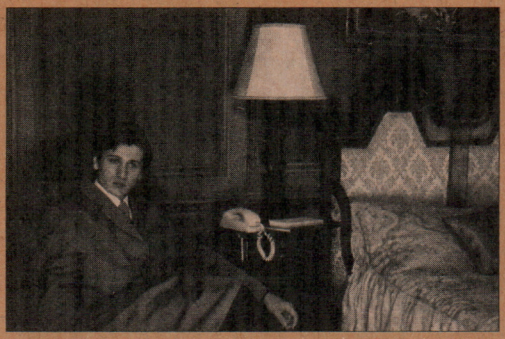
TRAFIC



■ **Frédéric Sabouraud** *Point de chute* ■ **Eric de Kuyper** *Oublier Proust* ■ **Raymond Bellour** *Ces images d'un malheur sans partage* ■ **Dominique Païni** *L'origine retrouvée* ■ **Mathias Lavin** *South by South-East* ■ **Chantal Akerman** *Face à l'image* ■ **Jonas Mekas** *Notes sur Andy Warhol, le Velvet Underground et quelques autres choses* ■ **Ruth Beckermann** *A l'est de la guerre* ■ **Sylvie Pierre** *A propos de None Shall Escape* ■ **Jean-Jacques Delfour** *Bénie soit la belle vie à Auschwitz?* ■ **Jonathan Rosenbaum** *« Nettoyage » multinational* ■ **Jean-Claude Pons** *Apocalypse Now et Platoon* ■ **Michael Rogin** *Kiss me deadly* ■ **Bruno Di Marino** *Le dernier photogramme, ou le finale cinématographique* ■

35

AUTOMNE 2000

REVUE DE CINÉMA. P.O.L

Extrait de la publication

Extrait de la publication

Rester caché dans la foule est sublime ; passer de génération en génération, ignoré de la multitude, est doublement sublime.

THOMAS DE QUINCEY

Extrait de la publication

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 : Adriano Aprà, Isabelle Creusot, Anne Duval, Bernard Eisenschitz.

En couverture : *La Captive* de Chantal Akerman.
© Lemelle / Corbis / Sygma.

TRAFIC 35

Point de chute par Frédéric Sabouraud 5

Oublier Proust par Eric de Kuyper 15
Ces images d'un malheur sans partage par Raymond Bellour 20
L'origine retrouvée par Dominique Païni 25
South by South-East. Au bord de la fiction par Mathias Lavin 29
Face à l'image par Chantal Akerman 35

Notes sur Andy Warhol, le Velvet Underground et quelques autres choses
par Jonas Mekas 37

A l'est de la guerre. Journal de tournage (octobre-novembre 1995)
par Ruth Beckermann 43
A propos de None Shall Escape par Sylvie Pierre 54
Bénie soit la belle vie à Auschwitz ? par Jean-Jacques Delfour 61

« Nettoyage » multinational. Le cinéma américain existe-t-il encore ?
par Jonathan Rosenbaum 81
Apocalypse Now et Platoon. La guerre du Vietnam à travers deux films américains par Jean-Claude Pons 92
Kiss me deadly. Communisme, maternité et cinéma de la guerre froide
par Michael Rogin 99

Le dernier photogramme, ou le finale cinématographique
par Bruno Di Marino 133

Trafic sur Internet :
sommaire des anciens numéros, agenda, bulletin d'abonnement
www.pol-editeur.fr

© Chaque auteur pour sa contribution, 2000.
© P.O.L éditeur, 2000, pour l'ensemble.
ISBN : 2-86744-782-8
N° de commission paritaire : 1003 K 78495

Extrait de la publication

Point de chute

par Frédéric Sabouraud

« This is the end,
My only friend, the end. »

Jim Morrison

Il s'agira ici d'intrigue, quelque part entre scénario et mise en scène. On ne s'intéressera qu'à la fin, partant de l'hypothèse qu'à ce point du film se cristalliserait un état des choses. Entre Amérique et Europe, entre passé et présent, des questions surgiraient, à cet endroit où tout semble se rejouer d'un regard sur le monde, assumé ou répliqué, affirmé ou induit. Le choix des objets sera relativement arbitraire, comme il se doit de toute démarche d'écriture qui refuse a priori le concept et s'interdit la littérature. Quelque part dans cet entre-deux liant réflexion et intuition, un instantané libre et arbitraire. Juste une image, juste un temps. Un mur blanc d'une chambre stérile où une femme magnifiquement jouée par Karin Viard attend que ça se passe. C'est *Haut les cœurs !* de Solvéig Anspach. On sait qu'elle en a pour cinq semaines, sans son enfant qui vient de naître, sans l'homme qu'elle aime. Elle doit vivre ou survivre, séparée du monde par ce filtre anti-microbes qui doit la protéger contre son propre corps momentanément démuni de toute défense pour cause de traitement (une greffe de moelle osseuse) et la propension de celui-ci à choper tout ce qui passe et à laisser cet autre invisible se développer à l'intérieur sans réagir. Etrangère à son corps, comme le décrit si bien Jean-Luc Nancy dans *L'Intrus* à propos de sa propre expérience de greffe du cœur, elle attend mais surtout nous prend de court, nous projette malgré nous, alors que rien ne l'annonçait dans le montage, dans le rythme du film, vers un point d'équilibre instable. Nous sommes en suspension. Cette fin est merveilleuse car parfaitement juste (ou plutôt les deux en même temps, liés l'un à l'autre d'une manière complexe et indéchiffrable, pour moi en tout cas). Elle nous permet de partager – autant que le cinéma l'autorise, ni plus, ni moins – un état non pas similaire (ce serait obscène de le prétendre), non pas équivalent (qui pourrait revendiquer la mesure de cette équivalence ? Au nom de quelle pseudo-vérité scientifique ? Avec quel moyen de mesure ?), non pas en harmonie (l'image serait trop pieuse). On pourrait dire plutôt « en phase ». Au sens où le film réinjecte en nous un influx,

Extrait de la publication

réactive une émotion enfouie, personnelle, intime, *en rapport* avec celle supposée, imaginée par nous, spectateurs, dans notre propension à nous projeter en l'autre fictif, à le cannibaliser, à nous aussi jouer les intrus dans ce corps qui n'existe pas, dans cette drôle d'incarnation que nous propose le cinéma. Comme un jeu : le personnage s'incarne par ce qu'en fait l'acteur, l'actrice, parce que la caméra ressuscite dans sa manière de capter, d'érotiser, notamment, de découper. Le personnage s'incruste dans l'univers plus ou moins réaliste qui l'entoure. Ici, rien que du blanc, ou presque. Le corps est une tache sombre et colorée dans un aplat blanc, aussi peu intégré, aussi mal à l'aise, qu'un corps de Bacon. Il s'imprègne aussi de cet univers qui l'entoure au point que cet espace devient comme une projection mentale de tout son être : froid comme la mort. Il nous ne reste plus qu'à nous en saisir, à l'habiter. Car contrairement à la vie, cet autre-personnage-de-cinéma ne nous menace pas d'ingérence. Il nous offre même un abri.

1.

Comme un temps suspendu... cette fin de *Haut les cœurs !* nous laisse pantois. Au sens où elle nous indique d'une manière définitive qu'il n'y a pas de fin à cette histoire. Qu'il ne peut y en avoir. Bien sûr qu'il y en aura une pour ce personnage, un jour ou l'autre, comme pour nous tous. Mais on ne peut pas la raconter. Car la raconter, ce serait faire un choix, forcément mauvais, entre le salut (elle vit) et la perte (elle meurt), entre le *happy end* et le mélo. Le film se refuse à concentrer sur un personnage un champ d'émotion et de réflexion beaucoup plus vaste que cette femme, que cet homme, qui les outrepasse largement, qui refuse de coller à leur destin tout en portant sur eux un regard attentif et aimant, et ce pour notre plus grand plaisir (juste un exemple : la vérité de certaines situations très banales, avant même que les personnages et le récit ne soient confrontés avec la maladie, nous étreint comme cette réaction affolée de l'homme – Laurent Lucas, excellent – devant une pile de vaisselle sale). Sauver ou non cette femme de manière définitive serait tricher avec son sujet (dans ce qu'il se doit d'outrepasser le destin de cette femme s'il ne veut pas nous leurrer, s'il se refuse à draguer nos émotions, ce qu'il parvient à faire de bout en bout). Donc pas d'issue donnée au spectateur, pas non plus l'opacité d'un dénouement antonionien (*L'Eclipse*) ou le mystère d'un miracle rossellinien (*Stromboli*, *Voyage en Italie*). Encore moins l'épuisement cassavetien (le couple dans l'escalier à la fin de *Faces*). Non, autre chose, moins déprimant que la modernité et son image plate, sans « secret derrière la porte », comme un sens subtil et imperceptible induit dans le rapport au temps qu'il suggère. S'il n'y a plus de lendemain qui chante – ou qui pleure (pour mieux activer notre sentiment de révolte) –, il reste du présent qui vaut la peine d'être vécu comme tel, comme un temps suspendu, sans présager du futur mais en prenant date, en laissant une trace.

2.

Le désir est-il soluble dans le désenchantement ? Où peut-il en rester l'écho à

Extrait de la publication

l'intérieur même de cette expérience qu'on trouvera tour à tour, selon l'humeur du jour et l'âge du capitaine, une réussite ou un échec ? C'est la question que pose sans cesse ce film crispant et donc intéressant qui se nomme *Le Bleu des villes*, de Stéphane Brizé. Toujours sur un fil, à deux doigts de rompre, le récit nous trimballe de rejet violent en adhésions sincères pour finalement hoqueter, faire du surplace au moment de conclure, littéralement hésiter sous nos yeux, sans fausse honte ni faux-semblant, un plan en avant, deux plans en arrière, temps mort, arrêté, long silence comme s'il fallait au film un temps de réflexion, comme s'il avait semblé nécessaire à son auteur d'en conserver la trace, impure et tremblotante, préférable à tout acte déterminé, à tout tracé sans tache. L'histoire est celle d'une contractuelle qui découvre, en croisant une ancienne amie qui désormais présente la météo à la télévision et incarne à ses yeux la parfaite réussite, la médiocrité de son existence. Et qui d'un coup rompt tous ses liens, travail, couple, vie toute tracée. Rupture sans emphase, presque effacée, sans le mystère d'une disparition, sans la dramatisation d'un retrait, juste un effacement, un chemin de traverse franchi à petits pas, en toute hésitation. Elle s'installe chez la copine, découvre vite l'envers du décor et le fossé qui sépare ses rêves de midinette (elle se voudrait chanteuse) du show-biz parisien. C'est là que ça se corse : que faire du personnage ? Le faire rentrer au bercail ? Impossible, le fossé est désormais trop profond, irréductible, infranchissable. Se suicider ? Elle essaye, mais le film habilement ne laissera pas le personnage (et donc l'intrigue elle-même) s'en tirer à si bon compte. Alors le film attend, prend son temps, revient sur le mari déchu qui découvre après coup les rêves de celle qu'il a croisée pendant des années sans rien imaginer, laisse la femme flotter entre vivants et morts, entre passé et au-delà. Pour finalement la suivre une dernière fois, petit chaperon rouge qui marche dans la nuit d'un pas décidé pour aller animer un gala de petits vieux en chantant ses chansons. Démago ? Curieusement, non. Car le spectacle est à la fois ringard et d'une beauté sobre. Le désir est là, réduit, ramené à une terrible contingence, mais il semble brûler. Le film ne dit pas pour combien de temps. Il nous dit juste – comme *Gertrud* de Dreyer – qu'il ne faut jamais regretter d'avoir suivi son désir.

Ainsi donc serait venu le temps des fins ni fermées ni ouvertes, sans solutions toutes faites mais sans impasses obscures. Un temps du désenchantement mais pas du renoncement. Un peu comme un hiver, un peu plus long qu'avant avec de l'éclat dans les yeux.

3.

En attendant que ça vienne, feignons encore d'y croire. Tel est le message d'*A l'attaque !* Le dernier film de Robert Guédiguian nous raconte l'histoire de deux scénaristes imaginant le récit d'un film politique. Cet exercice, jubilatoire pendant une certaine durée du film, nous amène à voir plusieurs hypothèses, plusieurs dérapages et, par là même, la logique des procédés narratifs et manipulatoires sur lesquels le récit s'arc-boute. Il y aurait donc, aujourd'hui, le besoin d'un recul sur

l'art du récit, une mise en abyme pour mieux dessiner les contours, révéler au spectateur ses propres limites (celles de Guédiguian), avouer sa propre impasse (même si elle ne s'annonce que momentanée, comme un passage à vide, une fringale de coureur cycliste en pleine échappée). On pourra dire « *c'est déjà pas si mal* », on pourra dire aussi « *faute de mieux* ». Car ici s'affirme le « je » de l'auteur dans son impuissance à résoudre, dans son constat que la croyance, désormais, est en crise et que celui censé la ranimer, la maintenir éveillée – le cinéaste, en somme –, celui-là donc doit jouer de l'affirmation répétée de sa propre subjectivité pour trouver une forme à cette drôle de croyance dans laquelle nous sommes aujourd'hui. Mi-chèvre, mi-chou, « *un coup je te sèche, un coup tu m'essuies* », la croyance non dupe serait de l'ordre d'une complicité d'adultes dans l'art de feindre, dans une certaine façon de partager ensemble un simulacre en faisant tous semblant d'y croire, dans cette manière de ritualiser la projection du cinématographe comme mes parents continuaient d'aller à la messe avant que le parti socialiste ne leur offre une nouvelle voie. Ce « je » affirmé serait là, aussi, comme une caution, un antidote des travers du passé, contre toutes les déviances auxquelles la fameuse « vérité objective » a amené l'engagement politique il n'y a pas si longtemps. Mais ce « je »-là peut aussi s'entendre comme le symptôme (involontaire) d'une atomisation du point de vue, d'une parcellisation du propos. S'agit-il d'une constellation provenant d'un noyau unique aujourd'hui éclaté ou bien d'un éparpillement, prémice de l'effacement, de l'oubli ? Au fond, la question que posent ces trois films est bien celle de la mémoire collective (et donc de son oubli) : que reste-t-il de nos illusions ? Que reste-t-il de cette pantalonnade jubilatoire de Guédiguian ? Une fausse cérémonie des Césars où le metteur en scène se fait traiter par son scénariste d'« *extrémiste* ». Pas de quoi fouetter un chat... Avant que le réalisateur ne lui rétorque d'« *aller se faire enculer* », programme somme toute assez modeste et individuel à une crise d'appartenance. Alors que faire, comme disait l'autre ? Se débrouiller, suivre sa voie comme dans *Le Bleu des villes* ? Faire « comme si » avec Guédiguian ? Ou bien choisir l'apostrophe, comme à la fin de *Ressources humaines*, lorsque Laurent Cantet fait prononcer par son personnage principal – le fils d'un ouvrier en passe de devenir cadre –, à l'adresse de son copain prolétaire qui lui fait remarquer qu'il a raison de se tirer car « *sa place n'est pas là* », la question suivante : « *Et toi, elle est où ta place ?* » En conclusion d'un discours très politiquement correct et sociologique, le film occulte toute dimension tragique au prolétariat (j'ai curieusement conscience en écrivant ce mot de son anachronisme, par rapport à la tendance « nouveau millénaire » qui nous entoure). A l'opposé des représentations pasoliniennes et fassbinderiennes, le film nous indique que le temps est venu pour l'ouvrier de se révolter ou de foutre le camp. A la fois naïf et moralisateur, ce constat prend bien soin d'évacuer tout ce qui, dans ce monde et avant, transforme l'être en robot, en abruti, le soumet, le casse, le détruit. Au fond, *Ressources humaines*, sans le savoir sans doute et en prétendant le contraire, en évacuant le hors-champ du monde et celui de l'Histoire, ne fait que continuer le discours qu'il prétend dénoncer. La responsa-

Extrait de la publication

bilité morale serait individuelle, et chaque être serait responsable de son destin. La belle affaire... Au fond, ce qui gêne dans la manière dont ce film se clôt, c'est qu'il laisse entendre que tout peut être dit, rejoignant cette tendance actuelle du monde à vouloir nommer tout désir pour mieux prétendre le conforter, un monde où les critères de la beauté, en devenant planétaires, se diluent dans un chromo fadasse – Leonardo DiCaprio, nouvelle figure apollinienne. (Digression personnelle de l'auteur : je tremble à l'idée qu'en écrivant ces lignes, je me fâche durablement avec 92,8 % de la gente féminine planétaire âgée de douze à dix-sept ans, y compris mes cousines de l'Hérault.)

4.

Le plan de fin se fait la malle. Au fond, la seule image qui (me) reste de ces quatre films, en tout cas la plus forte, c'est bien celle de *Haut les cœurs !* Comme si ce plan de fin « s'autonomisait » involontairement du film, devenait un tableau, un film en soi. Au cinéma aussi, l'heure est à la fragmentation, quand les plans de fin commencent à prendre la belle, à faire leur chemin tout seuls ou presque, à se détacher du reste. Dans ce film, cette femme sur fond blanc dans sa chambre d'hôpital est malade. Elle est en guerre contre une partie de son corps, ou contre un mal à l'intérieur d'elle-même. Si l'on suit mon raisonnement selon lequel cette image serait emblématique, le conflit social, politique, se serait déplacé du groupe à l'individu, de l'extérieur vers l'intérieur. Pire, il se serait transformé, il aurait muté et fait muter celle dont il se serait partiellement emparé : il en aurait fait *une malade*. Et cet « être-malade » serait plongé dans une solitude singulière, isolé du monde avec qui il ne communique que par téléphone (son homme) ou lors de brèves visites du médecin encapuchonné pour éviter toute contamination. Soit l'autre serait donc physiquement absent, soit il représenterait un danger objectif pour soi. L'être serait devenu physiquement menacé par la réalité qui l'entoure. Il serait arrivé dans un état de solitude extrême où, interdit de tout contact, il devrait mener, pendant un bon moment, une guerre où même les limites de son corps seraient abolies. Voilà donc une fin possible d'aujourd'hui. Une fin qui, on le voit, échappe sans doute à l'intention de celle – Solvéig Anspach – qui l'a filmée. Ce plan-là déborde le film auquel on l'a rattaché, il s'en débarrasse et devient *point de chute* : non pas comme une clôture (le scénario classique) ou une dénégation (le nihilisme sous-jacent de la modernité), mais comme un nouveau point de couture : après le point de croix (celui du mélodrame ou bien du *happy end*), un lien vers un plan d'après dont on ignore encore trop pour pouvoir en dessiner l'esquisse, mais aussi par moments, comme dans les cauchemars, une chute qui n'en finit pas. Un plan qui, contrairement aux autres fins envisagées ici, ne raconte pas d'histoire.

5.

Entre fin et confusion : deux films viennent se rappeler à notre souvenir (ce « nous » n'a rien d'une dérive aristocratique mais s'adresse, on l'aura compris, à la

communauté supposée exister entre l'auteur et le lecteur *via* ce texte), l'un très récent et intrigant, *M/other* de Nobuhiro Suwa, et l'autre plus ancien, *Romance* de Catherine Breillat. Qu'ont en commun ces deux films ? Ou plutôt leurs fins, qui nous intéressent ? C'est qu'elles amènent toutes deux à un mouvement commun pas facile à repérer et qui gêne, qui *me* gêne en tout cas : une confusion (involontaire, semble-t-il, pas franchement maîtrisée) entre point de vue du film et celui du (des) personnage(s). Chez Catherine Breillat, l'affaire n'est pas nouvelle. Si tout son talent tient dans la manière de confronter l'homme et la femme dans une relation sexuée où l'altérité est le cœur du sujet, ses films ont souvent tendance à se résoudre par l'effacement d'un des deux points de vue – celui de l'homme en l'occurrence, tué (*Sale comme un ange*), ou mécanisé (*Parfait amour !*), ou disparu (*Romance*). Ce qui, dit autrement, revient à constater que, *in fine*, seul demeure du film le point de vue de la femme (pas tout à fait, car notre mémoire fait le travail de mise en perspective, mais quand même...). Dans *M/other*, qui passe son temps à nous montrer un couple qui n'arrive pas à répondre aux questions de l'autre, l'affaire se termine par une fin elliptique : la femme revient dans la maison de l'homme après la rupture et ouvre les rideaux. Retour au bercail ? Ça se pourrait. Et alors ? A quoi bon puisque rien n'a été dit, ni par les personnages, ni par le film, de ce que pourrait être l'après et de ce qui fait crise ? Le non-dit du déni, tel est la manière dont ce film se termine. Non-dit du film sur le déni des personnages à nommer leurs problèmes et sur ce qu'il peut en advenir : non-dit de cette femme qui ne supporte plus la présence de l'enfant que son amant a eu avec une autre femme. Non-dit de l'homme qui ne sait pas pourquoi sa compagne l'a quitté. Pourquoi pas, dira-t-on, terminer sur cette indétermination ? Que nous dit-elle ? Une question qu'Antonioni n'a pas résolue non plus dans ses films (*L'Avventura*, *L'Eclipse*, *La Notte*, etc.), à savoir : la projection de l'artiste, sur des êtres choisis comme délibérément ordinaires (ses personnages), de son propre pessimisme, de sa propre névrose, de son propre narcissisme de mort sous forme de déni. « *Je ne trancherai pas* », nous disent en apparence ces films qui se planquent derrière l'indécision ou l'ambivalence de leurs personnages plutôt que de les mettre en cause en s'en *détachant*. Comme une sorte d'usurpation des rôles, de difficulté à produire un écart sur son propre regard, une sorte de fausse piste, de sortie un peu lâche où, planqué dans l'ombre de son personnage, le metteur en scène laisse l'autre-spectateur se débrouiller tout seul avec la bombe à retardement qu'il lui a mise dans les mains.

Conclusion 1.

La fin d'un film ne se résume pas au destin du personnage, pas plus qu'aux contraintes de l'intrigue. Elle ne peut se confondre avec eux. Elle doit porter en elle le sujet qui l'habite et qu'il a su révéler. Ce sujet-là, qu'il s'agisse du manque comme chez Mizoguchi, du sentiment de complot, de trahison ou d'indifférence monstrueuse comme chez Hitchcock, ne peut pas s'épuiser au dernier plan du film. Le sourire d'Anthony Perkins à la fin de *Psychose*, le fondu enchaîné de *La Mort*

Extrait de la publication

aux trousses qui lie le vide abyssal des monts Rushmore au compartiment du wagon Pullman, les fins heureuses et joyeusement forcées de Guédiguian et celles révoltantes et humides d'un Douglas Sirk ne sont là que pour nous signifier cela : ce dont il est question ici ne s'épuisera jamais, ou, dit autrement, cette question est irréductible. Si le titre est la patrie d'un film, sa fin est son tombeau. Certains demeurent et d'autres disparaissent à avoir confondu histoire et sujet. Le sujet, au fond, c'est le manque. Un récit est là pour révéler (réveiller ?) le manque qui est en nous (manque d'infos sur un personnage mais aussi manque que la réalité du film propose en réponse au désir des personnages). La fin du film, c'est l'art de montrer que ce manque est à jamais « inclassable » et que le temps, cette « *mort au travail* », prend en compte l'impossibilité de retrouver l'image originelle, celle qui manque déjà au début du film et qui va en être le carburant, l'objet de la quête (la famille réunie, dans *L'Intendant Sansho* de Kenji Mizoguchi, le couple amoureux dans *Elle et lui* de Leo McCarey). Une histoire, ça ne sert qu'à ça. A nous raviver cette chose essentielle et insoutenable que nous nous évertuons à refouler : le manque.

Or le problème d'un récit qui se refuse à cautériser la plaie du manque, c'est que, volontairement ou non, il fait écho à un discours dominant et tendant à devenir unique – tel est son objet et non pas son désir, ce monde-là n'en a pas –, selon lequel le manque doit être avivé pour mieux faire croire à l'individu qu'il peut être comblé. Comblé par la consommation. Pas durablement, non, surtout pas. Comblé pour quelque temps, juste avant que la déception à nouveau s'installe, stimulée par les appels au manque qui submergent nos écrans, pour que la ronde infernale continue. Les publicitaires me font parfois penser au conducteur de train de *Shoah* : « *Moi, je n'y suis pour rien*, disent-ils, *le mouvement existait avant moi, il continuera après et il me dépasse largement.* » Voilà pourquoi le cinéma ne doit pas mourir, parce qu'il est par essence le territoire du manque : manque de pellicule dans la caméra, manque de temps pour tourner, manque de lumière, manque d'argent pour faire ce qu'on veut. Mais aussi manque créant du sens, à travers le recours à l'ellipse et ses effets spécifiques, uniques, incomparables, ellipse si singulière dans sa violence signifiante, sa polyphonie de sens. Pour revenir à la question du manque, c'est comme si aujourd'hui le constat pessimiste de la modernité – je le remarque chaque jour avec mes étudiants mais aussi avec moi-même – était devenu insupportable. Le pessimisme est-il un luxe qu'on ne peut plus s'offrir en période de crise, de doute généralisé, de repli sur soi ?

Le manque, c'est aussi la question du secret de l'artiste, celui qu'il ignore et qu'il doit mettre en scène. C'est encore la prise en compte de l'écart nécessaire entre le signifiant du film et son signifié, écart qui n'est que la reproduction « décalée » de celui existant entre le signifiant et le signifié de l'auteur. Exemple : Dans *Sinon oui* de Claire Simon, la femme (faussement) enceinte porte un faux ventre emprunté aux studios de la Victorine. Voilà le passage secret entre la cinéaste et son personnage. A ce point, et en lui seul, les deux mondes communiquent d'une manière

visible. Le reste du temps, il y a écart, indispensable écart. Le signifié du film, c'est le mensonge ; le signifiant, c'est le manque de désir de soi.

Conclusion 2.

Il ne s'agit pas d'être pour ou contre l'instrumentalisation des personnages et du spectateur, pour *Haut les cœurs !* et contre Guédiguian, mais plutôt de voir à quoi sert cette instrumentalisation, quelle cause elle défend – son sujet – au-delà de la cause du film en lui-même et quelle place elle assigne au spectateur : pur objet ou sujet ? Les deux bien sûr, mais la fin d'une certaine manière nous donne la clé du dispositif : « *Tout ça pour ça* », disait Lelouch, qui ne croyait sans doute pas si bien définir son propre cinéma. Eh bien, justement, tout ça pour autre chose que ça, alors là, oui, d'accord, je marche.

Conclusion 3.

La question que pose la fin du film est la question du désir et comment faire avec. Désir collectif et individuel, rêve déçu et mondes meilleurs. Du *Bleu du ciel* au *Bleu des villes*, l'*expérience intérieure* semble avoir considérablement rétréci. Peut-être ne s'agit-il en fait que d'un effet d'optique. Et y a-t-il autant de désespoir dans le regard du spectateur et celui de Solange – la contractuelle recyclée en chanteuse pour petits vieux – que dans celui de Silvana Mangano allant se perdre dans *Théorème* avec les jeunes prostitués dans les faubourgs de Milan. Moins de métaphore, moins de lyrisme, moins de tragique, moins de théorie, moins de guide, mais pas moins de vérité. Peut-être que ce qui a disparu, entre le film de Pasolini et celui de Brizé, ce n'est pas le manque mais *la trace du manque*. Comme le constat de la fin de toute utopie, y compris celle de la perte chère à Bataille. L'être est désormais coincé, sans rêve, sans croyance, n'ayant plus à travailler « que » son propre désir, solitaire. Au manque (qui renvoie au *Grand Autre* ou au rêve déçu d'un monde idéal) se substitue le destin individuel fondé uniquement sur la réalisation de soi. Dans *Haut les cœurs !* et *Le Bleu des villes*, le glissement est perceptible dans la solitude momentanée dans laquelle le personnage s'inscrit. Autre image, autre film, qui finalement nous dit la même chose : la vieille femme assise sous son abribus à Tel-Aviv en attendant que ça se passe, dernier plan du très beau *Voyages* d'Emmanuel Finkiel, après qu'elle a fait un long périple (et nous aussi) à la recherche d'un devenir. Cette perte de l'utopie collective (groupe, famille, couple) amène même de grands croyants, de grands « enragés » comme Jean-Claude Brisseau à terminer *Les Savates du bon Dieu* par une utopie en forme de rêve de gosse. Dans ce long parcours d'émerveillement que nous propose le film, la fiction vient en aide à la vacuité du réel et à la perte de croyance qui en découle : c'est la fonction attribuée à cet étrange marabout qui vient tirer le film vers « l'irréel ». Le conte vient s'échouer sous la forme d'un rêve d'enfant pauvre qui croit encore pouvoir combler son manque par la mise en acte un peu vaine d'un rêve ancien, sans voir qu'il arrive de toute façon trop tard : la Ferrari tourne sur le circuit comme les petites autos sur le circuit électrique. Mais

Extrait de la publication

il faut être bien loin, bien haut, comme cette caméra qui s'éloigne, pour en retrouver la sensation perdue.

Le temps dans lequel nous sommes est celui de l'attente : ni fin ni (re)commencement, l'heure est à l'équivoque, à l'ambiguïté, à la suprématie de l'affect, comme un hiver, une gestation, un travail souterrain invisible et (indéter)miné. Voilà pourquoi ces plans de fin nous disent vrai lorsqu'ils vont bien au-delà du scénario, sans l'illustrer, en le dépassant – parce qu'un plan dit plus qu'un mot – sans feindre de connaître « le plan d'après ».

Post-scriptum : une fin à trois millions d'entrées (et plus)

Madame Jaoui est très intelligente. Elle a beaucoup de savoir-faire. *Le Goût des autres* en témoigne, qui donne à celui qui n'y regarde pas de trop près l'impression d'avoir un point de vue. Exemple : un homme – le personnage principal –, un chef d'entreprise montré sous un jour plutôt antipathique au début, balance un « *sales pédés* » en parlant de je ne sais plus qui dans les premières séquences du film. On en est gêné, on commence à haïr le film jusqu'au moment où, beaucoup plus tard, le même homme se fait moucher par des homos lorsqu'il traite à nouveaux de « *sales pédés* » ces journalistes qui ne se déplacent même pas au vernissage auquel il se rend. Et la salle rit, de bon cœur, peut-être même les mêmes qui ont émis quelques éclats à la première réplique. Alors on se dit que ce film a des vertus pédagogiques, qu'il est moraliste et manipule à dessein, comme d'autres l'ont fait avant – Fritz Lang, par exemple. Idem lors de la première représentation de théâtre : on rentre sa tête dans les épaules, on se dit que l'effet est trop facile, qu'elle va nous le faire, le coup du théâtre intello-chiant qui n'est pas la vraie vie – celle des dialogues entrelardés signés Agnés Jaoui et son comparse monsieur Bacri. Et là encore, pas du tout : on nous montre la pièce, on insiste, on donne une chance aux comédiens, *Bérénice* ne sera pas assassinée, c'est l'autre – ce spectateur beauf incarné par Bacri et sa femme qui en prennent plein la tronche. « *C'est en vers !* » s'exclame-t-il avant de suggérer une virée au resto. Et de deux, donc, du politiquement correct. Alors il faut aller voir la fin pour mieux comprendre qu'en fait ce film n'est ni pour ni contre (les pédés, le théâtre classique et autres sujets dans l'air du temps) mais qu'il n'en pense rien. A la fin, donc, on commence par voir une scène assez abjecte où le patron s'excuse devant son petit cadre polytechnicien qui lui présente sa lettre de démission. Et on se dit alors qu'on a été bien con – ou que le film a été très malin, pour nous tenir jusque-là, nous faire sourire et rire parfois et nous faire sortir de la salle la tête un peu basse de s'être projeté dans ce corps peu aimable. Puis vient une scène où le garde du corps, joué par Gérard Lanvin, se fait rembarrer par le chauffeur du chef d'entreprise. Ce dernier, personnage faible et mal aimé, apprend au baraqué que le patron de celui-ci – qui n'avait pas osé démissionner alors que lui, Lanvin, était parti à la suite d'embrouilles politico-policières –, son ancien chef,

donc, vient d'arrêter enfin la grosse légume que le pouvoir protégeait. Message à peine sous-entendu : éloge de la persévérance. Ça sent le bilan annuel. Vient ensuite un bref moment mélo assez mal fichu où le même garde du corps enfonce le clou pour les distraits en refusant in extremis de rejoindre sa fiancée. Nouveau message : il a peur de s'engager. Arrive enfin une scène parfaitement ridicule où la comédienne prof d'anglais que drague le patron réalise le sens de la vie lorsque sa copine lui avoue son amour pour le patron de bar sur qui, dit-elle, elle n'aurait pas misé gros au départ. Morale de l'histoire : méfiez-vous des apparences, aimez l'autre tel qu'il est, acceptez la différence, et autres lieux communs. Tout ça pour nous balancer, finalement, en guise de résolution, un champ-contrechamp pornographique où l'illustration de ce qui venait d'être explicitement démontré nous est offerte : l'actrice en transe sur scène découvre que le patron est dans la salle et lui rend bien son regard amouraché. Finale : petite séance de fanfare pour emballer le tout et pour nous rassurer sur le sort du chauffeur. Tout va bien, la musique lui redonne goût à la vie. Bref, ça se termine en eau de boudin. Ce qui peut se dire autrement : la seule chose que ce film a vraiment à nous dire, avec beaucoup de talent, de savoir-faire plutôt, c'est qu'il est plus malin que nous. C'est qu'il nous a bien eus. Et on se dit que madame Jaoui, qui est très forte dans l'art de manier le scénario, devrait mieux regarder la fin des films de Wilder, ces faux *happy ends* en forme de dynamite (comme dans *Kiss Me Stupid* où le couple se réconcilie mais y laisse de sérieuses plumes) qui finissent par nous dire le contraire de ce qu'ils signifient en apparence. On se dit qu'elle n'a pas bien vu les fausses « bonnes fins » hitchcockiennes où les héros survivent par pur artifice et les méchants n'ont pas dit leur dernier mot (au spectateur en tout cas). Il est vrai que ces deux-là avaient quelque chose à dire, sur le désir, sur le couple, sur les hommes, sur les femmes. Ils n'étaient pas là simplement pour pointer avec brio le ridicule du moment. Et, à travers leurs films, ils pensaient que le cinéma avait une autre fonction que de distraire, même si sur la distraction ils en connaissaient un rayon. Que cette distraction, si nécessaire, n'était pas une fin. Je repense aussi au théâtre, à cet extrait dans *Conte d'hiver* d'Eric Rohmer de la pièce de Shakespeare : la durée de l'extrait, la rigueur du filmage, sa place à la fois autre et nécessaire. Et je me dis que, là encore, l'effet dans ce film a un sens, il n'est pas là simplement pour distraire. Il s'expose au ricanement, prend le risque de la durée, du ridicule. Tout le contraire du *Goût des autres*, le goût de soi avec les autres.

Extrait de la publication

Oublier Proust

par Eric de Kuyper

RAPPORT (1). Une belle corvée en perspective quand un enseignant de cinéma voit arriver chez lui un étudiant ou une étudiante qui lui annonce qu'après mûre réflexion, il ou elle a décidé d'écrire sa thèse sur « *le rapport entre le cinéma et la littérature* » ou encore : « *du rapport entre le film et le roman* ».

Dans ces cas-là, j'ai toujours eu envie de dire : mais il n'y a pas de rapport ! Un livre se lit. Et un film se voit. Mieux : on assiste en tant que spectateur à sa projection.

N'empêche que...

ADAPTER. Adapter c'est, d'une certaine manière, traduire. C'est transférer. C'est recréer un original dans une autre langue, qui n'en donnera toujours qu'une copie.

Beaucoup d'adaptations sont des pastiches involontaires. Je déteste les pastiches. C'est une activité d'humoriste de cabaret.

RAPPORT (2). Le rapport entre un roman – comme par exemple le volume de Proust qui s'appelle *La Prisonnière* – et un scénario – pour, par exemple, un film qui s'appellera *La Captive* –, si ce rapport existe, se situe au niveau du désir et du plaisir. Désir de faire quelque chose « avec Proust » ; plaisir de travailler « dans du Proust ».

SOUVENIR/OUBLI. Chantal s'est souvenue de Proust. De sa lecture première. Moi aussi. On a décidé : il y aura Proust, à la base du film. Puis on s'est hâté de dire : oublions Proust. Et pensons au film.

C'était facile car il y avait suffisamment de Proust en elle, suffisamment de Proust en moi pour pouvoir l'oublier. Je dis cela sans aucune pédanterie. Il ne s'agit pas de connaissance, ni de savoir. Il s'agit tout simplement d'« avoir été un lecteur de Proust ». Ni elle ni moi n'avons vraiment relu Proust (en fonction d'un film à faire, d'un scénario à écrire).

Puis nous avons pris chacun un crayon, et au fil des pages nous avons annoté les paragraphes qui nous « intéressaient », qui évoquaient en nous quelque chose.

Extrait de la publication

Petit à petit s'est mise en place la possibilité d'un film. Une contre-lecture (contre Proust ? pas forcément. Plutôt en marge de...) s'est installée qui a permis une autre écriture.

Déjà c'était trop. Charlus, Jupien : éliminons. Elaguons, disait Chantal. Epurons, disais-je. Et voilà. Quel plaisir de travailler dans Proust ; de le travailler.

Chantal m'avait dit : je veux faire un Proust contemporain, non historique. Je lui ai répondu : si c'est comme ça d'accord, car je savais bien qu'elle n'entendait pas par là actualiser Proust. Non, il s'agissait plutôt de filtrer.

J'étais d'autant plus d'accord que moi, si j'en avais fait un film, j'aurais adopté le parti pris inverse. Ça me soulageait car il est toujours plus facile d'entrer dans les fantasmes d'autrui, quand ces fantasmes ne sont pas tout à fait les vôtres. La fiction s'installe plus facilement.

Du coup, en dé-historisant, toute une dimension proustienne tombait. Ça tombait bien, puisque de toute manière il y avait trop de matière. Ce qui restait était encore plus que suffisant.

CUISINE. Cuisine : en effet. A dix heures on se voit. On papote, en buvant du café. On parle de tout et de rien. On fume déjà trop.

On ne se force pas, au contraire. On évite de trop penser et de trop parler du livre, du scénario, du film. Alors on parle d'autres livres, d'autres films, d'autres histoires d'amour qui finissent mal ou bien.

Puis on est préoccupé par un objet, une lumière, un bruit, une odeur. Cela nous rappelle d'autres histoires, d'autres personnes, d'autres vies.

A midi, quand la petite faim s'annonce, nous décidons que nous avons assez travaillé. D'ailleurs il faut sortir le chien.

Nous allons déjeuner.

Puis Chantal écrit. Moi, je me repose.

Cela se fait, comme ça. De la main gauche, comme disait W. Benjamin. (Chantal et moi, nous sommes droitiers, c'est pour cela que le travail de la main gauche est tellement important.)

ÉCRIRE LE FILM (1). Parler est important. Évoquer le film au moyen de la parole. Dire le film. « *Puis on disait qu'il entrait lentement dans la chambre, toute en pénombre...* »

Elle parle. Je parle. Mais c'est elle qui écrit.

Elle a un besoin de tracer mot à mot les signes, de décrire. Et de réécrire ; de lire et de relire l'écriture.

C'est comme si elle se disait : « *Ce n'est pas parce qu'on est cinéaste qu'il faut restreindre ou réduire le plaisir de l'écriture.* » Au contraire : à ce stade, le film lui semble un heureux prétexte pour pouvoir s'adonner au plaisir de l'écriture. Le film est encore loin, mais déjà tout proche – en filigrane – dans le texte.

Extrait de la publication

CITATION. On a dit que pour son travail sur le « drame baroque », thèse universitaire qui fourmille de citations et de notes, Benjamin s'était plu à inventer pas mal de citations qu'il attribuait à des auteurs non existants. Je ne sais si l'histoire est vraie, mais elle est trop belle pour ne pas l'accepter comme étant véridique. D'autant plus que dans la suite de ses écrits Benjamin s'est montré un grand artiste précisément en ce qui concerne la citation. Car il existe un art de la citation.

Citer, c'est en même temps sortir de son contexte un idée ou une phrase, une respiration ou une tournure, et la faire entrer dans son propre texte, dans sa propre texture.

Ensuite il est possible encore de se faire rencontrer des citations d'origines très diverses dans un même contexte.

Cela permet un corps à corps, un texte à texte enrichissant.

Citer est le lien le plus subtil entre lire et écrire.

Ou lire et dire.

Pour tout travail ancré dans une dimension d'autobiographie (et je crois que le travail de Chantal en cela ne diffère pas du mien), il est fructueux de mêler sa voix à d'autres, pour que finalement l'on ne sache plus qui parle. Et qu'ainsi l'autobiographie se détache de son « sujet » premier.

En fait, un comédien, lui aussi, cite un texte, cite un personnage.

On citait donc Proust, Chantal et moi, de mémoire. Et comme notre mémoire n'était pas très bonne, nous nous mettions à improviser. On faisait des variations sur un thème donné et à moitié oublié.

Stravinski, quand il paraphrase Pergolèse ou Tchaïkovski, reste Stravinski.

MUSIQUE. Puis on chantonne un peu... La musique, toujours absente pendant le « travail », est néanmoins là.

Ici, nous disions-nous, il faut annoncer un large finale qui n'en finit pas de finir. Et qui reprendrait le prélude, qui n'en finirait pas de se mettre en place. Cette recherche, cette errance, cette respiration et ce souffle doivent se sentir et s'entendre. Par la musique on s'éloigne de Proust, on se détache des mots et des phrases, on le met en musique.

INTERPRÉTER. Travailler sur de la musique, avec la musique existante comme matériau – je l'ai toujours fait avec mes films, et aussi dans mon travail sur le cinéma muet –, inspire en nous distrayant des mots. On se sent – très naïvement sans doute – un peu comme un chef d'orchestre qui interprète une partition, la fait (re)vivre en l'exécutant.

Le film lui aussi articule la musique, l'interprète. Un rapport se crée, qui est plus qu'un rapport. On donne corps. Comme un chorégraphe (de type classique, disons Balanchine) donne corps à une partition en la traduisant, spatialement et temporellement, en mouvements corporels. Danse.

Extrait de la publication

Tout cela est très proche du travail exécuté sur le texte de Proust ; exécuté de mémoire, sans partition.

INADAPTABLE. Non seulement Proust mais presque n'importe quel roman est inadaptable, ne se laisse pas traduire en film. Bien sûr, en lisant, on se dit : « *Quel beau film cela ferait...* »

Seulement, dès qu'on se met à écrire le film, dès qu'on passe du livre au scénario, on constate l'extrême « pauvreté » du cinéma.

En fait il me semble qu'il n'y a que deux registres où le cinéma dépasse et transcende les possibilités d'un roman : la présence physique, l'image d'une présence physique, les gestes de l'acteur, le grain de sa peau, tout ce qui fait d'un corps un corps... Et ensuite, le pouvoir magique de faire entendre – réellement – la musique ! Ça on ne le peut pas dans un livre !

HOMMAGE. Forcément, la citation est un hommage respectueux ou amoureux. Qui peut en même temps aussi être critique.

A chaque fois qu'on s'approchait trop de Proust – qu'on le citait trop consciemment –, la machine à imaginer le film se bloquait. Il s'agissait de bien garder les distances. Par la méthode de l'oubli c'est néanmoins assez facile.

Ce genre d'hommage – mélange de respect, d'admiration et de reconnaissance –, on l'appelait aussi autrefois : tombeau. Tombeau pour Proust.

ÉCRIRE LE FILM (2). Me frappe chez Chantal son écriture : détaillée, souvent même anecdotique par sa fascination pour le quotidien. Comme si elle avait besoin, avant de se mettre au travail du tournage, de faire une version écrite bien différente par son climat et sa narration. Comme si ce travail minutieux de description d'un film imaginaire lui permettait alors de se trouver plus libérée au tournage. Un peu comme si elle se disait : « *Maintenant que je l'ai écrit... je ne suis plus obligée de filmer tout cela. Je peux filmer autre chose, ce qu'il y a entre les lignes. Et en fait, probablement, ce que j'ai vraiment voulu écrire...* » Le travail de l'écriture accompli, il s'agit sans doute aussi de l'oublier. De se mettre à traduire.

RAPPORT (3). A mon étonnement, le rapport de distance entre le livre et le scénario (ou le film) me semble tout aussi grand que la distance entre le scénario et le film.

Bien que le film *La Captive* soit une adaptation très fidèle du scénario *La Captive* – à part quelques petites altérations, modification, soustraction minimes – la distance entre le texte écrit et le film est, je trouve, grande.

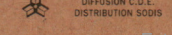
Là aussi il s'agit d'exécution...

Durant le tournage, Chantal me téléphone et me dit : « *Ce n'est pas le film que nous avons écrit que je suis en train de faire.* » Avant la projection, elle me prévient dans le même sens. Dois-je m'en inquiéter ? Non. Tant mieux, lui dis-je. Ce sera une surprise.

Extrait de la publication

Extrait de la publication

Maquette : Paul-Raymond Cohen
992340-9
ISBN : 2-86744-782-8
09-2000



95 F (14,48 €)

Extrait de la publication