

TRAFFIC

■ **Pierre Léon** *Les haillons du réalisme* ■ **Adriano Aprà** *Bleu Antonioni* ■ **Xavier Carrère**



L'imitation de la Parole selon Oliveira ■ **Frédéric Sabouraud** *L'écran et le scénario* ■ **Raymond Bellour** *Sauver l'image* ■ **Chantal Akerman** *La vingt-cinquième image* ■ **Jacques Aumont** *Schefer analyste (éloge)* ■ **Jean Louis Schefer** *Interpréter, lire, commenter* ■ **Serge Bozon** *Il faut sortir de la forêt* ■ **Sylvie Pierre** *A mes parents*

■ **Leslie Kaplan** « *Raconte-moi des histoires* »

■ **Eric de Kuyper** *Grand Hôtel Solitude* ■

Tag Gallagher *Hollywood, inventaire critique*

(4) ■ **Jack Kerouac** *Sur la route de la Floride*

■ **Robert Frank** *Lettres de New York* ■

P. Adams Sitney *Qui voit Dieu meurt* ■

17

HIVER 1996

REVUE DE CINÉMA. P.O.L.



Plutôt que de fulminer contre les ténèbres, il vaut mieux allumer une petite lanterne.

PROVERBE CHINOIS

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 : Christa Blümlinger, Frédéric Bonnaud, Christophe Jouanlanne, Thierry Kunzel, Armelle Lantier et Archipel 33, Jonas Mekas, Bertrand Schefer.

En couverture : Leonor Silveira dans Val Abraham de Manoel de Oliveira (coll. Cahiers du cinéma).

TRAFIC 17

<i>Les haillons du réalisme</i> par Pierre Léon	5
<i>Bleu Antonioni</i> par Adriano Aprà	13
<i>L'imitation de la Parole selon Oliveira</i> par Xavier Carrère	18
<i>L'écran et le scénario</i> par Frédéric Sabouraud	37
<i>Sauver l'image</i> par Raymond Bellour	49
<i>La vingt-cinquième image</i> par Chantal Akerman	57
<i>Schefer analyste (éloge)</i> par Jacques Aumont	59
<i>Interpréter, lire, commenter</i> par Jean Louis Schefer	65
<i>Il faut sortir de la forêt</i> par Serge Bozon	72
<i>A mes parents</i> par Sylvie Pierre	77
<i>« Raconte-moi des histoires »</i> par Leslie Kaplan	88
<i>Grand Hôtel Solitude</i> par Eric de Kuyper	91
<i>Hollywood, inventaire critique (4)</i> par Tag Gallagher	98
<i>Sur la route de la Floride</i> par Jack Kerouac	105
<i>Lettres de New York</i> par Robert Frank	111
<i>Qui voit Dieu meurt</i> par P. Adams Sitney.....	120

© Chaque auteur pour sa contribution, 1996.
© P.O.L éditeur, 1996, pour l'ensemble.
ISBN : 2-86744-503-5

Les haillons du réalisme

par Pierre Léon

« La querelle du réalisme dans l'art procède [...] de la confusion entre l'esthétique et le psychologique, entre le véritable réalisme qui est besoin d'exprimer la signification à la fois concrète et essentielle du monde, et le pseudo-réalisme du trompe-l'œil (ou du trompe-l'esprit) qui se satisfait de l'illusion des formes. »

André Bazin, *Ontologie de l'image photographique*¹

« Réalisme : en termes d'art et de littérature, attachement à la reproduction de la nature sans idéal. »

« Idéal : le modèle intérieur du poète, de l'artiste. »

Le Petit Littré

Tout va bien ?

La Haine de Mathieu Kassovitz est un très curieux film car il pose, un peu à la lisière d'une poésie pauvre, des questions importantes, comme le faisaient il y a une dizaine d'années *Le Cercle des poètes disparus* de Peter Weir ou *Le Grand Bleu* de Luc Besson, dans un flux ininterrompu et parfois efficace de clichés sociologiques ou psychologiques, comme si le cinéaste drainait avec lui une frustration, une gêne devant les sujets rencontrés, à défaut d'avoir réduit suffisamment le champ de ses préoccupations. Le titre, déjà, s'il est lucide sur sa polysémie, puisqu'il désigne à la fois l'antonyme de l'amour et une expression du langage courant, maintient le spectateur dans une position délibérément inférieure, en faisant appel globalement à sa conscience sociale devant une situation, dont le cinéaste aurait été le premier à comprendre la gravité. Ce n'est pas une caricature : *La Haine* se situe d'emblée dans une métaphore lourde (l'homme qui tombe du haut d'un immeuble et qui se répète

1. In *Qu'est-ce que le cinéma ?*, éditions du Cerf.

pendant sa chute : « *Jusqu'ici, tout va bien* »), réexposée à la fin du film et qui ne laisse aucun doute sur la position d'arbitre que s'octroie son auteur. Aussi désagréable et discutable que cette affirmation puisse paraître, elle n'en est pas moins la preuve d'une certaine force de conviction. La double analyse de Kassovitz, à la fois du cinéma et de la société, même si elle est primaire, n'est pas complètement erronée, car elle tient compte de l'emprise psychologique du premier sur la seconde et de la loi selon laquelle l'efficacité d'une thèse idéologique se mesure à la capacité qu'on a d'en simplifier l'énonciation. C'est aussi la leçon d'Eisenstein, que Kassovitz semble avoir naturellement assimilée.

Son réalisme platonicien – le monde des idées avant le monde des hommes – se situe dans la lignée sombre du cinéma français, qui va de Duvivier (pour la noirceur pragmatique) à Carné (pour l'esthétisme géométrique du découpage) en passant par Clouzot (pour la recherche de l'efficacité), et qui aboutit, dans le cinéma contemporain, à certains films de Tavernier, Corneau ou Blier. Mais ce qui déséquilibre le film de Kassovitz, du point de vue esthétique principalement, c'est la gestion anarchique de cet héritage : à quelle idéologie dominante Kassovitz s'oppose-t-il ou croit-il s'opposer, avec une méthode qui prend sa source dans la pire pratique académique et une énonciation brutale et mal venue d'un idéal de cinéma (et non plus d'un *modèle* d'artiste), comme si le seul fait de faire des films plaçait le cinéaste au-dessus de ceux qui n'en font pas, c'est-à-dire de presque tous les autres ? En particulier, la scène kubrickienne de la mise à sac d'une galerie de peinture parisienne, dans son grotesque inachevé, fait frémir par ce qu'elle engrange de tentation totalitaire. La caméra, entièrement dévouée à la cause de ceux qui cassent (et qui croit être ainsi du côté des opprimés), filme et scrute les visages angoissés, comme si nous allions assister à un viol collectif et que les violeurs, dans un mouvement cynique et grimaçant, allaient confier à la pellicule l'image de leur crime. Mais il ne faut pas oublier que c'est chez des opprimés de ce type que les oppresseurs recrutent leurs miliciens.

Oui, *La Haine* est certainement un film politique, mais peut-être pas dans le sens souhaité par son auteur. Sans même parler de la récupération massive du film par les médias, le film rate son but principal, qui est d'attirer l'attention sur un déséquilibre social majeur, et entre sagement dans le système de l'oppression, à la fois en rassurant ceux qui ont en charge l'organisation sociale dans leur impuissance à traiter le problème, et les spectateurs, qui se retrouvent les victimes consentantes de cette impuissance.

Si sur le plan esthétique le film de Kassovitz n'est pas nouveau (et ce n'est pas là un défaut, le désir seul de modernité n'engage pas toute la modernité), ne croyons pas cependant qu'il manque de style. Le scénario y est mince mais prépondérant, comme chez Autant-Lara ou Tavernier, la psychologie aussi banale que celle de Besson, le désir de faire date aussi flagrant que dans *Les Enfants du paradis*. Quant au style, il est sinon très original, du moins efficace. Ce type de découpage, rapide, tout au service du montage, que Kassovitz pratique en professionnel, a depuis long-

temps fait ses preuves. Gros plans au grand-angle, caméra portée ou fixée au-dessus ou au-dessous des personnages, noir et blanc consensuel, géométrie des lignes, propreté de la dynamique sonore, direction d'acteurs façon cinéma-vérité, tous les éléments fonctionnent en étroite osmose, ce qui donne au film une impression de cohérence, en parfaite contradiction avec le chaos théorique de son propos général. Comme quoi, poser un regard généreux sur le monde (tout le contraire de la haine), c'est surtout savoir se tenir à distance. Ni trop près ni trop loin.

Où poser sa caméra ?

Il y a une quiétude du regard dans *A la vie, à la mort !* de Robert Guédiguian, dont les mailles du scénario sont suffisamment lâches pour nous permettre de nous laisser prendre dans les filets de sa mise en scène. Le film est presque trop intelligent, attentif qu'il est à chaque geste, avec la conscience grave qui caractérise le placement des personnages dans les plans (comme le corps nu du beau-frère sur le rocher juste avant que la vie ne le quitte – ou que la mort ne l'accueille), ou dans cette façon de faire s'empoigner les personnages et de s'en écarter tout aussitôt, dans la crainte peut-être de trop forcer notre sympathie. Si le film commence comme une chronique désabusée de la vie quotidienne d'une communauté de pauvres gens (dans le sens dostoïevskien), et qui pourrait faire craindre des dérapages wyleriens, la caméra installe peu à peu cette distance salutaire, étroite, entre les personnages et nous, si étroite que parfois on y étouffe, mais dont le principe est de relâcher l'étreinte par des scènes de pure comédie, de danse ou de chansons où l'on retrouve par moments la grâce d'un Jacques Rozier.

Ces personnages, par leur double appartenance à la fois au réel marseillais disloqué et au romanesque poétique du cinéaste, ne sont pas comme dans *La Haine* des fonctionnaires d'une conviction ou des prolégomènes, mais de puissants porteurs de solitude dans une difficile communauté dont ils s'efforcent de ne pas trahir la confiance et la cohésion. Et dans chaque situation dramaturgiquement problématique (la chanson du grand-père obsédé par la guerre d'Espagne, le strip-tease collectif rêvé), Guédiguian sait arrêter un plan juste avant qu'il ne nous prenne en otage.

Parce qu'il n'y a pas vraiment de scènes saillantes (est-ce pour cela que le film est si fugitif?), c'est le récit d'une expérience qui nous intéresse, celle d'un cinéaste qui découvre avec modestie la place exacte où il lui faut poser la caméra.

Le prolétariat en haillons

Il n'y a pas que l'amour qui réponde à la haine. Il y a aussi le cinéma qui répond au cinéma (sans toutefois chercher à le faire), et *La Cérémonie* de Claude Chabrol

était en cette année 1995 le salutaire antidote au film de Mathieu Kassovitz. Il n'y a aucune similitude de scénario entre les deux films, mais plutôt une même volonté d'analyser la haine comme un sentiment de classe, et là où Kassovitz, tout pétri qu'il est de la molle idéologie postcommuniste, consensuelle et fondée uniquement sur le concept des droits de l'homme, fait preuve d'une vision univoque, Chabrol met d'emblée le doigt sur ce qui l'intéresse au premier chef, l'ambiguïté, présente dans toutes les formes d'oppression.

Chabrol a dit dans plusieurs interviews, avec la malice qui le caractérise, que *La Cérémonie* était un film marxiste, et c'est vrai qu'il l'est, comme l'étaient *Les Bonnes Femmes*. Mais la malice de Chabrol est façade, bien sûr, tant il est devenu de mauvais goût d'en appeler à Marx, et son emprunt à la théorie marxiste n'est ni fortuit ni superficiel. Ce qui manque dans *La Haine*, ce n'est pas seulement un contrepoint idéologique, mais aussi le plus élémentaire intérêt pour ce qui régit la réalité sociale. Chabrol, lui, ne se laisse pas influencer par la pleurnicherie actuelle, mais retrouve, bizarrement, l'acuité d'un Victor Hugo lorsqu'il dépeint à traits vigoureux ces Thénardier en puissance que sont Jeanne et Sophie jouées par Isabelle Huppert et Sandrine Bonnaire (une vraie idée de casting), personnages issus de ce « *prolétariat en haillons* » dont les conditions effroyables d'existence font qu'il « *sera plus disposé à se laisser acheter pour des machinations réactionnaires*¹ ». Ainsi, sans faire l'économie de cette ambiguïté fondamentale, Chabrol plonge avec plaisir dans ce grand drame capitaliste, avec la distance nécessaire pour ne pas sombrer dans la caricature (à part peut-être dans le jeu appuyé d'Isabelle Huppert – l'épisode du chewing-gum –, ou le personnage du curé), par la présence, à côté du regard du spectateur, d'un troisième œil, à la fois rieur et grave, véritable recours et possible apaisement à la sanglante conclusion du film. Troisième œil qui regarde toute la famille s'installer devant l'écran 16/9 de la télévision pour jouir du spectacle d'un *Don Juan* dirigé à Salzbourg par Karajan, troisième œil, devenu le nôtre maintenant, implacable mais amusé par cette image parfaite d'une bourgeoisie triomphante dans son bon goût et son droit. Troisième œil qui ne cillera pas quand le « *prolétariat en haillons* » effacera froidement cette image de la surface de la terre, avant qu'un accident de voiture pour l'une et les Assises (probables) pour l'autre ne les effacent à leur tour.

Chabrol et le scénario

Encore un mot de *La Cérémonie*. On dit qu'il y a un problème de scénarios en France et on doit avoir raison, parce qu'il n'est pas un scénario jugé bon par l'establishment et le complexe rappenelo-berrien qui ne soit un mauvais scénario (*L'Ours*, *Camille Claudel*, *Uranus*, etc.), dialogué à la fourchette et truffé de clichés, mais

1. Marx et Engels, *Manifeste du parti communiste*, Aubier.

qui possède l'avantage de verrouiller toutes les issues, enfermant la mise en scène dans la pure illustration. D'où cette importance exagérée accordée aux scénaristes, comme si l'écriture des mots, en absolue contradiction avec la vision des images en mouvement, était la garantie incontestable d'un auteur. Chabrol, qui se laisse volontiers aller à un académisme souriant à la Ivory (dans *Madame Bovary* ou *Une affaire de femme*), a su lâcher du lest scénaristique et plusieurs points de son histoire restent comme en suspens. Par exemple, rien ne nous permet d'affirmer, du point de vue strictement narratif, que les deux héroïnes ont commis les meurtres dont on les a accusées, comme rien ne nous indique qu'elles ne les ont pas commis. Et la fin du film reste absolument énigmatique avec quelque chose de disproportionné dans cette brusque irruption du hors-champ (l'accident, l'arrivée de la police, dans la nuit immense), où le spectateur, toujours troisième œil goguenard et attentif, se promène et imagine ce que bon lui semble. Chabrol établit un rapport conflictuel avec son scénario, qui cesse d'être un simple tapis sur lequel roule le travelling de sa mise en scène, il le discute, le remet en cause, obscurcit ce qui n'a pas besoin d'être dit, s'attarde sur les moments où il ne se passe rien (en particulier tous ces plans qui montrent le corps lent, comme anesthésié, de Sandrine Bonnaire) et se paye en prime ce suspense hitchcockien à étages où l'analphabétisme de Sophie est d'abord communiqué au spectateur, puis aux autres personnages. C'est en cela que le scénario est redevable à la mise en scène, et non le contraire.

D'ailleurs

« *D'autre part, le cinéma est un langage.* » (Bazin.) Ce qui m'intéresse, c'est ce « *d'autre part* ». Parce que, pour qu'il y ait un « *d'autre part* », la syntaxe voudrait qu'il y eût eu un « *d'une part* », et qu'il n'est pas là. Ce qu'affirme comme en passant Guédiguian, c'est que le cinéma est un langage, et qu'il est peut-être, précisément, *d'autre part* (et *d'autre part*, c'est chez lui). On ne peut pas nier au cinéma cette capacité de se complaire et de se dénigrer, de chercher à la fois l'approbation du public et celle de la critique, de professer, comme l'a fait Kassovitz dans une polémique avec *Les Inrockuptibles*¹, dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle ne l'a pas grandi, la haine des intellectuels, haine bourgeoise par excellence, ou de chercher dans des expérimentations de sous-sol la pierre philosophale. Le cinéma est bien l'art total, et s'il existe encore des illettrés, comme la Sophie de Chabrol, il est peu probable qu'on rencontre plus d'une douzaine d'analphabètes de l'image (Sophie regarde la télévision toute la journée). Le cinéaste parle la langue de tout le monde.

1. Mécontent du traitement « critique » du film par l'hebdomadaire *Les Inrockuptibles*, Mathieu Kassovitz a envoyé à la rédaction du journal une lettre virulente, qui a été publiée dans le n° 15 (21-27 juin 1995), accompagnée de la réponse, non moins virulente, des journalistes incriminés. Ce leur fut pain bénit que de répliquer au « ... *gagner sa vie en critiquant les autres n'est pas, à mon avis, un métier glorifiant...* », et autres « ... *la critique doit rester objective, même si elle est négative* ».

Je crois que Guédiguian parle la langue de Mathieu Kassowitz, mais c'est par l'élaboration d'un langage qu'il se singularise, et Kassowitz par son audience exceptionnelle. Il n'est pas question d'opposer ces deux pratiques, ou de les juger, car l'un et l'autre film sont des objets culturels, qui sont égaux devant nous, malgré leurs auteurs et ce qu'ils veulent bien en dire, mais de chercher ce point précis où leur film opère la jonction avec la réalité. Et c'est dans la différence entre le jugement de réalité et le jugement de valeur que réside la fonction essentielle du réalisme.

Le syntagme de saint Thomas

Si la querelle dont parle Bazin entre l'art réaliste et l'art trompe-l'œil est comme l'Etna, qui ne s'éteint jamais complètement, il arrive qu'un cinéaste, par l'importance qu'il prend aux yeux de ses contemporains, parvienne à la maintenir dans une activité raisonnable, c'est-à-dire qu'il attire sur lui des oppositions et en propose la synthèse. Ce cinéaste-aimant (et aimant) s'appelle Jean Renoir. Si l'on regarde de près, qui trouve-t-on à mi-chemin entre Grémillon et Duvivier? Renoir. Entre Gréville et Trivas? Renoir. Entre Pagnol et Guitry? Renoir. Entre Clouzot et Becker? Renoir. Entre Godard et Demy? Encore Renoir. Entre Eustache et Truffaut? Toujours Renoir. Je ne veux pas dire par là que Renoir serait le juste milieu du cinéma français, mais tout au long de sa carrière, qui va du muet à la maturation du cinéma moderne, il a su, par sa technique de caméléon réaliste, attirer à lui toutes les transformations majeures de son art, tout en restant modestement le plus grand des cinéastes.

Un homme qui n'aime pas qu'on le compare à Renoir joue aujourd'hui ce rôle fédérateur, et c'est Maurice Pialat. Par la place, déjà, qu'il occupe (ou qu'il veut bien dire qu'il occupe) dans le système cinématographique français, celle d'un mal-aimé, d'un brimé éternel, insatisfait notoire, à la tête quand même d'une dizaine de longs métrages en vingt-six ans, ce qui n'est pas beaucoup, mais pas rien. Un cinéaste inclassable, à l'écart des communautés, le contraire de Renoir, dira-t-on, oui, mais qui ressemble au cinéma d'aujourd'hui, dans ce qu'il a d'hétérogène.

Et il est quand même amusant de constater que Pialat, qui pratique l'art du dénigrement comme personne (y compris à l'encontre de sa propre personne) est justement le cinéaste qui, en un peu plus d'un quart de siècle, a intégré dans sa poétique la destruction narrative godardienne (et son rapport aux acteurs-stars), l'expérimentation esthétique eustachienne (sur la durée d'une scène), la description attentive de la jeunesse et de sa capacité ou non de transformer le monde (comme chez Rohmer), mais aussi l'affirmation d'une certaine vulgarité en tant que faisant partie du patrimoine (avec des emprunts à Bertrand Blier, voire à Michel Lang ou Max Pécas).

Donc, un homme contradictoire, intelligent et sensible, un cinéaste qui s'attache au moment qui passe sans rien laisser filer de sa magie, un peintre du désordre,

dont les films ont tous ce petit parfum d'inachevé, de faux naturel et d'apparente improvisation, qui les range d'emblée dans les manifestations les plus singulières de cette seconde moitié du siècle. Il y a toujours, dans n'importe quel film de Pialat – ce qu'on peut décidément appeler un miracle –, au moins une scène, voire un seul plan, dont le degré de sentiment de réel est tel qu'on a paradoxalement l'impression de vivre un rêve (je pense à la première apparition, dans l'embrasure de la porte, du Pialat-acteur de *A nos amours*). C'est dans ce genre d'apparitions que se joue à plein « cette complicité recherchée lors du tournage et dont le spectateur perçoit les indices comme une invitation à entrer lui-même dans la danse, comme une perche tendue à sa propre connivence », ainsi que le remarque Jacques Bontemps à propos de *La Nuit du carrefour* de Renoir¹. Il y a une similitude évidente dans la direction d'acteurs telle que la pratiquent Renoir et Pialat. Même si ce dernier accuse plus volontiers les traits et réduit encore davantage la distance qui sépare l'acteur du personnage, sans qu'on puisse repérer précisément à qui l'on a affaire – à Pialat ou au père de Suzanne ? à Bonnaire ou à Suzanne ? (toujours *A nos amours*) ; à Jean Yanne ou à un sosie de Maurice Pialat ? (*Nous ne vieillirons pas ensemble*) –, il y a, chez Renoir, le même type de trouble qui nous saisit à la vision de *La Chienne* ou de *La Règle du jeu*, où la différence qui frémit entre Simon et Legrand ou entre Renoir et Octave est de l'épaisseur d'une feuille de papier bible. Le papier bible de l'illusion².

Le nouveau film de Maurice Pialat, *Le Garçu*, au-delà de la provocation régionale de son titre – mais qui tient ses promesses à cause du suspense psychologique qui régit le film et qui répond à la question « *mais de qui parle-t-on ?* » –, joue à fond la carte de l'interpénétration entre la fiction proposée et la réalité documentaire de la vie privée. Par la présence d'Antoine Pialat, le fils du cinéaste, celle, intertextuelle, de Depardieu, par l'hétérogénéité de l'interprétation, par l'éclatement apparent de la ligne narrative, Pialat montre une capacité d'organisation du chaos à laquelle lui-même ne nous avait pas habitués (et qui manque si cruellement au film de Kassovitz). Son film devient alors un concentré thématique et esthétique de son cheminement personnel, mais sans le repli sur soi qui caractérise en général ce genre d'exercice (il serait amusant d'évoquer à son sujet Fellini et Moretti), parce que la générosité fait plus regarder ailleurs.

Si *Le Garçu* n'est pas le plus réussi des films de son auteur (il n'y a ni cette adéquation vertigineuse entre le filmage et le sujet comme dans *Passe ton bac d'abord*, ni l'acuité à la fois aigre et précise des rapports sociaux comme dans *Loulou*, ni la grandeur comique de la tragédie familiale comme dans *A nos amours*, ni

1. In « Le feu de l'esquise », *Trafic*, n° 16, automne 1995.

2. Je crois que dans le cinéma américain, cette distance entre l'acteur et le personnage se définit en termes de hauteur, de verticalité (par exemple, l'un des plus grands acteurs hollywoodiens, Dana Andrews, semble porter le corps de ses personnages, du moins dans les films de Lang, Tourneur ou Preminger), alors que la tradition française pencherait davantage vers l'horizontalité (je pense en particulier à Raimu qui précède de quelques mètres les modèles qu'il est censé incarner). Hypothèse à explorer.

le souffle inquiétant d'une solitude exaspérée comme dans *Van Gogh*), c'est parce qu'il y accumule de lui-même des éléments dont peut-être il n'a pas la maîtrise absolue : il y a dans sa manière de filmer son fils davantage un regard de père qu'un regard de cinéaste, ce dont on n'irait pas lui faire le reproche, mais sa présence gênante (par la mobilité et la vie que son corps d'avant le cinéma exprime, et qui ne peut tenir compte des impondérables d'un tournage) exige du spectateur qu'il l'accepte ou la rejette, au lieu de l'intégrer dans l'économie générale du film, pas plus qu'il n'intègre, ou difficilement, les personnages d'Elisabeth Depardieu ou de Fabienne Babe. En revanche, Gérard Depardieu, tant il est énigmatique, habité par une force d'ordre mythologique (n'est-ce pas Achille sortant de sa tente, immobile à grands pas ?), propulse avec une réelle légèreté sa masse envahissante aux quatre coins de chacun des plans qu'il habite : il faut le voir courir sur la plage pour comprendre ce que ce drôle de corps du cinéma français peut déplacer comme sens suspendu !

Ce qui caractérise en premier lieu ce film malaisant, c'est sa capacité d'intégrer la querelle dont parle Bazin dans un ensemble d'interrogations, en prenant le risque qu'elles l'entraînent vers le désintéret pour certains éléments narratifs (dans le refus de typage social des personnages, entre autres), mais en gagnant sur d'autres plans, lorsqu'il se refuse par exemple à casser la séquence où Rocheteau mange des tartines et où sa fausse douceur pascalienne (« *Nonobstant ces misères il veut être heureux et ne veut être qu'heureux, et ne peut ne vouloir pas l'être* ») tranche avec la présence illusoirement vivante de Depardieu. C'est dans ce sens que Pialat est un véritable réaliste, celui du présent, qui retourne comme une chaussette le syntagme de saint Thomas : je vois ce que je crois. Et qui sourit gravement au spectacle de la divine comédie humaine.

Bleu Antonioni*

par Adriano Aprà

Le bleu qui sert de fond au générique de début et de fin est la seule chose dans *Par-delà les nuages* de Michelangelo Antonioni qui apporte une réponse à l'interrogation implicite contenue dans le titre du film : moins le bleu réel d'un ciel que celui, abstrait, de l'écran sur lequel sont projetées les images du film que nous allons voir. Comme pour dire que par-delà les nuages il y a toutes les images, dont la somme, comme celle des couleurs, ne donne aucune image mais bien le blanc de l'écran, bleu parce qu'il faut bien commencer par une image, par une couleur.

A la fin du film la voix de John Malkovich – le personnage-guide sans nom, le metteur en scène qui regarde, photographie, imagine les personnages et les histoires que nous voyons sur l'écran – conclut : « *Mais nous savons que sous l'image révélée, il y en a une autre plus fidèle à la réalité, et sous cette autre une autre encore, et à nouveau une autre sous cette dernière. Jusqu'à l'image vraie de cette réalité absolue, mystérieuse, que personne ne verra jamais* », phrase ancienne reprise mot à mot de la préface à *Sei film* (Six films), Einaudi, 1964, p. XIV.

Par-delà les nuages est l'histoire de cette impossible approche de « l'image vraie de la réalité absolue » et en même temps la réflexion sur le sens d'une telle approche destinée à échouer. Pour être plus exact, le film est moins une histoire, ni non plus quatre histoires, que – de façon plus explicite que dans *Blow up*, *Profession : reporter* ou *Identification d'une femme* – un essai en forme de fiction sur ce que signifie regarder, cadrer, filmer : sur qu'est-ce qu'une image.

Le premier plan est celui d'une aile d'avion à peine au-dessus des nuages. Dans le troisième plan les nuages entourent de blanc Malkovich qui regarde par le hublot de l'avion. Descendus à terre, nous nous retrouvons en voiture, à Ferrare, plongés à nouveau dans la blancheur. Le brouillard est le désert des images : aucune image, donc toutes les images possibles. C'est là la condition favorable à l'imagination du cinéaste, nous dit la voix *off* : faire le vide autour de soi, ne s'intéresser à rien. Descendu de voiture, le cinéaste-flâneur s'abandonne au flux des associations libres, en partant d'un portique qu'il renonce à photographier. Une image se précise, une

* Ce texte est initialement paru dans la revue italienne *Reset*, n° 23, décembre 1995, Donzelli éd., Rome.

histoire commence. Elle est tirée, comme les autres, de nouvelles recueillies dans *Rien que des mensonges* (traduit par Sibylle Zavriew, éd. J.-C. Lattès, 1985); respectivement : *Chronique d'un amour insaisissable* (interprété dans le film par Kim Rossi Stuart et Inès Sastre), *La jeune fille et le crime* (Sophie Marceau et John Malkovich), *Ne cherche pas à me voir* (Chiara Caselli, Peter Weller, Fanny Ardant et Jean Reno), *Ce corps de boue* (Irène Jacob et Vincent Perez). A l'exception du troisième, qui est pratiquement réinventé, les autres récits sont pour l'essentiel, même si ce n'est pas à la lettre, respectés.

Dans le livre mais surtout dans le film, ces histoires ont toujours quelque chose de provisoire, sont pleines de lacunes, s'arrêtent plus sur les pauses que sur les événements, racontent ce qui n'arrive pas (la première et la deuxième) ou bien s'arrêtent quand la « véritable » histoire pourrait commencer (la troisième et la quatrième) : elles ouvrent des vides dans lesquels le sens se perd. Aux deux extrémités de cette narration disséminée et diffuse nous pouvons placer la troisième histoire, composée de six scènes qu'on dirait survivantes d'un hypothétique long métrage, où les fondus au noir mettent en évidence des ellipses voyantes, et la quatrième, qui, en plus d'être dotée (comme la deuxième) de continuité temporelle, est la seule à comporter une conclusion nette, et c'est peut-être pour cela qu'au début de sa rêverie Malkovich « fait le point » en déclenchant la photo à laquelle il avait renoncé dans la première histoire.

Dans leur ensemble donc, les quatre histoires sont des presque-histoires, elles sont offertes aux spectateurs comme hypothétiques, jamais singulières, et c'est comme hypothétiques et non singulières que nous en sont données les images ; et d'autres histoires pourraient les remplacer, comme celles qui ont à peine le temps de faire leur entrée dans le champ au moment le plus instable du film (peu après la moitié) et à la fin : la femme dans l'ascenseur du troisième épisode, les deux jeunes gens sur les rails, la femme dans le train, ou les petites scènes aperçues par les fenêtres dans le mouvement de grue qui conclut.

Toutes les histoires concernent l'amour entre un homme et une femme, et toutes ces amours sont des amours « qui n'ont jamais existé », comme si leur réalisation impliquait leur fin. Selon un principe qui investit également les images qui composent les histoires, Antonioni préfère filmer ce qu'il y a avant, dessous, entre, au-delà : seul geste qui puisse en préserver l'indicible. C'est pour cela que l'on voit, comme en aucun autre de ses films, tant de corps nus : pour renforcer la limite de l'image absolue, nue, que personne ne verra jamais. C'est à la nudité de l'image, à la nudité de l'amour, à la nudité de l'âme que tendent tous les personnages féminins du film, instinctivement proches, beaucoup plus que les hommes, du mystère de l'absolu. Mais ni la première femme avec son sourire de Joconde, ni la deuxième avec son regard de Méduse, moins encore la troisième, femme sans âme qui parle de l'âme, femme habillée de rouge feu, femme infernale, non plus la quatrième, la femme en blanc, ne résolvent l'énigme : seule la dernière, la femme en bleu, celle qui cache son corps, incarne l'énigme et se trouve proche du mystère de l'absolu. Le

film ne peut pas aller au-delà, l'absolu est sans cesse déplacé plus loin, vers une autre image, une autre histoire, un autre amour, un autre film (curieusement il y a déjà un autre film, lui aussi fait d'épisodes, lui aussi sur l'amour irréalisé : *Les Rendez-vous de Paris* d'Eric Rohmer, et les ressemblances entre les derniers épisodes des deux films sont troublantes).

Le plan en mouvement à la fin du film s'arrête sur Malkovich derrière la vitre d'une fenêtre, le regard perdu, tout de suite happé par le noir de la nuit pluvieuse. Ce noir est symétrique du blanc du début. Le blanc y était la somme de toutes les images possibles, dont le film s'est limité à n'en développer que certaines ; ici le noir exclut toute image ultérieure et prive implicitement de valeur celles montrées jusqu'à présent. Si en ce sens le film raconte l'histoire d'un échec, le renoncement du regard qui s'interroge sur ce qu'il y a au-delà des images, « par-delà les nuages », le sentiment qui traverse le film nous communique l'aventure de ce regard comme entreprise humaine tendue à franchir coûte que coûte les limites de la vision. « *Je ne suis pas un philosophe, au contraire je suis quelqu'un de viscéralement attaché aux images* », dit au début Malkovich, perdu dans la brume de Ferrare, et dans l'épisode du train : « *Plutôt que de penser aux choses, je préfère les sentir.* » Peut-être Antonioni veut-il dire, dans ce film « philosophique », ou, comme je l'ai déjà dit, dans ce « film essai », que la philosophie qui l'intéresse – autrement dit, l'abstraction de l'image à laquelle il tend – n'est pas métaphysique et n'est pas systématique : elle veut rester dans les limites « terrestres » de l'homme et ne veut pas résoudre, systématiser, le mystère de l'absolu, qu'il soit celui de l'image, du « blanc » et du « noir », ou bien qu'il soit celui de la « divinité ». Ce qui l'intéresse, c'est l'élan vital qui pousse « viscéralement » l'homme à regarder sans fin au-delà de la surface de la réalité et de l'image, ce qui l'intéresse c'est l'infini inépuisable de la réalité, qui est sa manière laïque de faire allusion à Dieu.

Nous pouvons dire que la porte au bout de l'escalier par laquelle la fille en bleu sort du champ est la porte du paradis. Sur le seuil de cette porte, Antonioni se retire, ne sait rien du mystère qui est au-delà du seuil, ne peut rien nous en dire, ne veut peut-être rien en savoir ; il veut en revanche tout savoir de ce qui mène à cette porte, même s'il sait bien que ce tout ne résout rien. A preuve le premier épisode, en ce sens symétrique du dernier, où (autrement que dans le récit dont l'épisode est tiré) il ne suffit pas à Silvano de monter un autre escalier et de franchir une autre porte pour parvenir à réaliser un amour qui continue à ne pas exister.

Antonioni part d'une limite pour retrouver à la fin une autre limite. Dans ses images on perçoit toujours une idée forte du cadre comme limite. En ce sens il n'y a pas de hors-champ qui interfère sur ce qui est dans le champ : Antonioni fait des cadrages-cadres, pas des cadrages-fenêtres, il ne filme pas le monde mais réduit le monde à une image-cadrage précise, comme si ce geste inaugural pouvait renfermer en un sens unique la multiplicité et l'ambiguïté de sens du monde et de son image. Mais Antonioni ne fait ni un cinéma de peintre ni un cinéma de photographe, même s'il conserve des rapports profonds avec ces deux techniques. Son image-cadrage est

en mouvement. Elle bouge d'abord à l'intérieur des limites imposées par les bords du cadre. D'autres bords de cadres interviennent pour mettre en question l'hypothétique clôture de sens produite initialement par les bords du cadre principal : fenêtres et portes, puis vitres, surfaces réfléchissantes (plutôt que miroirs proprement dits), tableaux, photos. Ces nouveaux cadres sont autant de points de fuite ou de barrages du sens, ce sont des diaphragmes entre qui regarde et la réalité regardée. Chaque plan dure toujours légèrement plus qu'il ne serait strictement nécessaire, et ajoute un vide à un plein. Les mouvements de caméra eux-mêmes, dans le déplacement des bords du cadre, mettent en scène la dialectique ambiguë entre l'attente d'une mutation, peut-être d'une révélation, et le moment frustrant où elle s'interrompt ; comme dans ce plan du quatrième épisode où les deux protagonistes s'abritent de la pluie sous une arcade, et où la caméra suit, après une longue attente, le regard de la femme qui se lève : vers le ciel ? au-delà des nuages ? Pour l'œil d'Antonioni, simplement vers la pluie qui tombe. Le mouvement se produit toujours entre une limite choisie et une limite infranchissable, entre le monde regardé et le mystère qu'on ne peut regarder.

En plus de se mouvoir dans l'espace, l'image-cadrage se meut dans le temps grâce à un jeu de symétries et de rimes internes entre les divers épisodes. Déjà la structure d'ensemble est symétrique : deux nord (Comacchio et Ferrare, Paris) et deux sud (Portofino, Aix-en-Provence) de deux pays limitrophes, avec une descente au début (de l'avion à Ferrare) et une montée à la fin. A l'intérieur il y a tout un fourmillement de correspondances, les unes plus évidentes, les autres plus secrètes, parmi lesquelles le spectateur-flâneur peut errer selon son désir, puisque la narration, d'être ainsi ouverte, ne l'oblige à fixer son attention sur aucun centre. On pourrait dresser un catalogue de pluies, de chambres avec vue, de ruelles, d'escaliers, de couleurs qu'on retrouve d'un épisode à l'autre. Ces correspondances sont l'écho qu'une image renvoie à une autre image, une histoire à une autre histoire. Ce sont les reflets qui redoublent, prolongent, transforment une image et une histoire. Dans ce film qui s'interroge sur les images, chaque image finit par trouver à travers le film une autre image, semblable et à la fois différente, qui envoie un peu de sa ressemblance et de sa différence sur la précédente : comme si chaque image ne pouvait jamais être une, comme si le sens de chaque image ne pouvait jamais s'épuiser, enfermé dans les limites d'un plan, mais devait inévitablement finir par s'étendre au-delà des bords du cadre jusqu'à ce qu'il rencontre une autre image sœur qui le prolonge, dans un jeu de renvois et d'extensions sans fin. Mais puisque ce va-et-vient de symétries et de redoublements se laisse guider, comme tout le film, plus par le *pathos* que par le *logos*, en dispersant le sens de chaque image et en relançant l'aventure du regard au-delà de l'« image révélée », il ne peut être qu'asymétrique, et ne s'épuise pas en une formule géométrique. Ce sont suggestions, hypothèses, projections subjectives et indéfinissables.

Filmer signifie reproduire le monde de la réalité visible, qui, à son tour, dirait un croyant, est un reflet de l'image divine. Dans l'intermède qui est entre le troisième

et le quatrième épisode, Mastroianni, refaisant – d'après nature – un tableau de la Montagne Sainte-Victoire de Cézanne, fait la copie d'une copie d'une copie... Geste vain, lui dit Jeanne Moreau, geste de toute façon utile, lui répond Mastroianni, qui, comme Antonioni, est irrésistiblement attiré par l'aventure artistique, par le voyage qui pousse à produire une image, même si c'est une copie d'une copie. Le plus secret des jeux de symétries, de redoublements et de copies qui traversent *Par-delà les nuages* est celui par lequel Wenders signe le film à côté d'Antonioni. Dans le générique de la version italienne (on doit considérer que la version originale est celle qui est parlée en plusieurs langues : italien, français, anglais, selon les différents épisodes), on peut lire : « *Wim Wenders présente Par-delà les nuages, un film de Michelangelo Antonioni, [...] scénario de Tonino Guerra, Michelangelo Antonioni et Wim Wenders, [...] prologue, intermède et épilogue, mise en scène de Wim Wenders, [...] mise en scène de Michelangelo Antonioni.* » La formulation est ambiguë, au moins parce que d'intermède il y en a plus d'un. Nous savons de toute façon que les plans avec Malkovich ont été tournés par Wenders (sauf ceux du deuxième épisode, où, scandaleusement, il « entre » dans l'histoire qu'il imagine). Le journal de travail écrit par Wenders (*Avec Michelangelo Antonioni : chronique d'un film, L'Arche*) révèle avec une franchise extrême, presque masochiste, les désaccords, atténués au moment du montage par les coupes drastiques imposées au « cadre » par Antonioni, et acceptées faute de mieux par Wenders ; et confirme ce qui est pour moi une certitude : le film est, du premier au dernier plan, sous le contrôle formel d'Antonioni. En laissant à Wenders la réalisation matérielle de quelques plans, Antonioni – par-delà les contingences de production et d'assurances – l'a choisi comme son « double » ; et puisque Wenders filme des artistes au travail (un metteur en scène, un peintre), qui ne sont rien d'autre que le double d'Antonioni, nous nous trouvons en face du double d'un double, de la copie d'une copie. Il est juste et cohérent que, dans cette configuration théorique, Antonioni confie à un autre le devoir, pour ainsi dire, de le filmer ; et cet autre est en outre quelqu'un qui s'est déjà confronté au problème du double et à celui de l'image (*Nick's Movie, Lisbonne Story*).

Pour Antonioni, il aurait été impossible, je dirais obscène, de regarder celui qui regarde, de se filmer soi-même. Cela aurait voulu dire arrêter d'un geste d'auteur et autoritaire la prolifération des images sous lesquelles il y a d'autres images, et affirmer que dans le prologue, les intermèdes et l'épilogue il y aurait la « vérité » du film. En insérant dans son montage les plans « à la Antonioni » de Wenders, Antonioni nous dit que le voyage au-delà des images est aussi un voyage au-delà de lui-même.

(Traduit de l'italien par Jean-Claude Biette)

L'imitation de la Parole selon Oliveira

(Humanité et Lucifer)

par Xavier Carrère

Dans la scène d'ouverture du *Couvent*, l'un des films les plus hermétiques de Manoel de Oliveira, les deux étrangers arrivant au monastère font station devant des sculptures : un groupe enlacé, de face et de dos, la femme appuyant la tête sur l'épaule de l'homme, annonce le couple qu'eux-mêmes reformeront, vus uniquement de dos, dans la scène finale. Ces statues de sel m'évoquent le premier titre prévu, *Pierre de touche*, d'après l'idée d'Agustina Bessa-Luís, qui est aussi un thème de conte.

Je trouve dans ce film le merveilleux présent dans tout ce que j'aime, cette « *bizarrierie naïve* » chère à Baudelaire qui est l'« *immatriculation* » du Beau, « *bizarrierie, nécessaire, incompressible, variée à l'infini, dépendante des milieux, des climats, des mœurs, de la race, de la religion et du tempérament de l'artiste*¹ » :

– Beautés correspondantes des acteurs du quatuor principal, sous l'égide de la déesse chouette, et les suggestions symboliques de leurs coiffures : Baltar (Luis Miguel Cintra), cheveux teints, deux petites cornes de carnaval retombant de part et d'autre d'une raie, Piedade (Leonor Silveira), avec la tresse de Marguerite du *Premier Faust*, Hélène (Catherine Deneuve), une coiffure curieusement étudiée, produit d'une nature aquatique, qui lui donne l'air tour à tour d'une marquise (l'une des pécheresses de la grotte de Lucifer), d'une méduse, presque d'une poupée.

– Le cœur poétique de l'œuvre, peu avant la fin : le dédoublement par le montage, le vêtement noir, le maquillage et la coiffure, des deux actrices, la brune et la blonde, au cours de leur substitution souriante qui permet la métamorphose de la statue.



9 782867 445033

Maquette : Paul-Raymond Cohen
936247-1
ISBN : 2-86744-503-5
03-96



DIFFUSON C.D.E.
DISTRIBUTION SODIS

Extrait de la publication

95 F