

CLAUDE OLLIER

**Souvenirs
écran**



CAHIERS DU CINÉMA GALLIMARD

3181

79

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.
© Éditions Gallimard, 1981.*

I
GÉNÉRIQUE

Introduction

C'est dans les années 30. On a loué, bien entendu. La salle a six mille places, mais on n'est jamais certain d'entrer en se présentant à la caisse un dimanche après-midi, au dernier moment. Le Palace a été refait, complètement transformé, la façade est d'une pagode en béton, panneau-affiche énorme, échafaudage, les héros du drame ont vingt mètres de haut. Quatorze heures. Les familles se pressent, tout le quartier est là, escaliers à n'en plus finir, ascenseurs. On a une loge au deuxième balcon, tous les quatre, comme chaque dimanche ou presque, mon père nous fait tirer au sort, quatre papiers dans son chapeau : « cinéma », « promenade à pied », « promenade en voiture », « musée ». Il suffit de mettre quatre papiers « cinéma », ça a marché plusieurs semaines. Il fait très chaud, la nef est immense, c'est une manifestation de masse, on est là pour l'après-midi entière. Première partie, music-hall : danseurs, jongleurs, clowns, chanteurs, prestidigitateurs, animaux savants, trapézistes. Entracte pour le goûter, à n'en plus finir. Puis concert d'orgue électrique : le bonhomme surgit lentement des profondeurs, soudé à son instrument – comme dans un rêve, smoking bleu ciel, pleins feux multicolores, musique douce, l'extase. Vers dix-sept heures, le film. On sortait de là fourbus,

pour le dîner. Même chose, en moins luxueux, dans les autres salles du quartier, bondées, *Les Misérables* en famille, un mois durant, ces fins de semaine qu'on n'appelait pas week-ends. Toute une éducation.

Me demandant récemment pourquoi, au fond, j'avais écrit pendant dix ans sur les films, comme ça, au hasard des sorties en salle et des rétrospectives de la Cinéma-thèque — de courtes notes au début, puis des articles plus importants, certains très longs en fin de compte —, je me suis aperçu, relisant ces « papiers », que les deux derniers donnaient réponse exacte à la question : l'enfance, et l'écriture — l'écriture de fiction. Liées de toujours étroitement, il faut croire.

Le cinéma fut ainsi donnée d'enfance, familiale, et apprentissage des récits chez l'enfant, avant les livres assurément : tous les mélос, les romans populaires, les drames sévères en noir et blanc, croisières jaunes, épopées, l'idylle aux colonies, la guerre...

J'ai donc fait un choix parmi ces articles, et placé en tête les deux derniers, comme exposés — tardifs — de leurs motivations essentielles. Puis j'ai laissé en ordre chronologique tous ceux qui se réfèrent à l'actualité filmique du moment, regroupant en fin de recueil quelques études et notes sur des films anciens. Tous articles inchangés — à part quelques corrections de lourdeurs —, dans toutes les fluctuations de la perspicacité, et la caducité des problématiques, la précarité des formules.

Fascination des films, jeux d'écriture et d'enfance : si ces « critiques » — publiées assez régulièrement, principalement dans *la Nouvelle Revue Française*, le *Mercurе de France* et les *Cahiers du Cinéma* — ont un intérêt, c'est de montrer peut-être comment la vision des films a pu se lier très tôt, se rattacher à un travail d'écrivain, par repérage de convergences dans la pratique de la fiction, ou d'interfê-

rences dans le traitement des textes et des mythes, voire d'un certain « objet » commun — à une époque qui fut de renouvellement sans doute, et d'ouverture : on le mesure mieux aujourd'hui.

Novembre 1979.

Les petits films modèles

De toutes les évocations personnelles, celles des souvenirs d'enfance ont encore le plus de chances de recueillir indulgence et compréhension, surtout si le propos qui les mobilise entend souligner le rôle primordial de l'élément cinématographique dans la formation culturelle actuelle — rôle quotidiennement vérifiable chez les nouvelles générations, mais que les « maîtres » traditionnels, s'ils n'osent le nier, minimisent toujours en pratique, tant par une méconnaissance vertigineuse du sujet que par leur refus de réviser des hiérarchies désuètes (combien encore, poussés à bout, n'accordent point qu'un film ait jamais atteint, ou puisse jamais atteindre à la beauté, à l'envergure, au rayonnement d'une musique ou d'un écrit : quel lot d'objections offusquées pour qui soutient que *Nosferatu* est à estimer sur le même plan que *Le Château* !).

De deux souvenirs — donc — depuis belle lurette associés, l'un flatte l'œil, l'autre l'oreille.

L'ŒIL (c'était à l'ancien palais du Trocadéro, cette espèce de casino que Stroheim aurait camouflé en basilique). L'intérieur d'une cabane en planches le sollicite, sommairement meublé, sommairement peuplé d'un vagabond transi qui s'y meut avec une crainte extrême, car les trajectoires qu'il décrit d'une cloison à l'autre échappent

pour l'essentiel à sa volonté. A sa grande stupeur en effet, la baraque tout entière est soumise à une inclinaison de plus en plus sensible, dont le stade ultime risque fort, comme un plan d'ensemble l'a clairement montré, de signifier la tragédie. Sous le plancher, c'est déjà le vide, le gosse assis sur son strapontin le sait, et cette information mine l'effort mental qu'il exerce en vue d'une compensation au moins partielle du basculement fatal. L'ampleur du piège dans lequel est tombé le héros, son caractère inexorable surtout, frappe d'impuissance sa pathétique tentative, d'ailleurs isolée (ses petits camarades rient beaucoup). En quelques secondes, la vision de ce traquenard spatial creuse une profonde empreinte dans son esprit, que l'heureuse issue de l'épisode ne pourra effacer, car, par-delà les circonstances particulières de ce balancement semi-burlesque, un mécanisme plus général de défiance a été mis en branle : un sentiment de précarité survit à l'alerte, un germe de suspicion se mêlera dorénavant à ses observations. L'idée de supercherie fait son chemin à petits pas.

L'OREILLE (c'était un peu plus tard, sur une côte nordique, dans un vieux casino gothique dont Stroheim n'aurait pas voulu). Une petite phrase la sollicite — l'a déjà à deux reprises sollicitée depuis le début de l'action, sonnante haut et mat derrière la porte qu'elle condamne : « Je ne veux pas être dérangé. » Voix souverainement égale, autoritaire, bien doublée pour l'époque, intimant sa défense au gamin dans la salle, qui situe mentalement l'emplacement d'où la réplique est émise — il a visité les lieux lors d'une scène antérieure —, la position de l'homme au travail devant ses papiers, son expression tendue, protocolaire, égarée. Comme le jeune spectateur n'est pas encore familiarisé avec les lois du suspense et la malignité des scénaristes, sa croyance reste jusqu'au bout inentamée à la présence physique du personnage de l'autre côté de la porte

(et maintenant encore, il lui arrive d'y croire, de même qu'il oubliait à tout coup ce qu'il savait de la mystification initiale, chaque fois qu'à la Cinémathèque il allait revoir *Vertigo*, reprenant régulièrement en charge les élans et déceptions du protagoniste). Aussi son ébahissement est-il total lorsqu'à la fin le policier enfonce la porte et lui met sous les yeux la troublante pièce à conviction : le fil branché sur le bouton et actionnant le bras du phonographe dans la pièce vide — à double fond, évacuée, désertée par supercherie, d'où déclenchement d'une alerte à rebours et grand sentiment de précarité.

Ces deux exemples de lézardes dans un univers sonore ici, là visuel, et amalgamés dans la mémoire par l'effet d'un déclic mystérieux, mais efficace, puisque intervenu voici trente-cinq ans, et une bonne fois pour toutes, semble-t-il, ces deux exemples ont ceci en commun qu'ils engagent directement, l'un et l'autre, les propriétés qualitatives de l'espace et les remettent en cause d'une manière abrupte, déconcertante, singulièrement frappante pour un cerveau d'enfant. En fait, qu'a trouvé là l'enfant, proposé sur l'écran tant à sa réflexion qu'à son divertissement (mais sûrement pas à sa détente) ? Le rendu photographique exact, certifié objectif, d'un déploiement de paysages et de décors où l'on a fait se jouer un drame, une comédie ? Une image fidèle, réaliste, d'une suite de scènes censées narrer une histoire, incluses dans le monde extérieur et filmées avec ou sans retouches, selon les besoins de l'intrigue ? C'est ce qu'on lui a dit sur le moment, c'est ce qu'on lui dira le plus souvent par la suite, et il adoptera sans broncher cette analyse, sans déceler ce qu'elle comporte d'appauvrissement, de restriction interprétative, d'étroitesse de vue. On le fera s'en tenir à l'anecdote, au récit filmé d'un drame. Cette péripétie polaire ? Le vent avait traîné la cabane sur une longue distance de neige, elle s'est trouvée



miraculeusement retenue au bord du gouffre par un rocher, sinon Charlot... La duplicité du directeur de l'asile ? Il avait imaginé cet expédient pour pouvoir s'absenter à l'insu de son personnel et exécuter impunément les directives que du fond de sa cellule Mabuse... Autrement dit, dans ce type d'explication, l'espace est toujours considéré comme le lieu particulier du déroulement d'un drame donné, jamais comme le lieu d'un drame spatial, et cette adhérence du lieu à l'anecdote, cette fonction de réceptacle à laquelle le confine une expression aussi saugrenue que « localisation d'un événement », bref cette coïncidence soigneusement entretenue entre histoire et lieu à partir du moment où l'histoire aurait « trouvé » son lieu, tous les commentaires de ce genre renvoient à un même présupposé : l'unité de l'espace, ou tout au moins son homogénéité. Il est curieux, alors, de constater que l'image filmique, par cela même qu'on la considère communément comme le « reflet » de la réalité extérieure, a abouti à étayer ce présupposé, le parant du double prestige de la science et du spectacle, au lieu de le détruire, ainsi que les choses — certains l'ont-ils pressenti au début du siècle ? — auraient dû se passer. Ainsi, la théorie du réalisme de l'image cinématographique a servi à cautionner celle de l'unicité de l'espace, étant bien entendu que celle-ci avait conditionné de toute façon l'élaboration de la première, sans quoi...

Il serait temps peut-être de rompre le cercle, et de commencer par dire à l'enfant que l'analyse courante, si elle n'était pas absolument fausse en un sens (mais si pauvre en était la moisson !), aurait beaucoup gagné à être retournée. Il ne serait pas exagéré de lui dire qu'elle s'effectuait à contresens du fonctionnement véritable de l'émotion qu'il avait éprouvée — et qu'est-ce qu'une analyse qui réduit à si peu un si prodigieux émoi ? En fait, il avait

trouvé là bien davantage : un authentique *modèle*, un modèle clair, précis, de toutes les situations de ce type (et non la figuration ingénieuse d'une seule). Un modèle simple, pratique, immédiatement lisible, assimilable et traduisible en termes d'application quotidienne, réductible et divisible en quantité de circonstances particulières, banales, non filmiques. Car c'est bien là, croyons-nous, l'innovation majeure du cinéma, que la capacité de forger de tels modèles, sans le secours du langage (ce n'est pas le langage qui joue dans le second exemple, mais le son), par projection et diffusion sur une toile « sonore » d'un espace sournoisement isolé, décalé, épuré — par création, donc, d'une *figure* abstraite, enrichie, concentrant en les sublimant la totalité des données scéniques, c'est-à-dire *le lieu commun de tout récit*. C'est là, disons, sinon son apport primordial (à chacun d'en nommer un autre, selon son champ d'intérêt privilégié), du moins son apport irréductible, et son atout maître.

Cette carte, certains l'ont abattue comme à leur insu, qui misaient sur un autre tableau. D'autres l'ont identifiée, valorisée, remise en jeu, telles ces extraordinaires équipes qui, entre 1915 et 1925, ont inventé le cinéma allemand. N'est-il pas remarquable que presque tous ceux qui les composaient venaient de la littérature, de la peinture et du théâtre ? Qui de mieux qualifié pour traiter de l'espace cinématographique « en soi », que celui dont la recherche s'est appliquée auparavant à renouveler les modèles de l'espace théâtral, pictural, littéraire, et le dispose donc à plus clairement reconnaître l'apport spécifique nouveau ? Cette hypothèse n'a pas toujours été vérifiée en pratique, il faut bien l'admettre, alors saluons l'épanouissement prodigieux dont l'Europe centrale a été la scène en ce temps-là, comme la réalisation oblique, différée, de l'« Action parallèle » et la révision démoniaque du *Procès*.

Cette vertu de déceler les propriétés du lieu nouveau, puis d'en forcer l'éclatement par un traitement global, synthétique, le cinéma dit « expressionniste » l'a déployée avec audace et splendeur : Berlin triompha, Hollywood fut fertilisé. De *Mabuse le joueur* aux *Oiseaux*, de *Bergkatze à Duck Soup* et *Ladies' Man*, du *Dernier des hommes* à *Frontière chinoise*, de *L'Ange bleu* à *La Saga d'Anatahan*, c'est à chaque occasion un univers autonome qui est conçu et mis en place, modèle du monde dont les coordonnées propres délimitent l'intrigue, dont l'agencement spatial détermine l'action, dont la topographie décide des démarches et des conduites, des expositions, des développements et des dénouements — et non le contraire. Il s'agit, en bref, de révéler les mystères de cette scène-modèle, à l'encontre du particularisme psychologique, de la singularité anecdotique, de l'émiettement, de la débandade « réaliste » (ce qui n'empêche nullement, bien sûr, une fois posé le principe, de traiter, à l'intérieur de ce cadre, de psychologie, de satire sociale, de linguistique ou d'idylle). Cette vertu, on la retrouve à même époque chez Stiller, Feuillade, puis Dreyer et les Russes (Vertov et Dovjénko plus qu'Eisenstein), dans certains Vidor muets, chez Schoedsack et Browning, et plus près de nous chez le Rossellini d'*Allemagne année zéro* et de *Stromboli*, l'Antonioni d'avant *Le Désert rouge*, la plupart des Buñuel et chez Bergman, dès *La Prison*. Ce privilège, ou ce don, de façonner des modèles d'organisation spatiale et des modèles de rapports entre espaces (topographique, narratif, dramatique, mythique...), plusieurs, ces dernières années, l'ont spectaculairement mis en valeur, sinon explicitement revendiqué : Skolimovski, Godard, Rouch, J. Lewis, Bresson, Resnais, Guerra, Chytilova, Tati, Rivette. Les jalons essentiels sur cette route ont nom (mais il en est bien d'autres) : *Les Carabiniers*, *Walkover*, *Muriel*, *Les Maîtres fous*, *Les*

Fusils, Gare du Nord, The Errand Boy, Made in U.S.A., Le Procès de Jeanne d'Arc, Marienbad, Au hasard Balthazar, Les Petites Marguerites, Paris nous appartient, et tout dernièrement ce *Playtime* où l'on dirait que Tati s'est spécialement attaché — mais ses déclarations proposent une autre version des événements — à faire le point de l'ensemble des recherches dans cette direction, en une sorte de synthèse-témoin. Ici, sur cette toile monumentale où d'irreconçables graphismes linéaires, sonores, colorés, s'opposent et se marient, dans cette sphère gris-bleu de verre, d'acier, d'asphalte et de néon, dans ce modèle parfait d'un monde futur d'où le tragique selon Barthes aurait été enfin expulsé (mais le spectateur d'aujourd'hui y tient encore beaucoup, en cette époque de pleurnicherie programmée, qui boude le film « parce qu'il n'y a pas d'histoire »), ici convergent, confluent les errances et chassés-croisés de bien des héros d'ailleurs, convoqués d'autres univers, et pas seulement filmiques. Et notre regard retombant d'un cran, nous retrouvons chaque fois ce double de l'espace filmique (littéraire, pictural, théâtral aussi bien) qu'est la salle de projection, analogue au double individuel, quotidien, de l'entité créatrice, froidement antagoniste, cet espace pléthorique, embrouillé, où l'individu composite, dispersé, brouillon, s'acharne à transposer — à transfigurer par l'orientation spéciale de la lumière et à mettre bout à bout pour que prenne forme l'univers exact, et ses rétrospectives. Comme disait Josef von Sternberg : « Je suis allé en Chine, au Japon, au Tibet, pour voir à quoi ressemblaient les mondes que j'avais décrits dans mes films. »

Cahiers du Cinéma, avril-mai 1968.

Projet de lettre à Jean Ricardou

Déplorer d'abord qu'il n'existe qu'un mot pour désigner ce qui, dans le roman traditionnel, institue une suspension provisoire de l'action (non de la fiction), et dans le récit contemporain se révèle être le ressort privilégié de cette même action. Ce mot fameux — description — s'entend de manière presque opposée selon qu'on l'applique à Balzac ou à Jean-Pierre Faye. Alors que le premier interrompt le récit d'événements pour exposer ou préciser les localisations (« plans d'ensemble » de villes, de paysages, d'intérieurs, « gros plans » de visages ou d'objets), le second s'attache toujours à le perpétuer, à surtout ne pas en briser la continuité. Là où la narration des faits passe temporairement à l'arrière-plan, ici elle persiste et se renforce (dans ce domaine encore, Flaubert innove, qui pressent la résolution scripturale de l'opposition : l'héroïque description des comices agricoles est en fait la poursuite du récit d'aventures, insidieusement masqué). Aujourd'hui donc, c'est une véritable technique de *récit*, sur le même plan que dialogues, commentaires, discussions interprétatives, critiques internes et aussi... récit classique — pourquoi pas ? Relations des parcours des personnages, non seulement de leur regard (la vue serait-elle vraiment plus importante que l'ouïe ?), mais aussi de leurs trajectoires auditives, de

leurs déambulations, de leurs changements de cap, de leur frissonnement, de leur euphorie, de leur peur. Récit « en creux », si l'on veut, mais le « plein » d'hier, par trop reconduit, ne sonnait-il pas creux ?

Insister ensuite sur le fait que le récit actuel tend moins à dire l'événement qu'à le mettre en scène, car l'événement est avant tout tributaire (résultante ?) de la scène où il se joue — où il vient s'inscrire. D'où, des lieux, cette patiente évocation, ou plus exactement (ce vocable participant d'un dogme de l'expression que comme toi je condamne) construction : conception, puis mise à jour de cette conception, découverte. Explorer le cadre de l'événement futur, imminent, c'est très précisément le révéler, le dévoiler : soulever les coins du voile. Breton ne faisait pas autre chose, quel que soit le versant théorique qu'il ait choisi d'exploiter pour en parler. Et de la même façon, *La Prose de Constantinople* dévoile, quand bien même son auteur, pour en parler, choisit de s'étayer sur le versant opposé, complémentaire. Ici et là, il s'agit fondamentalement de mettre en résonance distances et durées : objet de la description et espace décrit d'une part ; durée de l'acte et durée de la description d'autre part. A l'intersection des deux séries, s'érige le lieu d'élection, commandant la substance et la tonalité des événements, leur rythme et leur mélodie propres, et la fiction enfin — combinaison des rythmes et mélodies cellulaires, et creuset de leur contestation mutuelle.

Attirer l'attention, maintenant, sur le parallélisme (en dépit de l'usage de techniques irréductiblement étrangères) de certaines démarches actuelles dans les domaines du livre et du film. Dans le champ de la révélation du lieu, justement. Quelques exemples récents, parmi les plus probants : *Rysopis* et *Walkover*, les deux premiers films de Skolimovski, *Gare du Nord* de Jean Rouch, *Made in*

Ce recueil est composé de textes écrits sur ou à propos de films de tous genres, durant dix années, de 1958 à 1968, dans diverses revues de littérature comme de cinéma : *La Nouvelle Revue Française*, le *Mercure de France* et les *Cahiers du cinéma*, et aussi *Médiations*, *Critique*, la *Revue de Paris*, *Les Cahiers du Chemin*, *Les Lettres françaises*.

Ce sont tantôt de simples notes sur un film, ou une critique plus développée, tantôt un article portant sur un ensemble de films, ou l'œuvre d'un cinéaste, et s'essayant à dégager les traits communs de la production de l'époque – celle de la «Nouvelle Vague» – ou les caractéristiques d'un style déterminé.

Une introduction à ce «choix critique» met en lumière les deux motivations fondamentales qui ont animé son auteur : la relation du cinéma à son enfance, au temps du cinéma familial de quartier, et le lien étroit entre sa pratique romanesque et le travail de la fiction dans ces films, dont il a été un spectateur attentif et passionné.

Le Testament
du docteur Mabuse
de Fritz Lang.

A 24018 II-81 

CAHIERS DU CINÉMA GALLIMARD