

# TRAFFIC

■ **Raymond Bellour** *Avant, après* ■

**David Neves** *Lettres de mon bar*

■ **Fredi M. Murer** *L'Âme sœur* ■



**Jean-Louis Comolli** *Comment s'en débarrasser ?* ■ **Marie-Claude**

**Bénard** *Impressions de Varsovie* ■ **Helmut Färber** *Architecture,*

*décoration, destruction* ■ **Marie Depussé** *Porteuses d'ombres* ■

**Gianni Amico** *Les deux Brésil* ■ **Gustavo Dahl** *La lumière qui blesse*

■ **Hollis Frampton** *Paradoxes érotiques pour appareil photographique*

■ **Atom Egoyan** *Le sourire d'Arshile* ■

**Jean-François Buiré** *Lettre de Tassin-la-*

*Demi-Lune* ■ **Erik Bullo** *Le coffre et*

*l'horloge* ■ **Jean-Claude Biette** *Main-*

*d'œuvre* ■ **Manny Farber** *L'art termite et*

*l'art éléphant blanc*

# 10

PRINTEMPS 1994

REVUE DE CINÉMA. P.O.L.

Extrait de la publication





Car il y avait là Dieu sait combien de citoyens qui avaient délibérément choisi de ne pas se servir de la poste du gouvernement. Ce n'était pas un acte de trahison, peut-être même pas de défiance. Mais c'était un repli calculé, un retrait de la vie de la République et de son mécanisme. Quoi que ce fût qu'on leur refusât, par haine, indifférence à leurs votes, combines ou simple ignorance, il s'agissait chez eux d'une dérobade volontaire, privée et discrète. Comme ils ne pouvaient pas se dissoudre dans le vide (ou alors, était-ce possible ?), il fallait bien qu'existât un autre monde, silencieux, que personne ne soupçonnait.

THOMAS PYNCHON

*Fondateur* : Serge Daney  
*Comité* : Raymond Bellour, Jean-Claude Biette,  
Sylvie Pierre, Patrice Rollet  
*Secrétaire de rédaction* : Jean-Luc Mengus  
*Maquette* : Paul-Raymond Cohen

*Nous remercions pour leur aide et leurs suggestions* : José Carlos Avellar, Christa Blümlinger, Bernard Eisenschitz, Catherine Ficat, Fiorella Giovanelli, Michel Marie, Paulo César Saraceni, Georges Ulmann.

*En couverture* : *L'Âme sœur (Höhenfeuer)* de Fredi M. Murer (coll. Cahiers du cinéma).

# TRAFIC 10

<i>Avant, après</i> par Raymond Bellour .....	5
<i>Lettres de mon bar</i> par David Neves .....	17
<i>L'Ame sœur - le récit</i> par Fredi M. Murer .....	21
<i>Comment s'en débarrasser ?</i> par Jean-Louis Comolli .....	31
<i>Impressions de Varsovie</i> par Marie-Claude Bénard .....	47
<i>Architecture, décoration, destruction</i> par Helmut Färber .....	62
<i>Porteuses d'ombres</i> par Marie Depussé .....	79
<i>Les deux Brésil</i> par Gianni Amico .....	87
<i>La lumière qui blesse - invocation du Cinema Novo</i> par Gustavo Dahl .....	96
<i>Paradoxes érotiques pour appareil photographique</i> par Hollis Frampton .....	101
<i>Le sourire d'Arshile</i> par Atom Egoyan .....	107
<i>Lettre de Tassin-la-Demi-Lune</i> par Jean-François Buiré .....	112
<i>Le coffre et l'horloge</i> par Erik Bulloet .....	118
<i>Main-d'œuvre</i> par Jean-Claude Biette .....	123
<i>L'art termite et l'art éléphant blanc</i> par Manny Farber .....	134

© Chaque auteur pour sa contribution, 1994.

© P.O.L éditeur, 1994, pour l'ensemble.

ISBN : 2-86744-421-7

# Avant, après

par Raymond Bellour

1. La première chose est de devoir choisir un film (*Smoking*) ou l'autre (*No Smoking*), sans que rien ne permette de trancher, comme il arrive dans les moments graves de la vie, où les arguments s'accumulent, et dans les plus futiles, où ils manquent. La décision devient d'autant plus difficile à prendre qu'elle est de pure forme, touche à la forme pure de la décision. Le metteur en scène en a proposé un modèle dans la bande-annonce, où l'on voit ses deux comédiens, couple banal et idéal, incapables d'opter pour un film ou l'autre, plonger dans une de ces scènes surfaites dont la vie à deux a le secret. Resnais aurait souhaité faire durer le plaisir jusqu'à la porte des deux salles (le CNC n'a pas voulu) ; il aurait aussi aimé métaphoriser – il ne dit pas comment – l'éthique du choix impossible, comme on le fit autrefois pour *Tarzan* en transformant la caisse en paillote et en habillant les ouvreuses de peaux de panthères (mais c'était bon, lui a-t-on dit, pour l'époque où le cinéma marchait).

La deuxième chose est qu'une fois le film choisi il impose ses choix. Il oblige le spectateur à remonter le temps cinq fois, à trois étages temporels différents, correspondant aux trois étapes (5 jours plus tard, 5 semaines plus tard, 5 années plus tard) qui scandent d'abord l'avancée de la branche principale d'un arbre narratif dissymétrique (cette branche, en trois temps, dure environ une heure ; il reste aux cinq autres sous-branches de différents niveaux – couvrant, si l'on décompte les bifurcations proprement dites, treize segments – autour de quatre-vingts minutes). Cinq « *Ou bien* », orchestrant autant de répliques divergentes (« *il* » ou « *elle dit* »), ouvrent ainsi la voie à six fins plausibles et concurrentes.

La troisième chose est que le deuxième film, quel qu'il soit, reprend évidemment les mêmes éléments de départ (cartons et premiers plans semblables) dont surgit le terme opposé du paradigme (smoking/no smoking). Il développe selon le même principe une histoire (une suite d'histoires), inscrite en creux dans la première dont elle complète la carte pour sceller le destin variable des neuf personnages annoncés, portant ainsi à douze le nombre des fins.

La quatrième chose est que la mémoire, aussitôt mise à mal par les retours intempestifs du premier film choisi, devient vite incapable d'accorder les deux, le

souvenir de l'un traversant l'autre, les deux s'additionnant et se superposant. D'autant qu'un structuralisme effréné, propre au texte original d'Alan Ayckbourn, mais décuplé par l'insistance du décor et de la mise en scène, fait de l'ensemble un bloc scintillant (et pervers) de chevauchements, d'oppositions, d'écarts, d'analogies, de reprises, de rimes. On l'a plus ou moins souligné. Chacun s'est plu à dénombrer quelques effets. L'inventaire (lassant, mais qu'on finira par dresser) peut par exemple commencer aux variations subtiles du décor des douze scènes faussement conclusives (l'entrée de l'église, le cimetière). Si bien que tout ce qui est mis, remis en jeu, tout ce qu'on montre et qu'on raconte, finit par être saisi sous la forme pure de la superposition.

La cinquième chose est que les neuf personnages – et surtout six d'entre eux, formant à travers les deux films une série de couples, avérés ou possibles – deviennent d'autant moins des personnes qu'ils sont joués par seulement deux acteurs. Sans l'aide d'aucun subterfuge (trucage, découpage) qui les unirait dans l'image, les personnages apparaissent donc strictement deux à deux (elle/lui, elle/lui, etc.) dans chacune des « scènes » dont ils assurent ainsi la découpe (dramatique, formelle) à l'intérieur de chaque décor (il n'y a jamais plus d'un décor par scène, ou séquence, ou segment). Ces acteurs ont par là, en tant que tels, une sorte d'accès direct à la forme qu'ils servent, mais à laquelle leurs rôles sont soustraits. La promotion comme la presse ne s'y sont pas trompées, qui les ont questionnés à l'égal du metteur en scène.

2. La machine. Resnais nous tient dans la machine. La Machine-Mémoire. Ce n'est ni la simple mémoire, la mémoire trop simple attachée à l'image-souvenir, ni même la mémoire imaginaire qui s'y greffe. Il s'agit de la Membrane-Mémoire, dont Deleuze a parlé (dans *L'Image-temps*), dans des pages sur Resnais sans doute assez définitives, tant on sent qu'il y va de sa propre pensée saisie dans une adéquation entre le cinéma et la pensée : ce qu'il appelle « *cinéma du cerveau* ». Un cinéma de la pensée (« *tout à fait nouveau dans l'histoire du cinéma, tout à fait vivant dans l'histoire de la philosophie* »), fondé sur l'identité du cerveau et du monde, une conception de l'écran-cerveau dont les corps sont l'émanation. Plus que la faculté d'avoir des souvenirs, la mémoire est ainsi « *la membrane qui, sur les modes les plus divers [...] fait correspondre les nappes de passé et les couches de réalité, les unes émanant d'un dedans toujours déjà là, les autres advenant d'un dehors toujours à venir, toutes deux rongéant le présent qui n'est plus que leur rencontre* ».

Resnais nous tient dans la machine, comme il l'a toujours fait. Mais il a déjà eu au moins quatre façons de s'y vouer, avant que *Smoking/No Smoking* n'en amorce sans doute une cinquième. Il l'a fait d'abord de façon directe, élémentaire, s'attaquant aux données de la mémoire collective, telles qu'elles surgissent du désastre de la guerre : l'art, le colonialisme, les camps de concentration, les techniques, « *toute la mémoire du monde* ». Il a ensuite investi dans des personnages et des fictions les « *alternatives indécidables entre nappes de passé* », qui forment le cœur de son

cinéma. De *Hiroshima mon amour* à *Je t'aime, je t'aime*, une ou plusieurs mémoires dessinent des figures du temps, liées chacune en elle-même comme entre elles à autant de régions incommensurables et pourtant virtuellement compatibles. Dans un troisième temps (où *Stavisky...* et *Providence* font office de transition), les régions et les âges du monde, jusque-là investis dans des êtres en proie à leur tourment, gagnent en autonomie, se déploient à travers et au-delà des personnages qu'ils intègrent dans leur programme. La machine retrouve quelque chose de la violence brute du documentaire ; la fiction y gagne à la fois en contrainte et en arbitraire ; les fonctions mentales, moins incarnées, davantage jouées, sont plus directement offertes au spectateur. Ce sont les séries et les âges de *Mon oncle d'Amérique* (avec la série biologique qui justifie leur croisement) et de *La vie est un roman* (dans leur rêveuse autonomie, que la magie d'un lieu suffit à justifier).

Un quatrième temps, qui n'est pas aussi net, voit se succéder trois essais d'allure hétérogène. *L'Amour à mort* resserre le programme autour d'une opposition sans merci, entre vie et mort : le sentiment et la fiction, la vie comme roman ne s'installant qu'après la mort, à travers son passage. L'idée du choix y fait une entrée souveraine, posée aux personnages, proposée à l'identification du spectateur. Une pièce lancée en l'air tourne et retombe, au ralenti, dans un plan magnifique, vouant le couple à l'amour à mort. *Mélo* (seul récit jusque-là décalqué d'une pièce de théâtre) condense le programme au point de l'annuler. Il se réduit à une forme tragique du vaudeville, qui consiste à déchirer une femme entre deux hommes, pour finir par laisser un homme seul et l'autre déchiré entre deux femmes, une morte et une vivante qui a l'air d'une morte. *I Want to Go Home*, jouant la donne des pays opposés (France/Amérique), dilate au contraire le programme jusqu'à lui faire perdre sa teneur, tellement les histoires et les personnages interfèrent, se brouillent, se délitent, par un effet de kaléidoscope, une sorte d'affolement des stéréotypes dont ils sont porteurs. Comme s'il y avait là un seul point stable : la BD, pivot du scénario, qui resurgit dans la matière de l'image, fixant des instants supposés peindre la pensée des personnages, et opérant dans ce film nébuleux une déchirure équivoque.

Là serait l'unité sans unité de ces trois films où le fantomatique règne. Dans le premier, la fiction se suspend cinquante-deux fois au profit d'un excès de musique et d'un défaut d'images – rien d'autre sur l'écran qu'une neige évoquant, plus que de la vraie neige, le zapping d'une chaîne absente et son fourmillement électronique ; rien d'autre ou même rien, des écrans nus aux tons variables. Dans le second, tout se resserre frileusement autour de la scène de théâtre, dont un plan de rideau rouge, surgissant entre les épisodes, attise la pression. Dans le troisième une image dessinée vient se ficher avec ses mots écrits dans le flux de l'image animée. Voilà trois façons de témoigner (par la bande) d'un souci nouveau par rapport au cinéma – un possible destin du cinéma, que d'autres ont vécu au cours de ces mêmes années en réactivant une obsession de la peinture, par laquelle Resnais il y a quarante-six ans avait commencé.

3. La force de *Smoking/No Smoking* consiste à prendre la question de front en accordant une priorité renforcée au programme. Ce programme doit donc répondre des tensions attachées à sa forme, comme des données mises en jeu pour le rendre possible.

Faisons l'hypothèse suivante. De la même façon que les films (plus ou moins) adressés à la peinture, depuis *Passion* (rien qu'en 1990-1992, par Rivette, Pialat, Carax, Dubroux, Wenders, Kurosawa, Erice, Straub-Huillet), de la même façon que ces films ont pu sembler autant de réactions suscitées par la peur d'une perte d'aura de l'image-cinéma confrontée aux « nouvelles images » (vidéo, image de synthèse), de même le film de Resnais peut apparaître comme une réplique du cinéma (aidé par le théâtre) au développement accéléré des technologies interactives, qui confèrent à ces images nouvelles comme à toute image une puissance autre.

Cette confrontation sera doublement indirecte : l'interactivité n'est pas le sujet du film, mais sa forme ; et cette forme n'est bien sûr interactive que par analogie, puisqu'il s'agit de maintenir dans la forme-spectacle propre au cinéma une force conçue pour lui échapper. Il s'agit de toucher, par là, une nouvelle fois, la Membrane-Mémoire. Mais avec une violence en un sens jamais atteinte. Car d'un côté cette mémoire n'affecte ici pour elle-même aucun des personnages : elle échappe ainsi à l'identification, branche directement le spectateur sur la machine qui la met en branle. Et d'un autre côté, cette machine n'est plus celle des régions et des âges, induisant entre des histoires plus ou moins indépendantes une poétique du hasard et de la rencontre, en dépit du quadrillage serré dont elles faisaient l'objet. On se trouve face à une seule histoire reprise et reprise, dissociée, dépliée, feuilletée. La machine devient ainsi dans *Smoking/No Smoking* l'écho d'une contrainte qui sature selon un nombre ordonné de possibilités un nombre fini d'éléments. Elle en donne l'image : finie à l'infini, à l'infini finie. C'est par là qu'elle est pure mémoire, faisant échec à la mémoire personnelle qu'elle sollicite. Elle mime en ce sens la forme-mémoire la plus pure, interne à la machine tenant lieu de toutes les autres et d'abord du cerveau qui la conçoit : la mémoire de l'ordinateur.

La radicalité de *Smoking/No Smoking* est d'avoir fait coïncider, au moins virtuellement, le code digital de la machine avec l'idée du choix existentiel. Ce pari extrême, jamais tenté, explique la fascination de Resnais envers le texte d'Ayckbourn qui en préfigurait la possibilité : huit pièces chacune dotée d'une double fin, ramenées par Resnais à six et nouées en deux films, de façon à accentuer le caractère machinique du programme. C'est par là, du reste, que la question même du choix n'affecte pas visiblement des personnages qui en vivent pourtant le drame. Cela ne tient pas seulement au fait que « *ce qui aggrave leurs difficultés de choix, c'est qu'ils ne sont pas mus par des désirs très puissants* » (dit Ardit), « *n'ont que de tout petits désirs* » (renchérit Azéma). C'est surtout que si l'objet du choix possible est discuté, et parfois longuement (par exemple : Celia et Toby Teasdale finiront-ils ou non par se séparer ? vont-ils ou non prendre quelques jours de vacances ? Lionel Heppelwick et Sylvie Bell vont-ils ou non sortir ensemble ? oui ou

non se marier?), l'effet du choix est toujours différé : soit par un saut dans le temps, que soulignent les cartons (cinq jours, cinq semaines, cinq années plus tard), soit dans un temps ultérieur coupé du premier, et presque sans souvenir de lui. Rien n'est moins kierkegaardien en ce sens que ces « *ou bien, ou bien* » (qui ont failli servir de titre au film). La nécessité comme l'impossibilité du choix suppose en effet chez Kierkegaard que chaque terme de l'alternative demeure, et hante le premier au point que la conflagration entre ce qui a été choisi et ce qui aurait pu, pourrait encore, toujours l'être, colore de virtuel un éternel présent. D'où la reprise, sans fin, la répétition.

C'est toute la violence et l'étrangeté de *L'Amour à mort* : le choix entre l'amour des autres et la « *frivolité* » (c'est le mot lancé entre les amants pour la passion, avant que ne tourne dans l'air la pièce symbolique-imaginaire) est pleinement vécu par le premier couple (Azéma-Arditi), dans la mesure où l'autre terme est incarné par le second (Ardant-Dussollier), les deux termes de l'alternative formant un tout d'autant plus noué au présent qu'une nappe de passé l'envahit, sous la forme d'un lien antérieur, déjà voué à « l'amour à mort » (cette fois entre Arditi et Ardant).

Or une telle force ne touche pas ici des conduites qui en seraient réellement marquées, fût-ce sur un mode mineur. Celles-ci sont plutôt accumulées, au fil du temps, et selon sa logique ; elles sont superposées pour le spectateur, qui s'en trouve, lui, doublement affecté : dans le théâtre de sa mémoire où les ombres venues des divers scénarios se mêlent (diffusant, sous le jeu, par ce jeu, autant que du plaisir, une angoisse certaine) ; et dans l'imaginaire de sa propre vie qu'il peut sentir rongée par ce travail du choix qui lui revient du film. C'est en cela, paradoxalement, que le seul choix qui semble incarné, suivi de son effet, souligné en direct par un arrêt sur image, est le premier du film comme somme des films, celui qui fait un instant hésiter Celia Teasdale, et détermine tout, parce qu'il est vain : *smoking/no smoking*. Prendre une cigarette dans le paquet de *Players* qui traîne sur la table de jardin, et l'allumer, ou reposer le paquet sur la table. Ironie noire de Resnais, dans son actualisme-prophétisme : se saisir du symptôme à la fois majeur et nul de la société contemporaine, et du geste même de l'universel quotidien, pour en faire à la fois l'indice du destin hasardeux de toute vie, et une parodie du binarisme neutre et tout-puissant de la machine.

4. De là monte une sorte de question, que je crois sans réponse, pour tenter de traduire un malaise qui persiste, une difficulté à dire l'effet que ce film produit.

Il est trop simple d'opposer au caractère moyen des personnages de *Smoking/No Smoking* le caractère souverain des choix et la puissance des désirs qui composent le programme restreint de *L'Amour à mort*. Mais il y a dans ce film un extraordinaire accord entre la syncope des sentiments, la hantise de suspendre le temps et presque de sortir du temps, de l'opposition intangible entre vie et mort, entre présence et absence – entre tout cela et l'éclat des intermèdes musicaux qui intègrent, et exaltent, avec un art inégalé du montage, la folie que ce récit cherche à transmettre

et qui ne serait pas telle sans leur pure modulation. N'y aurait-il pas, de même, dans *Smoking/No Smoking*, un effet d'emboîtement entre la simulation de la situation interactive proposée à un spectateur vissé sur son siège, et la médiocrité aussi intemporelle qu'ordinaire de cette micro-société rivée dans un village étalon du Yorkshire, dans une situation que le Barthes des années soixante aurait qualifiée de « *petite-bourgeoise* » ou de « *mythologique* » ? Tout cela porté par un double mouvement d'adhésion fascinée et de distance critique à l'égard du stéréotype – psychologique, social, d'un côté, technologique, de l'autre, pris dans une même coulée.

J'ai aussi pensé le contraire. Qu'il fallait diviser le contenu et le programme. Je me suis demandé s'il n'était pas arrivé à Resnais, en dépit du succès public de *Smoking/No Smoking*, quelque chose de parallèle à ce qu'avait connu il y a quinze ans Antonioni avec *Le Mystère d'Oberwald*. Celui-ci tentait là quelque chose d'unique, et d'ambigu. Pour essayer de peindre les mouvements intérieurs des êtres, au lieu de devoir s'en tenir à leur seule apparence, il imagina d'utiliser les possibilités de traitement de l'image électronique, et de faire ainsi apparaître « *la couleur des sentiments* ». Pour cette tentative extrême, un des cinéastes exemplaires de la modernité, peut-être le plus âcrement contemporain, choisit de se rabattre sur une adaptation du drame désuet de Cocteau, *L'Aigle à deux têtes*. Si bien que cette tentative, à laquelle il accordait beaucoup d'importance, et qu'il aurait voulu poursuivre en l'arrachant au système de conventions du drame romantique-passéiste, est demeurée (presque) inaperçue. Extrême, sans doute, elle avait pu l'être, parce que ces conventions la protégeaient, constituaient son armature contre un saut trop brutal par rapport à la toute-puissance de l'analogie photographique, le risque qu'on court toujours à la transgresser. Il y a, dans la pièce d'Ayckbourn, en dépit de son intelligence du programme, qui garantit l'enjeu, et de son talent fou, qui en fait la force d'entraînement, quelque chose d'éteint. De mort. Cela donne envie de décoller de son support le diagramme des alternatives, de le voir vivre ailleurs, autrement.

Mais je vois bien que d'un côté comme de l'autre le raisonnement tourne court.

J'ai oscillé, j'oscille encore. J'ai d'abord été un peu ennuyé, pendant la première heure, où l'histoire s'installe, par un luxe d'intelligence, de savoir-faire, d'invention (ceux d'Ayckbourn, de Resnais, de toute son équipe), tant de faste mis au service de personnages minces ou médiocres, et de situations d'une quotidienneté suffocante. Puis j'ai été saisi dans la machine, séduit par elle, emporté d'un film à l'autre. J'ai aussi aimé que les personnages, plus la machine montrait ses rouages, se fracturent, se délitent, et que leur psychologie trop ordinaire se colore d'une incohérence un peu fantastique. Par exemple le souvenir que laisse dans *Smoking* Lionel Heppelwick, tiraillé entre des extrêmes, non seulement grâce aux différents possibles de ses vies, mais dans la fausse continuité de chacun d'eux, dans l'instant. Je me rappelle ce que Deleuze dit du sentiment chez Resnais, qu'il traverse tout (« *le souvenir mais aussi l'oubli, le faux souvenir, l'imagination, le projet, le jugement...* »). Et de son trajet, qui « *dépasse les personnages vers les sentiments, et les sentiments vers la pensée dont ils sont les personnages* ». Puis l'excitation, très vive, le travail aidant, après une seconde

vision, est un peu retombée. Et le souvenir se figeant, j'ai fini par moins bien accepter le voisinage de ces figures à la fois trop tristes et trop drolatiques. Comme s'il était accablant qu'une certaine dérision, bien que toujours empreinte de tendresse, intérieure aussi bien aux circuits du programme qu'au traitement de chacun des neuf habitants de Hutton Buscel, tienne lieu de ce que portaient autrefois l'histoire ou l'utopie, ou simplement la violence des sentiments.

Mieux vaut donc se demander comment Resnais a travaillé des formes et des forces antérieures au cinéma, mais que celui-ci a depuis très longtemps faites siennes, comme pour anticiper, avant, après, celles qui pourraient, à terme, plus ou moins le transformer.

5. Il s'agit, par trois fois, du traitement de l'artifice, de l'artificiel comme tel, face à la puissance propre du cinéma comme art de l'événement et de l'enregistrement.

Il y a d'abord le théâtre, dont Resnais fait ici un usage immodéré, avec l'ironie qui consiste à situer uniquement en extérieurs des scènes entièrement reconstruites en studio. Je ne sais si c'est la première fois que Resnais affirme avec un tel calme qu'il n'existe pour lui aucune opposition entre le cinéma et le théâtre, malgré tout ce qu'on peut en dire. Mais si son cinéma a toujours été innervé d'une sorte de théâtralité, jamais (sauf dans *Mélo*, qui ressemble aujourd'hui à une ébauche de *Smoking/No Smoking*, dont on pourrait imaginer les versions divergentes) Resnais n'avait calqué aussi crûment son dispositif sur celui du théâtre, sans s'inquiéter des divers paradoxes auxquels une longue tradition s'est vouée (Cocteau, Renoir, Bergman, Rivette, Oliveira). Être du cinéma confère seulement à ce théâtre la possibilité d'un tempo survolté dans les entrées et les sorties cour et jardin, permettant aux acteurs d'incarner à loisir différents personnages. Sinon, ce sont bien les pièces remodelées d'Ayckbourn auxquelles nous assistons.

L'idée vient que Resnais prend acte ici d'un retour du théâtre dans le monde contemporain, dont il accomplit par le cinéma une forme difficile à produire au théâtre même (*Intimate Exchanges* oblige en effet en principe un spectateur à se rendre seize fois au spectacle); mais cela tout en faisant pièce, par son système d'histoire à tiroirs, à toutes les formes de séries, feuilletons et *sitcoms* chéris par la télévision. Mieux encore, ce dessein d'avoir fait jouer neuf rôles par les deux acteurs, qui se transforment ainsi sous nos yeux, fait surgir un paradoxe fou. D'un côté, ces deux corps à transformation préfigurent l'image composite d'un temps où la synthèse qu'ils opèrent ici sera à la lettre passée du côté de l'artificiel et où ils seront devenus, comme seul le dessin animé jusque-là permettait de le faire, des acteurs de synthèse. Mais d'un autre côté, ils touchent ici, par là même, une sorte de pureté du cinéma, ce que seul jusque-là il a su et pu faire : découper un espace en approchant des corps.

C'est à propos de *La vie est un roman* que Serge Daney remarquait (dans *Ciné journal*) à quel point on s'intéressait plus à Resnais-démiurge qu'à Resnais-filmeur. L'énigme, ajoutait-il, est pourtant là : « dans cette façon de filmer où ne passe nul affect (ou si rarement) » ; comme si ses films résonnaient toujours « du souvenir de

*l'immédiate après-fin du monde* », faisant avant tout de Resnais, à partir de ses films sur les camps, la bombe et la torture, le cinéaste de « *l'inimaginable* », le grand enregistreur du destin de l'espèce humaine. Or, très curieusement, il passe de l'affect, souvent, dans *Smoking/No Smoking*. Mais tel qu'on le voit rarement au cinéma. Il touche en effet l'acteur comme au-delà du personnage, avec lequel l'acteur a ici par principe du mal à simplement coïncider. C'est sans doute pour ressentir et faire ressentir cela que Resnais s'est constitué, à travers quatre films, une troupe, si minime soit-elle, réduite ici à ses deux acteurs préférés. Il faut entendre ces mots troublants d'Arditi : « *Personne n'a porté sur moi un regard aussi intense que le sien, à part ma mère.* » Et qui veut ressentir ce que j'évoque se rappellera par exemple la scène où Sabine Azéma-Celia Teasdale cherche à servir sous une tente un goûter impossible, s'affolant peu à peu sous l'œil d'une caméra attentive qui glisse jusqu'au sol et capte son effondrement, en même temps que le mouvement de Miles Coombes mordu à la cheville par la jeune femme qu'il parvient à envelopper dans une nappe. Car si les personnages restent asservis au programme, accumulant, plus que de l'expérience, des facettes de vie dans un grand jeu de l'oie, les acteurs, eux, accomplissent en huis clos leur travail et Resnais a aimé le filmer.

Il y a ensuite ces toiles peintes, à propos desquelles on a évoqué la découverte ménagée par Hitchcock au fond de la rue où se trouve la maison de Marnie à Baltimore. Mais là où Hitchcock fait une exception et garde la distance, ces « panoramas » sont de règle chez Resnais. Et il lui arrive de s'y glisser, comme le ferait l'œil à force de s'en pénétrer (par exemple au moment où, Lionel Heppelwick déclarant sur une terrasse d'hôtel son amour à Celia Teasdale, la caméra s'élève et se perd dans un ciel tourmenté de faux paysage anglais avant de revenir se poser sur les personnages). Il y a tout ce théâtre de l'image, ce si beau travail de Jacques Saulnier, le décorateur de Resnais (et de Renato Berta, cette fois son opérateur), auquel aucune image de synthèse, a-t-on dit finement, n'aurait pu se substituer. Sans doute. Pourtant l'idée en vient. C'est que Resnais, ici comme ailleurs, trace la limite (sommatoire) au-delà de laquelle l'effet-Lumière, traité comme un effet-Méliès, pourrait passer directement du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle.

Il y a enfin ces dessins de Floch, ces cartons, attestant la passion surproclamée de Resnais pour la bande dessinée. Une amie de passage, ouvrant le dossier de presse, s'est écriée, devant le ciel aux mouettes et la maison Teasdale : « *On dirait des images de synthèse.* » Leur force est de servir à la fois de matrice commune aux deux films (les neuf premiers cartons) et de centres de ralliement aux bifurcations du diagramme comme aux enjambées du temps. Ils sont les points de suspension dont les arrêts sur image découlent. Toutes les images qui pourraient s'arrêter.

On peut ainsi fixer d'un signe la transformation dont le film de Resnais saisit le cinéma dans son histoire : sa vision de l'arrêt sur image. Ramenant les choses à l'essentiel, Daney avait cru bon de distinguer deux modes opposés d'arrêts sur image. Le premier, qui ne l'est qu'à moitié, est la vieille coutume qu'avait le cinéma classique de partir d'une première image fixe, et de l'animer, d'un mouvement

menant le film jusqu'à sa fin. Le second, qui peut à lui seul servir d'emblème au cinéma moderne, est l'arrêt sur la dernière image (dont *Les Quatre Cents Coups* aurait donné le coup d'envoi). Dans la propagation, l'exténuation de cette figure, Daney voyait un triomphe de la publicité (une image-icône par film), et plus sournoisement l'annonce d'une mutation de la donne dans laquelle « *l'image arrêtée, immobile ou peu mobile* » serait le *noyau dur* d'un autre monde et d'une autre industrie : l'audiovisuel. La troisième figure qu'introduit Resnais pourrait être la version cinéma des images de ce monde dans lequel les films sont déjà entrés.

Que fait Resnais, pour passer d'une branche, d'une sous-branche à l'autre de son arbre, qui n'a plus de fin que par convenance ? Il prélève sur la fin d'un premier segment une image qu'il arrête au début d'un segment ultérieur, et dont celui-ci repart donc comme s'il s'agissait d'une première image. Et ainsi de suite. A partir de ce premier arrêt de l'image sur le paquet de Players, qui est la version imagée du paradigme fondateur, et par là l'énoncé d'un programme, même s'il passe par le regard du personnage : Celia Teasdale, que la mise en scène installe, dans le premier plan tourné en « réel », à l'intérieur du décor vide du dernier dessin du prologue de *Floc'h*, dont ce plan où elle paraît vient tout juste de naître.

Il ne s'agit donc plus vraiment d'opposer la coulée du mouvement et le saisissement du temps. Mais plutôt de constater (comme Godard l'a senti, autrement) l'avènement d'un temps circulaire auquel le mouvement est suspendu, uniment et indéfiniment.

6. Le hasard a voulu que la même semaine où j'entendais ces voix débattre à propos de Resnais, je me sois trouvé chez Jean-Louis Boissier avec quelques amis pour voir (ce n'est pas le mot juste) l'installation (dans ce contexte intime, ce l'est à peine plus) qu'il a conçue à partir de Rousseau. Essayez d'imaginer une table, un grand cahier ouvert, devant un ordinateur, et une caméra qui les surplombe. Le cahier se compose de seize extraits des *Confessions* centrés sur une scène (« *d'amour, de transports, de désir et d'alarme* »), et d'autant de plantes composant un herbier (elles ont été cueillies sur les lieux, près de l'île Saint-Pierre et dans l'île elle-même, l'île des *Rêveries*).

Vous tournez les pages du cahier. A gauche le numéro, la légende, le lieu, la date, à droite le texte de Rousseau. Vous vous arrêtez à un numéro. Sur l'écran de l'ordinateur (relié à la caméra, qui « surveille » elle-même le cahier), un second cahier s'ouvre, réplique du premier. Vous bougez à peine la souris (ou un *trackball* animé d'un simple mouvement de va-et-vient). Un double écran se forme, découvrant d'un côté une citation resserrée du texte, centrée sur l'instant le plus vif, de l'autre l'ombre d'un objet, l'objet fétiche de la scène (ruban, lacet, peigne cassé, baguette d'osier, lettre, les inévitables cerises, etc.). Il suffit à nouveau de faire glisser la souris (finesse de la chose : on change le cadre qu'on quitte et non celui dans lequel on se trouve), et l'image paraît, l'image-thème, double image montrant deux moments d'une même action : geste fait par la femme, avec l'objet. N° 16 : le ruban (un ruban

tressé par Rousseau, offert par lui aux jeunes femmes); le ruban se délace, la chemise s'effondre sur l'épaule et découvre le sein d'Isabelle d'Ivernois. N° 6 : l'eau déborde du verre, touche la main de Mlle de Breil, tombe dans son assiette. L'image, qui peut durer, change dès qu'on le veut, offrant chaque fois trois vues complémentaires de la scène. Dans « l'estampe » ou la séquence n° 6, par exemple : fragment ou plan 3 (après ceux du texte-objet et du geste), le visage, yeux baissés ; 4, le décolleté, une chaîne, une croix glissant entre les seins ; 5, un regard levé vers la caméra. Trois, quatre, cinq, on passe à l'infini, en boucle, il faut tourner la page pour changer de scène, ou cliquer le numéro de la page pour revenir à la première image.

Ces images tournées en vidéo ne sont qu'à demi (et pas seulement pour cela) des images de film. Ces images ont été enregistrées en temps réel, avec de vraies actrices, et des accessoires d'époque. Cela ne trompe pas. Et elles sont sonores, comme les images d'un film, même si leur son est discret, sans paroles. Elles ont leur grain de réel. Mais, conçues dès l'origine par rapport à un logiciel d'animation qui les agence en prélevant des « photogrammes », détermine leur rythme et leur retour en boucle, retravaillées avec les algorithmes de l'ordinateur (on peut les voir écrites, ou dessinées, comme autant de lignes intensives, dans le ventre de la machine), elles restent plus proches de la chronophotographie que du cinéma. Elles bougent d'une vitesse autre, entre le mouvement et l'inertie, en quête du fantasme porté par la phrase, dont elles tentent d'exprimer, infiniment, autant que chaque témoin le désire, la précipitation, le trouble, le débordement. Bref, la figure infigurable. Un jeu analogue, plus réservé, mais tout aussi obsessionnel (menant cette fois des images aux textes), se poursuit avec les plantes, qui passent de la page où elles sont couchées aux instants-paysages animés dans lesquels elles ont été filmées, avec un soin documentaire tout straubien. Entre les pages, dès que la caméra ne reconnaît plus aucun numéro (feuilletage, obstacle quelconque), le double écran installe un plan d'eau : rêverie sans objet de la barque dans l'île.

Il n'y a pas de mot pour désigner celui que je deviens en feuilletant ce double album : lecteur ou spectateur, lecteur et spectateur. De toute façon « entre ». La seule chose que je sais est que ce processus dont je peux jouer quelques minutes ou quelques heures me fait retraverser deux livres parmi les plus forts de la littérature, en y projetant une puissance d'image qui s'y trouvait pour une part incorporée. Commentant dans *Les Rêveries* son projet d'un herbier total de l'île Saint-Pierre, qui substituerait l'herborisation à l'écriture, au moment où lui vient pourtant l'idée des *Confessions*, Rousseau écrit ainsi : « *Cet herbier est pour moi un journal d'herborisations qui me les fait recommencer avec un nouveau charme et produit l'effet d'une optique qui les peindrait derechef à mes yeux.* » Ainsi se trace une ligne entre l'apparition de la littérature, au sens moderne (et des sciences humaines, dont Rousseau cherche à fonder l'origine), et l'insistance d'une « visualité » dont les machines de vision, la photo puis le cinéma surtout, développeront le programme. Ainsi s'annonce aussi une pression de l'« œuvre ouverte », qui n'a pas attendu d'être nommée, Umberto Eco le précise (dans le livre portant ce titre), pour être effective.

Œuvre ouverte, œuvre en mouvement. Eco faisait ainsi, il y a plus de trente ans, la distinction entre des œuvres dont l'« ouverture » favorise une multiplicité, voire une infinité d'interprétations, de lectures (le processus n'est alors que mental), et celles qui sont programmées pour varier selon leurs exécutants (le processus est alors aussi matériel, par exemple dans certaines compositions de musique contemporaine). Ajoutons que les deux choses, bien que participant d'un contexte d'ensemble, ont tendance à s'exclure, le caractère aléatoire et réglé (donc combinatoire) de l'œuvre allant plus ou moins à l'encontre de ses valeurs d'ambiguïté, de sa réserve sémantique (comme on le voit dans certaines productions de l'Oulipo).

C'est par là qu'on peut pressentir un lien entre l'interactivité métaphorique de Resnais et celle, littérale, de Boissier. Curieusement, *Smoking/No Smoking* n'est à proprement parler ni une œuvre ouverte ni une œuvre en mouvement, et pourtant tient des deux. Rien n'est fait pour y susciter des interprétations, ni même des lectures, au sens où d'ordinaire on l'entend. Au contraire, les variations sont déjà savamment sélectionnées ; et elles sont ordonnées pour un spectateur qui n'est pas supposé en devenir l'exécutant. L'interactivité y est donc simulée, peut-être parodiée, sans doute conjurée. Le trouble naît ainsi de la passivité du spectateur, saisi par la virtualité des choix qu'il aurait eu à opérer, dans un dispositif réellement interactif, mais contraint là à cumuler ceux qu'on lui a imposés. C'est pourquoi le dispositif des deux films est si fondamental : il oblige, lui, et lui seul, à un choix réel, dont l'effet se répercute sur chacun des choix linéaires opérés par le double film. Chaque bifurcation, que sanctionne son arrêt sur image, devient ainsi l'écho de l'instant où le spectateur a hésité, comme Resnais le désirait, face à l'un ou l'autre film, comme Celia Teasdale hésite face au paquet de cigarettes.

A l'inverse, Boissier ne prescrit aucun choix binaire, ce qui serait simple, trop simple : multipliant les choix, il ouvre des possibles, formant autant de micro-films qu'on peut interroger, au gré du feuilletage. Il sélectionne et classe des instants d'une vie, elle-même attachée à l'instant et au classement ; il en développe l'image, proposant le montage virtuel d'une passion d'écrire et de désirer. Il propose ainsi un mode de lecture qui, cédant pleinement à l'attrait de l'image, reste fortement attaché au livre dont il naît. Il en reconduit le caractère physique, montrant par là ce qu'avec la critique moderne et au-delà d'elle il veut en ressaisir : son volume. Et en lui, son pensé-impensé d'images, auxquelles il donne forme et présence. Il conçoit pour cela tant une matière, des tons, des cadres, que des rythmes, propres à une façon neuve de déplier par des images-récits une circularité du temps. *Flora Petrinularis*, qui peut se voir à la maison, a été proposé au public comme une chambre, avec son alcôve et sa table, modelée sur les chambres d'écriture et de rêverie qui ont jalonné la vie de Rousseau. C'est aussi une étape dans le projet en cours d'un CD-Rom : *Moments de Jean-Jacques Rousseau* (le CD-Rom qui pourrait inventer une forme nouvelle et de film et de « livre à venir » – un rêve le pressent, me confie Ch., comme rêvé pour moi, pendant un bref séjour sur la côte picarde : elle est dans le Yorkshire, le paysage de Resnais-Ayckbourn, elle s'attend à voir deux pièces de théâtre ; un ami

journaliste lui raconte qu'il possède un CD-Rom de *Smoking/No Smoking* ; elle aimerait savoir comment ça marche, puisqu'elle en connaît déjà la version cinéma ; les explications restent floues, on ne veut pas lui confier ce disque, qu'elle pourrait pourtant visionner sur l'ordinateur de mon fils ; on lui offre en revanche de consulter le dossier de presse du CD-Rom ; elle s'étonne d'y voir une bande dessinée, débordant d'images de Flo'ch qu'elle n'a pas vues dans le film, parmi d'autres, portraits de Miles et de Celia, qu'elle retrouve).

Pourquoi, proposant « *le logiciel comme rêverie* », Boissier entre-t-il en consonance avec Resnais forçant l'aléatoire à servir de règle au jeu du cinéma ? C'est que, par des moyens différents, et encore incompatibles (mais jusqu'où, jusqu'à quand ?), ils couvrent le champ à jamais paradoxal qui va du naturel inaliénable de la figure humaine et du monde qui l'entoure, à celui de l'artifice grandissant par lequel ceux-ci se transforment. C'est aussi qu'ils s'accordent sur l'idée de l'instant (instant du geste, instant du choix) comme saisissement offert à la mémoire. Par là, l'instant comme son souvenir en acte deviennent le principe d'un montage, ouvrant sur le « *souvenir pur* ». Ce montage peut être plus ou moins virtuel, et surtout virtuel de façon différente, selon qu'il fait vibrer la Membrane-Mémoire dans le dispositif du cinéma hanté par la pression d'autres machines, ou que celle-ci se trouve déjà incorporée dans la machine qui réserve ses effets au spectateur-lecteur. Mais l'essentiel est que la pensée fasse, corps et âme, l'épreuve d'une circularité sur laquelle elle cherche à la fois, visiblement, c'est là l'énigme et l'enjeu, à avoir de plus en plus de prise, et à n'en avoir plus.

---

Je me suis appuyé sur un certain nombre de déclarations, de réactions et d'analyses provoquées par *Smoking/No Smoking* : dans les *Cahiers du cinéma*, n° 474, décembre 1993, l'article d'Alain Philippon, « Vertiges du double », les entretiens avec Alain Resnais (par Thierry Jousse et Camille Nevers), avec Sabine Azéma et Pierre Arditi (par Frédéric Strauss et Camille Taboulay) ; dans *Positif*, n° 393, décembre 1993, l'entretien avec Alain Resnais (par François Thomas), n° 395, janvier 1994, l'article de Jean-Louis Leutrat, « No Smoking et Smoking », les entretiens avec Pierre Arditi, Sabine Azéma (par Olivier Kohn), Jacques Saulnier (par Jean-Pierre Berthomé et François Thomas), et Renato Berta (Philippe Rouyer et François Thomas).

L'article de Serge Daney, « La dernière image », a été publié dans le catalogue *Passages de l'image*, dirigé par Raymond Bellour, Catherine David et Christine Van Assche, Centre Georges-Pompidou, 1990.

*Flora Petriuscularis* de Jean-Louis Boissier a été présenté pour la première fois dans le cadre de la manifestation Multimediale 3, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 5-13 novembre 1993. Cette œuvre a été conçue dans le cadre du laboratoire Esthétique et technologie de l'image interactive de l'université Paris VIII, avec le concours de Liliane Terrier et de Christian Laroche. « Le logiciel comme rêverie » a été publié dans *Le Temps des machines*, Cinéma et littérature 8, Valence, 1990.

# Lettres (choisies\*) de mon bar

par David Neves

**D**ans le bar : libido et *rosebud*, enfance et art.

Types de communication dans le bar : morse, braille, tactile, grégaire, rentre-dedans, agressive, musicale, fricative, linguo-dentale, chuchotée, amicale, de demandeur à demandée, ou l'inverse, possible, impossible.

Lorsque je suis passé à la réalisation, en 1966, après quelques années de résistance, j'ai découvert « en direct » que ce n'est pas dans la théorie, ni dans l'idéologie, ni dans la richesse de la production, que l'on trouve la source de l'authenticité idéale pour une histoire. C'est dans un terrible corps à corps avec ce moyen d'expression fugitif. Car le cinéma est une mise en relation permanente entre la réalité et l'état de notre esprit. J'ai toujours l'attention attirée par ces activités d'ingénierie topographique où l'on se sert d'instruments montés sur un pied. C'est que, à tous égards, lesdites activités évoquent pour moi celles d'une équipe cinématographique qui chercherait à objectiver, avec netteté et équilibre, quelque projet subjectif.

---

\* Ces lettres ont été choisies, par la traductrice, et d'un commun accord (téléphonique) avec l'auteur, dans le livre de 80 pages, à la typographie très aérée, qui précisément s'intitule *Lettres de mon bar (Cartas do meu bar*, Editora 34, Rio de Janeiro, 1993). Le titre des films de David Neves dit déjà assez bien le caractère très personnel et romantique de l'inspiration du réalisateur : *Mémoire d'Hélène* (1969), *Lucia McCartney* (1971), *Enchanté de vous connaître* (1979), *Luz del Fuego* (1982), *La Petite Machine* (1986), *Jardin d'Allah* (1991). Par ailleurs, David est aussi critique de cinéma, poète, aquarelliste, et, depuis peu, graveur. Il écrit actuellement le scénario de son prochain film : *Les Ménines*. Comme Vélasquez, David Neves aime à peindre l'air qui passe entre les choses et entre les jeunes filles. (S.P.)

Robert Bresson est le chercheur le plus exalté dans le domaine de l'orgueil humain. Il ne se préoccupe pas de la forme de sa caractérisation, et il le recherche même en des activités méprisables comme celles du pickpocket, du vagabond, ou de l'animal (*Au hasard Balthazar*).

Le plus intéressant dans le phénomène Bresson est que sa manifestation stylistique, elle aussi, se laisse influencer avec cohérence par ce noyau thématique.

Le cinéma de Bresson est la concrétisation formelle de l'enracinement de ce sentiment. Sa manière de regarder et de voir les choses et les personnes donne l'impression d'imiter ce jeu enfantin où les participants doivent se regarder bien en face et où le gagnant est celui qui réussit à demeurer sans rire.

Le rire ou la concession sont de véritables crimes dans l'univers bressonien.

Un son correspondant à l'image d'un téléobjectif velouté.

Dans mes films, la tonalité dominante sera toujours le mineur. Je ne pourrai jamais atteindre l'épique, même à un échelon inférieur.

Je dois m'efforcer d'atteindre l'essence de la routine.

Glauber Rocha a commis une erreur de parcours à la fin de sa vie. Il a toujours recherché l'harmonisation des composants audiovisuels du cinéma, en l'obtenant sous diverses formes, certaines organisées, brillantes, épiques. Mais ceci paraissait ne pas le satisfaire.

Le manque de communication des films du Cinema Novo avec le public était dramatique. Et chez Glauber il atteignait une limite extrême. Bien des fois je l'ai vu divaguer sur les *westerns* et leur capacité de dialogue avec le public, sans réussir, malgré son énorme talent, à mettre en pratique ses élucubrations de cinéphile et de spectateur passionné. Il m'a toujours choisi comme l'exutoire de ce type de confidences, sans savoir que je ne croyais déjà plus à mon pouvoir de conviction ni de persuasion, ni surtout que je ne croyais pas qu'un génie cinématographique eût en son pouvoir de descendre jusqu'à des formes académiques ou mercenaires du cinéma.

Le bon cinéaste, c'est celui qui dit des vérités en forme de mensonge. Le cinéma, c'est le mensonge par excellence.

Le cinéma brésilien a été faible ; il ne sait pas bluffer.





9 782867 444210

Maquette : Paul-Raymond Cohen  
936158-8  
ISBN : 2-86744-421-7  
06-94



DIFFUSION C.D.E.  
DISTRIBUTION Extrait de la publication

95 F