenir ce que sa conscience d'auteur lui dictait. Dans ses films, le style naissait d'un ton général et non à proprement parler d'un agencement de plans – tandis qu'il suffit d'un seul plan pour reconnaître un film de Lang, et de deux pour un film de Hawks –, et l'intérêt ne s'y construit pas comme chez Buñuel d'un art du montage de choses engagées dans une logique de la signification abrupte. Huston fut donc longtemps réalisateur et auteur, ou plus exactement réalisateur, insouciant et tranquille, de ses propres intentions d'auteur. Or les films des réalisateurs et des auteurs, aussi passionnants qu'ils puissent être par la puissance ou l'acuité avec laquelle ils expriment leur représentation du monde, nous parlent du rapport intense qu'ils entretiennent avec leur sujet, ou encore de la technique ou de l'habileté ou de l'intelligence pratique de ceux qui les font, mais, si l'on

veut faire la distinction avec ce qu'un cinéaste extirpe de singularité à un film qui n'en demande pas de prime abord, ils ne nous disent pas, puisqu'ils travaillent dans une perspective immédiate de contemporanéité, où et comment ils se situent dans l'avancée errante et peu bruyante de la tradition, car rien dans ce travail au grand jour ne les conduit à chercher ce qui les relierait à une dimension plus vaste du temps. Cependant leur capacité d'absorption de toutes les réalités de leur temps aide leurs films à constituer, souvent par inadvertance, et avec les codes caducs mais encore solides de leur vieille cohérence, des témoignages précieux et dotés d'une résonance historique. Cette dimension d'enregistrement documentaire au cœur même de la plus poisseuse des fictions – mettons *Le Corbeau* de Clouzot – est l'un des prestiges les plus sûrs de ce qui, par-delà les distinctions de titres ici dédagées, même sans génie particulier, reste inscrit dans le cinéma.

John Huston réalisa à la fin de sa vie, comme film ultime, *The Dead (Gens de Dublin)*, un film de cinéaste. Je pourrais dire son seul film de cinéaste, si Patrice Rollet, qui m'a presque commandé ce texte avec son titre, ne m'assurait que *Fat City*, que je ne connais pas, était déjà un film de cinéaste. Certes quelques films parmi ceux qui précèdent *The Dead* contiennent des moments qui dépassent le niveau de réussite transitive dont est capable un auteur (ce que Huston était dès ses premiers films, et dont le meilleur avocat qui fut jamais à la barre de mon tribunal personnel aura été James Agee – *Sur le cinéma* éd. Cahiers du cinéma, 1991) et l'entraînaient déjà sur cette voie qui donne des signes de la présence d'un cinéaste, mais lorsqu'il aborde son dernier film, Huston sait qu'il est dans la proximité de la mort et, ne l'eût-il pas su le livre de Joyce le lui eût soufflé, il soumet entièrement son savoir-faire, trop souvent malin, au sentiment grave des choses qui exigent qu'on s'y arrête – car à son âge voilà qu'elles sont son premier public – et se livre à une évocation foudroyante de morts qui doivent revivre devant nous, c'est-à-dire se retrouver, chanter, danser, évoquer leur vie antérieure et partager un repas dont nous sentons bien que, pour une fois au cinéma, il est le festin éphémère de la vie. Cette représentation de la vie comme rassemblement d'existences vécues et passées, Huston en exalte la théâtralité (jusqu'aux planches dont on entend le bois), toute la rituelle durée qui se libère de la dramaturgie, comme si tout ce qu'il avait négligé dans tant de films antérieurs quand encore Hollywood le permettait, et que le cinéma à son tour peu à peu autour de lui s'était mis à mépriser, devait être maintenant par lui, à l'approche de la mort, enfin expérimenté, afin de nous entretenir non seulement de ces personnages qui ont vécu et aimé puis sont morts, mais aussi de cette négligence qu'il réfute et se réapproprie in extremis comme son défaut le plus authentique, et sur lequel pour la première fois il prend, alors qu'il en a moins que jamais, le temps de bâtir son film, ce manque même sur quoi travaille, en adoptant d'autres lois que celles changeantes du temps présent, tout cinéaste.

Car en cela réside le propos du cinéaste – que le metteur en scène (c'est seulement avec ses qualités négociables qu'il valorise les matériaux qu'on lui donne) et que l'auteur (il n'a pas de temps à perdre ni de gants à mettre) n'ont pas à prendre en considération –, il sait qu'il doit avancer sur la base difficilement négociable de ses manques et de ses

défauts qui ne peuvent que l'éloigner de la demande générale de moyenneté. Si l'auteur ne dit pas tout, s'arrête à un seuil, choisit d'approcher son sujet par une sélection raisonnée, et en réalise la projection en instrumentalisant le cinéma, le cinéaste en élargit la base : c'est à ses manques ou à ses défauts qu'il confie le rôle de représenter la part la plus intimement proche de lui-même dans le dialogue qu'il engage avec le film dont il rêve, c'est d'eux qu'il tire cette force par laquelle le cinéma dans son état présent est alors secrètement relégué à n'être qu'un épisode, certes spectaculaire et, par son poids social et économique, oppressant, de ce cinéma essentiel, moins visible et plus étendu, qui cherche son chemin, entre ruines, oublis, remises en question, et le trouve peu à peu dans l'épreuve du temps. Manques et défauts sont donc la vérité du dialogue entre un cinéaste et le cinéma : est cinéaste celui ou celle qui, sachant que sa force n'est pas égale en tout point, accepte d'accorder une place réelle à l'inconscient au cœur de son travail qui consiste à penser, avec tout ce qu'il peut y mettre de précision, les détails de ce qu'il s'est engagé en lui-même à mettre en forme, tout en sachant que, comme il ne s'agit pas d'agencer habilement êtres et choses mais de les mettre en relation de façon organique, le film auquel on aboutit n'est – pas plus et pas moins – qu'un lieu de passage grand ouvert entre le cinéma et le monde.

On peut apercevoir sur sa route un dogme critique qui entretient la confusion dans l'examen des pouvoirs respectifs du metteur en scène, de l'auteur et du cinéaste (le réalisateur se plaçant, lui, rarement dans une situation d'ambiguïté) quant à la réussite ou non d'un film : c'est celui de l'infailibilité de l'œuvre. En effet, si un film de réalisateur est souvent identifiable à un produit qui n'attend que d'être emballé, ficelé, consommé et bien souvent oublié, un film d'un des trois autres postule aujourd'hui – car c'est d'aujourd'hui dont il s'agit – presque toujours au statut d'œuvre ou s'avère tout simplement être une œuvre, et si, dans chacun de leurs cas, il entre souvent une part qui tire le film vers le produit, une autre part plus forte le tire vers l'œuvre. C'est de ce tiraillement même que la plupart des films prennent leur force ou leur caractère, qui s'inscrit dans la solution qu'ils dégagent, et qu'ils gagnent leur cause auprès d'un public et des critiques. Mais de ce sentiment qui rend un film plaisant ou passionnant, enchanteur ou bouleversant, on en déduit vite que, une fois sa cause gagnée, le film devient un et indivisible, et que, une fois acquis le fait de sa réussite, tout en lui fait sens et nécessité ; ainsi le film, d'être regardé en objet fermé sur lui-même, pourrait livrer seul toutes les clés qui permettent de l'ouvrir. Si ce dogme n'affecte pas encore les purs films d'auteurs en ce que l'urgence d'exprimer, avec son instrumentalisation intéressée des moyens techniques et expressifs, nous rend peu regardants sur les défauts parce qu'on les sait circonstanciels, casuels, comme de voyage, et qu'ils n'affectent guère la substance du cinéma qui n'y est présent que comme instance toute symbolique de responsabilité sociale et comme démarquage nobiliaire du fonctionnarisme télévisuel (dont seraient de bons exemples Ken Loach ou Woody Allen), et non pas comme système formel, organique, individuel, qui en appellerait au cinéma comme substance et tradition (ce qu'il faut porter à son tour et raconter) ; si ce dogme laisse les films des purs metteurs en scène en la relative visibilité avec laquelle la valorisation des

matériaux (là où les réalisateurs se contentent de les exploiter) est entièrement, partiellement, ou pas du tout accomplie, c'est sur les films des cinéastes (qui finissent par être les plus étudiés) que ce dogme réussit le mieux à nous présenter un monde de films parfaits.

Si l'on prend pour exemple Murnau, on pourra trouver dans son système formel extrêmement élaboré, en examinant chaque plan avec cette inscription si richement inventive de l'espace, de quoi vérifier non seulement son irréductible cohérence, mais une nécessité telle que tout y fait sens et résonne avec une puissance de mystère humain et poétique que peu de cinéastes ont atteinte. Dans le cas de metteurs en scène qui ne seraient pas pour autant – selon les critères que j'expose ici – des cinéastes (tels Billy Wilder ou Mankiewicz, auteurs qui mettent en scène ce qu'ils veulent dire, en des films plus beaux, parfois, que des films de cinéastes : *L'Aventure de Madame Muir*, *On murmure dans la ville*, *La Vie secrète de Sherlock Holmes*), ce serait l'architecture scénaristique qui donnerait ce sentiment de cohérence et qui fonderait les lois d'une mise en scène dont l'éventuelle ambiguïté peut apparaître à l'examen du parcours général du film, dans sa portée dramaturgique, et non dans le détail autonome du plan, encore moins dans une dynamique polysémique des plans. Mais chez un cinéaste, tel Murnau qui lui aussi pourtant fonde son cinéma sur la base de la mise en scène (sa propre expérience d'acteur, familier du théâtre de Max Reinhardt, donne cette origine à son travail au cinéma) – il est donc cinéaste et metteur en scène –, le cinéma est cette force de regard qui lui permet de se disjoindre par moments de son travail de mise en scène, car il n'entendait alors plus seulement valoriser son matériau mais suggérer également ce qui le menace, c'est-à-dire, par-delà cet art qu'il a su inventer dans la construction des plans et qui provient de ses facultés objectives et sereines de metteur en scène, inscrire subrepticement dans le film ce qu'on peut appeler par convention les défauts ou les manques – lourdeur, sentimentalité, mièvrerie, nationalisme esthétique – grâce auxquels Murnau inscrit ses émotions les plus fertiles, comme on peut le constater dans le sublime *Der brennende Acker* (*La terre qui flambe*, 1922), retrouvé dans sa belle copie teintée d'origine et présenté pour la première fois sur Arte (avec musique, pour une fois, à l'écoute du film). De même peut-on remarquer que c'est sur la base de sa froideur et d'une certaine cruauté que Preminger a tiré de lui-même et maintenu à distance des émotions qui brûlent (*Saint Joan*, *Anatomy of a Murder*, *Exodus*).

Cette nouvelle disjonction entre autonomie du cinéaste et travail serein de la mise en scène est quelquefois, chez Murnau, trop violente pour le matériau sur lequel travaille le cinéaste et avec lequel il ne peut pas, comme quiconque qui fait un film, ne pas entretenir sa part variable de relation personnelle. Ainsi, par-delà l'angoissante beauté des plans de film en film, Murnau, par la nature même de sa sensibilité à ce qu'il y a de mortel en toute vie – il est en cela le plus grand poète du cinéma –, n'est pas inspiré également, en cette partie inconnue de lui-même, par ce qu'il y a en réserve dans les histoires qu'il a choisi de mettre en scène, de même les personnages ont-ils pu correspondre plus ou moins bien, selon la place ou la fonction qu'ils occupent dans tel ou tel scénario, à quelque chose qui pouvait résonner en lui. Si, dans son travail de metteur

en scène, Murnau est toujours parvenu à assurer un seuil de solidité de représentation et à inventer des solutions visuelles immédiatement éblouissantes, cette phase de disjonction qui s'opère, dans le secret de son travail, chez tout cinéaste, parce qu'elle n'appartient pas au domaine de l'imagination raisonnée, de la patience artisanale, de la technique assistée par l'argent, ni même de la simple expérience, mais plutôt à cette part obscure qui vient de l'inconscient, et qu'elle lui fait prendre de sourdes décisions inexplicables et, pour ce qu'elles ont d'écoute de ces précédents domaines maîtrisables, souvent heureuses, cette phase de disjonction soit intensifie, même et plus encore quand elle la retourne en son négatif, sa représentation (*Tartuffe*, *Le Dernier des hommes*), soit elle en accuse la vanité en y désignant le manque de substance (ceux des films qu'on n'a jamais envie de citer), soit elle emporte le tout avec elle et crée la divine fusion des grandes œuvres (*Nosferatu*, *La terre qui flambe* désormais, et *Tabou*), soit encore, et c'est un cas problématique précieux, elle se ménage en un même film des zones d'autonomie expressive qui entretiennent de paisibles rapports d'hétérogénéité avec certaines autres plus dépendantes qui ne décollent pas de leur lieu d'origine (comme pour beaucoup de cinéastes, la mise en scène). C'est le cas de *L'Aurore* qui juxtapose ce qui appartient au cinéaste (l'ampleur dans la métamorphose physique de l'acteur, qui excède la demande implicite de représentation) et ce qui appartient au metteur en scène (la grande fête foraine, en quoi il remplit à satiété le contrat extérieur).

Les œuvres des plus grands cinéastes, une fois bouclées par la mort, laissent voir souvent une réciproque contamination entre les trois rôles, telle qu'il est difficile de préciser quelle est, en considérant un film, la part du metteur en scène, celle du cinéaste et celle de l'auteur. Ainsi dans le cas de Pasolini, l'auteur existe comme poète depuis l'enfance, mais dès son premier film (*Accattone*) le cinéaste aussi est là, et le metteur en scène n'intervient que beaucoup plus tard, dans les derniers films, au moment où en lui l'auteur (« La Trilogie de la vie ») ou le cinéaste (*Salò*) le demande.

Il est difficile d'établir selon quelles proportions, en soixante ans de cinéma, Raoul Walsh a pu être et est à travers ses films metteur en scène, cinéaste et auteur : son œuvre, qui trouve son centre de gravité en 1939 avec *The Roaring Twenties* (c'est à ce film que je situe sa naissance comme auteur : quand il affirme nettement pour la première fois des archétypes de personnages qui reviendront périodiquement ensuite), est si abondante et si variée qu'on y rencontre toutes sortes de cas de figure. Ainsi l'un de ses films les plus célèbres, *The Enforcer (La Femme à abattre)*, est peut-être le seul, après la soudaine fusion des trois rôles en 1939, qui soit un film de stricte mise en scène. Aussi réussi soit-il, rien n'y signale, ni dans la dynamique des plans ni dans les personnages, que Walsh s'y soit du tout impliqué comme cinéaste (il avait repris le tournage au débotté) : il est, exceptionnellement, sans regard. En effet, dans chacun de ses films, même les plus secondaires, on peut observer une découpe singulière de l'espace, des registres de jeu d'acteur à la fois variés et caractérisés mais toujours tenus par une constante secrète, et surtout une vision intérieure du récit qui évolue lentement au fil des décennies et des données techniques extérieures du cinéma. Ils entretiennent tous, plus ou moins, des rapports les uns avec les autres, pas *The Enforcer*. Inversement,

son film-espion (lire Pierre Léon, *Trafic* n° 9), *A Lion Is in the Street*, à cause de la place excessive qu'il accorde à James Cagney en faisant déborder le personnage principal au détriment de l'espace de ses rapports avec les autres, est un film mal rêvé – Walsh rêvait ses films, c'est sûr –, mais il est comme une lanterne pour bon nombre de ses films de la même époque qu'il éclaire par ses développements privés soudain de relief.

On a crédité Losey, pour le faire connaître, d'avoir su éclairer les coins secrets de ses personnages ainsi que les rapports de classe dans les sociétés qu'il décrivait, mais dès qu'il quitte la marginalité américaine et sa période de clandestinité anglaise où il avait commencé sous un pseudonyme, c'est en cinéaste dont le système de tension expressive reposait sur un travail de stricte volonté qu'il secrète bientôt son propre académisme. Cela arrive. A la fin de sa vie, *M. Klein*, pourtant l'un de ses meilleurs, n'est plus un film de cinéaste. Et ce dont on a crédité pendant longtemps Losey a été, sans effet d'annonce, accompli jusqu'à son dernier film par Walsh, en cinéaste. Bien que Pasolini présente, avec sa ténacité éruptive de conscience, l'exemple exactement inverse, il se pourrait bien que ce soit un manque de conscience sur ce qu'il tenait à régler dans ses films qui ait permis précisément à Walsh de réussir à exprimer ce que Losey, négligeant ses désirs, confia à sa seule volonté. Cela arrive. Walsh est le seul cinéaste dont l'œuvre mette en scène sous lumière radieuse les larges espaces où s'affrontent l'énergie sociale et les rêves sans illusions des individus : qui fasse se croiser innocemment Marx et Freud.

Si la mise en scène a été, notamment à Hollywood, le moyen par lequel le cinéma nous disait représenter le monde, cinéaste est alors celui qui, quoi qu'il en dise publiquement, ne se satisfait pas de ne faire en un film que du cinéma, et continue aujourd'hui de ne pas s'en satisfaire. Ainsi Godard, dès *A bout de souffle*, s'autorise de cette insatisfaction à l'égard d'une règle qui était qu'il ne fallait pas, dans un film, sortir du cinéma, c'est-à-dire qu'il a été d'abord et avant tout cinéaste : un cinéaste pour qui la disjonction a dû d'abord s'effectuer, par non-expérience de la mise en scène, sur une impression rossellinienne de réalité conquise sur le monde ambiant. Rouch, comme Griffith, avait préparé le terrain avec *Les Maîtres-Fous* et *Moi, un Noir* (dans son renouveau du commentaire et dans son assomption de l'expérience personnelle).

Chaque cinéaste qu'on découvre a une façon inédite de s'affirmer en un effet de disjonction qu'il faut apprendre peu à peu à identifier. Un jour en voyant un film iranien qui portait le titre anglais de *Close-up*, quand, après une longue séquence en autocar où deux inconnus entrent en relation, la caméra regarde tranquillement rouler une bombe ménagère vide sans égard pour la ligne droite dramaturgique, je sus que son auteur, Kiarostami, était cinéaste. C'est en voyant Monteiro, soudain militaire dérisoire mais imperturbable, racler de sa badine des grilles de fer en pleine rue passante de Lisbonne que j'ai reconnu un cinéaste, et les métamorphoses qu'il fait subir à sa propre ressemblance avec Nosferatu le confirment à chaque film. Soit qu'il semble s'absenter dans cette danse de vie qu'est, en sa version complète, *Le Dernier Plongeon*, soit qu'il fasse porter une surcharge de lui-même au personnage de *La Comédie de Dieu*, ses défauts et ses manques, que je n'ai pas encore identifiés, sont bien là à l'œuvre. Ancien ou moderne, toujours un cinéaste s'offre à nous en pâture.

# Ça prouve que la vocation, ça existe

par Pierre Léon

*Sonia* : En somme, il ne reste plus que moi.

*Hélène* : De quoi te plains-tu, ça fait moins de concurrence.

*Sonia* : Ça prouve que la vocation, ça existe.

*Hélène* : La quoi ?

*Sonia* : La vocation. C'est très important, pour moi, de jouer.

Extrait de *Femmes femmes* de Paul Vecchiali

**A**u début, il y a un homme, dans l'avion, qui regarde. Le regard de cet homme traverse le hublot et plonge négligemment. Ce n'est pas la Terre qu'il contemple, en bas, et lui, ce n'est pas Dieu qui regarde. On nous dit que c'est un cinéaste qui pense à son prochain film. Mais ce n'est pas ça non plus : c'est le début de *Par-delà les nuages*, le film d'Antonioni. Et ce n'est toujours pas ça : le début du film d'Antonioni, ce plan de l'homme qui vole quelque part, ce n'est pas Antonioni qui l'aurait filmé, mais un cinéaste allemand, Wim Wenders, dont l'histoire personnelle nous dit qu'il s'est glissé pour quelques séquences dans *Par-delà les nuages*.

Où va John Malkovich (car l'homme, c'est lui), où vole ce cinéaste (rien ne l'indique, à part la voix *off*, pas de gestes loufoques ou de coups de fil hurlants avec des producteurs), que va-t-il donc chercher, au-dessus des nuages ? Un cinéaste va en Italie.

Je serais tenté de dire : un cinéaste va toujours en Italie. En tout cas, il y a quelque chose de bouleversant dans ce regard de haut en bas d'un acteur, dont on veut bien admettre qu'il vient à la recherche d'une inspiration, ou en quête d'un repos, ou des deux, de haut en bas, mais aucunement hautain, comme s'il venait à se poser sur le champ de sa réalité, un instant seulement, avant de remonter dans l'avion dès que ce serait possible.

Avec un peu de malice et à l'aide d'un vertigineux tête-à-queue, Antonioni raconte l'histoire d'un metteur en scène qui *retourne* en Italie, alors que c'est lui, Antonioni, le cinéaste, qui n'a pas *tourné* depuis 1982 (*Identification d'une femme*). Et il laisse à Wenders signer un plan (le contrechamp de Malkovich à son hublot, vu du dehors de l'avion) que lui-même, gageons nos derniers sous de la modernité, n'aurait pas osé vingt ans plus tôt. Une doctrine bien étrange...

Etrange aussi est ce qui me rattache à un cinéaste dont le moins qu'on puisse dire est qu'il ne me touche pas en règle générale, et qui exige un minimum d'explication. Car mon chemin a croisé le sien en même temps que je croisais pour la première fois celui du cinéma. Lorsque je suis allé à Rome pour la première fois de ma vie, en août 1980, j'étais un jeune homme dont la cinéphilie, toute récente, était principalement nourrie de ce qu'on appelle le cinéma moderne (et je n'en connaissais pas d'autre, Hollywood était pour moi le summum du ridicule capitaliste), de Godard à Eustache, de Rivette à Fassbinder, en passant par... Antonioni, bien sûr, qui personnifiait tout le sel du cinéma italien (Pasolini en était le poivre, qui faisait éternuer les *piccoli borghesi*), bien plus que Fellini, qui m'exaspérait par son sens mesuré de la démesure, que le cinéma calligraphe et lacustre d'un Soldati que je ne connaissais pas encore, sans parler de Rossellini, dont je n'admettais aucune des qualités qu'on lui reconnaissait unanimement : dix ans plus tard, je reviendrai sur l'indéniable beauté plastique de ses films, sa lumière scintillante, la conviction mélodramatique de *Rome ville ouverte*, mais sûrement pas sur le catholicisme pontifiant de *Stromboli* ou sur le comique involontaire de *Voyage en Italie*. Une précision encore : dans cette liste non exhaustive, ou plutôt entre ces quatre bornes (Godard, Eustache, Rivette, Fassbinder), mon cœur allait plus volontiers vers Eustache et Fassbinder. Godard, ne l'oublions pas, était à l'époque un vidéo-marginal, il venait juste de commencer sa période de considérations helvétiques avec *Sauve qui peut (la vie)* – peut-être le plus beau et le plus inquiet de tous ses puzzles – et je n'en aimais pas beaucoup les films des années soixante (à part *Le Mépris*), tous ses plans hypersignifiants me fatiguaient à la longue. Quant à Rivette, je le ressentais davantage comme un grand frère, qui montrait modestement qu'on pouvait tout se permettre avec un peu de bonne volonté, que la maladresse était acceptable au même titre que la maîtrise, parce qu'il avait tenté d'apprivoiser le cinéma en se contrefichant de la durée convenue comme d'une guigne, parce que *L'Amour fou* était l'exemple pour moi de la seule et véritable passion du cinéma, en attendant *Out 1*. Voilà, Godard comptait pour moi (comme on compte son magot), Rivette, je l'admirais. Mais Eustache, oui, c'était une affaire de cœur, dans son amour à peine distancié des acteurs (j'apprendrai plus tard qu'il le tenait de Jean Renoir) et dans le temps qu'il leur consacrait ; Fassbinder aussi, dont la hâte de faire des films me subjuguait, comme sa conscience politique et la lucidité de son regard sur son pays, dont il était comptable de toutes les fragrances nauséabondes. Ces films-là, modernes, je les aimais, véritablement, parce qu'ils étaient modernes (c'est-à-dire tout simplement parce qu'ils parlaient du présent), dans leur énonciation, leurs articu-

lations, leur montage, dans le mépris calculé de l'ellipse et dans la volonté affirmée de *faire* la scène (comme dans *La Maman et la Putain*, ou *L'Année des treize lunes*), et aussi archaïques, en quelque sorte, parce qu'ils donnaient à voir des acteurs dans leur corps et leur voix, dans toute leur surface lyrique. Dans le même ordre d'idée, je me souviens encore du choc ressenti à la découverte de *Muriel* de Resnais, qui m'a fait comprendre pour la première fois que le cinéma dans sa modernité révélait non seulement sa propre pragmatique mais donnait à voir le travail, l'accomplissement et le rêve dans une sorte d'ivresse documentaire. *Muriel* était rapidement devenu pour moi le type même du cinéma intelligent et mesuré qui peut s'offrir le luxe d'un hymne tout ce qu'il y a de plus classique à une actrice, en l'occurrence Delphine Seyrig ; ce que fit, déjà, à sa manière, dans un film peu moderne, George Cukor avec Greta Garbo pour *Camille*. Resnais-Cukor même combat ? Il m'arrivera de le croire.

Si je suis né physiquement en 1959, c'est-à-dire à la lisière commodément admise entre cinéma classique et moderne (Louis Skorecki situait précisément en 1959 la fin du classicisme, avec *Rio Bravo* de Hawks), ma naissance au cinéma date de mon arrivée en France en 1975. C'est autour de cette année charnière, et pas seulement pour moi, débarqué après quinze ans d'enfance moscovite, qu'ont été fabriqués les films majeurs de la deuxième Renaissance (la première avait été engagée, disons, pour simplifier, par Rossellini et Bresson) : qu'on songe que *La Maman et la Putain* (Eustache), *La Grande Bouffe* (Ferreri), *Alice dans les villes* (Wenders) et *Retour d'Afrique* (Tanner) datent de 1973, que *Céline et Julie vont en bateau* (Rivette), *Lancelot du Lac* (Bresson), *Le Miroir* (Tarkovski), *Souvenirs d'en France* (Téchiné), *Moïse et Aaron* (Straub/Huillet) et *Femmes femmes* (Vecchiali) sont de 1974, et que *India Song* (Duras), *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Akerman), *L'Ombre des anges* (Schmid), *Aloïse* (Kermadec) et *Salò ou les 120 journées de Sodome* (Pasolini) sont tous de 1975 ! Ces films, je les ai vus avec un peu de retard, entre 1978 et 1981 (sauf *Salò*, goûté clandestinement – je n'avais que seize ans ! – au Danton), beaucoup au ciné-club de Censier, ou dans les cinémas autour, et c'était déjà pour moi et mes amis, Mathieu Riboulet<sup>1</sup>, Olivier Séguret, Dominique Bolland, des classiques. Et même aujourd'hui, alors que je suis en train de tourner *Le Dieu Mozart*, mon sixième film, je pense encore à cette période où mon sens critique à peine éclos picorait dans ces milliers de photogrammes mis bout à bout de quoi fabriquer dans un coin de ma tête un film qui signifierait peut-être quelque chose ; et mon secret espoir était qu'il ne ressemblât à rien de connu.

J'ai volontairement omis un autre film de 1975 qui me ramène à l'étrangeté de ce voyage à Rome, c'est *Profession : reporter*. Je n'avais pas vu le film d'Antonioni à sa sortie mais dans une salle du quartier Latin après qu'il eut quitté les exclusivités, et déjà la patine du temps me l'avait rendu a priori sympathique. Ce n'est pas que je fusse déçu (je n'osais pas encore remettre en cause certaines hiérarchies),

---

1. Voir « La rareté du bonheur », de Mathieu Riboulet, in *Trafic* n° 13.





9 782867 445200

Maquette : Paul-Raymond Cohen  
936259-8  
ISBN : 2-86744-520-5  
05-96



DIFFUSION C.D.E.  
DISTRIBUTION SODIS

Extrait de la publication

95 F