RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté
Égalité
Fraternité

Université de Toulouse

Doctorat de l'Université de Toulouse

préparé à l'Université Toulouse - Jean Jaurès

Quelle place pour une parole littéraire dans le cinéma documentaire?

Thèse présentée et soutenue, le 18 octobre 2024 par

Frédéric PUCHACZEWSKI

École doctorale
ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication

Spécialité
Cinéma

Unité de recherche
LARA-SEPPIA-Laboratoire de Recherche en Audiovisuel-Savoirs, Praxis, et Poïétiques en Art

Thèse dirigée par
Paul LACOSTE

Composition du jury
Mme Berenice BONHOMME, Présidente, Université Bordeaux Montaigne
M. Jean CLEDER, Rapporteur, Université Rennes 2
Mme Corinne MAURY, Examinatrice, Université Toulouse - Jean Jaurès
M. Paul LACOSTE, Directeur de thèse, Université Toulouse - Jean Jaurès

Remerciements

à Paul Lacoste, pour son esprit d'ouverture, pour avoir accepté de me suivre dans cette aventure, avec une réactivité, une bonne humeur, et une bienveillance jamais démenties ;

à Fatima, depuis toujours, soutien de tous les instants ;

à Robin, qui a joué les éclaireurs et, au terme d'une belle échappée, a sans surprise franchi la ligne bien avant moi ;

à Elsa qui, empruntant le Boreal Express ne tardera pas à nous rejoindre ;

à Pascale, pour son expertise dans la langue de Shakespeare ;

à Roger, pour m'avoir fait suffisamment confiance pour m'embarquer avec lui dans sa nef vauréenne, et pour m'avoir fait découvrir bien des recoins méconnus de la planète documentaire avec toute la bande du Clemi Toulouse ;

à tous ceux qui ont suivi de près ou de loin ont suivi et soutenu mon périple, pour leur chaleureuse amitié ;

à Bérénice Bonhomme, Jean Cléder et Corinne Maury, pour avoir accepté de constituer mon jury.

Sommaire

INTRODUCTION.....6

1 Pier Paolo Pasolini, *La Rabbia* : Une parole pour ressusciter les images.....24

1.1 Introduction.....24
1.2 Aux origines du parlant dans le cinéma documentaire : une parole littéraire muselée ou embrigadée.....25
1.2.1 *Sources noires*, un poète disparu ?.....25
1.2.2 Records 37.....28
1.2.3 Le documentaire, parent (déjà) pauvre du cinéma.....30
1.2.4 Terre d'Espagne, ou la littérature au service d'une cause.....31
1.2.5 Des œuvres fermées.....34
1.2.6 Jacques-Bernard Brunius, passeur méconnu.....35
1.3 *La Rabbia* de Pier Paolo Pasolini, une attaque frontale.....39
1.3.1 Le conformisme du documentaire au cinéma après la seconde guerre mondiale.....39
1.3.2 La genèse de *La Rabbia*, film d'un cinéaste débutant, transfuge de la littérature.....40
1.4 Un film contre la normalisation « bourgeoise ».....45
1.4.1 Contre l'abstraction en art.....45
1.4.2 Un lyrisme offensif.....48
1.5 Contre le réalisme socialiste.....65
1.5.1 Les artistes et le régime soviétique.....65
1.5.2 Le positionnement de Pasolini dans La Rabbia.....66
1.5.3 Les arts en Union Soviétique : une séquence en forme de manifeste.....66
1.6 Contre la civilisation « néo-capitaliste ».....91
1.6.1 Le « néo-capitalisme », notion développée par Pasolini.....91
1.6.2 Le futur, temps de la prophétie.....93
1.6.3 Un discours à contre-courant.....94
1.6.4 Des images transfigurées.....95
1.7 La Rabbia, à la croisée de l'essai et de la poésie.....100
1.8 Bilan sur la conception du documentaire d'après *La Rabbia*.....101
2 Tadhg O'Sullivan, *The Great Wall* : l'imaginaire et le récit pour saisir l'essence du présent.....104

2.1 Une triple énigme.....105
2.1.1 Progression de l'enquête.....105
2.1.2 Les images du film : un puzzle.....106
2.1.3 Un décalage temporel et géographique : la désorientation du spectateur.....107
2.1.4 Un texte énigmatique, centré sur une énigme.....114
2.2 Fausses pistes (vrais partis pris?).....119
2.2.1 Des cohérences visuelles trompeuses ?.....119
2.2.2 Un coupable inattendu.....128
2.3 Un peu de poïésis….....141
2.3.1 Le texte comme déclencheur.....141
2.3.2 L'adaptation du texte.....146
2.3.3 La mise en voix.....153
2.3.4 Questions de montage : agencements du texte et des images.....155
2.4 D'autres exemples de décalages entre images et textes.....174
2.4.1 Raoul Peck, I am not your negro.....174
2.4.2 Maurice Pialat, Les Chroniques turques.....178

2.4.3 Pierre Michelon, Tepantar (Horizon)....184
2.5 La Rabbia et The Great Wall : des mots sur des situations actuelles....188
3 Jonas Mekas, Lost lost lost : à la recherche d'une identité....191

3.1 Maurice Pialat, *L'Amour existe*....191
3.2 Lost lost lost : un film autobiographique basé sur la pratique du « ciné-journal »....194
3.2.1 Le moi et le réel : un artiste impliqué dans son époque et dans la vie de la cité....194
3.2.2 Jonas Mekas, la littérature et le cinéma....196
3.3 Le texte dans Lost lost lost....208
3.3.1 Les cartons....208
3.3.2 La mise en voix....211
3.3.3 Une voix-off littéraire....213
3.3.4 Du jeu entre les mots et les images....236
3.3.5 Pour conclure sur *Lost lost lost*....245
3.4 Arnaud Des Pallières, Disneyland, mon vieux pays natal....247
4 Jean-Daniel Pollet, Dieu sait quoi : un éloge du monde muet....262

4.1 Pourquoi Ponge ?....262
4.1.1 L'admiration du cinéaste pour l'écrivain....262
4.1.2 Francis Ponge dans la littérature contemporaine....265
4.1.3 Une affinité élective réciproque : Pollet dans le cinéma....268
4.2 La possibilité du pléonasme : histoire d'une solution filmique abandonnée....276
4.2.1 Les étapes de la préparation du film....276
4.2.2 Le concept de « pléonasme dépassé »....279
4.3 Vers Dieu sait quoi : l'élargissement du corpus de textes....283
4.3.1 Les raisons d'un abandon....283
4.3.2 Des restes de pléonasme dans le film ?....284
4.3.3 Des rapports variés entre textes et images....292
4.4 Pollet, ciné-poète....305
4.4.1 Filmage....306
4.4.2 Reprises et jeux d'écho....308
4.4.3 Montage....313
4.4.4 Ponge, et plus si affinités....321
4.5 *Lost lost lost*, *Dieu sait quoi* et le rapport au temps....327
5 Marguerite Duras, *Les Mains négatives* : Disjonction et création....333

5.1 L'évacuation des images pour une prépondérance du texte ?....335
5.1.1 Des images improvisées, et la toute-puissance du texte ?....335
5.1.2 Piste de la prépondérance du texte....335
5.1.3 Marguerite Duras, écrivaine et cinéaste ? Ou écrivaine contre le cinéma ?....343
5.2 Questions de noirs....358
5.3 Une esthétique du contrepoint....363
5.4 Contaminations....373
5.5 Une allégorie de la création artistique, visuelle et verbale....381
5.6 Un éclaircissement....387
6 Pour une parole littéraire dans le cinéma documentaire....390

7 Création : *Qu'est-ce de votre vie ?*....434

7.1 Automne 2021 :....434
7.1.1 Une première idée abandonnée....434

7.1.2 Un éclair....435
7.1.3 Un poème baroque, une vanité....436
7.2 6 mai 2022....437
7.2.1 État des lieux : les images....437
7.2.2 Les sons....439
7.2.3 Les voix et le texte....440
7.2.4 Le Montage....440
7.2.5 Un titre ?....441
7.3 Automne 2023....441
7.4 Printemps 2023....441
7.4.1 La voix....442
7.4.2 Les images....442
7.5 Préparation du film thèse – 1er mars 2024....442
7.5.1 Nouveau montage :....442
7.6 Liens avec l'étude du corpus....442
8 BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE....445

8.1 BIBLIOGRAPHIE....445
8.1.1 OUVRAGES GÉNÉRAUX....445
8.1.2 SUR LES FILMS DU CORPUS....449
8.2 FILMOGRAPHIE....451
9 ANNEXE : PRINCIPES DE RETRANSCRIPTION VISUELLE DES SÉQUENCES....455

INTRODUCTION

INTRODUCTION

« Quelle place pour une parole littéraire dans le cinéma documentaire ? » : telle est la question qui nous a animé lors de ces dernières années. Beau projet pour certains, qui ont regardé comme désirable cette entreprise de recherche et d'écriture ; projet étrange, voire incongru, pour qui n'est pas familier des films qui en relèvent, ou se demandent ce qui peut motiver une telle recherche au moment où l'on parvient à l'heure de la retraite. Il n'est donc peut-être pas inutile de retracer les grandes lignes de l'émergence de cette question, de revenir sur les circonstances de sa formulation.

Officiellement, cette thèse est née un matin d'hiver 2017, dans la salle de lecture de la médiathèque de l'ENSAV. J'y rencontrai Paul Lacoste pour lui demander quel enseignant de cette école pourrait accepter d'en encadrer la réalisation. Après que je lui aie exposé les cinq sujets auxquels j'avais pensé, il se déclara intéressé. Il me conseilla de retenir celui-ci, sur la parole littéraire dans le cinéma documentaire, car il correspondait à mon parcours professionnel. Il pensait que cela constituait une meilleure garantie quant à la possibilité de mener ce long travail de recherche jusqu'à son terme. La question du littéraire rejoignait tout naturellement ma qualité d'enseignant de lettres en lycée. J'avais par ailleurs beaucoup fréquenté le cinéma documentaire, tant dans ma carrière professionnelle que dans ses à-côtés, ou en dehors. Paul Lacoste me précisa ensuite que ce sujet avait aussi retenu son attention car la question de la voix-off revenait régulièrement dans son travail de documentariste. De fait, si cette matinée me donnait un accord pour la mise en œuvre de la thèse, on pourrait aussi dire que cette recherche n'est que l'aboutissement de travaux, découvertes, et rencontres antérieurs. Ainsi, en remontant le temps, peut-on évoquer quelques étapes, quelques moments déterminants qui m'ont amené à cette question.

Tout aussi bien, cette recherche trouve peut-être aussi son origine dans un repas à la cantine du lycée Clément Marot de Cahors, au printemps 1999. J'y déjeunai avec le formateur d'une journée de stage sur le cinéma documentaire, Roger Cussol. Pendant ces deux journées de formation, avec mes collègues professeurs de lettres du lycée, nous avons été mis en présence de l'immense créativité dont font preuve de nombreux cinéastes adeptes de ce genre. Je me souviens en particulier d'extraits de *Lee Miller ou la Traversée du miroir*, de Sylvain Roumette. Ces journées ont déjà été une sorte de révélation de la richesse de ce cinéma. Mais la rencontre du réfectoire fut déterminante à d'autres égards. D'une part, la discussion m'apprit que Roger Cussol avait mis en place une option cinéma dans son lycée d'exercice, à Lavaur, et qu'il cherchait désespérément quelqu'un qui pourrait compléter ses heures sur la section, qui devait petit à petit se généraliser à

tous les niveaux. D'autre part, il intervenait en tant que membre du groupe du Clemi de l'Académie de Toulouse.

À Cahors, tout juste nommé agrégé, j'effectuais un stage probatoire de six mois. J'étais donc libre de m'engager sur l'option cinéma à Lavaur pour les années à venir. En accord avec Roger, nous l'avons tenté l'année suivante, mais ce ne fut pas possible. Ce n'était pas dramatique pour lui car le niveau terminale n'était pas encore ouvert. Mais l'année suivante fut la bonne. Et pendant quatre années j'enseignai le cinéma à Lavaur. Il faut bien dire que c'était un pari. Je n'avais pas de réelle formation dans le domaine, juste quelques notions et idées transposées de mon expérience universitaire, dont je reparlerai plus tard. Mais ce furent aussi des années de travail acharné, et de rencontre passionnantes. Sur un plan culturel et théorique, il y eut notamment la préparation sur *Sans soleil*, de Chris Marker, éblouissante manière de mêler texte et images documentaires. Cependant, nous basions la formation des lycéens sur une large part de pratique, co-encadrée avec des professionnels issus de l'ESAV, ancêtre de l'ENSAV. Nos jeunes apprenants devaient réaliser tous les ans au moins un grand projet. Avec les premières, dont j'ai eu la charge pendant trois ans, nous réalisions obligatoirement un documentaire. J'ai ensuite introduit la réalisation d'un petit film expérimental. Cette expérience a donc été, entre autres, une approche de la réalisation du documentaire, à un modeste niveau certes, mais qui a tout de même permis d'en comprendre les bases, les enjeux, et d'en mesurer les écueils possibles. J'ai dû cependant y mettre un terme : j'avais exercé pendant quatre ans alors qu'un poste n'avait pas encore pu être créé officiellement. Toutefois, j'obtins un poste fixe dans un lycée toulousain qui bénéficiait d'une option cinéma facultative. Rapidement, j'intégrai l'équipe de celle-ci. C'était un dispositif plus léger, avec un horaire et des ambitions moindres, mais j'y continuai l'enseignement du cinéma pendant plusieurs années.

Dans le même temps, j'avais intégré l'équipe du Clemi Toulouse. Le Clemi est une structure dont la raison d'être est l'action et la réflexion sur l'éducation aux media dans l'enseignement. Toutefois, le groupe de l'Académie de Toulouse investissait beaucoup de temps, d'énergie, et de passion sur une action-phare : un colloque annuel sur le cinéma documentaire, proposé à la formation continue des enseignants. Chaque session était l'occasion d'explorer un thème ou une problématique autour de la réalisation et la conception du documentaire. La préparation et le suivi de ces colloques n'ont pas seulement contribué à approfondir mes connaissances dans ce domaine. Ils ont dans le même temps définitivement démontré la richesse et la diversité de ce continent cinématographique qui, il faut bien le dire, m'était auparavant pour l'essentiel méconnu. Agnès Varda, Avi Moghrabi, Robert Kramer, René Vautier, Claudio Pazienza, et tant d'autres, soit invités,

soit faisant l'objet de réflexions : ce sont quelques noms parmi tous ceux dont ces colloques, au cours des années 2000, ont évoqué les œuvres. Nous sollicitions pour l'animation générale d'éminents spécialistes : en alternance François Niney, et son collègue belge Patrick Leboutte. D'autres, comme Jean-Louis Comolli ou Marie-José Mondzain, venaient alimenter les réflexions. Alors, oui, celle qui est abordée dans le présent travail est aussi née quelque part, à la suite d'une rencontre déterminante à Cahors. Cependant, tout ceci concerne essentiellement le cinéma, et en particulier le documentaire. Mais pourquoi la parole littéraire ?

De fait, mon intérêt pour la littérature a précédé celui pour l'étude du cinéma. Plus précisément, alors que j'étais déjà engagé professionnellement comme instituteur, j'ai éprouvé le désir de suivre des études de lettres. Ce projet de thèse a donc aussi pour une part une origine du côté de l'Université Paris XIII, à Villetaneuse. C'est là que j'obtins ma licence de Lettres Modernes, dans les années 1990. Or, attiré dans un premier temps par la littérature, j'y découvris la discipline qui lui est associé dans le cursus, la linguistique. Et dans ce domaine, je m'intéressai plus particulièrement à un cours sur l'analyse de discours, au point d'y consacrer mon mémoire de maîtrise, un DEA, puis un premier projet de thèse qui resta alors inabouti. L'analyse de discours a pour objet l'étude de la langue, en tant qu'elle est réellement employée en contexte. Ainsi, mes travaux universitaire dans ce domaine ont initialement concerné la presse écrite. Je comparai alors les nécrologies dans trois quotidiens. Cependant, en parallèle, j'intégrai un groupe de recherche, le Centre d'Analyse du Discours (C.A.D.), animé par mon directeur de recherche, Patrick Charaudeau, qui travaillait beaucoup sur l'audiovisuel, en tant que vecteur moderne du discours. Il était l'auteur de travaux et d'ouvrages sur la télévision, et quelques uns de ses genres tels que les talk-show, et le journal télévisé. C'est au C.A.D. que je me familiarisai pour la première fois à l'analyse d'image. Celle que nous pratiquions avait une approche résolument critique. Elle différait donc de celle qui prévaut ordinairement en analyse filmique, quand celle-ci a pour objet le cinéma. Elle m'a pourtant appris à exercer mon regard et à employer certains outils ; ce que j'ai pu réinvestir ensuite dans mon enseignement du cinéma. Je démarrai même une thèse sur le journal télévisé. Elle fut toutefois assez rapidement mise de côté du fait de mon accaparement par un autre projet : une professeure m'avait en effet persuadé que j'avais les capacités de passer l'agrégation, chose à laquelle je n'avais jamais songé. Ce qui fut fait, et me propulsa donc professeur de Lettres, après une mutation sur l'Académie de Toulouse, après quoi je fis mon stage de titularisation à Cahors...

Mais cette recherche en paternité ne serait pas tout à fait complète sans l'évocation d'un dernier lieu. Il s'agit d'une rencontre collective cette fois-ci, qui remonte au début des années 1980, à l'École Normale de Beauvais. Je fis alors partie d'une promotion rétive à l'instauration de cours

universitaires dans une formation jusque là de nature plus professionnelle. En deuxième année, après force protestations, une partie de cette promotion a pu négocier une forme d'arrangement : selon une modalité en partie autogérée, nous serions partie prenante de notre formation. Dans ce cadre, un groupe plus restreint encore s'est formé, qui a expérimenté la vidéo comme moyen d'appréhender une œuvre littéraire. Nous avons ainsi pu valider notre Unité de Valeur en Littérature anglaise en adaptant une nouvelle d'Edgar Poe : « La vérité sur le cas de M. Valdemar ». C'est donc avec cette histoire de magnétiseur et de moribond que je découvris la pratique d'une autre modalité du rapport possible entre les images et le littéraire. L'expérience fut profitable et avec Gilles, Pascal, Patricia et Vincent, nous transformâmes notre informel Club des cinq audiovisuel en une association, du nom de *Rhésus* +, afin de poursuivre la pratique de la vidéo en dehors du cadre de notre formation. En quelques années, nous avons produit quelques courts-métrages, de nature souvent assez expérimentale, plutôt de fiction, avec quelques incursions du côté de l'expérimental. Quoi qu'éloigné dans le temps, et dans ses formes, du projet de thèse, on peut tout de même affirmer que cet épisode en est un premier jalon ; une première trace de l'interrogation qui lie l'audiovisuel et la littérature. Elle a constitué en tout cas une première pratique personnelle de l'image animée, longtemps délaissée ensuite, avant de réapparaître dans le cadre de recherche-création qui est celui de cette thèse. On peut toutefois considérer aussi qu'elle n'a pas été complètement perdue de vue, à travers le suivi des productions des élèves que j'ai eus en charge dans mon enseignement du cinéma, en coopération avec divers intervenants professionnels.

Ainsi, ce projet de thèse peut aussi se voir comme une continuation, un approfondissement, ou un aboutissement, de toutes ces expériences de pratique, d'enseignement, de lectures, de visionnages, et de réflexion. Cependant, il serait réducteur de ne le voir que comme le résultat d'une suite de rencontres heureuses et contingentes. Après tout, on peut se dire que si celles-ci se sont avérées fructueuses, ont fini par tracer un parcours avec une certaine cohérence, c'est peut-être parce qu'elles se sont déroulées sur un terrain favorable. On peut donc aussi se demander ce qui m'a conduit alternativement ou de façon concomitante d'un art à l'autre, ainsi que ce qui m'a amené plus précisément vers ce sujet sur le cinéma documentaire et la littérature.

D'un point de vue personnel, cette thèse est un moyen de rassembler tous ces morceaux de vie : les savoirs glanés au gré des formations, préparations de cours, ou de façon plus désintéressée ; les pratiques opérées ou observées ; en littérature et en cinéma. D'accomplir ce que préconisait Montaigne pour les apprenants : « Les abeilles pillotent deçà delà les fleurs ; mais elles en font après le miel, qui est tout leur ; ce n'est plus thym, ni marjolaine. Ainsi les pièces empruntées d'autrui, il les transformera et confondra pour faire un ouvrage tout sien, à savoir son jugement :

son institution, son travail et étude ne vise qu'à le former[1] ». Comme les abeilles, mes goûts ne s'attachent pas à un objet particulier ; je butine volontiers dans tous les genres et domaines artistiques, ou scientifiques. Mais on connaît aussi le proverbe « Qui trop embrasse mal étreint ». Le miel ici concocté a donc été élaboré à partir de ceux dont il me semble avoir suffisamment approfondi l'étude, de par mes activités professionnelles antérieures.

Toutefois, des raisons plus électives ont été à la base de la détermination du sujet de thèse. Et bien évidemment, les orientations de carrière exposées précédemment ne sont pas totalement le fruit du hasard. Les films du corpus, et plus généralement tous ceux qui répondent aux critères déterminés pour sa constitution, ne sont pas perçus comme des agrégats de matériaux, dont il suffirait d'être spécialiste de chacun d'eux pour en analyser l'amalgame. Ils n'apparaissent pas comme des additions d'images et de mots, chacun conservant son indépendance. Ils s'apparentent plutôt à des « contrepoint[s] orchestra[aux] d'images-visions et d'images-sons », à la manière dont Alexandrov, Eisenstein et Poudovkine tentaient déjà d'imaginer en 1928 les nouvelles possibilités offertes par la sonorisation du cinéma[2]. On verra en outre que tant les images, les textes, que les films formés, sont difficilement classables dans une catégorie bien définie. D'un côté, aucun terme ne correspond à l'ensemble des films constitués d'images documentaires et de textes littéraires. En outre, nous verrons que les textes choisis ne sont jamais des exemples canoniques de genres littéraires, si tant est qu'ils relèvent d'un genre précis. Tout ceci, en plus de leur nature hybride, concourt à faire de ces films des œuvres d'un abord parfois étrange, toujours hors catégorie. Or, pour ma part, j'affectionne particulièrement ces situations où les repères habituels ne valent plus ; de même que dans un lieu inconnu, j'aime être perdu, pour un temps plus ou moins long, dans un état de légère et délicieuse angoisse, qui précède – généralement – le bonheur de retrouver le point de départ, ou un paysage familier. Je sais que pour d'autres l'angoisse est plus forte, insupportable. Je pense que des sentiments similaires agissent dans notre appréciation des œuvres culturelles. Il en est pour adorer ce que l'on appelle le cinéma ou la littérature de genre. Pour ma part, la répétition des schémas, des figures, des motifs, a plutôt tendance à me fatiguer. Au contraire, rien ne me convient tant que ces films « étranges et pénétrants », ni tout-à-fait documentaires, ni tout-à-fait autres. Ces films laissent en effet à voir certaines images du monde, par le prisme d'un objectif de caméra, mais s'en détachent aussi plus ou moins par le jeu du texte littéraire, même dans les cas où celui-ci conserve un rapport thématique avec celui-là. Pour ultime preuve de ce penchant pour

1 Michel de Montaigne, *Essais*, Livre I, Chapitre XXVI, « De l'institution des enfants », Bordeaux, 1580, p.106 (Edition consultée le 15 juillet 2024 sur le site *Gallica*, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102435w.texteImage)

2 Grigori Alexandrov, Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, Vsevolod Poudovkine, « Manifeste « contrepoint orchestral » : L'avenir du film sonore » ; publication originale dans la revue *Sovietski Ekran*, n°5, octobre 1928, p.5. Cité dans Armand Panigel dir., *Le Film : sa forme, son sens*, Christian Bourgois, Paris, 1976, pages 19-21.

l'ambivalent : parmi les sujets proposés à Paul Lacoste, un autre se proposait d'étudier la tendance, assez récente me semble-t-il, qui voit des films d'animation s'emparer des sujets les plus réalistes, comme l'attestent, entre autres, les exemples significatifs du *Tombeau des lucioles*, de *Valse avec Bachir* ou de *Persépolis*. Comme dans les films qui vont retenir notre attention, ceux-ci disent à leur manière le monde, en réalisant une symbiose entre matériaux issus de la réalité et créativité.

Toutefois, si les affinités personnelles avec le sujet semblent nécessaires pour mener à bien un projet de thèse, elles ne sauraient le justifier à elles seules. Or, il n'existait pas, à notre connaissance, de travail de synthèse sur ces films à images documentaires et textes littéraires. Dans nos recherches sur le sujet, nous avons pu lire des articles ou des ouvrages qui en abordaient un angle spécifique, ou traitaient de films en particuliers, ou bien de l'emploi d'un genre de texte précis comme la poésie ou l'essai. Ou alors, il s'agissait de la question du texte littéraire dans le cinéma en général. Mais nous n'avons pas pu repérer d'étude qui croisait exactement cette problématique à la fois large et restreinte : large par la diversité des cas de figure de la rencontre, restreinte quant au nombre de films concernés en comparaison de l'ensemble de la production cinématographique. L'une des raisons de ce manque est sans doute à chercher dans cette double caractéristique. La diversité, notamment au regard des genres textuels convoqués, rend difficile une appréhension nette de cet ensemble de films ; ce qui explique aussi, comme nous l'avons déjà signalé, l'absence de dénomination spécifique pour ceux-ci. D'autre part, leur relative rareté a pu jouer dans le même sens. Nous pensons cependant qu'il pouvait y avoir quelque intérêt à dissiper quelque peu le brouillard qui entoure cette région du cinéma, qui, sans être une totale terra incognita, restait mal cartographiée.

Par la présente étude, nous souhaitions également mettre en avant un certain usage de la voix-off dans le cinéma documentaire. De quoi s'agit-il ? Que ce soit au cours de rencontres avec des analystes ou des professionnels, ou au cours de lectures, nous avons été régulièrement confrontés à un discours qui, à partir d'un usage détestable et daté de la voix-off, a tendance à jeter l'anathème sur l'ensemble des films où elle existe. Il est entendu que cette technique a longtemps régné de manière abusive sur le cinéma documentaire. Elle est celle que l'on a parfois désigné comme « la voix de son maître », tant elle incarnait un pouvoir normatif, plaquant un discours péremptoire sur les images. Historiquement, un cinéma documentaire plus créatif et/ou plus soucieux de faire entendre des expressions plus originales et minoritaires s'en est détournée pour adopter d'autres modalités. Deux grandes voies alternatives ont donc contesté l'hégémonie de la voix-off. La première est bien sûr le recours à la voix in. Procédé quasiment impossible à mettre en œuvre au début du parlant, les progrès techniques dans le matériel ont permis son adoption depuis le

courant des années 1950. À la suite de pionniers comme Jean Rouch, ou les cinéastes de l'école québécoise, il est devenu courant dans les films de donner la parole à tous ces muets qu'auparavant l'on ne faisait que voir s'agiter à l'écran. D'abord nommée cinéma-vérité, puis cinéma direct, cette façon de faire du documentaire renversait le sens du circuit de la parole, qui ne s'imposait plus depuis un hypothétique lieu hors-champ, hors réel, vers la réalité, mais surgissait depuis le centre de l'écran, directement vers le spectateur. Un second moyen de contester le pouvoir de la voix-off est de supprimer purement et simplement toute parole. Le cinéaste arménien Artavazd Pelechian s'est fait une spécialité de cette abstinence, faisant passer tout le sens de ses films à travers une science consommée du montage. Dans cette version du cinéma documentaire, et nonobstant les inférences suggérées par ce montage, le spectateur est laissé totalement libre de construire son propre commentaire. On comprend dès lors le discrédit dans lequel a pu tomber la voix-off.

Cependant, ce schéma ne correspondait pas à notre expérience de spectateur devant certains films dans lequel ce procédé était loin de produire cet effet répulsif que peut provoquer l'usage classique de celui-ci. Nous avons déjà évoqué le magistral *Sans soleil* de Chris Marker. Mais que dire de *Nostalgie de la lumière* de Patrizio Guzman ? Ou de *I am not your negro* de Raoul Peck ? Quelque chose d'autre se passait devant ces films, qui méritait que l'on explore davantage toutes les utilisations de la voix-off. Il est vite apparu que ce qui faisait la particularité et l'intérêt de ces films était pour une bonne part la qualité et la profondeur de leurs textes. Que ceux-ci faisaient l'objet d'un soin et d'une invention au moins aussi grande que ceux accordés aux images. Mais précisément, quel qualificatif peut-on adjoindre à ce type de textes, résultats d'un travail sur la forme et le fond, sinon celui de littéraire ? Ainsi, si certains films pouvaient être sauvés du dédain qui entourait l'usage de la voix-off, ce serait peut-être par la qualité littéraire de leur texte. Il conviendra alors de montrer en quoi le recours à un tel texte est tout aussi légitime que d'autres voies du documentaire, ainsi que les atouts spécifiques que peut revêtir leur apport.

Toutefois, ceci pose une difficulté d'ordre méthodologique. En effet, s'il peut être relativement aisé d'attribuer de façon intuitive une étiquette littéraire à un texte, il devient beaucoup plus ardu de le valider objectivement. Il en va ainsi de la littérature comme ce que Saint-Augustin affirmait à propos du concept de temps : « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne m'interroge, je le sais ; si je veux répondre à cette demande, je l'ignore[3] ». Corrélativement, Les théories qui définissent la littérature sont nombreuses et, évidemment, ne forment pas consensus. Il n'était pas question de nous engager sur ce terrain ; cette problématique dépassait largement le cadre de notre réflexion. C'est pourquoi nous avons fait le choix de ne sélectionner que des films

3 Saint-Augustin, *Confessions*, Livre XI

dont le texte avait été écrit par des écrivains reconnus comme tels. Dans ce cas, cela revient à s'en remettre au travail des éditeurs, qui ont de facto le privilège, et la charge, de jouer le rôle de gardiens de la littérature : n'entre dans le cercle des auteurs reconnus que ceux et celles qu'ils en jugent dignes. De ce fait, a priori nous pouvions retenir n'importe quelle œuvre, pourvu qu'elle ait été publiée. Cela ne nous a pas empêchés, a posteriori, de prendre acte du fait que les textes des films de notre corpus relèvent tous d'une certaine conception de la littérature ; ou du moins en écartent certaines formes. Notre étude ne manquera donc pas de s'interroger aussi sur le rapport de nos films à l'histoire littéraire.

De même, sur le plan visuel, nous nous en sommes tenus à des critères basiques afin de ne retenir que des films dont on peut affirmer sans conteste que les images sont de nature documentaire. Nous laissons ainsi de côté des formes plus ambiguës qui ne s'interdisent pas le jeu d'acteur, les reconstitutions et autres mises en scène, familières du documentaire contemporain. Les films étudiés devront donc être exempts de ces éléments. Ces formes hybrides peuvent avoir leur intérêt, mais l'entre-deux dans lequel elles travaillent n'est pas celui que nous souhaitions explorer. Le but de cette opération est de pouvoir observer ce qui se produit lorsque sont mis en présence des éléments en quelque sorte chimiquement purs, c'est-à-dire une image documentaire et un texte littéraire. Certes, ce choix conduit à exclure du champ de l'analyse des films qui y auraient peut-être eu toute leur place; par exemple ceux de Patricio Guzman ou Chris Marker, déjà cités. On connaît les appétences de ce dernier pour l'écriture. Mais il n'a à son actif que quelques publications au tout début de sa carrière, passées inaperçues, et que lui-même n'a jamais mises en avant. Nous nous en sommes donc tenus prudemment à ces critères stricts, dans l'espoir que nos analyses puissent ensuite permettre de dire en quoi les textes en voix-off des films de ces auteurs pourraient être assimilés à des textes littéraires.

Cependant, une fois ces critères définis, un constat s'imposait : les films qui satisfaisaient aux conditions requises présentaient une très grande diversité. Alors qu'ils ne formaient pas une catégorie dûment repérée et répertoriée par ailleurs, chacun d'entre eux, à la limite, semblait constituer un cas particulier. La constitution d'un corpus posait donc quelques difficultés. Comment sélectionner les films, au-delà de préférences personnelles ? Comment fonder et justifier les choix effectués ? Pouvions-nous dégager des critères secondaires à même de consolider l'analyse, en nous permettant de couvrir le maximum de cas de figures possibles, et en fournissant une base de réflexion susceptible de proposer un ordonnancement à l'intérieur de toutes ces singularités ? Considérant ces questions, il nous est apparu deux variables susceptibles de donner un aperçu satisfaisant de l'ensemble de la production cinématographique répondant à la définition de notre

objet d'étude : d'une part leur mode de fabrication ; d'autre part le rapport au réel induit par la présence d'un texte littéraire, soit une problématique poïétique pour l'une, sémiologique pour l'autre.

Concernant leur mode opératoire, on peut en effet faire état de deux grandes manières de composer ce type de films, selon que le texte est antérieur ou postérieur à la réalisation des images. Le dernier cas se produit le plus souvent pour des films réalisés par des auteurs d'abord reconnus comme écrivains, qui sont ensuite passés du stylo à la caméra. Alors, à partir d'images tournées par eux ou par d'autres, ils rédigent un texte, à la manière dont, souvent, les musiciens composent une musique de film, c'est-à-dire au vu d'un montage des images déjà effectué. Le texte est écrit en adéquation, ou en réaction à ces dernières. Ce mode opératoire n'est cependant pas une règle absolue : pour son film *Méditerranée* (1963), Jean-Daniel Pollet a demandé à Philippe Sollers d'écrire le texte. Mais, pour *Dieu sait quoi* (1997), film réalisé ultérieurement, le même cinéaste a suivi une démarche inverse. C'est la relecture des œuvres de Francis Ponge qui lui a insufflé le désir de réaliser un film. Lorsqu'il en est ainsi, qu'un texte est à la source d'un projet cinématographique, se pose inévitablement la question de la nature des images à tourner, et du rapport que celles-ci entretiennent avec un texte que l'on ne peut retoucher que dans certaines limites.

Le point de vue sémiologique, quant à lui, pose la question des multiples rapports entre textes et images dans le film déjà réalisé. Certes, cette question se pose de manière générale pour la quasi intégralité des films depuis l'invention du cinéma parlant. Cependant, la singularité de notre objet d'étude est de réunir des types d'images et de textes a priori divergents dans leurs intentions. L'image documentaire est par nature tournée vers la représentation de la réalité brute. En outre, même si elle n'y est pas obligatoire, l'esthétique réaliste prédomine dans le cinéma documentaire. C'est ce que l'on attend d'elle, par défaut. Si elle est trop esthétisante, elle court le risque d'être accusée de falsifier la réalité. Ainsi, son horizon d'attente se situe plutôt du côté de la fidélité à celle-ci. D'un autre côté, il existe tout aussi bien des textes littéraires réalistes. Ils forment même depuis le dix-neuvième siècle une part importante de la littérature, depuis Balzac, Zola, jusque tous leurs héritiers contemporains. Néanmoins, cette veine s'est historiquement constituée en réaction au fond antérieur de la littérature, d'inspiration épique ou lyrique. De ce fait, les connotations rattachées à la littérature se situent encore largement du côté de l'imaginaire et de l'expression personnelle. En conséquence, l'assemblage d'images documentaires et de textes littéraires n'a rien de naturel, et semble contre-intuitif. On peut même aller jusqu'à percevoir des caractéristiques intrinsèques opposées entre le visuel et la parole. Le dernier chapitre, avant sa conclusion générale, de *L'Image-temps* de Gilles Deleuze s'intitule « Les Composantes de l'image ». Le philosophe y

analyse justement les liens entre images et sons, notamment dans ce qu'il nomme cinéma de la modernité. Pour lui, dans ces films, les bandes son et image ont acquis une autonomie l'une par rapport à l'autre. Images et paroles n'ont plus à suivre un chemin et un tempo strictement identiques. Commentant les films de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, il voit dans l'image une propension à se tourner vers le bas, la terre, la matérialité et l'épaisseur des choses. Au contraire, la parole serait mobile, fluide, aérienne. Ces deux composantes exerceraient donc dans le film des forces antagonistes sur un plan vertical, comme le synthétise cet extrait :

> « Tel est bien chez les Straub le statut comparé de l'image sonore et de l'image visuelle : des gens parlent dans un espace vide, et, tandis que la parole monte, l'espace s'enfonce dans la terre, et ne laisse pas voir, mais fait lire ses enfouissements archéologiques, ses épaisseurs stratigraphiques, atteste les travaux qui furent nécessaires et les victimes immolées pour fertiliser un champ, les luttes qui se déroulèrent et les cadavres jetés[4] ».

Deleuze analyse ici des productions de fiction. Mais il s'intéresse bien, dans son deuxième volet de sa réflexion sur le cinéma, à la modernité qui, selon lui, a vu s'opérer une déconnexion entre images et sons, ce qui correspond aussi au cas de figure des films dont nous nous saisirons. De manière générale, nous avons souvent dû, devant le manque de références dans l'étude de notre problématique, transposer des analyses menées dans des champs de réflexion voisins. De même, dans le même chapitre, Deleuze consacre d'ailleurs plusieurs paragraphes aux films de Marguerite Duras ; mais là aussi, il ne cite pratiquement que ses films de fiction. Il s'agit d'un exemple révélateur d'une difficulté plus générale à laquelle nous avons été confrontés : la plupart des ouvrages de réflexion générale sur le cinéma confondent cinéma et œuvres de fiction. L'hégémonie exercée par ce genre est telle qu'elle occulte souvent complètement toute la production documentaire, même quand elle prétend le contraire. Néanmoins, Deleuze évoque tout de même rapidement les *Aurélia Steiner*. Il cite ces deux films pour pointer une des différences entre le cinéma de Duras et celui des Huillet-Straub : chez elle, l'élément liquide – les fleuves, la mer – se substitue au rôle joué par la terre dans les films de ces derniers. Mais cela ne compromet en rien l'hypothèse générale d'une dichotomie entre les connotations et les rôles respectifs de l'image et du son, plus spécifiquement de la parole, l'une étant attirée vers la matérialité, l'autre cherchant à s'échapper par la voie des airs. Toutefois, Deleuze n'en conclut pas à une opposition, qui neutraliserait ces deux forces, mais à une tension, garante de la tenue du film moderne. En est-il de même quand les images sont de nature documentaire, et le texte pas forcément narratif ? Quels sont les rapports entre images et paroles de genres et de natures différents ? C'est ce que nous

4 Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985, p.332.

chercherons à vérifier au long de notre recherche. Il conviendra notamment de repérer les effets de redondance, complémentarité, domination, neutralisation, opposition, ou contamination qui peuvent résulter de ces rapports.

Dans ce cadre sémiologique, nous avons observé empiriquement une grande variété de textes concernés. Nous nous sommes demandés comment leurs genres et leurs registres exerçaient une influence sur le sens et la réception du film. Qu'en est-il lorsque nous entendons un poème lyrique ? Comment agit un schéma narratif ? Plus largement, nous nous pencherons sur les pouvoirs de la littérature, comparativement à ceux du cinéma. Nous mobiliserons ainsi les grandes catégories relatives à l'énonciation, telles qu'elles ont été mises en évidence, notamment, par Émile Benveniste. Les textes jouissent en effet du privilège de pouvoir aisément passer d'une personne à l'autre, et de naviguer tout aussi facilement dans l'éventail de temps verbaux constitutifs de la langue. Les images parviennent également à exprimer les personnes et les temps, mais à l'aide d'artifices qui lui sont moins naturels, et qui doivent faire l'objet d'un décodage. D'où peut-être la plus grande fluidité assignée à la parole par Gilles Deleuze. Nous verrons donc ce que la parole littéraire parvient à communiquer à l'image de ses aptitudes à manier l'énonciation.

Enfin, toujours à propos des questions de sens, les films concernés peuvent se distribuer le long d'un axe, selon la relation qu'ils entretiennent avec ce que l'on nomme l'actualité. Traditionnellement, les films documentaires circonscrivent leur propos. La délimitation de leur sujet se fait autour de points de natures diverses : une personne, un groupe de personnes, une question sociale, un lieu, une époque, etc. Ils sont constitués autour d'un thème problématisé. Or, les films qui ont recours au texte littéraire se plient plus ou moins à cette règle. À côté de films s'y conformant, d'autres semblent vouloir y échapper ; ne se limitant pas à une problématique particulière et bien située, leur perspective tend à se dilater, jusqu'à embrasser les questions les plus vastes, à s'intéresser au monde, à l'existence, sans aucune borne temporelle. Nous touchons sans doute ici à l'une des motivations expliquant la nécessité du texte littéraire pour certains films. Comment, en effet, disserter de thèmes existentiels sans risquer les accusations de pédanterie, de vanité, ou d'être taxé de donneur de leçons ? Le texte littéraire est à même de nuancer, de porter le doute et l'interrogation, dans l'évocation de sujets aussi sensibles, où les certitudes n'ont plus cours. Pour le dire autrement, il contribue de manière privilégiée à apporter une distance. Les films de notre corpus devaient donc aussi se distribuer selon une échelle rendant compte d'un lien plus ou moins étroit avec les questions d'actualité, étant entendu qu'il n'est pas dans notre propos de constituer des catégories étanches l'une à l'autre.

Considérant ces deux axes d'analyse, poïétique et sémiologique, nous avons donc cherché à constituer un corpus de films susceptible de couvrir l'ensemble des combinaisons qu'ils offraient. Nous avons ensuite dû déterminer également lequel des deux privilégier dans l'élaboration du plan. Les longueurs des développements consacrés à chacun d'eux dans les considérations qui précèdent pourraient déjà indiquer une plus grande richesse du versant sémiotique. Mais de plus, des problèmes similaires de montage se posent quel que soit le mode opératoire. Et, in fine, il nous est apparu que la question des différentes temporalités en jeu dans les films était fondamentale pour bien mettre en évidence l'intérêt et le rôle d'une parole littéraire face aux images de type documentaire. C'est pourquoi notre progression prendra appui sur le rapport au réel que manifestent les films, ce rapport étant en corrélation avec le rapport au temps. L'aspect poïétique ne sera pas délaissé, mais se verra donc abordé pour chacune des œuvres étudiées.

Ainsi, dans un premier temps, nous rendra compte de deux films qui ont encore une parenté assez affirmée avec des documentaires plus classiques. En effet, ces films sont centrés sur une époque ou un sujet relativement délimités. Ils s'insèrent dans les débats liés à l'actualité de leur période de production. Ce seront successivement *La Rabbia* de Pier Paolo Pasolini (1963) et *The Great Wall* de Tadhg O'Sullivan (2015).

La Rabbia ouvre donc notre tour d'horizon. Par sa conception même, le texte y est de fait en réaction aux images. Pasolini l'a conçu de façon à tisser un rapport assez étroit entre les deux composantes du film. On sait en effet que les images proviennent presque toutes d'un fonds d'archives de ce que l'on nommait alors dans les séances de cinéma les « Actualités ». Toutefois, ce film est resté longtemps méconnu du fait de son insuccès et de l'incompréhension qu'il a suscitée à sa sortie, y compris dans les rangs de la gauche italienne dont il était censé être proche. En fait, si ce film a déconcerté les spectateurs de l'époque, c'est que Pasolini y refuse une rhétorique communiste classique, ou du moins clairement de gauche, et les arguments qui vont avec, pour produire un texte souvent lyrique, aux allures par moments prophétiques. Les décalages dont il fait preuve montrent une tentative de rompre avec les réflexes de la langue de bois, de s'écarter résolument des armes de la propagande. Son pas de côté est une démarche relativement nouvelle en 1963 dans le champ du cinéma, après les années d'antagonisme idéologique exacerbé de la Guerre froide. Par ailleurs, ce qui a suscité notre intérêt pour le film, c'est que *La Rabbia* constitue un exemple assez extrême d'un certain mode d'assemblage de textes et d'images. Le texte a été composé pour des images déjà tournées, sur lesquelles l'auteur n'avait aucune autre prise que la sélection et le montage. Totalement responsable du texte, il ne l'est donc qu'à moitié des images. Quant à la diction des textes, Pasolini innove également en la confiant à deux voix distinctes, selon l'intention et la

tonalité des passages. Une voix dite poétique alterne avec une voix plus neutre, plus classique, dite de prose.

C'est suivant un processus opposé, symétrique, qu'a été réalisé *The Great Wall*, le plus récent de nos cinq films, en 2015. Selon ce qu'il nous a expliqué, son réalisateur, l'irlandais Tadhg O'Sullivan, n'avait initialement qu'une vague idée de film sur l'architecture des frontières en Europe. Ce projet est resté en dormition jusqu'à ce que O'Sullivan tombe sur un texte, à savoir la nouvelle « En construisant la Grande Muraille » de Franz Kafka. Là, soudainement, il dit avoir vu comment mener à bien son projet, le texte lui apportant l'idée cinématographique de réalisation qui lui faisait défaut. O'Sullivan a donc tourné des images en ayant en tête le texte de cette nouvelle. Ici, par rapport à *La Rabbia*, l'ordre d'assemblage est inversé, et ce sont des images que l'auteur est pleinement responsable. Il en résulte un film déroutant, où les images d'aujourd'hui se télescopent avec les mots d'une nouvelle maintenant centenaire, dont l'univers diégétique se situe lui-même plusieurs siècles plus tôt. L'étonnement naît alors des résonances que peuvent avoir ces mots anciens avec les situations filmées, qui gravitent autour des migrations, des dispositifs mis en place pour les restreindre et les contrôler, et de différents lieux de pouvoir européens. Il est vrai que la nouvelle de Kafka s'y prête d'autant mieux qu'elle ne s'embarrasse pas de vérité historique, et que ce dernier a pris beaucoup de liberté avec les conditions réelles de construction de la Muraille de Chine. Un autre enjeu de l'analyse de ce sera de voir comment dans *The Great Wall* un texte narratif peut structurer le film et orienter sa signification. Comment également sélectionner les passages de la nouvelle, bien trop longue pour être reprise en intégralité. Par ailleurs, ce film est une sorte de cas limite en ce qui concerne le rapport aux questions socio-politiques. Ses images sont toutes contemporaines du tournage, mais le texte est bien plus ancien, alors que son univers diégétique l'est encore davantage. Elles renvoient à l'espace européen ou à ses marges, tandis que la nouvelle est donc située en Chine. Donc, si Tadhg O'Sullivan entendait aborder un sujet d'actualité lié à l'Europe, il a délibérément opté pour un texte qui prend ses distances avec celui-ci. Par ce choix, il relie les questions contemporaines à des ressorts culturels plus profonds.

Certains cinéastes vont encore plus loin, qui ne reconnaissent plus aux soubresauts de l'actualité la même pertinence pour rendre compte de la réalité. C'est dans cette perspective que nous avons ensuite retenu *Lost lost lost* de Jonas Mekas (1976) et *Dieu sait quoi* de Jean-Daniel Pollet (1994). Le premier montre un recentrement progressif vers l'intime, parallèle d'un éloignement des questions socio-politiques. Le film retrace en quelque sorte la genèse de l'œuvre filmique de Mekas. Cinéaste états-unien un peu par accident, alors qu'il se destinait plutôt à devenir poète lituanien chantant sa terre natale, le destin de ce dernier s'est vu totalement bouleversé par le

rouleau compresseur de l'Histoire. *Lost lost lost* montre comment il a surmonté le désarroi engendré par son déracinement, ainsi que la façon dont a été inventé le style Mekas. Il le fait en opérant un montage puisant dans la multitude de rushes hétéroclites accumulés depuis l'achat de sa première caméra, quelques semaines après que le jeune lituanien ait débarqué à New-York en 1949. Ainsi, parmi ceux-ci, se trouvent des plans censés au départ former un vague projet de documentaire sur les émigrés lituaniens échoués aux États-Unis après la Seconde Guerre Mondiale. S'y mêlent des rushes destinés à des essais de fiction. Et puis, progressivement, prennent le dessus tous les plans filmés au quotidien sans autre but que de filmer la vie. C'est-à-dire pêle-mêle l'amitié, la nature, les petits événements du quotidien, le travail artistique, tous ces éléments se mêlant dans des images de plus en plus virevoltantes. Comment, dès lors, s'insèrent les mots dans ce projet autobiographique ? Quelle distance supplémentaire instaurent-ils face aux images témoins d'une existence singulière ? Dans la zone défrichée par Mekas, aux parages du film expérimental et du documentaire, quel rôle joue le texte, lui-même flottant entre poésie et autobiographie ? *Lost lost lost* évolue sur une trajectoire qui mène de l'extra à l'infra-ordinaire. Ce dernier concept, introduit par Georges Perec dans un texte du même nom, englobe tout ce qui fait le décor de notre quotidien, auquel nous ne prenons plus garde. *Dieu sait quoi* de Jean-Daniel Pollet, à la suite de Francis Ponge, en dresse un inventaire partiel, et constitue le quatrième film de notre corpus.

Le cinéaste français Jean-Daniel Pollet, autre explorateur résolu de l'image, a en effet réalisé sa version filmée de l'œuvre du poète en 1997. Davantage encore que pour Tadhg O'Sullivan, le texte littéraire est à l'origine du projet filmique, puisque le cinéaste irlandais avait au préalable un sujet en tête, auquel la nouvelle de Kafka a simplement permis de trouver sa forme cinématographique. Et davantage que pour les autres films du corpus, l'image y est conçue en fonction du texte. Ce film représente donc un extrême d'un point de vue poïétique. Pollet avait même envisagé une subordination complète de celle-ci à celui-là, forgeant pour l'occasion le concept de « pléonasme dépassé ». L'analyse du film s'attachera à déterminer dans quelle mesure il a renoncé à une forme visuelle qui se voulait calquée au plus strict sur le texte. Par ailleurs, d'un point de vue thématique, le texte comme le film délaissent délibérément ce qu'ils considèrent comme des épiphénomènes à l'échelle de l'histoire terrestre, se désintéressent des agitations humaines. Ponge se place de fait dans une perspective plus large, en « ambassadeur du monde muet », autrement dit de tous les animés ou inanimés à l'exception des humains. Le texte littéraire intervient donc ici à rebours de tous les commentaires à la poursuite du temps. La poésie descriptive de Ponge appelle un présent de vérité générale qui tend à annihiler les multiples variations qui altèrent ou particularisent les choses, et tend donc à les essentialiser. On voit donc comment l'image

documentaire y aspire à d'autres usages que ceux qui lui sont généralement assignés, attachés à saisir les particularités d'un moment ou d'objets, ou les vicissitudes de l'histoire. Nous sommes ainsi parvenus à l'autre extrémité de la course possible de notre curseur, plaçant les films sur une échelle selon le rapport à l'actualité de leur propos.

Cependant, un dernier film vient à la fois bousculer et compléter cet ordonnancement. Avec *Les Mains négatives*, réalisé en 1979, Marguerite Duras proposait en effet un court-métrage dont les images captaient la fugacité morose d'une aube parisienne tandis que ses mots survolaient l'espace et le temps dans un élan lyrique. Sur le plan de sa genèse, il s'apparente en partie à celle de *Lost lost lost* : Duras recycle ses propres images, destinées originellement à son long métrage *Le Navire night*, sur lesquelles elle rédige un texte. Elle s'en écarte de par l'unité temporelle et thématique dans laquelle se coule le film, là où celui de Mekas s'étale sur plus d'une dizaine d'années tout en sautant allègrement d'un lieu et d'un sujet à l'autre. Mais ce qui nous a surtout incité à conclure notre étude par ce film est l'entière disjonction apparente entre les composantes verbales et visuelles, le grand écart au risque de l'écartèlement du sens, que Duras ose dans cette œuvre. Schizophrène dans son rapport à l'actuel, prosaïque dans ses images mais lyrique dans sa voix-off, le film contrevient aux règles du bon sens cinématographique. Cependant, il pousse ainsi à bout le mécanisme spectatoriel qui nous pousse à assembler ces morceaux disparates pour en faire jouer le sens malgré tout. Dans un même mouvement, *Les Mains négatives* reprend à son compte le principe artistique du décalage face au réel, déjà à la source des premières productions visuelles, et peut-être verbales, dans l'obscurité des cavernes magdaléniennes.

De la sorte, ce dernier film pose de manière exacerbée la question de l'écart nécessaire au réel, constitutif de toute production artistique. Celle-ci est d'autant plus aiguë, dans l'orbe du cinéma documentaire, du fait qu'il tire sa matière visuelle d'images soutirées au réel. Cette origine consanguine fait peser sur les films un danger de confusion entre images enregistrées et réalité. La voie est alors ouverte à l'annihilation de l'image, prise comme décalque objectif du monde. Celle-ci est alors également offerte à sa capture par un commentaire plat ou péremptoire. Didactique réductrice ou propagande brutale : ces deux écueils peuvent être évités par un décalage salvateur. L'écart peut être léger ou massif, comme il peut être interne à l'image ou apporté par un élément de nature auditive. Dans ce dernier cas, le texte littéraire en est un puissant catalyseur. Ce sont tout l'objet et l'enjeu – l'objeu dirait Francis Ponge – de cette thèse que de cerner l'éventail de ses modes d'intervention dans le film et d'analyser ses potentialités dans la construction du sens. Une dernière et sixième partie reprendra ces questions de manière à en effectuer une synthèse plus générale.

Au préalable, donc, les cinq premières parties sont consacrées chacune à un film. Il est évident qu'elles devront conjuguer les analyses filmiques et textuelles. Les problématiques posées se situant à un niveau très général sur ces deux aspects, dans un premier temps nous n'aurons essentiellement recours qu'à des outils et concepts relativement basiques et consensuels, comme par exemple les valeurs de plan et les caractéristiques de l'énonciation. Ceux-ci ouvrent déjà de toute façon des pistes de réflexion nombreuses. Ils permettront ainsi de déterminer des constantes et des variations à même de jeter les premières bases d'une poétique du documentaire à texte littéraire. Bien que nous visions au final une mise en regard de ces deux aspects des films étudiés, et qui interagissent dans les films, nous ne pourrons éviter des étapes dans lesquelles nous ne nous focaliserons que sur l'un des deux. Certains de ces films, comme Dieu sait quoi ou La Rabbia, ont certes déjà fait l'objet de travaux. Mais ceux-ci se concentrent sur certaines séquences et questions, comme Sentir le grisou[5] de Georges Didi-Huberman sur le film de Pasolini, ou ne les envisagent que du seul point de vue cinématographique, dans des articles se limitant à certains de ses aspects. Et la question spécifique du rapport entre voix-off littéraire et images documentaires n'y est jamais centrale. Ou alors, ces films du corpus ne sont évoqués qu'à titre d'exemples dans des études là encore strictement cinématographiques. D'un autre côté, les études de littérature portant sur les textes mis en jeu ne les mettent que très marginalement en regard des images auxquels ils sont associés. Il en va par exemple ainsi du texte des Mains négatives : écrit expressément par Marguerite Duras en tant que voix-off du film, il peut pourtant faire l'objet d'analyses uniquement textuelles, comme dans « Le poétique ou l'avers du romanesque » d'Aline Mara-Brunel dans l'ouvrage collectif Marguerite Duras, la Tentation du poétique[6]. Nous nous référerons cependant à certaines de ces études dans la mesure où elles apportent des éclairages utiles à la compréhension des enjeux littéraires et sémiologique des textes, dont notamment Francis Ponge, Entre mots et choses[7], de Michel Collot ou L'Entrécriture de Marguerite Duras[8] de Julie Beaulieu.

Mais, pour notre part, nous refuserons d'instituer a priori l'un des deux pôles de notre analyse comme axe de référence permanent au cours de la thèse. Nous considérons que dans ces films aucun élément n'est l'auxiliaire de l'autre. Nous les envisageons bel et bien tels des œuvres plurielles, qui ne tirent tout leur sel que de la rencontre, éventuellement émaillée de tensions, des composantes verbales et visuelles. Il pourrait certes être justifié une prééminence de l'image, en raison de leur qualité d'œuvre filmique, destinée à être projetée sur écran. Mais ce serait faire bien

5 Georges Didi-Huberman, *Sentir le grisou*, Minuit, Paris, 2014.
6 Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère (dir.), *Marguerite Duras, La Tentation du poétique*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002.
7 Michel Collot, *Francis Ponge, Entre mots et choses*, Champ Vallon, Seyssel, 1991.
8 Julie Beaulieu, L'entrécriture de Marguerite Duras, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2018.

peu de cas, justement, de leur nature composite ainsi que, pour chacun d'entre eux, du respect, voire de la vénération accordée aux textes. Ces derniers ne sont ni des béquilles, ni de simples suppléments ; ils n'ont pas un simple rôle d'accompagnement, pour prendre une analogie musicale. De même, l'image n'y est pas une " adaptation " du texte, ni même leur transposition, modalité de rapport entre textes et films assez couramment étudiée, mais exclusivement dans des œuvres fictionnelles.

Cette pétition de principe compromet selon nous l'adoption d'une théorie purement cinématographique ou littéraire comme guide universel pour l'analyse des films du corpus. Il s'agirait alors ni plus ni moins de subordonner une composante à l'autre, en privilégiant une grille de lecture. En outre, notre corpus ayant été construit de manière à présenter la plus grande diversité de formes au sein de ces films documentaires à textes littéraires, le primat donné à une théorie définie préalablement aurait tendance à réduire les singularités de chacun d'eux. Nous verrons en particulier que leurs effets de sens ne sont pas produits de la même manière selon les textes qui les innervent. Ainsi, par exemple, la construction rhapsodique de Dieu sait quoi, assemble dans un ordre libre, arbitraire, des passages de textes de Ponge tirés de maintes œuvres de celui-ci, chaque fragment étant relativement indépendant des autres. Chaque association de texte et d'image est à réinventer sans cesse. Or, suivant en cela un fonctionnement tout à fait différent, The Great Wall ne tire pleinement son sens que d'après la progression de la nouvelle « En Construisant la muraille de Chine », dont il a fait sa voix-off. Le narratif appelle donc ici une lecture plus globale, chaque fragment devant être interprété en fonction de la place qu'il occupe dans le film. De la même façon, les trois autres films obéissent à des modes de construction chaque fois différents. Notre démarche, dans chaque partie axée sur un film du corpus sera donc de nature inductive, de manière à ne pas préjuger de ce qui nous pourrons y observer. De ce fait, dans un premier temps nous procéderons à une observation des principales caractéristiques filmiques et verbales des œuvres en ayant recours à des outils éprouvés relativement consensuels telles que valeurs de cadres, points de vue, mouvements de caméra pour les premières ; jeux sur l'énonciation, notions de narratologie, pour les secondes. En effet, en regard de films si divers nous avons éprouvé la nécessité d'établir des analyses propres à chacun d'eux, plutôt que de chercher à les faire passer à travers une grille uniforme qui gommerait leurs particularités.

Cependant, nous porterons une attention particulière aux montages. Ceux-ci sont en effet révélateurs des interactions entre l'image et le texte, et de la dynamique ainsi créée. Cette question importante dans le champ du cinéma a fait l'objet de réflexions de certains grands cinéastes tels Eisenstein ou Pelechian. Leurs analyses sont toutefois datées, et prennent essentiellement en compte

des formes muettes de cinéma, s'intéressant avant tout à l'image. Afin de situer le montage de nos films dans le champ des possibles, nous nous référerons donc parfois aux classifications proposées plus récemment par Vincent Amiel, notamment dans Esthétique du montage[9].

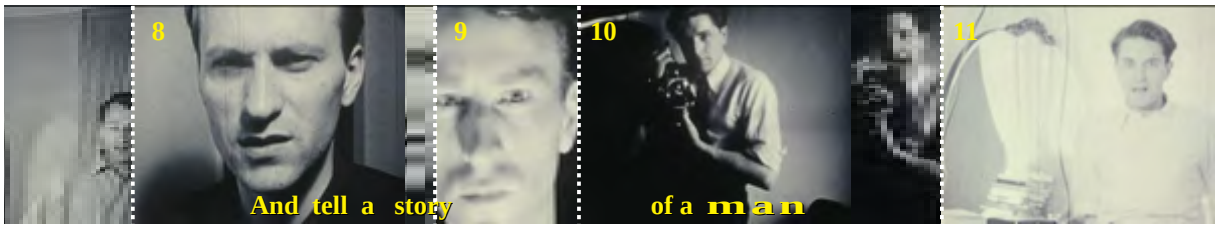
Ensuite, toutefois, au bout de cette démarche inductive, quelques appuis théoriques nous aideront à affiner et approfondir la réflexion. Du côté de la littérature, tout d'abord, nous nous demanderons si les textes convoqués sur les images documentaires sont susceptibles de ressortir d'une quelconque typologie. Le champ de la littérature est immense, fort de son histoire, se divisant en genres qui, pour délimités qu'ils puissent paraître au premier abord, se croisent en fait et donnent naissance à une multitude de cas indéterminés. Pour nous situer dans cet univers foisonnant, nous ferons appel à l'essai de Philippe Forrest intitulé Rien n'est dit[10], paru récemment. L'auteur y embrasse l'ensemble de l'histoire littéraire, depuis le classicisme jusqu'aux textes les plus récents. Il y prend parti contre la remise en cause par nombre d'auteurs contemporains en phase avec un désenchantement socio-politique de ce qu'il nomme la modernité, caractérisée par un esprit de recherche. Or, il nous a semblé intéressant et fructueux de confronter les textes de notre corpus à cette problématique. Nous verrons en particulier si cette réflexion sur le concept de modernité ne peut permettre de passer outre les évidentes disparités entre ceux-ci. Si, contre toute apparence, ils ne font pas partie d'une même famille littéraire.

Nous nous attacherons également à prendre du recul en ce qui concerne l'image, comme nous y invite la philosophe Marie-José Mondzain. Dans un mouvement analogue à celui de Philippe Forrest pour les textes littéraires, son œuvre s'attache en effet à relier une lecture des images contemporaines à une vision d'ensemble reprenant toute l'histoire connue de la représentation visuelle. Suivant sa réflexion, notamment dans son ouvrage Le Commerce des regards[11] ou son article « Les images parlantes[12] », nous remonterons ainsi aux pratiques byzantines de l'icône, à la définition de la doctrine des pères de l'Église en matière d'image, et aux représentations préhistoriques encore visibles dans certaines cavernes. Ceci replacera nos images de nature documentaire dans une histoire générale de la représentation visuelle, en fonction du rôle qui leur est assigné. En accord avec elle, nous verrons l'importance de l'existence d'un espace de liberté laissé au spectateur pour son interprétation. Nous serons alors en mesure de dire en quoi une part d'indétermination ou de flottement dans leur conception appelle une parole libre, éventuellement littéraire.

9 Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Armand Colin, 5e édition, Malakoff, 2022.
10 Philippe Forrest, *Rien n'est dit*, Le Seuil, Paris, 2023.
11 Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards*, Seuil, Paris, 2003.
12 MONDZAIN Marie-José, « Les Images parlantes », in GAGNEBIN Murielle (dir.), *Les Images parlantes*, Champ Vallon, Seyssel, 2005.

Ce point de vue, appuyé sur une histoire des images qui sous-tend notre culture, sera complété par une approche phénoménologique davantage orientée sur les mécanismes physiologiques mis en jeu dans la réception filmique. Un éclairage à propos de cet aspect nous semblait nécessaire tant l'association de textes parfois denses à des images tout aussi travaillées soumet à rude épreuve, dans les films du corpus, les capacités cognitives du spectateur. Sur cette question, nous avons été particulièrement sensible aux réflexions du phénoménologue Mikel Dufrenne. En effet, alors qu'un théoricien du son au cinéma comme Michel Chion analyse davantage les relations entre le visuel et l'auditif sous forme de lutte d'influence, Dufrenne propose, dans L'œil et l'Oreille[13], des modalités d'heureuse coopération entre ces deux stimuli, qui correspond mieux à notre expérience de spectateur. Or, en tout état de cause, c'est bien cette forme de réception qui s'avère nécessaire à la pleine appréciation de ces films qui jouent à pleine mesure de la parole et de l'image.

Enfin, d'autre part, les analyses menées à un niveau global seront accompagnées à chaque fois d'études plus fines d'une ou plusieurs séquences des films étudiés. Pour ce travail, qui appelait une description précise du texte, de l'image, et surtout de leur mise en rapport concrète, nous avons voulu proposer un outil de transcription et de visualisation. Ceux habituellement employés dans les travaux sur le film – au mieux, le plus souvent, un seul photogramme par plan – nous paraissaient en effet ici insuffisants à en rendre compte de façon détaillée. Ils ne permettent pas, en effet, de retranscrire notamment la durée des plans, ainsi que les silences, ou les moments précis où la parole s'insère. Le procédé retenu, cherchant à pallier au mieux à ces manques, aboutit à des visuels ressemblant à des planches contact sous-titrées, comme dans l'exemple reproduit ci-dessous, extrait de la transcription de la séquence d'ouverture de *Lost lost lost*. Leur mode de réalisation et leurs principes sont exposés en détail en annexe.



Par ailleurs, même si l'aspect poïétique n'a finalement pas servi de critère structurant pour le plan, un volet lui est consacré dans chacune des parties. Selon les films, il s'appuiera sur différentes sources. Pour la plupart (Duras, Mekas et Pasolini), elles sont représentées par l'ensemble des écrits ou transcriptions orales retraçant les genèses, tournages et montages des films. Pour chacun de ces derniers, ils sont assez nombreux. Mais ils restent souvent aussi lacunaires, nous obligeant à des

13 Mikel Dufrenne, *L'Œil et l'Oreille*, éditions Jean-Michel Place, Paris, 1991.

hypothèses sur certains aspects du processus de production. Nous avons en revanche pu disposer d'éléments plus complets pour *Dieu sait quoi*. La Cinémathèque de Toulouse a en effet recueilli tout le dossier de production du film, que nous avons pu consulter. Certains points demeurent néanmoins inconnus ; si Jean-Daniel Pollet avait effectué un travail de préparation très conséquent, le dossier ne comporte pas de script du tournage, et le montage effectif n'est pas plus documenté. Les notes préalables du cinéaste apportent toutefois un précieux éclairage sur de nombreux aspects de la genèse et de l'élaboration du film. Elles permettent également quelques hypothèses intéressantes sur certains plans de celui-ci, comme celle de l'existence de ce que nous avons nommé « poèmes fantômes ». Enfin, avec Tadhg O'Sullivan et *The Great Wall*, nous avons eu affaire à une configuration inverse par rapport à celles rencontrées avec les trois premiers cinéastes cités. Pour ce film assez récent et méconnu, qui a surtout tourné dans les festivals et les musées, aucune littérature critique en français n'était disponible. Cependant, nous avons pu entrer en contact avec le réalisateur, sous forme d'un échange de courriers électroniques. Tadhg O'Sullivan a ainsi répondu aux questions que nous lui avions envoyées. Nous avons donc pu faire état d'un témoignage de première main sur la poïétique du seul film de notre corpus d'un réalisateur encore vivant.

Dans le même temps, ce versant poïétique de notre travail est doublé d'une recherche en création. Nous avons ainsi mis à l'épreuve les diverses problématiques rencontrées par les réalisateurs des films étudiés, ou celles que nous avons développées dans nos analyses. Un premier projet est resté inabouti. S'il avait été mené à terme, le désir d'image en aurait été le moteur premier. L'idée était d'effectuer une sorte de voyage temporel à travers une errance guidée de la caméra dans une rue de Toulouse : la rue Saint Rome, l'une des plus anciennes de la ville, abonde en traces d'un passé ancien ; y prolifèrent également les boutiques les plus "tendance". Mais nous avons vainement cherché le texte qui aurait pu être sa voix-off. Un deuxième projet est ensuite né de la démarche inverse. Nous nous sommes ressouvenus d'un texte, un poème du dix-septième siècle que nous avions collecté, qui s'est très rapidement vu métamorphosé en projet de film. En effet, dès le moment où il a resurgi de notre mémoire, nous avons vu comment le sonnet « Qu'est-ce de votre vie ? », de Jean-Baptiste Chassignet, pouvait résonner avec des images actuelles. Les réflexions d'ordre sémiologique sont venues ensuite, lors de la réalisation concrète des images puis de la bande son. Cette démarche de création est détaillée dans une autre annexe.

Ainsi se bouclera notre travail, aux abords de la rencontre entre les mots et les images documentaires. De ces objets filmiques mal identifiés, dont nous allons tenter de mieux cerner les contours, d'interroger les enjeux, et d'approcher les différents modes de création. Nous y verrons comment quelques uns des plus illustres noms de la littérature moderne se sont confrontés à la

représentation de la réalité, de leur propre initiative ou convoqués par des cinéastes. Nous chercherons de la sorte à montrer ce que peut la littérature en regard des images issues plus ou moins directement de la réalité. En effet, le point de convergence entre toutes nos analyses se situe autour des conditions et des processus donnant la possibilité d'une relation de complicité et non d'antagonisme entre la parole littéraire et l'image documentaire, même quand elles peuvent paraître s'opposer. Elles tenteront donc d'apporter quelques éléments de réponse à un ensemble de questions dérivées du constat qu'existent de tels films reposant sur ces principes. Comment le verbal et le visuel peuvent-ils s'épauler dans la construction d'une œuvre filmique ? Faut-il pour ce faire des types d'images et de textes particuliers ? Dans ce cas, comment se joue leur interaction ? Quel rôle joue la notion de distance dans ce processus ? Distance entre images et textes, aussi bien qu'internes à chacune de ces instances.

En tout état de cause, l'ensemble de ces questions se place sous le signe du double, eu égard aux œuvres étudiées comme des outils mobilisés. Mais ce caractère pluriel peut présenter lui-même deux facettes. L'une nous conduirait vers les rives de la dualité. Dérivé du mot « duel », ce mot décrit les choses qui se vivent sur le mode de l'affrontement, ou de la domination d'un élément par l'autre. L'autre modalité, elle, se place sous les auspices du binôme, du tandem ou, autrement dit, de la complémentarité et du dialogue. Or, de fait, les films étudiés relèvent de cette dernière attitude face aux matériaux verbaux et filmiques qui les nourrissent. Ils sont à la recherche d'un équilibre entre eux, qui n'interdit pas la tension, mais exclut que l'un soit à la solde de l'autre. Cela nous oblige donc, selon nous, à apporter des soins équivalents aux analyses filmiques et littéraires, de façon à ce qu'elles s'éclairent mutuellement. Ce n'est qu'à cette condition, que sera rendue justice à la richesse de ces œuvres et que leur étude pourra être plus féconde. Ainsi, c'est ce fil, tendu entre analyses filmiques et littéraires, que nous voudrions tenter de suivre au cours de cette thèse. Cette voie sera-t-elle praticable jusqu'à sa conclusion ? Elle en constitue en tout cas un enjeu essentiel.

PREMIÈRE PARTIE

LA RABBIA

PIER PAOLO PASOLINI

1 Pier Paolo Pasolini, *La Rabbia* : Une parole pour ressusciter les images

1.1 Introduction

En quoi une parole littéraire pourrait-elle se distinguer des autres paroles dans le cadre du cinéma documentaire ? Pour commencer à répondre à cette question, il nous a semblé qu'il serait judicieux d'observer ce qui advient lorsqu'elle est la seule variable introduite par rapport à des films plus classiques. Pour cette raison, notre choix s'est d'abord porté sur *La Rabbia* de Pier Paolo Pasolini. Sorti en salles en 1963, ce film a en effet été réalisé selon le principe de réemploi, en l'occurrence celui de séquences de films d'Actualités italiens. Il redonnait ainsi une seconde vie à des images originellement conçues comme périssables. De plus, ce film entretient, de par cette genèse et donc sa nature, le lien le plus étroit avec les questions socio-politiques de son époque. Inféodé à son matériau visuel de base, il était forcément plongé dans ces problématiques. Ou du moins il ne pouvait manifester par rapport à ces dernières que de légers décalages.

Or, Pasolini réalisa ce film en réaction totale sur le fond comme sur la forme, à ce qu'il a vu pendant ses heures de visionnage de ces bobines d'Actualités. Comme si, de nos jours, nous devions subir en continu une compilation des dix dernières années de chaînes d'information en continu, il sortit écœuré de l'épreuve. Cette indigestion s'est muée en rage, d'où le titre du film. Cette rage était bien sûr tournée vers toutes les infamies dont l'humanité s'est rendue coupable, et dont elle a été victime. Mais elle s'exerçait également contre les commentaires dont était affublées ces Actualités. Pasolini a un mot pour les désigner ; il parle de voix de la « normalité ». Il ne faut pas seulement entendre dans ce mot comme l'expression d'une tranquillité sure de son bon droit, déroulant placidement la doxa du monde. Il faut y percevoir aussi, à la suite du cinéaste italien, une entreprise active, un projet politique, visant à promouvoir l'ordre bourgeois ; la mise en place, la consolidation de ce que l'on finira par nommer « société de consommation ».

Cela dit, jusqu'ici rien de bien surprenant, pour un artiste notoirement connu pour son engagement de gauche. Mais, et c'est peut-être ici que résident les conséquences du geste décisif de Pasolini, sa *Rabbia* aura à sa sortie contre lui une majorité de détracteurs, y compris de ce côté de l'échiquier politique. Il fut à l'époque mal compris, car il ne parlait pas la langue conventionnelle de la contestation. En tous les cas, il récusait aussi une certaine pratique de celle-ci, telle que théorisée du côté de Moscou. Autant dire, en ces temps où la Guerre Froide atteignait son paroxysme, que le péché n'était pas véniel. Pour le dire autrement, Pasolini refuse la propagande classique, explore

d'autres voies, notamment par un certain usage du littéraire. On pourrait d'ailleurs sans doute établir un lien entre le sens que Pasolini donne péjorativement au mot « normalité », et celui que le général polonais Jaruzelski donna à celui de « normalisation » lorsqu'il s'employa à mater et étouffer les velléités de libéralisation polonaises en 1981.

Plusieurs questions retiendrons donc tout particulièrement notre attention dans notre analyse de *La Rabbia*. Ainsi, nous nous demanderons en quoi l'écriture littéraire dépasse-t-elle la seule utilisation d'outils rhétoriques au service d'une cause. Et donc, sur quelle conception de la littérature Pasolini s'appuie-t-il ? Puis, par conséquent, quels écarts à la norme du documentaire y peut-on observer ?

Cependant, afin de mieux mesurer la nature et la force de cet écart, il nous faut revoir ce qu'étaient auparavant les modalités d'inscription du littéraire dans le documentaire. C'est pourquoi, avant d'analyser le film de Pasolini, nous en présenterons deux autre formes antérieures à travers notamment des contributions de Robert Desnos et Ernest Hemingway. On pourrait dire, à la lumière de ce qui précède, que Desnos représenterait ici le volet « normalité » des refus de Pasolini, tandis qu'Hemingway en serait le volet propagandiste.

1.2 Aux origines du parlant dans le cinéma documentaire : une parole littéraire muselée ou embrigadée

1.2.1 *Sources noires*, un poète disparu ?

« À la partie inférieure des colonnes de fractionnement, on recueille un résidu noir, visqueux, lourd, mélange de distillats huileux, paraffiniques, ou asphaltiques. Une nouvelle distillation, sous vide cette fois, permet de séparer le gas-oil, des moteurs diesels, et les huiles de graissage. Raffinés par brassage avec de l'acide sulfurique, puis de la soude et une terre décolorante, elles abandonnent par décantation leurs impuretés en une noire boue sulfurique. »

D'où est tirée cette prose expliquant par le menu le procédé suivi pour l'obtention du précieux pétrole ? Nul doute que si cette question était posée à l'occasion d'un jeu radiophonique, télévisuel ou autre, elle donnerait quelque fil à retordre aux candidats. Nul doute également que la réponse en surprendrait plus d'un, puisqu'il s'agit d'un texte écrit par Robert Desnos, pour le commentaire du film de Jacques-Bernard Brunius *Sources noires*, en 1937. Oui, Robert Desnos, le poète surréaliste, auteur des *Chantefables*, et sa fameuse « fourmi de dix-huit mètres / Avec un chapeau sur la tête » ; des poèmes en prose oniriques et lyriques « À la mystérieuse », où se mêlent déception amoureuse, rêves et cauchemars, allusions mystiques (« Je serai mort déjà, enclos tout

entier en ton corps immortel, en ton image étonnante présente à jamais parmi les merveilles perpétuelles de la vie et de l'éternité ») ; ou de « Rrose Sélavy » qui alterne calembours, contrepèteries légères (« Croyez-vous que Rrose Sélavy connaisse ces jeux de fous qui mettent le feu aux joues »), allusions aux artistes avant-gardistes des années 20 (« Paul Eluard : le poète élu des draps. »), ou encore formules franchement malséantes : « Habitants de Sodome, au feu du ciel préférez le fiel de la queue. ». Oui, Robert Desnos, le poète mort en déportation à Theresienstadt en 1945 en raison de sa participation à la Résistance.

Mais où est-il donc, dans le commentaire technique et didactique de *Sources noires*, film documentaire sur le pétrole, ce Robert Desnos inventif, subversif, drôle ou touchant, sachant être intransigeant avec ses convictions (voir aussi « un cadavre », son pamphlet contre Breton), ses amours, ou ses ennemis ? Où est la poésie ? A quoi bon demander à un poète d'écrire un texte explicatif sur le pétrole, son histoire, ses méthodes d'extraction et de raffinage, et ses utilisations ?

Par ailleurs, force est d'avouer que l'extrait du commentaire cité ci-dessus n'offre pas d'ambiguïté. Il est tout-à-fait représentatif de l'ensemble du texte écrit par Desnos pour le film. Nous l'avons choisi à peu près au hasard. Comment expliquer alors le décalage entre cette production et ce que l'histoire littéraire a retenu de Desnos, entre d'une part ce surréaliste de la première heure, le plus apte aux séances de création poétique sous hypnose, ce résistant de la dernière heure, et d'autre part ce texte prosaïque, technique, didactique ? Seule l'hypothèse du pur travail alimentaire paraît plausible.

Évitons cependant de juger cette contribution avec des lunettes trop contemporaines. Dans ce début de vingt-et-unième siècle, il est devenu fréquent de dénigrer la technologie en général et la perfusion sous pétrole de notre monde en particulier. Mais il est beaucoup moins incongru dans les années 1930, pour un poète, de "collaborer" à un documentaire sur l'or noir. Desnos n'aurait pas été le premier à se faire le chantre du modernisme technique au 20ème siècle. Il n'est que de se remémorer certains vers célèbres d'Apollinaire dans le poème « Zone », ou les textes lyriques des futuristes Marinetti ou Maïakovski, célébrant la vitesse et les prouesses techniques. Car nous sommes encore largement, dans les années 30, dans une période où la croyance dans l'essor inéluctable et les bienfaits du progrès, notamment technique, est largement partagée, même, voire surtout parmi l'avant-garde progressiste. L'heure n'est pas encore aux remises en cause du progrès techniciste ; peu nombreux sont ceux qui s'inquiètent alors des limites du recours à la technologie et des dégâts que peuvent causer l'industrialisation et la pollution. De nombreux artistes voient au contraire dans les innovations un parfait adjuvant des révolutions politiques ou artistiques qu'ils jugent désirables et inéluctables, jusqu'à participer à l'émergence d'un nouveau merveilleux.

Robert Desnos lui-même a montré par ailleurs un intérêt certain pour les nouveaux modes d'expression. Ainsi, tout au long des années 30, il a travaillé pour la radio, à la conception d'émissions tout autant que de publicités. En l'absence de règles contraignantes, on distingue d'ailleurs mal, à cette époque, notamment sur les radios privées, les deux choses. Les programmes y sont très souvent des énoncés publicitaires, soit parce qu'ils sont sponsorisés, soit parce qu'ils consistent en contenus ouvertement consacrés à la promotion. De fait, il est étonnant, et frappant, de voir aujourd'hui la longueur et la sophistication de certaines "publicités" de cette époque, tels qu'on peut les consulter dans le cas de Desnos dans les archives de la Bibliothèque Jacques Doucet. À titre d'exemple, et pour faire le lien avec *Sources noires*, on évoquera un programme publicitaire pour la Peugeot 301 écrit par Desnos, comprenant 7 feuillets tapés à la machine. L'ensemble comprend des parties récitées et d'autres chantées. Pour ces dernières, certaines reprennent des airs de chansons connus avec des paroles réécrites ; une reprise du poème de Verlaine « Tournez manèges » prend même place au cœur de ce programme qui détaille un voyage à Dijon à bord d'une Peugeot 301. En voici un court extrait :

« Entre Charenton et Melun
Pas très charmant le chemin
Notre 301 se faufile
Dans la file des 301
Elle file comme une anguille
Comme une anguille de Melun

Y a pas d'anguille à Melun
Mettez-vous ça dans le cabochon
Et cette anguille de Melun
Qui criait avant qu'on l'écorche
Était un pauvre figurant
Né à Melun et appelé Languille[14] »

Où l'on voit que Desnos a chanté la gloire d'un produit de l'industrie automobile, encore en plein essor, avec son inventivité, sa malice habituelles. Il est alors dans la droite ligne d'un Apollinaire précurseur des surréalistes selon André Breton lui-même, qui encense des emblèmes du progrès technologique comme la tour Eiffel ou l'aviation, ou les paysages urbains, élevés au rang d'idoles (« J'aime la grâce de cette rue industrielle »[15]) ou bus comme des vins de vigueur (« O

14 Adresse internet du manuscrit du programme publicitaire sur la Peugeot 301 numérisé à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet : http://bljd.sorbonne.fr/ark:/naan/a0114418043099EAJDS
15 Guillaume Apollinaire, « Zone », dans *Alcools*, Mercure de France, Paris, 1913.

Paris nous voici boissons vivantes / Les viriles cités où dégoisent et chantent / Les métalliques saints de nos saintes usines / Nos cheminées à ciel ouvert engrossent les nuées / Comme fit autrefois l'Ixion mécanique »[16]). On peut même affirmer que Desnos pousse la logique un peu plus loin, en tentant d'abolir les frontières entre création artistique et vie quotidienne, entre artistes et citoyens-consommateurs. C'est ainsi que l'on peut comprendre ce travail publicitaire et radiophonique certes lucratif, mais qui se veut aussi geste artistique, comme d'autres artistes l'ont depuis pratiqué et revendiqué.

Or, on cherche en vain, tout au long du commentaire de *Sources noires*, cette inventivité littéraire. Tout au plus peut-on y entendre un peu de lyrisme dans le texte de la fin du film, en forme de célébration du liquide alimentant alors le dynamisme de la civilisation occidentale :

> « Que deviendrons-nous, si soudain un mauvais génie, ou un savant génial, pouvait supprimer instantanément de la surface du globe le pétrole et tout ce qui en dérive ? Mauvais rêve. Le suc précieux de la terre continue de jaillir, les hommes de prospecter. Dans les pipelines, à la vitesse d'un homme au pas, le sang des machines continue de couler. Le monde moderne peut respirer. ».

Question rhétorique dramatisante, métaphore végétale ou animale (le « suc » et le « sang »), métonymie, le texte condense alors en quelques phrases force figures, jusque là absentes. Pourtant, au-delà de techniques liées à la rhétorique, c'est bien d'un souffle littéraire dont le commentaire dans son ensemble manque cruellement.

1.2.2 Records 37

De même, cette absence se fait sentir dans l'autre documentaire pour lequel Desnos a écrit un commentaire : *Records 37* est un film produit pour l'exposition internationale des arts et techniques de Paris organisée en 1937. Il est officiellement réalisé par Jean Tarride, mais Jacques-Bernard Brunius apparaît encore au générique pour la « direction technique » et en revendique la paternité dans son livre En marge du cinéma français[17]. Le film, réalisé avant Sources noires, est, lui, tout entier sur un mode lyrique ou épique, présentant les dernières avancées technologiques comme les derniers avatars de l'esprit de recherche et de créativité qui caractérisent l'être humain. Il est alors significatif que celui-ci y soit souvent désigné de manière générique par « L'Homme », comme si l'humanité ne connaissait pas de divisions. Les récents conflits et soubresauts (crise économique des années 30, tentatives ou victoires fascistes, front populaire et grèves de 36) y sont

16 Guillaume Apollinaire, « Vendémiaire », dans *Alcools*, Mercure de France, Paris, 1913.

17 Jacques-Bernard Brunius, *En marge du cinéma français*, L'âge d'homme, Lausanne, 1987 (réédition de l'ouvrage original paru en 1954 aux éditions Arcanes, à Paris)

totalement ignorés, pour donner lieu à un tableau positiviste bien dans l'esprit des expositions internationales.

Illustration 1: Records 37: La mine

Un extrait du commentaire, qui ouvre une séquence sur l'exploitation minière peut en témoigner : « La surface de la Terre reconnue, parcourue, et modifiée par l'Homme, celui-ci s'attaque aux profondeurs de la planète ». Pourtant, les images qui défilent au même moment pourraient aussi bien figurer dans une adaptation de *Germinal*, avec des mineurs torse nu, que l'on peut voir boisant une galerie, ou attaquant agenouillés la roche à la pioche. Plus loin, la présence humaine disparaît même de la description de la suite du trajet des minerais : « La houille flambe au foyer des locomotives ; elle roule sur les rails de fer, dérobé lui-même au sol, traverse les vallées, traverse les montagnes ».

Cependant, comme dans les phrases finales de *Sources noires*, Desnos a écrit un texte usant de nombreux procédés littéraires. Ainsi, la première phrase citée est construite selon la figure du chiasme, parcourue par un rythme ternaire, et semée d'hyperboles. La seconde constitue une forme de personnification, et a recours à la métaphore du vol, au potentiel narratif épique plus évident que l'évocation du travail quotidien des mineurs. Ou plus exactement, renvoyant à un univers mythique discrètement prométhéen, tandis que, au même moment, l'art des régimes soviétiques développe des récits, épiques eux aussi, mais inscrits dans la construction d'un avenir lui aussi radieux, mais résolument collectif. Notons aussi que l'enthousiasme positiviste du film est soutenu par une musique originale de Arthur Hoerée et des poèmes chantés de Paul Valéry. Toutefois, les paroles de ces poèmes, chantés par un chœur plutôt en arrière-plan sonore, sont très peu discernables, ne permettant pas une retranscription, leurs titres n'étant pas précisés au générique. Parfois recouverts par le commentaire, ils jouent donc davantage un rôle de soutien émotionnel des images, en apportant par ailleurs l'univers également lyrique et hellénisant de Valéry.

Mais, décidément, tout ceci prend des allures de création de circonstance, de soutien à une idéologie qui semble aujourd'hui difficilement soutenable. Le film déploie un savoir-faire, le commentaire déroule une vulgate par le recours incessant et sans aucune nuance au présent de vérité générale. La littérature ne s'y distingue guère de la rhétorique.

1.2.3 Le documentaire, parent (déjà) pauvre du cinéma

Concluons sur cette brève évocation des contributions réelles de Desnos au cinéma documentaire, qu'il s'agit pour lui comme pour ce genre cinématographique d'œuvres mineures. *Les Rayons et les Ombres*[18], recueil de ses écrits liés au cinéma, présente d'autres projets bien plus inventifs, dont on peut également consulter certains manuscrits non publiés sur le site de la bibliothèque Jacques Doucet. Mais remarquons que ses projets personnels n'ont pu être réalisés, et qu'il ne s'agissait pas de documentaires, ce qui peut nous donner deux explications à son auto-censure dans les commentaires évoqués : d'une part, le documentaire tel qu'il est alors forcément conçu, avec ses images réalistes, n'est pas le cinéma qui inspire réellement Desnos, qui lui préfère les histoires fantastiques de *Vampyr*, ou *Fantomas*, celles qui excitent sa propension au rêve ; d'autre part, le cinéma des années 1930 est en pleine restructuration économique, et se montre peu favorable aux expérimentations, surtout dans ces productions de seconde importance (économiquement parlant puisqu'ils ne constituent qu'une forme de hors d'œuvre lors des séances cinématographiques) que sont alors déjà les documentaires.

À l'appui de ces hypothèses, on peut citer Jacques-Bernard Brunius lui-même, qui dans une lettre présentera *Sources noires* comme un « honnête documentaire sur le pétrole, mais sans autre intérêt que technique » et, parlant de Desnos que « le sujet ne nous inspirait ni l'un ni l'autre »[19]. Concernant la seconde raison, Jean-Pierre Jeancolas, réfléchissant sur les raisons de la disparition de la créativité dans le documentaire, après ce qu'il a appelé la N.V.D. 28 (nouvelle vague documentaire apparue à la fin des années 20) accuse l'arrivée du sonore qui nécessitait de nouvelles connaissances techniques et des budgets nettement plus importants et « après 1930 écrasera les documentaires sous un verbiage solennel et impérieux, et qui entraînera les cinéastes – et les spectateurs – sur la voie d'une paresse découragée[20] ».

18 Robert Desnos, *Les Rayons et les Ombres*, Paris, Gallimard, 1992

19 Lettre de Brunius à André Tchernia, cité dans la thèse de Lucien Logette, « Jacques-Bernard Brunius 1906-1967, ou du Violon d'Ingres considéré comme un des Beaux-Arts », Université Paris 3, 1981, sous la direction de Michel Décaudin, pages 102-103.

20 Jean-Pierre Jeancolas, « N.V.D. 28, appel à témoins », dans *100 années Lumière, rétrospective de l'œuvre documentaire des grands cinéastes français de Louis Lumière jusqu'à nos jours*, Paris, Intermédia, 1989, page 23.

1.2.4 Terre d'Espagne, ou la littérature au service d'une cause

De fait, les années 30 ont exacerbé les discours politiques. À une époque saturée d'événements dramatiques, où les idéologies antagonistes rivalisent dans la conquête des pouvoirs, nombre d'artistes n'ont pu rester à l'écart de la bataille qui se jouait. Desnos lui-même, « ce cœur qui haïssait la guerre », abdique, et exprime la nécessité de prendre parti devant les dangers existentiels que la situation politique fait craindre. Concomitamment, diverses entités politiques, instances dirigeantes ou militantes, croient en la force de persuasion du cinéma.

Alors, si le régime nazi produit des documentaires puissants comme *Le Triomphe de la volonté* ou *Les Dieux du stade*, la parole n'y est jamais littéraire. Dans le premier ne se font entendre que les voix in des dignitaires nazis ; dans le second, les commentaires des épreuves sportives par un speaker. En dehors de ces paroles, l'image se charge seule, avec la musique, de renforcer l'exaltation.

Du côté soviétique, le cinéma est bien sûr également mis à contribution. Mais les cinéastes novateurs du muet sont d'une part réticents à se convertir au cinéma parlant, et, d'autre part, plus ou moins mis sur la touche car suspectés de déviationnisme bourgeois. De même que les tentatives de rapprochement de certains surréalistes français se heurtent aux refus soviétiques, le régime de Moscou oriente toujours davantage les productions artistiques vers l'esthétique du réalisme socialiste qui écarte les sophistications littéraires comme autant d'écrans qui empêcheraient l'adhésion des masses aux vues officielles.

Dans ce contexte, certains documentaires ont tout de même accueilli une parole littéraire. L'exemple le plus probant est *Terre d'Espagne*, de Joris Ivens, avec un texte écrit par Ernest Hemingway. Le film est produit en 1937 par une association montée par des intellectuels américains, « Contemporary historians », en défense des républicains espagnols. Ernest Hemingway a alors clairement pris position pour les républicains et s'est engagé auprès d'eux comme correspondant de guerre. Parmi les membres de l'association soutenant le projet, figure un autre écrivain de la « lost generation » qui contribue au scénario, John Dos Passos. Les deux écrivains se brouillent par la suite, Dos Passos reprochant à Hemingway son absence de condamnation de la disparition suspecte de José Robles, écrivain espagnol qui a vraisemblablement été exécuté par les républicains favorables aux soviétiques. Dos Passos, tout comme George Orwell, tire d'amères leçons de son engagement en Espagne, qui l'amèneront à prendre ses distances avec une conception du communisme telle que défendue par Staline et ceux qui lui restent fidèles.

Hemingway, lui, s'accommode parfaitement des orientations impulsées par le « Petit père des peuples », autant par rapport à la menée des opérations militaires, que par rapport au style artistique préconisé. En effet, bien qu'il ne soit que peu sensible à l'origine aux idéologies de gauche, plutôt individualiste dans son mode de vie, il partage avec la doctrine stalinienne de l'art, le goût pour un style simple et l'évocation des réalités matérielles. Il livre donc pour *Terre d'Espagne* un commentaire tout à fait caractéristique de sa prose, à base de phrases simples, sèches, et qui nous situe clairement dans le camp républicain. En témoigne par exemple le texte du début du film : « This spanish earth is dry and hard, and the faces of the men who work that earth are hard and dried from the sun. This worthless land with water would much. For fifty years we wanted to irrigate but they held us back. Now we will bring water to raise food to the defenders of Madrid. The village of Fuentedueña where fifteen hundred people live and work the land for the common good[21] ».

Une analyse rapide de ce texte montre comment Hemingway installe le spectateur aux côtés des républicains selon un schéma conforme aux représentations soviétiques communes d'alors. En premier lieu, le film commence dans un village proche de Madrid, et s'ouvre sur un portrait des paysans qui y résident. Le scénario du film repose en effet sur un aller-retour entre ce village et la capitale, où les combats ont lieu. Le message est limpide : les paysans, qui valent pour le peuple espagnol, soutiennent politiquement et matériellement les combattants républicains. Le trait d'union entre les deux lieux et les deux groupes est un jeune du village. Dans la dernière partie du film, on le voit y revenir pour une permission. La toute première désignation de ces paysans se fait à la troisième personne par le biais d'une synecdoque: « les visages » (« the faces »). Cependant, le complément du nom « the men» et la relative (« who work that earth ») ont tôt fait de lever l'ambiguïté sur la signification des « visages ». En outre, le verbe « travailler » rappelle la communauté d'intérêts qui lie ouvriers et paysans dans la vision communiste de la société. D'emblée, les paysans de Fuentedueña sont donc assignés dans leur ensemble à un rôle précis dans le jeu politique.

La seconde phrase quitte la description de ce que l'image montre pour émettre une éventualité, le rêve d'une prospérité conditionnée (d'où l'auxiliaire du conditionnel « would ») à la possibilité d'amener de l'eau, qui appelle donc un projet. Toutefois, si implicitement elle sous-

21 « Cette terre espagnole est sèche et dure et les visages des hommes qui travaillent cette terre sont durs et séchés par le soleil. Avec de l'eau, cette terre sans valeur rendra bien. Cela fait cinquante ans que nous voulions irriguer mais on nous en a empêchés. A présent, nous allons amener l'eau et nous ravitaillerons les défenseurs de Madrid. Le village de Fuentedueña où 1500 personnes vivent et travaillent la terre ». Nous traduisons.

entend une volonté humaine, celle-ci n'est pas grammaticalement exprimée dans la phrase qui se présente comme une assertion qui semble aller de soi.

Mais, dès la troisième phrase, le commentaire adopte une posture énonciative différente, avec le remplacement de la 3ème personne du singulier par un « we » de la 1ère personne du pluriel. Tout à la fois abrupt et discret, ce changement énonciatif place rapidement Hemingway, qui prononce lui-même le texte qu'il a rédigé[22], dans une identification complète aux paysans. La mention de la durée (« fifty years ») indique bien que c'est la mémoire de ces derniers qui est reprise par l'écrivain, et ne relève pas d'une identification opérée sur le moment. Par conséquent, sans qu'aucun marque formelle ou auditive ne l'indique, c'est comme si nous avions affaire ici à une sorte de discours direct, ou qu'Hemingway devenait un porte-parole. Mais ce n'est pas tout : cette même phrase fait apparaître un autre acteur de la situation historique et du film : un « they » ; une 3ème personne du pluriel qui instaure un camp adverse anonyme mais briseur de rêve depuis « fifty years », bref l'ennemi. La quatrième phrase n'a plus qu'à énoncer le lien entre ce « we » et « the defenders of Madrid », par l'intermédiaire de la fonction nourricière (« raise the food »). En trois phrases, Hemingway a donc mis en place le schéma actanciel du film, tout en se positionnant et en amenant le spectateur à se tenir à ses côtés. Le texte renforce ici l'image puisque, pour des raisons liées à la situation de guerre, mais certainement aussi par choix, toutes les séquences du film sont tournées du point de vue des républicains.

Évidemment, aussi rondement menée qu'elle soit, cette opération énonciative n'est pas d'une originalité folle en matière rhétorique. On en voit bien la visée persuasive : avec l'énonciateur, c'est l'auditeur du texte et spectateur du film qui est conduit sans crier gare à partager le point de vue de ces paysans, alliés des républicains. On notera également que la simplicité apparente du texte, coutumière du style d'Hemingway s'accorde à merveille avec le sujet. La parole met ici en jeu deux éléments, la terre et l'eau, placés sous le signe du travail humain. Elle met également en lien deux espaces distincts : le village et la ville. Enfin, souligné en cela par la figure du chiasme, le texte unit ostensiblement les paysans à la terre, avec laquelle ils partagent les mêmes caractéristiques, « hard » and « dry ». Ces adjectifs brefs, monosyllabiques, outre qu'ils caractérisent les personnages du film, renvoient aussi à l'univers d'Hemingway, où abondent les hommes d'apparence insensibles, et à son style résolument dépouillé, incisif et sec.

22 Choix qui n'était pas celui prévu au départ. Orson Welles a été pressenti pour le faire, et a même commencé à enregistrer en partie la voix-off. Il semblerait qu'une dispute avec Hemingway aurait alors éclaté, mettant fin à la collaboration. Selon Welles, celui-ci aurait émis des critiques sur le texte d'Hemingway et aurait souhaité y apporter des modifications.

Mais on peut voir aussi une affinité entre ce style et les canons du réalisme soviétique, qui exigent la simplicité, des motifs et des histoires au plus près des réalités concrètes. À l'inverse, par exemple, des constructions plus alambiquées, polyphoniques, de Dos Passos, dont on dit qu'il avait été utilisé comme appât pour attirer Hemingway dans le projet, puis finalement écarté de la responsabilité de l'écriture du commentaire.

Le reste du film se poursuit dans le même esprit dans le village de Fuentedueña, puis sur le front à Madrid, et à nouveau dans le village. C'est une success story, en ce qui concerne le village, l'irrigation des terres étant menée à bien par un travail collectif. Nous nous contenterons donc de l'analyse de cette première séquence, qui montre une autre facette du recours au littéraire dans les premiers documentaires. Rejoignant les préoccupations d'un Jean-Paul Sartre après-guerre, théorisées dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, la contribution d'Hemingway à *Terre d'Espagne* montre comment les écrivains prennent leur « plume pour une épée[23] ».

1.2.5 Des œuvres fermées

Dans les premières années du cinéma documentaire sonore, la parole littéraire est rare. Mais, de plus, elle ne se montre ni innovante ni sous ses meilleurs jours. Les commentaires de Desnos et d'Hemingway sont, chacun à leur manière, parties prenantes d'œuvres fermées. C'est-à-dire qu'elles représentent l'antithèse de ce qu'Umberto Eco nomme des œuvres ouvertes, qui caractérisent selon lui les œuvres modernes, et pour qui « l'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant[24] ». *Sources noires*, *Records 37* ou *Terre d'Espagne* ne laissent en effet pas de marges d'interprétation à leurs spectateurs. Ce sont des films produits suivant des buts prédéfinis, auxquels la littérature apporte un savoir-faire, mais qu'elle n'inspire pas. Le texte y joue un rôle explicatif, éventuellement teinté de lyrisme, ou pouvant même se montrer parfois épique. Volontairement au service d'un collectif, d'une cause, ou d'un produit, il se garde de toute ambiguïté qui pourrait troubler la clarté du message à transmettre. Ces films doivent composer avec des impératifs promotionnels, ou idéologiques qui, même s'ils sont assumés par leurs auteurs, brident leur liberté.

Toutefois, l'essentiel n'est peut-être pas là. Après tout, les contraintes ne sont pas ennemies de la création. L'histoire littéraire abonde en exemples de textes de circonstance, ou fortement empreints d'idéologie, sauvés par leur inventivité, leur originalité, ou leur souffle. De même, *Le Cuirassé Potemkine* demeure un monument du cinéma malgré ses visées propagandistes qui n'ont plus rien d'actuel. Mais ces films nous semblent surtout démontrer que leurs auteurs n'ont pas su

23 Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Gallimard, Paris, 1964.
24 Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Editions du Seuil, 1965, page 9.

(ou pas voulu) explorer les potentialités créatives et sémiotiques des interactions entre le texte et l'image. Tout se passe comme si ne pouvait pas être remise en question l'évidence de la fonction de commentaire du texte. Comme si le texte n'était qu'un véhicule, plus ou moins performant, plus ou moins esthétique, d'un logos. Or, c'est à la fois dans la texture même de la parole, et dans les modalités de sa rencontre avec l'image, que, comme nous le verrons par la suite, un usage intéressant du littéraire dans le documentaire a pu se constituer, mais ultérieurement aux années 1930. On pourrait ainsi en inférer que l'apparition de ce que l'on a appelé le documentaire de création n'a pu se faire dans le cinéma parlant qu'après une série de tâtonnements, après une assez longue période de maturation.

1.2.6 Jacques-Bernard Brunius, passeur méconnu.

Or Jacques-Bernard Brunius, réalisateur de *Records 37* et *Sources noires*, pourrait constituer un chaînon manquant, reliant de façon ténue les expérimentations avant-gardistes de la fin des années 1920 aux cinéastes qui ont commencé à sortir le documentaire de ses routines après guerre. C'est ce que soutient Nathaniel Greene dans un article mis en ligne sur le site de l'AFRHC (Association française de recherche sur l'histoire du cinéma), *1895*, qui lui est consacré[25]. Né en 1906, Brunius a commencé dans le cinéma en 1927 en étant assistant réalisateur pour Henri Chomette, frère de René Clair et réalisateur de films d'avant-garde, puis pour Luis Buñuel sur *L'Âge d'or*. Également rédacteur dans des revues de cinéma, il écrit en 1929 une critique élogieuse à propos d'*Etudes sur Paris*, documentaire d'André Sauvage au montage empreint de liberté, dans le style des films sur la ville comme ceux que réalisait l'allemand Walter Ruttmann à la même époque. Il dira ainsi dans *En Marge du cinéma français*, son livre de souvenirs sur le cinéma publié en 1954 :

> « Les expériences et trouvailles de l'avant-garde, même celles qui venaient comme des cheveux sur la soupe dans certains films de fiction, devaient tout naturellement trouver un certain terrain d'application idéal dans le documentaire où l'action ne risquait pas d'être ralentie, où aucune ligne dramatique ne venait entraver la liberté d'explorer le monde sous tous ses angles, dans toutes ses directions. Le documentaire se mit alors à découvrir la beauté du monde et son horreur, les merveilles de l'objet le plus

25 Nathaniel Greene, « Jacques-Bernard Brunius, pionnier du film de montage », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 10 avril 2020. URL : http://journals.openedition.org/1895/4674 ; DOI : https://doi.org/10.4000/1895.4674. De nombreux éléments dans notre évocation de la carrière de Brunius sont empruntés à cette étude.

banal infiniment grossi, le fantastique dans le spectacle de la rue et de la nature. »[26]

Brunius réalise ensuite ses premiers films dans les années 30. Son premier opus, *Voyage dans les Cyclades* (1931), aujourd'hui perdu, est le fruit d'une collaboration avec l'écrivain Roger Vitrac. Celui-ci, dans une interview donnée à l'époque évoque un commentaire formé par « de nombreuses et curieuses réflexions de touristes ». On imagine alors, dans ce film, perdu faute de distributeur, une voix off digne du théâtre de l'absurde, dont Vitrac, surréaliste excommunié, est considéré comme un précurseur. Mais Brunius, dans ses autres productions des années 30 développe une réflexion sur le lien entre images et paroles dans le montage des films documentaires, à nouveau rapportée dans *En Marge du cinéma français* : « Les premiers documentaires auxquels on avait greffé une sonorisation n'avaient jamais été que des documentaires muets, tout au long desquels un commentateur généralement inepte se bornait à faire des réflexions stupides, faussement joviales, ou au mieux pléonasmiques, au sujet de ce qu'on voyait sur l'écran[27]. » ou encore, à propos du début de *La vie est à nous* de Renoir, de facture documentaire, dont Brunius a effectué le montage :

> « le texte du commentaire était imposé d'avance pour la première séquence. Il n'y avait qu'à chercher des images. L'expérience ne pouvait ainsi être tout à fait concluante. Du moins y avait-il là l'occasion d'essayer dans le détail ce qui m'intéressait le plus : comment associer le rythme de la parole et de la pensée au rythme de l'image. Je découvris bientôt que dans un montage digne de ce nom, les changements d'une image à l'autre ne pouvaient s'opérer à un moment quelconque de la phrase, mais bien sur un mot déterminé qui n'était pas forcément le premier ou le dernier. Le résultat final fut généralement salué par tous les collaborateurs du film comme un succès, et le public limité qui vit ce film semble avoir ratifié ce jugement[28] ».

On trouve également sous sa plume, outre la question du rythme, celle des rapports entre image et texte :

> « un champ quasi illimité me paraissait s'ouvrir si l'on consentait à utiliser concurremment les images et les mots, les bruits et la musique. […] En somme il s'agissait de traiter images et sons sur un pied d'égalité absolue […]. Par-dessus tout il me paraissait essentiel de vaincre la notion ridicule

26 Jacques-Bernard Brunius, *En marge du cinéma français*, Paris, Arcanes, 1954, p.79
27 Ibidem, p.78.
28 Ibidem, p.79.

de « commentaire » […] [dont] la fonction […] n'était qu'un cas particulier, pas toujours nécessaire, une fonction qui, au surplus, pouvait aussi bien revenir à l'image qu'à la parole (pourquoi le texte parlé ne serait-il pas aussi commenté par l'image, ou la musique commentée par le bruit, et réciproquement, et toutes les combinaisons possibles). Le principal était qu'image et son fussent réellement complémentaires, même au prix d'un certain écart entre eux.[29] ».

Brunius est donc conscient de la platitude conformiste des conceptions du montage et du commentaire de cette époque. En outre, à la fin des années 30, il réalise un dernier documentaire, *Violons d'Ingres*, qui reste son film le plus connu, qu'un certain Alain Resnais citera comme l'un des rares documentaires intéressants d'avant-guerre. Bien qu'il s'agisse à nouveau d'un film de commande, à l'occasion d'une grande manifestation internationale, l'Exposition internationale de New York de 1939, les conditions de production lui laissent davantage de marge de manœuvre. En effet, le film, commandé pour représenter la France avec trois autres films dans cette exposition, est produit par le Syndicat des artisans d'art du cinéma, coopérative fondée par une quinzaine de cinéastes œuvrant dans le documentaire, dont font notamment partie Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, et donc Brunius. De fait, *Violons d'Ingres* se présente sous la forme d'une galerie de portraits, de scientifiques et d'artistes dont la particularité est d'avoir effectué découvertes et créations en marge de leur activité principale. Le film, ode aux francs-tireurs de la création, éloge de la sérendipité, consacre par exemple une assez large séquence au *Palais Idéal* du Facteur Cheval, qu'il a contribué à rendre célèbre.

C'est donc à propos de ce *Violon d'Ingres* que Resnais a déclaré « Je me souviens d'un extraordinaire documentaire que j'avais vu en Bretagne à Vannes sur le Facteur Cheval et sur cet abbé qui a sculpté des rochers […]. Les documentaires, généralement c'était très ennuyeux avant la guerre. Et tout à coup il y avait eu ce documentaire de Brunius […]. Il m'a prouvé qu'on pouvait faire des courts métrages intéressants qui ne soient pas juste la mise en boîtes de sardines »[30]. On sait par ailleurs que Resnais a débuté dans le cinéma après-guerre en étant assistant sur le film de montage de Nicole Védrès, *Paris 1900*. C'est à cette même Nicole Védrès que Chris Marker a plus tard exprimé sa dette :

« À Nicole Védrès, je dois tout. Dire que Nicole, en deux films (*Paris 1900* et *La Vie commence demain*), m'a appris que le cinéma n'était

29 Ibidem, p.78

30 Cité dans Suzanne Liandrat-Guignes, Jean-Louis Leutrat, *Alain Resnais : liaisons secrètes, accords vagabonds*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, page 183.

> pas incompatible avec l'intelligence (…). Ce n'est pas l'intelligence des cinéastes qui est en cause, c'est l'idée, peu courante à l'époque, que l'intelligence pouvait être le matériau de base, la matière brute à laquelle commentaire et montage s'attaquent pour en extraire un objet appelé film »[31].

Ainsi donc, apparaît un fil ténu, un chemin s'inscrivant en pointillés, entre l'avant-garde des années 20, et les cinéastes qui ont su renouveler et ouvrir l'approche documentaire après la seconde guerre mondiale. Ces derniers, pour ce faire, ont d'ailleurs parfois dû détourner les commandes initiales à l'origine de leurs films. C'est bien sûr le cas de plusieurs documentaires d'Alain Resnais. *Nuit et Brouillard*, en 1955, est une commande du Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale, qui souhaitait valoriser l'action des résistants dans les camps de concentration. Le comité fit appel à Alain Resnais (après le refus de Nicole Védrès), qui, avec l'historienne Olga Wormser, allait infléchir le projet : en lieu et place d'un film célébrant l'héroïsme des résistants politiques, il réalise une œuvre emplie d'interrogations sur le sens de la barbarie, et donnant à l'extermination programmée une place initialement non prévue. À la demande de Resnais, l'écriture du commentaire est confiée au poète et ancien déporté Jean Cayrol. Puis, ce dernier ne parvenant plus à retravailler son texte, pour l'adapter au montage, c'est à Chris Marker que le réalisateur va faire appel pour remanier le texte de Cayrol[32]. Resnais et Marker avaient déjà travaillé ensemble sur *Les Statues meurent aussi* (1953), film commandé par la revue *Présence africaine* censuré à sa sortie, pour sa position anticolonialiste. Puis, dans un registre plus léger, et sur un texte en alexandrins de Raymond Queneau, Resnais réalise *Le Chant du styrène* (1958), ode au plastique certes, mais qui dans un premier temps a déconcerté les responsables de Péchiney, qui avaient produit le film, au point qu'ils avaient songé à l'enterrer, avant de se raviser[33].

Dans les années 50, un autre cinéaste, Georges Franju, est parvenu à perturber la ligne générale du documentaire. Dans *Le Sang des bêtes* (1948), il s'immisce dans les coulisses de l'abattage des animaux en passant outre l'interdiction préfectorale, révélant les dessous de la consommation de viande à Paris. Le froid registre didactique du commentaire du film y forme un violent contraste avec la révélation crue des méthodes de mise à mort des animaux. En 1951, *Hôtel des Invalides* détourne tout en la respectant une commande du Ministère des Armées ; sa voix-off est celle de l'acteur Michel Simon. Dans ces deux films, Franju joue avec les voix, évitant la

31 Chris Marker, « Marker Mémoire », *Programme de la Cinémathèque française*, janvier-février 1998.

32 Sur la genèse, la construction et la réception du film, voir Sylvie Lindeperg, Nuit et Brouillard, *un film dans l'histoire*, Odile Jacob, Paris, 2007.

33 Sur la genèse du film, on peut consulter le dossier coordonné par Francisco Ferreira pour l'opération « Lycéens au cinéma »: https://www.lekinetoscope.fr/sites/default/files/court-metrage/pdf/memoire_en_courts_de_alain_resnais_chris_marker_maurice_pialat.pdf

neutralité habituellement de mise dans leur choix. De son côté, Chris Marker commence à la fin des années 50 à œuvrer en solo, jouant de son regard décalé, avec notamment *Dimanche à Pékin* (1956) et le fameux *Lettres de Sibérie* (1958).

On voit donc que lors de ces années, se fracture la conception univoque du documentaire, avec notamment des films où l'écriture du texte joue un rôle fondamental dans la perturbation de son schéma de base. Après les tentatives de Jacques-Bernard Brunius, assez solitaire lors de l'éclipse de créativité des années 1930, quelques aventuriers prennent son relais. Néanmoins, ce ne sont là que des exceptions remarquables, et remarquées, qui n'ôtent rien au fait que dans leur immense majorité, les films documentaires restent tranquillement prisonniers de formes classiques, dont la vocation est de donner à voir le monde, à une époque où la télévision est encore très peu répandue, dans une illusion d'objectivité. C'est contre cette pratique majoritaire que Pasolini créera *La Rabbia*, en 1963.

1.3 *La Rabbia* de Pier Paolo Pasolini, une attaque frontale

1.3.1 Le conformisme du documentaire au cinéma après la seconde guerre mondiale

Ainsi, en dehors de quelques francs-tireurs tels Franju, Marker et Resnais, s'est perpétué depuis l'avènement du cinéma parlant, un modèle qui domine dans une très large mesure la conception du documentaire. Le film documentaire type s'accompagne alors d'une voix over, généralement confiée à une voix unique. Divers facteurs ont concouru à ce que l'usage de cette voix off devienne stéréotypé, et suscite par la suite rejet et méfiance de la part de nombre de documentaristes. C'est une voix qui veut donner toute l'apparence de l'objectivité. Ainsi c'est toujours la voix masculine d'un homme d'âge mûr, incarnant une forme de normalité, et parfois une forme d'autorité. Le modèle type en est celui des « actualités », films qui, avant l'émergence et l'hégémonie de la télévision présente aux spectateurs des séances de cinéma un ensemble d'événements récents, une sorte de digest informatif. Le même type de dispositif est alors généralement adopté pour le film documentaire, autre composante des séances de cinéma. Au demeurant, ce conformisme formel s'appuie bien souvent sur l'acceptation d'un schéma idéologique que peu remettent en cause. Grosso modo, l'Humanité est engagée sur une voie royale, celle du progrès matériel, et le débat porte essentiellement sur la nature du système politique qui régit les rapports entre les hommes. La controverse à ce sujet est exacerbée après la seconde guerre mondiale, dans ce que l'on a nommé la Guerre Froide. Les deux guerres mondiales n'ont pas

fondamentalement entamé l'optimisme général concernant l'avenir, si celui-ci n'est pas anéanti par une guerre atomique.

1.3.2 La genèse de *La Rabbia*, film d'un cinéaste débutant, transfuge de la littérature

C'est contre ce double conformisme, formel et idéologique, que Pasolini conçoit son film *La Rabbia* en 1962-1963. À l'origine, le projet n'émane pas de lui, mais de Gastone Ferranti, à la tête de la société Opus films, société qui avait produit des actualités cinématographiques, *Mondo libero*, chaque semaine entre novembre 1951 et 1959. Après avoir décidé d'abandonner la réalisation de ces actualités, il a l'idée de réemployer ses archives dans un long métrage confié à un réalisateur. Il imagine au départ le regard de martiens sur notre planète et ses habitants, commence à élaborer un scénario, puis propose le projet à Pasolini. À ce moment-là, celui-ci est surtout connu comme écrivain, récemment venu au cinéma avec un premier film, *Accattone*. Pendant l'été 1962, au moment où Ferranti le sollicite, il travaille encore sur son second film, *Mamma Roma*, qui sortira à l'automne. Ses deux premiers longs métrages reprennent à leur manière une veine réaliste, chère au cinéma italien de l'après-guerre, mais avec le parfum de soufre qui accompagne souvent les œuvres de Pasolini : ses personnages principaux sont issus des borgate, quartiers du quart-monde romain, et dont les moyens de subsistance s'accompagnent d'entorses à la légalité et à la moralité.

Mais si Pasolini est encore une sorte de novice en cinéma, il est déjà reconnu comme poète et romancier, et comme une figure importante et controversée de la vie intellectuelle italienne, ayant déjà dû affronter plusieurs procès. En outre, il a déjà beaucoup travaillé pour le cinéma comme scénariste. C'est donc autant, sinon plus à un écrivain, que Ferranti fait appel pour produire un film à partir de ses images emmagasinées.

Disons d'emblée que la fiction du regard martien éthéré (ou narquois?) imaginée par le producteur se trouve rapidement pulvérisée. La réaction de Pasolini après visionnage en continu des bandes couvrant dix ans d'actualités est toute autre : affligée et ulcérée. Rageuse. Il la décrira ainsi en 1963, à la sortie du film :

> « Ferranti m'a confié le matériel de répertoire et les restes d'un cinegiornale - *Mondo libero* - qu'il dirigeait depuis plusieurs années. J'ai vu ce matériel. Une vision terrible, une série de choses sordides, un défilé déprimant du qualunquisme[34] international, le triomphe de la réaction la plus banale. Mais au milieu de toute cette banalité et de cette misère, on voit

34 Le mot « qualunquisme » reprend un néologisme forgé par Pasolini (en italien, « qualunquismo ») ; de l'adjectif « qualunque », qui peut se traduire par « n'importe lequel ; tout ; quelconque ».

parfois des images magnifiques : le sourire d'un inconnu, deux yeux avec une expression de joie et de douleur et des séquences intéressantes pleines de signification historique. Un noir et blanc qui est généralement très fascinant visuellement. Alors, attiré par ces détails, j'ai essayé de faire ce film. Je pensais le faire à condition de pouvoir le commenter avec des vers. Mon ambition était d'inventer un nouveau genre cinématographique. Faire un essai idéologique et poétique avec des séquences nouvelles[35]».

La déclaration de Pasolini montre bien que si il est éberlué par le condensé de notre civilisation qu'il a vu défiler sur ces bandes d'actualité, le poète a tout de suite songé à une forme poétique radicalement différente de celle des commentaires qui accompagnaient ces séquences. Disons également que, évidemment, Pasolini ne découvre pas ce type de discours journalistique. Dans un autre article, de 1960, donc antérieur au film, cité également par Roberto Chiesi, il déverse déjà sa bile sur la façon dont, selon lui, les journalistes pressés falsifient la réalité:

> « Je sais combien la pratique journalistique est fausse : elle prend, de la réalité, des passages isolés, apparents, dont le sens est immédiatement accessible, devient aussitôt une sorte de formule : et puis les recoud mal à travers un "ton" moraliste qui est au pur et simple service du lecteur. Le journaliste bourgeois ne pense pas, même pour un instant, à servir la vérité ; à être d'une certaine manière honnête, c'est-à-dire personnel. Il se dépersonnalise totalement, pour faire parler à sa place un hypothétique public qu'il considère naturellement bienveillant mais idiot, normal mais féroce, sans châtiment mais vil[36].»

---

35 Pier Paolo Pasolini, « Pier Paolo Pasolini ritira la firma dal film *La rabbia* », intervista di Maurizio Liverani, *Paese sera*, 14 avril 1963. Extrait cité dans le livret de présentation du DVD de *La Rabbia*, Roberto Chiesi, Gianluca et Stefano Curti Editori, 2008.

Texte original : « Ferranti ha affidato a me il materiale di repertorio e residuati di un cinegiornale - « Mondo libero » - che dirigeva da molti anni. Ho visto questo materiale. Una visione tremenda, una serie de cose squallide, una sfilata deprimente del qualunquismo internazionale, il trionfo della reazione più banale. Però in mezzo a tutta questa banalità e squallore, ogni tanto salvatano fuori immagini bellissime: il sorriso di uno sconosciuto, due occhi con une espressione di gioia e di dolore e delle interessanti sequenze piene di significato storico. Un bianco e nero di solito molto affascinante visivamente. Allora, attratto da questi particolari, ho cercato di fare questo film. Ho pensato di farlo a patto di poterlo commentare con versi. La mia ambizione è stata quella di inventare un nuovo genere cinematografico. Fare un saggio ideologico e poetico con delle sequenze nuove».

36 Pier Paolo Pasolini, *Vie nuove*, n°41, 15 octobre 1960. Extrait cité dans le livret de présentation du DVD de *La Rabbia*, Roberto Chiesi, Gianluca et Stefano Curti Editori, 2008.

Texte original : « So quanto l'operazione giornalistica sia falsa: prende, dalla realtà, dei brani isolati, appariscenti, il cui significato sia immediatamente accepibile, diventi subito una specie di formula: e poi li ricuce insieme malamente attraverso un "tono" moralistico che è al puro e semplice servizio del lettore. Non pensa, il giornalista borghese, nemmeno per un istante, a servire la verità: a essere in qualche modo onesto: cioè personale. Egli si spersonalizza totalmente, per far parlare al suo posto un ipotetico pubblico, che egli naturalmente considera benpensante ma idiota, normale ma feroce, incensurato ma vile.»

À une époque où la télévision n'est pas encore hégémonique, les actualités cinématographiques constituent une première forme de journalisme audiovisuel, à périodicité hebdomadaire. La condamnation de Pasolini vaut aussi pour celles-ci. Pour lui, on le voit, les journalistes sont des alliés implicites du monde comme il va (mal), et il les voit comme des monstres amoraux. Mais c'est aussi qu'il considère que ce monde est lui-même dans un état de léthargie morale, incapable de se rendre compte de l'ignominie qu'il construit jour après jour. Après la guerre, malgré les destructions et les massacres, un bref sursaut ne l'a pas empêché de revenir à ses turpitudes, au "business as usual" comme diraient les anglo-saxons. La rage (la rabbia) de Pasolini est donc immense. Il la clame et l'explique dès les première lignes du «Traitement», note d'intention rédigée pendant la réalisation du film:

> « Que s'est-il passé dans le monde, après la guerre et l'après-guerre ?
>
> La normalité.
>
> Oui, la normalité. Dans l'état de normalité, on ne regarde pas autour de soi : tout autour se présente comme « normal », privé de l'excitation et de l'émotion des années d'urgence. L'homme tend à s'assoupir dans sa propre normalité, il oublie de réfléchir sur soi, perd l'habitude de se juger, ne sait plus se demander qui il est.
>
> C'est alors qu'il faut créer, artificiellement, l'état d'urgence : ce sont les poètes qui s'en chargent. Les poètes, ces éternels indignés, ces champions de la rage intellectuelle, de la furie philosophique.[37]»

En un seul mot, « normalité », Pasolini englobe de façon paradoxale ces dix années d'après-guerre couvertes par les actualités. En effet, le concept de « normalité » ne renvoie à aucun contenu précis, assignable, à la différence des lois et règles explicitement formulés par une institution. Mais il n'en désigne pas moins un mode de fonctionnement qui s'impose à tous, intériorisé par tous, formant une sorte de consensus social. Or, le paradoxe consiste à utiliser ce mot pour résumer l'ensemble des images qui ont fait événement, donc qui correspondent à des faits jugés extraordinaires, perturbant le fonctionnement « normal » du monde, apportant du nouveau. Nous comprenons bien pourtant que la révolte se superpose à une analyse profonde, selon laquelle ces soi-disant événements ne font que suivre la pente où nous entraînent les forces qui ont repris le contrôle de cette marche en avant.

37 « Traitement », in Pier Paolo Pasolini, *La Rage*, éditions Nous, Caen, 2014. Traduction Patricia Atzei et Benoît Casas.

Ces différentes citations indiquent bien l'état d'esprit avec lequel Pasolini a abordé le montage et l'écriture du texte de *La Rabbia*. Son parti pris est résolument offensif, aux antipodes du ton faussement objectif qui, comme par exemple François Niney l'a développé, ne peut être qu'un leurre ou un masque :

> « Dans les actualités, reportages ou documentaires, la voix-off anonyme ne pose pas question, elle est celle du « bon sens » et des images reçues (comme on dit « idées reçues »). Elle est la voix du guide, du professeur, du média, de la raison, de la nation. Didactique et politique, elle domine l'événement, ordonne la vision. Elle se situe et situe le spectateur au-dessus de la mêlée. Elle est le point de vue de la tour de contrôle. Tout en relatant l'événement, elle en tient le spectateur à distance ; et cette distance qu'elle observe n'est-elle pas le sceau […] de l'objectivité ? […] L'objectivisme prétend éliminer toute subjectivité (assimilée à l'arbitraire, au partiel) pour atteindre à la réalité des événements, à leur vérité entière. En fait, pratiquée de la sorte, l'objectivité (« discours dont le sujet s'absente » selon Pierre Legendre) tourne à la pure extériorité, et le spectateur déréalise en regardant « objectivement » défiler le train des actualités. […] Ainsi, comme disait Proust, l'actualité nous éloigne d'autant plus du réel qu'elle prétend se borner à lui. »[38].

Cette citation nous montre qu'au fil du temps, une même défiance à l'égard de la prétention à l'objectivité a animé les esprits d'observateurs perspicaces. Pasolini, que le visionnage en continu des actualités couvrant une dizaine d'années a littéralement atterré, en fait partie.

Reste à voir comment ces images déjà tournées ont pu être sauvées, détournées de leur fonction hypnotique par une parole poétique ; comment le Verbe a pu rendre vie au monde lazaréen des archives filmées. *La Rabbia* est en effet un film exemplaire si l'on veut bien saisir les principaux apports et intérêts d'une parole littéraire dans le cinéma documentaire. Constitué à partir d'un matériau filmique déjà là, le sens du film se construit par le montage de ces images et par le commentaire écrit pour sa bande-son. En outre, même s'il ne s'agit pas du premier long-métrage de montage d'archives de l'histoire du cinéma (voir par exemple le *Paris 1900* de Nicole Védrès en 1948), c'est le premier qui s'affiche explicitement comme le regard de son réalisateur, et s'affranchit donc ouvertement d'une prétention à l'objectivité, en dehors d'un thème particulier.

38 François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, 2ème édition, De Boeck 2011, pages 100-101.

Prenant appui sur les grandes rages, les grands objets du ressentiment, manifestés dans le film, nous verrons comment ces refus s'actualisent dans la forme du commentaire et dans ses rapports avec les images. Pour ce faire, nous verrons successivement comment *La Rabbia* s'attaque à trois cibles majeures : la normalisation "bourgeoise" qui caractérise selon Pasolini l'après-guerre, identifiée avec une tendance à l'abstraction de l'art ; une vision de tendance stalinienne qui orienterait la création vers un réalisme socialiste étriqué et dépersonnalisant ; une évolution entrevue de la société qui enfermerait les masses dans le conformisme d'un régime démocratique où régnerait en maître la télévision. Ces trois repoussoirs sont liés dans le film à trois impasses artistiques contre lesquelles nous pourrons reconnaître, en miroir, quelques unes des caractéristiques de la parole littéraire susceptibles d'innerver avec bonheur le documentaire. Ce faisant, nous verrons aussi comment ces choix se situent dans le champ littéraire.

Cependant, nous serons également amenés à comparer le film de Pasolini à une autre *Rabbia*. En effet, celle de Pasolini n'est pas restée unique. Après visionnage d'un premier montage, pourtant encore muet, le producteur Gastone Ferranti a pris peur, et déclaré qu'il ne lui serait pas possible de sortir un film si marqué politiquement. La solution retenue fut de commander à un réalisateur "de droite" un montage d'actualité similaire, qui serait associé à celui de Pasolini. C'est Giovannino Guareschi qui est finalement choisi pour composer la deuxième partie du diptyque. Guareschi était un auteur satirique très populaire en Italie, qui avait créé le personnage de Don Camillo avant qu'il ne soit repris au cinéma par Julien Duvivier puis Gino Cervone et Luigi Comencini. Guareschi était par ailleurs connu pour sa participation à plusieurs titres de presse en tant que polémiste, dessinateur humoristique et rédacteur. Pasolini donne son aval à ce choix car il se souvient que Guareschi s'était engagé contre le fascisme, allant pour cela en camp de concentration. Cela aboutit effectivement en avril 1963 à la sortie du film en deux parties, et … à une nouvelle ire de Pasolini, de nouveau ulcéré devant ce qu'il qualifie alors d'« abjection » : « C'est une chose abjecte. Face à cette abjection, à la stupidité de ce film qui s'accompagne malheureusement du mien, j'ai décidé de retirer ma signature[39] ». Dans le même article, il n'hésite pas à dire que la partie de Guareschi aurait pu être conçue par le nazi Eichmann s'il eût encore été vivant.

Le film est donc devenu une sorte de monstre à deux têtes, essuyant des critiques de divers côtés. Pasolini, alors, le renie complètement. La Warner, distributeur du film en Italie, le retire des

39 Pier Paolo Pasolini, « Pier Paolo Pasolini ritira la firma dal film *La Rabbia* », intervista di Maurizio Liverani, *Paese sera*, 14 avril 1963. Extrait cité dans le livret de présentation du DVD de *La Rabbia*, Roberto Chiesi, Gianluca et Stefano Curti Editori, 2008.
Texte original : « È una cosa abietta. Di fronte a tale abiezione, alla stupidita di questo film, che purtroppo si accompagna al moi, io ho deciso di ritirare la mia firma ».

salles après l'avoir programmé pendant quatre jours. Les artistes et critiques de gauche qui l'ont vu pensent que Pasolini a mal défendu leurs couleurs, devant l'artillerie lourde déployée par Guareschi dans sa partie, qui succédait à celle de Pasolini. *La Rabbia* est donc restée méconnue, enterrée pendant 40 ans, avant que dans les années 2000, il soit restauré par la Cinémathèque de Bologne, et que des cinéphiles et critiques s'y intéressent. C'est aussi que, justement, comme le disait déjà le cinéaste à l'époque, les deux parties ne sont pas de la même nature. Alors que la promotion du film l'avait vendu comme un combat de boxe entre deux adversaires, la partie de Pasolini invente une forme cinématographique peut-être moins directement efficace que la machine rhétorique de Guareschi, peut-être aussi trop inattendue pour se couler dans les attentes des années 60, marquées par la guerre froide. Ce que, dans une lettre ouverte adressée à son "rival" avant même la sortie du film, Pasolini lui-même exprimait en ces termes : « Vous utiliserez les armes de la médiocrité, du qualunquisme, de la démagogie et du bon sens, vous sortirez vainqueur de cette polémique, je le sais bien. Mais quelle est la vraie victoire, celle qui fait battre les mains ou celle qui fait battre les cœurs ?[40] ». Cela dit, voyons donc plus en détail quels partis pris artistiques donnent forme aux rages de Pier Paolo Pasolini contre une normalisation « bourgeoise », contre les orthodoxies staliniennes et contre ce qu'il pressent comme une mort programmée de la culture.

1.4 Un film contre la normalisation « bourgeoise »

1.4.1 Contre l'abstraction en art

Pasolini interprète donc les années 1950-1960 comme un processus de normalisation inspiré ou opéré par une bourgeoisie qui tente de reconstituer son emprise et son empire dans les pays du bloc occidental après des années de trouble, de ruine, de désorganisation et de contestation. Cette entreprise est selon lui masquée sous un voile discursif dans la presse en général, et dans cette forme particulière de travail journalistique à l'œuvre dans les actualités cinématographiques. Ces dernières pourraient même en accentuer les défauts par son obligation à résumer, simplifier les événements. En cela, elles ne se démarquent guère des documentaires classiques qui se présentent comme l'émanation d'une forme de vérité consensuelle.

Parallèlement à cette forme usuelle, et déjà ressentie comme usée, du documentaire, Pasolini pointe la tendance à l'abstraction dans l'art, qu'il rejette de la même façon. Le lien entre les deux phénomènes est souligné par l'enchaînement de leur évocation dans deux séquences du film. Une

40 Pierre Paolo Pasolini, texte cité par Roberto Chiesi dans le livret de présentation du DVD de *La Rabbia*, Gianluca et Stefano Curti Editori, 2008

Texte original : lei userà le armi della mediocrità, del qualunquismo, della demagogia e del buon senso, lei riuscirà vincitore in questa nostra polemica, lo so bene. Ma qual è la vera vittoria, quella che fa battere le mani o quella che fa battere i cuori

première séquence se situe vers le premier tiers, à la seizième minute. La seconde vers la fin, à la quarante-deuxième minute. Dans ces deux séquences, les textes sont explicites.

La première d'entre elles enchaîne trois thèmes visuels n'ayant a priori que peu de choses à voir entre eux : un barrage électrique, des tableaux abstraits, et la cérémonie de couronnement de la reine Elizabeth II.

Illustration 2: **La Rabbia** - ***Chute d'eau d'un barrage***	***Illustration 3:*** **La Rabbia** - ***Un tableau de Jean Fautrier***	***Illustration 4:*** **La Rabbia** - ***Le couronnement de la Reine***

Tout d'abord, une séquence sur le site d'un barrage électrique établit un lien entre les forces de la nature, leur exploitation par les industriels et la « poésie », alors que le film laisse alors entendre le commentaire d'origine des actualités : « Le don divin de l'eau, pour le progrès, se transforme en chiffres : pour l'industrie électrique, par exemple, l'excitant abîme des cascades se traduit en kilowatts et en ampères… Une fois l'an, même les industriels, même les hommes qui mesurent les phénomènes naturels en chiffres et les rendent esclaves des dividendes, deviennent poètes… ». Un arrêt sur image est alors opéré, une cascade se fige. Et l'on passe brutalement sur des tableaux abstraits de Jean Fautrier[41], la bande son repassant au texte de Pasolini : « Oui, voix des industriels, voix de la fausse impartialité… ils deviennent poètes, à condition que la poésie soit pure forme, voix de l'incoercible formalisme[42] ! ». Enfin, le commentaire poursuit un moment sur ce thème, alors que débute une séquence sur le couronnement de la reine Elizabeth II : « La forme ! Désormais, "les industriels qui deviennent poètes" ont pour étendard un tableau abstrait, la forme la plus arrogante de l'absence d'âme ». On peut déjà repérer dans cette petite séquence deux parallèles effectués par Pasolini : d'une part il passe sans transition de la poésie aux arts plastiques, en posant que ces deux formes d'art peuvent donner lieu à un formalisme ; d'autre part il affirme que ce formalisme est l'émanation d'une tendance bourgeoise (« voix des industriels »). Rien d'étonnant à la facilité avec laquelle l'art de la parole, la poésie, est assimilé à la peinture, art visuel. Pasolini lui-

41 Une exposition consacrée à Jean Fautrier s'est tenue à Rome lors de l'élaboration de *La Rabbia*, ce qui semble expliquer ce choix, qui ne reposerait donc pas sur une détestation particulière des œuvres de cet artiste.

42 Pier Paolo Pasolini, *La Rage*, éditions Nous, Caen, 2014, pages 111-112. Traduction Patricia Atzei et Benoît Casas. Dans l'ensemble de la thèse, les textes du film en français seront repris de cette édition du scénario. Le DVD ne proposant pas de sous-titre français, nous avons opté pour cette solution, qui respecte la seule traduction officiellement parue. La voix-off correspond à ces textes, à ceci près qu'elle n'en reprend pas certaines parties, et que l'ordre n'en est pas respecté.

même est passé de l'écriture au cinéma, et n'a cessé de trouver des passerelles entre les deux, définissant par exemple le cinéma comme « la langue écrite de la réalité[43] ». Pour lui l'essentiel n'est pas dans la forme, mais dans les émotions et les intentions, à rebours de la tendance à l'abstraction qui a dominé le vingtième siècle. Quant à l'appétence bourgeoise pour le formalisme, c'est une analyse qui justifie ses choix, tant littéraires que cinématographiques, marqués par un goût pour le concret, et l'humain. Au passage, cela lui permet aussi de se démarquer d'une conception de la poésie, vue essentiellement comme recherche formelle, ou comme évocation d'une contemplation pittoresque sans enjeu, comme celle qui peut s'émouvoir d'une cascade au détour d'un barrage hydro-électrique.

Une deuxième séquence enfonce ce clou, vers la fin du film, à nouveau sur des tableaux de Fautrier, puis des photos de mode et de femmes bourgeoises. En voici le texte, écrit en vers dans le texte publié :

« La classe propriétaire de la beauté.
Fortifiée par l'usage de la beauté,
parvenue aux confins suprêmes de la beauté,
là où la beauté n'est que beauté.
La classe propriétaire de la richesse.
Parvenue à une telle familiarité avec la richesse,
qu'elle confond la nature et la richesse.
Si perdue dans le monde de la richesse
qu'elle confond l'histoire et la richesse.
Si adoucie par la richesse
qu'elle attribue à Dieu l'idée de la richesse.
La classe de la beauté et de la richesse,
un monde qui n'écoute pas».

Symboliquement, les derniers vers sont dits sur l'image d'un homme refermant une lourde et riche porte. Le monde bourgeois se replie sur lui-même, coupé de la « vraie vie »[44], comme l'art abstrait, et comme les journalistes cinéastes des actualités.

Ces deux séquences ont un statut métadiscursif indéniable. Elles ne s'appuient sur aucun événement marquant de l'actualité des années 1950-1960, mais sur des images d'une société qui semble apaisée, qui revient à la « normalité » pour reprendre l'expression choisie par Pasolini dans son « Traitement ». À cet égard, on soulignera l'entame du texte de la première séquence dit sur les

43 Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, *Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976
44 D'après le titre du roman de Claire Etcherelli, *Elise ou la vraie vie*, Denoël, Paris, 1967.

reproductions des œuvres de Jean Fautrier, « voix des industriels, voix de la fausse impartialité », que l'on peut mettre en relation avec l'apparence objective de la forme des commentaires usuels des documentaires de l'époque. Le « Traitement » valide explicitement cette analyse :

> « Mais, avec la vieille Europe qui se réinstalle dans ses gonds solennels, naît l'Europe moderne :
>
> le Néo-capitalisme ;
>
> le Marché Commun, les états-Unis d'Europe les industriels éclairés et "fraternels", les problèmes des relations humaines, du temps libre, de l'aliénation.
>
> La culture occupe des terrains nouveaux : nouveau souffle d'énergie créatrice dans les lettres, le cinéma, la peinture. Un énorme service rendu aux grands détenteurs du capital.
>
> Le poète servile s'anéantit, rendant vains les problèmes et réduisant tout à la forme.
>
> Le monde puissant du capital a, en guise d'impudent drapeau, un tableau abstrait ».

Aussi, que met en œuvre l'écrivain et cinéaste italien pour produire quelque chose de différent, qui ne relève pas de la « fausse impartialité » ? Au nombre des caractéristiques du film de Pasolini, certaines nous semblent plus particulièrement dirigées contre cet écueil : d'une part, la recherche de l'émotion, aussi bien dans le choix des images, que dans le texte ; d'autre part des modes énonciatifs qui s'attachent à interpeller l'autre, qu'il soit personnage historique ou spectateur.

1.4.2 Un lyrisme offensif

Du début jusqu'à la fin, le lyrisme irrigue le texte de La Rabbia. D'ailleurs ce titre, choisi dès après le visionnage de l'ensemble des actualités de *Mondo libero*, le manifeste d'emblée par son excès, mettant en exergue un sentiment fort, aux antipodes de la neutralité. Tout au long du film, le commentaire souffle ainsi le chaud et le froid, évoquant la « haine » comme l' « amour », la « joie » et la « douleur ». Ces sentiments antithétiques sont d'ailleurs autant un mode de lecture des événements commentés qu'un mode d'expression du commentateur.

Dans *La Rabbia*, tous les événements sont susceptibles d'être vus à travers ce prisme lyrique. Cela se traduit en premier lieu par la sélection des images. En effet, le film nous montre très souvent des visages en gros plan, ou en plan rapproché, a priori de façon beaucoup plus fréquente que dans l'ensemble des images d'actualité. Pasolini exprime lui-même son attention aux expressions des visages, notamment à ceux des anonymes, alors qu'il vient de visionner toutes les

séquences des Actualités dans lequel il pourra puiser, dans l'entretien donné en 1963 au journal *Paesa* sera déjà cité : « Au milieu de cette banalité et de cette désolation, de temps en temps surgissaient des images sublimes : le sourire d'un inconnu, des yeux avec une expression de joie ou de douleur[45] ». Les photogrammes ci-après offrent une sélection non exhaustive de quelques uns des nombreux visages d'anonymes venant accrocher le regard tout au long du film.

Illustration 5: Les visages dans La Rabbia

Illustration 6: Les visages dans La Rabbia

Illustration 7: Les visages dans La Rabbia

Illustration 8: Les visages dans La Rabbia

Illustration 9: Les visages dans La Rabbia

Illustration 10: Les visages dans La Rabbia

Illustration 11: Les visages dans La Rabbia

Illustration 12: Les visages dans La Rabbia

Illustration 13: Les visages dans La Rabbia

45 Pier Paolo Pasolini, « Entretien avec Maurizio Liverani dans *Paese sera*, 14 avril 1963, cité par Roberto Chiesi dans l'introduction à *Pasolini La rage*, Nous, Caen, 2014, traduction Patricia Atzei et Benoît Casas.

Illustration 14: Les visages dans La Rabbia

Illustration 15: Les visages dans La Rabbia

Illustration 16: Les visages dans La Rabbia

On notera dans ce kaléidoscope la variété des tranches d'âge représentées, ainsi que la mixité. Ainsi, le monde apparaît dans toute sa diversité, et non pas essentiellement comme le terrain de jeux des adultes mâles dominants, à quoi pouvait alors souvent se résumer les actualités cinématographiques. Cette ouverture est permise par l'attention aux plus humbles, que revendiquait Pasolini. De même, des émotions de différentes natures se lisent sur ces visages, dès lors que les cadrages sont suffisamment resserrés. Quant au premier photogramme, avec cette figure de jeune révolutionnaire exalté sur fond rouge, il est issu des quelques plans constitués par des captations de tableaux de Renato Guttuso, que présente le film à deux moments différents. À l'opposé des tableaux abstraits de Jean Fautrier, ces tableaux figuratifs débordent d'émotion et sont donc raccord avec le commentaire volontiers lyrique du film.

On ne peut en effet que constater dans *La Rabbia* un lyrisme scandé par le texte, et qui rattache celui-ci à tout un pan de la création littéraire. L'une des caractéristiques de ce lyrisme est d'ailleurs de voler d'un sentiment à l'autre : amour, douleur, haine, joie. Le film cherche à bousculer émotionnellement le spectateur et la succession des émotions en apparaît comme un élément structurant. Bien entendu, le texte exprime l'émotion de son énonciateur. Toutefois, l'émotion est également un axe d'analyse des événements.

Elle est présente par exemple dès l'entame du film lorsqu'il évoque les victimes de l'intervention soviétique en Hongrie en 1956. Le texte fait alors appel à la fibre familiale : « Ce sont nos mères, nos enfants, nos petits-enfants, / Nos antiques parents, […] / Survivants des jours de pleurs / qui pleurent ». Les images sont alors en accord complet avec lui, qui montrent des réfugiés en état de choc. Auparavant, elles avaient aussi montré les chars soviétiques et des clichés de pendus, victimes d'exécutions dans les rues.

Toutefois, s'écarter de la neutralité chloroformée d'un commentaire peut aussi bien mener à une utilisation manichéenne et intéressée des émotions. Les propagandes sans scrupules du passé et les dérives plus récentes de la télévision vers des orgies émotionnelles en témoignent. Ainsi, nous reconsidérerons la place du lyrisme dans le film lorsque nous évoquerons la complexité avec

laquelle Pasolini a entrelacé les niveaux d'analyse, évitant ainsi un usage trop facile et manipulateur de l'émotion, dans la partie consacrée à sa critique contre la mort programmée de la culture.

D'ores et déjà, nous pouvons relever que l'émotion se rencontre aussi dans l'autre *Rabbia*, celle de Giovannino Guareschi. Dans sa séquence sur la Guerre d'Algérie, on peut par exemple relever les phrases suivantes : « Les ratissages des blancs et le drame des réfugiés commencent. Ils abandonnent la terre où ils sont nés et ont grandi et un ciel qu'ils ne reverront jamais plus ». On y entend un parti pris à l'opposé de celui de Pasolini, tout entier du côté des français. On y retrouve aussi un appel à la « terre » comme dans Terre d'Espagne. Et le sort des français est traité de manière univoque sous le prisme du pathétique, les plaçant évidemment uniquement en position de victimes. Le même appel au pathos est présent dans une déploration de la perte de la fraternité et de la paix, de la concorde, qu'aurait signifié la colonisation, la voix-off déclamant alors « Adieu monde jadis heureux où déjà se réalisait la plus pacifique et fraternelle coexistence entre personnes blanches et de couleur ! Adieu Afrique! ». *La Rabbia* de Pasolini n'est pas exempte de ce genre d'émotions. Mais on verra qu'elle est pondérée par d'autres effets, ce qui la rend moins manichéenne. On ne peut s'empêcher de penser, par ailleurs, que sa version demeure plus sympathique car elle se retrouve du bon côté de l'Histoire, celui qui a fait un tri entre les victimes et les bourreaux en condamnant sans appel, entre autres, la colonisation et l'autoritarisme soviétique. D'ailleurs, pour en revenir à la séquence sur la Hongrie, le film ne lance sa déploration sur les victimes qu'après avoir dénoncé les réactions et manifestations occidentales, dont « les leaders marchent comme des colonels » alors que « Bidault a le fascisme dans le cœur ». Et de renvoyer dos à dos les événements de Hongrie et les manifestants de Paris, tous deux qualifiés de « Noirs ». Mais surtout, Pasolini brouille les cartes, en endossant sa part des méfaits du dictateur : « Les péchés de Staline sont les nôtres ».

Sur un autre plan, une autre caractéristique du texte de Pasolini est de proposer plusieurs modes d'énonciation. Dans un documentaire traditionnel, la règle est de s'en tenir à la 3ème personne. Dans cette configuration, l'énonciateur s'efface volontairement de son texte, s'interdit de faire usage de la 1ère personne. De la même façon, la 2ème est exclue. C'est ce qui contribue à l'aspect impersonnel et distancié du commentaire classique de documentaire, ce que nous pourrions nommer un effet bocal : conjugué à la fréquente absence de son in, ce mode d'énonciation nous fait regarder le monde comme un autre plan de réalité, avec qui ni le commentateur d'une part, ni le spectateur d'autre part, n'a de contact. Le linguiste Émile Benveniste expose clairement la différence fondamentale de nature entre la 3ème personne et les deux premières :

> « Pour la déceler, on pourra partir des définitions que les grammairiens arabes emploient. Pour eux, la première personne est al-mutakallimu, « celui qui parle » ; la deuxième al-muhatabu, « celui à qui on s'adresse » ; mais la troisième est al-ya'ibu, « celui qui est absent ». Dans ces dénominations se trouvent impliquée une notion juste des rapports entre les personnes ; juste surtout en ce qu'elle révèle la disparité entre la 3e personne et les deux premières. Contrairement à ce que notre terminologie ferait croire, elles ne sont pas homogènes. […] Nous sommes ici au cœur du problème. La forme dite de 3e personne comporte bien une indication d'énoncé sur quelqu'un ou quelque chose, mais non rapporté à une « personne » spécifique. […] La conséquence doit être formulée nettement : la « 3e personne » n'est pas une « personne » ; c'est même la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la non-personne[46] ».

Si de surcroît on accorde à la voix du commentaire une forme d'autorité, on peut aussi parler d'une voix en surplomb. Le commentaire écrit par Pasolini s'attache à briser cette glace de sécurité qui maintient la voix du commentaire, et le spectateur, à l'écart et à l'abri du spectacle du monde. De ce qui participe à la constitution et à l'entretien de la « société du spectacle » telle que Guy Debord et les situationnistes la définissent et la combattent dans ces années 1960. On ne peut qu'être frappé des résonances entre certains passages de l'ouvrage phare de Debord et les analyses de Pasolini, les deux auteurs ayant par ailleurs établi chacun leur propre vocabulaire. Debord écrit par exemple : « le spectacle est le discours ininterrompu que l'ordre présent tient sur lui-même, son monologue élogieux. C'est l'auto-portrait du pouvoir à l'époque de sa gestion totalitaire des conditions d'existence[47] ». Ou bien « le spectacle n'est pas identifiable au simple regard, même combiné à l'écoute. Il est ce qui échappe à l'activité des hommes, à la reconsidération et à la correction de leur œuvre. Il est le contraire du dialogue[48] ». Le dispositif audiovisuel des actualités cinématographiques est un bon représentant de ce « monologue » parlant d'autorité, incarné par la voix-off classique, qui exclut le « dialogue ». C'est ce dispositif que Pasolini s'emploie à briser dans *La Rabbia*. Dans ce but, le commentaire du film délaisse régulièrement l'armure protectrice de la troisième personne, et lance des appels dans deux directions : vers les protagonistes des images d'actualité d'une part, et vers le spectateur d'autre part.

46 Emile Benveniste, « L'homme dans la langue », dans *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Collection Tel, Gallimard, Paris, 1966, p.228.
47 Guy Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, p.26.
48 Ibidem, p.23.

De fait, le texte apostrophe à plusieurs reprises les figures qui apparaissent à l'écran. Abandonnant sa neutralité, il les invective ou les salue, traversant alors le mur invisible qui séparait les protagonistes de l'actualité du commentateur, comme s'ils évoluaient dans des espace-temps absolument étanches. Oubliant la fausse impartialité, l'embaumement du commentaire de style documentaire, le monde devient alors ostensiblement partagé selon le degré de sympathie ou d'antipathie que l'énonciateur manifeste à l'égard de ces acteurs, par l'entremise d'apostrophes qui surgissent régulièrement dans le film. Cependant, diverses variations stylistiques apportent richesse et variété à ce qui ne pourrait être qu'un découpage manichéen, tel qu'on peut l'entendre par exemple dans *Terre d'Espagne*.

Tout d'abord, à plusieurs reprises, quand il aborde la question de la décolonisation, le commentaire s'adresse aux « Gens de couleur ». La formule a l'avantage d'englober tous les peuples qui luttaient alors pour leur indépendance ; sont évoqués dans le film les exemples algériens, congolais, cubains, égyptiens, tunisiens et du Tanganyka. Le poète cinéaste célèbre alors leurs victoires, mais envoie aussi des messages de mise en garde devant les difficultés à venir. Le nom « gens » (en italien gente) apporte quant à lui une forme de respect. Il tente également d'écarter la condescendance que l'on pourrait sinon percevoir dans ses propos. Mais c'est la seule apostrophe adressée avec sympathie à un destinataire collectif dans le film.

Les autres entités sociales apostrophées le sont sur le mode de l'invective. Il en va ainsi avec l'emploi d'une métonymie qui désigne un pays, la France, comme l'un des acteurs honnis de l'Histoire récente, en raison de son action en Algérie :

> « Ah, France,
> la haine !
> Ah, France,
> la peste !
> Ah, France,
> la lâcheté ! [...]
> C'est la vengeance
> qui bourdonne dans le ciel,
> France, contre celui qui ne serait rien
> et porte en lui la conscience de l'univers entier !
> Bourdonne, bourdonne, bourdonne dans le ciel,
> France,
> ta confusion. »

L'usage de cette forme de métonymie est très classique dans les médias, à tel point que nous n'y prêtons en général plus attention. Très nombreux sont les textes de presse qui attribuent de la sorte les faits orchestrés par des forces politiques à un pays entier, nonobstant tous les débats et fractures internes que ces actions peuvent susciter ; en l'occurrence, on sait bien que les français étaient divisés au sujet de la guerre d'Algérie. En revanche, réaliser cette opération globalisante sous forme d'apostrophe ne peut se pratiquer ordinairement dans les médias car elle suppose intrinsèquement la constitution de deux instances énonciatives en position d'interlocuteurs, énonciateur et destinataire(s), là où le discours médiatique construit habituellement une instance énonciative distincte, qui s'abstrait totalement du réel et de ses acteurs. Dans le cas du texte que nous venons de citer, on voit aussi comment la forme de l'apostrophe modifie la portée de la métonymie, en suggérant que l'accusation portée par Pasolini, et l'opprobre qui y est éventuellement attachée, rejaillit un peu sur chacun des français, qu'il ait soutenu ou non les actions militaires pour le maintien de la colonisation. Par la même occasion, c'est donc une formule qui implique davantage les spectateurs français.

Nous pouvons encore entendre dans *La Rabbia* d'autres apostrophes, comme lorsque le film évoque tout un pan de la production culturelle par le biais d'une figure qui appelle une prosopopée : « Voix de l'humour stupide, de la peur de la culture… Déchaîne-toi ! C'est à toi ! Pousse un soupir de soulagement, voix de la quotidienne vulgarité ! ». La fin de ce passage semble inviter une autre « voix » (honnie) à s'exprimer ; comme une prosopopée à la manière d'Érasme dans *L'Éloge de la folie*. Mais le film ne donne alors pas véritablement la parole à cette voix, qui ne survient pas en tant que telle dans le commentaire. La séquence s'ouvre sur une image arrêtée centrée sur un crâne, une tête de mort, tenue au-dessus d'une caisse vraisemblablement par un archéologue. Le symbole macabre dit bien comment Pasolini considère les nouvelles pratiques culturelles qu'il qualifie de « quotidienne vulgarité ». La suite de la séquence montre en effet des images de foules hystériques, de jazz aux rythmes « frénétiques », et de stars féminines du cinéma ; la tête de mort y revient comme une ponctuation.

Illustration 17: La Rabbia – « la quotidienne vulgarité »

Illustration 18 : La Rabbia – « la quotidienne vulgarité »

Illustration 19 : La Rabbia – « la quotidienne vulgarité »

En fait, nous comprenons donc que cette « voix de la peur de la culture» s'exprime par le son, et les images, que le film a puisé dans les bandes d'actualité et que nous voyons et entendons à ce moment-là. D'ailleurs, pour un instant, elles retrouvent leur commentaire d'origine, qui s'accorde à la rythmique de la musique. Pour un instant, Pasolini donne la parole à tout ce qu'il exècre. Les plans d'une Sofia Loren dégoûtée par une démonstration d'écorchage des anguilles peuvent alors être interprétées comme l'image de la répulsion qu'inspire à l'actrice une pratique populaire crue. Dans cette séquence, les images, les sons et le commentaire forment sont alors à prendre comme du discours rapporté. Et c'est un large spectre du monde de la culture d'alors qui se retrouve englobé dans cette fausse invitation à l'expression, dans une séquence courte, où l'on sent bien que les images sélectionnés ne le sont qu'à titre d'exemples représentatifs d'une production culturelle jugée sans âme, et dont le poète tient à se démarquer, sa sélection pointant leur caractère à la fois obscène et mortifère.

Enfin, un autre groupe social, politique, aux contours un peu moins flous, est mis à l'index vers le début du film. Celui-ci s'est ouvert sur la violente reprise en main de la Hongrie par le pouvoir soviétique de 1956, puis enchaîne sur des images de manifestations anti-communistes réagissant à ce coup de force dans des capitales occidentales. Or, si Pasolini condamne l'intervention militaire et s'en émeut, il refuse de mêler sa voix, de la confondre, avec celles de ceux qui rejettent alors toute forme de communisme, avec pour certains davantage d'arrière-pensées politiques que de réelle compassion avec les hongrois. Pasolini prend à parti les participants à ces actions parfois elle-mêmes violentes en ces termes :

> « Vous, fils des fils, vous criez
> avec mépris, avec rage, avec haine
> vive la liberté,
> donc, vous ne criez pas vive la liberté !
> [...]
> Sachez le, fils des fils

que vous criez vive la liberté
avec mépris, avec rage, avec haine. »

« Fils des fils » : l'expression choisie pour s'adresser aux manifestants est surprenante. Son premier effet est de sortir le commentaire du champ de la politique stricto sensu, là où l'on aurait plus volontiers attendu une charge contre les orientations politiques ou l'appartenance à la bourgeoisie (ce qu'il fait d'ailleurs, mais d'une autre manière, juste après : « Noire soirée de Paris : / la bourgeoisie française va à la Bastille / […] la bourgeoisie française se meurt en braillant »). Elle nous amène à nous interroger sur l'identité, laissée indéterminée, des pères de ces « fils des fils ». Quelles hypothèses peuvent-elles être faites ? «Fils des fils » comme fils à papa, fils de … ? C'est sans doute la première lecture que l'on peut faire ; ces manifestants ne seraient que des représentants d'une classe installée depuis des générations, n'ayant jamais approché que de loin ceux de la classe ouvrière, parlant avec « mépris » au nom des hongrois et avec « haine » pour un régime politique. Mais l'expression employée ouvre une perspective temporelle infinie ; elle ne laisse pas déterminer jusqu'où la filiation peut être remontée. Et l'on peut aussi se dire que ces « bourgeois » sont des descendants d'hommes et de femmes de condition plus modestes, qu'ils auraient tort de renier, en brûlant les symboles de ce qui représentait dans les années 50-60 l'espoir de la classe ouvrière (dans cette séquence, on peut voir des images de l'incendie du siège du Parti Communiste Français). Ou alors, on pourrait aussi y entendre des réminiscences chrétiennes, fréquentes chez Pasolini. Nous sommes tous des fils issus de la même lignée, et nos racines sont, in fine, communes.

Quoi qu'il en soit, cette forme d'apostrophe nous décolle de l'actualité immédiate ou récente, aux identités figées par les catégories du commentaire d'actualité, faisant appel aux racines de chacun. D'ailleurs, ce passage se veut aussi un violent rejet du « mépris », de la « rage » et de la « haine ». Et, au lieu de chercher à nommer précisément les protagonistes, ce qui aurait pour corollaire une réduction du champ de vision, l'apostrophe « fils des fils » raccorde, dans un élargissement temporel des perspectives, ses adversaires interpellés à leur appartenance à l'humanité. Il s'agit peut-être aussi d'atténuer quelque peu l'invective lancée à eux par le reste de ces phrases qui les accusent non pas d'une position politique, mais de vils sentiments. Cette brève analyse n'épuise sans doute pas le nombre des hypothèses possibles quant à l'assignation du sens de cette apostrophe, dont le sens et l'intention restent ambigus. Mais cette ambiguïté est précisément ce qui constitue ici une marque de l'écriture littéraire. À l'opposé d'un texte de type journalistique, qui désigne de manière précise, mais rétrécit la portée du propos, Pasolini ouvre avec ce type de formulation le champ d'application de ses invectives.

Enfin, vers la fin du film, une autre série d'apostrophes amène une couleur tout à fait différente, dans une séquence consacrée à la mort de Marilyn Monroe. Nous avons vu que l'apostrophe bienveillante était limitée, pour les entités collectives, aux « gens de couleur ». Mais ici, pour l'actrice alors récemment décédée, l'adresse au personnage, tout en empruntant également le registre familial des liens de parenté, se fait empathique, voire tendre :

« Du monde antique et du monde futur,
il ne restait que la beauté, et toi,
pauvre petite sœur cadette,
celle qui court derrière ses grands frères,
qui rit et pleure avec eux pour les imiter,
et se met leurs écharpes,
touche en cachette leurs livres, leurs canifs,
toi petite sœur plus jeune,
tu portais cette beauté humblement,
et ton âme de fille de petites gens,
n'en a jamais été consciente,
car sinon, ce n'aurait pas été de la beauté.
Le monde te l'a enseignée.
Et ta beauté devint la sienne. »

Les deux variantes de l'apostrophe, « pauvre petite sœur cadette » et « petite sœur plus jeune », ont en commun l'expression « petite sœur ». Le premier des deux versets fait d'ailleurs référence à ses « grands frères », qui replace elle aussi l'actrice dans un contexte familial, et évoque son enfance. Davantage qu'une intention biographique qui, pour le coup pourrait nous ramener vers les rives d'un documentaire classique, et qui d'ailleurs ne semble pas très solide[49], cette allusion aux frères semble plutôt instaurer une relation de nature intime débarrassée de l'image de sex symbol de l'actrice. Pasolini évacue ainsi cette dimension encombrante pour lui du personnage de Marilyn Monroe, pour l'envisager en tant que personne, et la resituer dans la totalité de son existence. Par ailleurs, les éléments variables de ces apostrophes ne font qu'accentuer son statut de « cadette ». Enfin, par l'adjectif « pauvre », il introduit une dimension pathétique dans la relation qu'il noue avec l'actrice américaine. Car, si l'on se fie aux indications biographiques la concernant, et nonobstant le pluriel des « frères », on peut supposer que Pasolini, né en 1922, juste quatre ans avant Norma Jeane Baker, s'institue en quelque sorte lui aussi comme une sorte de grand frère de

49 La biographie de Marilyn Monroe ne lui connaît qu'un demi-frère, qu'elle n'a pas connu, la fratrie étant rapidement dispersée du fait des problèmes psychologiques de la mère.

l'actrice. Malgré de très nombreuses différences entre eux, cette lecture pourrait alors être justifiée par le sentiment commun d'être incompris, en butte à un grand malentendu dans leurs relations avec autrui, dont Marilyn Monroe vient alors tout juste de se délivrer par le suicide. L'élargissement de la notion de frère est selon nous confirmée par le texte de la fin de la séquence :

> « À présent les grands frères, enfin, se retournent,
> cessent un moment leurs maudits jeux,
> sortent de leur inexorable distraction,
> et se demandent : « Est-il possible que Marilyn,
> la petite Marilyn, nous ait indiqué le chemin ?
> À présent c'est toi la première, toi la sœur plus jeune,
> celle qui ne compte pas, pauvre petite, avec son sourire,
> tu es la première au-delà des portes du monde
> abandonné à son destin de mort.»

Quand l'actrice se donne la mort, son demi-frère est déjà depuis longtemps décédé. On comprend alors plus volontiers les jeux de garçon évoqués dans la séquence comme une image de la violence du monde, mené par des thématiques viriles, comme notamment celle de la guerre, qui menace d'être atomique ; d'où la formule finale de la séquence, présentant le monde comme « abandonné à son destin de mort ». Pasolini se compterait ainsi, malgré son homosexualité notoire et assumée, dans le genre masculin, qui dirige (funestement selon lui) dans les années 60, la marche du monde.

Toujours est-il que la chaste proximité que dénote cette apostrophe fraternelle contribue à désambiguïser l'autre transgression présente dans toute la séquence sur la mort de Marilyn Monroe, à savoir un tutoiement qui la parcourt 21 fois en 4 minutes, sous la forme de pronoms (tu ou toi) ou d'adjectifs possessifs, et qui se poursuit donc bien au-delà des deux versets cités plus haut. Cette séquence est donc atypique, tant au niveau du film *La Rabbia*, que du genre documentaire traditionnel. Le tutoiement replace le personnage public dans une sphère privée. À l'heure actuelle se pose, dans un autre contexte, autour des affaires de harcèlement ou d'abus sexuel, la question de la séparation entre artiste et personne. On voit ici se confirmer la tendance de Pasolini à lier les deux aspects. Pour lui, la création artistique engage toute la personne. Elle requiert une posture morale et éthique, que l'activité publique doit nécessairement incorporer, ou du moins avec laquelle elle a à compter.

Pour revenir à une analyse plus générale, le tutoiement constitue donc un geste fort, par lequel Pasolini fait voler en éclats le vernis policé du commentaire respectueux de la séparation

entre privé et public. Il consacre une connexion affective que l'énonciateur veut exprimer avec la personne Marilyn, virtuellement puisqu'elle n'est plus. Avec les apostrophes, c'est l'un des moyens d'établir un dialogue avec le monde et ses personnages que Pasolini tente dans *La Rabbia*, et de s'écarter du monologue surplombant, retranché, tranquille et tranquillisant tout entier à la troisième personne. Mais, assez logiquement, sur cette voie, le film se veut aussi un film à la première personne.

Dans le droit fil des apostrophes et de la seconde personne, le « je » est partie prenante de l'énonciation. Rien d'étonnant à cela bien sûr, dans la mesure où le film a dès sa conception été produit comme une œuvre d'auteur, dont le titre complet est *La Rabbia de Pasolini*. Mais d'une part, là encore, pour relativement acceptée qu'elle soit de nos jours, cette énonciation à la première personne est novatrice dans le documentaire en 1963. Et, d'autre part, son usage dans le film n'est jamais simpliste, ne relève pas d'une simple affirmation personnelle que l'on pourrait taxer de vanité.

L'emploi de la première personne est d'abord l'occasion de situer la parole, de signifier d'où parle le film, même quand il se prononce sur des questions qui embrassent une grande partie du monde, comme ici :

> « Sans doute dans de nombreux pays du monde
> et certes dans le mien, qu'on appelle Italie,
> le Capital se sent rétabli
> dès qu'il peut recommencer à corrompre. »

Là encore, il s'agit de particulariser l'énonciation, pour éviter de tomber dans une abstraction idéologique qui viderait le propos de toute substance. Et à nouveau le texte nous semble anticiper ce qui deviendra une sorte de truisme qui consiste à dire que l'on ne peut être universel qu'à partir d'une situation précise. Ceci dit, le texte cité ici est le seul où Pasolini emploie la première personne en se référant spécifiquement à lui-même, c'est-à-dire selon l'usage que l'on fait le plus couramment de cette personne. On remarquera d'ailleurs que cette première personne n'est alors exprimée que sous la forme plus discrète et plus affaiblie du pronom possessif « le mien », et non sous celle d'un « je » plus affirmatif de la personne. Et, lorsque celle-ci apparaît ailleurs dans le texte, c'est pour recouvrir des postures énonciatives plus complexes, dans deux des séquences du film.

En premier lieu, le « je », accompagné des pronoms possessifs correspondant, se fait entendre dans une reprise éminemment polémique du célèbre poème de Paul Eluard, « Liberté » :

> « Sur mes haillons souillés

sur ma nudité squelettique
sur ma mère gitane
sur mon père berger
j'écris ton nom.
Sur mon premier frère brigand
sur mon deuxième frère boiteux
sur mon troisième frère cireur de bottes
sur mon quatrième frère mendiant
j'écris ton nom.
Sur mes camarades des bas-fonds
sur mes camarades prostitués
sur mes camarades chômeurs
sur mes camarades manœuvres
j'écris ton nom
liberté !
Sur les nomades du désert
sur les saisonniers de Médine
sur les salariés d'Oran
sur les petits employés d'Alger
j'écris ton nom.
Sur les gens misérables d'Algérie,
sur les populations analphabètes d'Arabie,
sur les classes pauvres d'Afrique,
sur les peuples esclaves du monde sous-prolétaire
j'écris ton nom
liberté ! »

On l'aura compris, cette reprise prend place lors d'une séquence consacrée à la guerre d'Algérie, tout juste terminée quand le film est conçu. Dans le poème d'Eluard, la fameuse épiphore « j'écris ton nom », qui conclut les versets, se comprend comme la fière revendication d'une soif de liberté, clamée par un résistant. Mais le poème, devenu l'un des emblèmes de la Résistance, porte évidemment à considérer son « je » comme un « je » en quelque sorte collectif. Eluard ne l'écrit pas seulement en son nom, mais au nom de tous les résistants. On connaît d'ailleurs parfaitement le souci d'engagement au sein de collectifs qui a toujours été celui du poète surréaliste. Nous reprendrons plus loin l'analyse de la charge polémique créée par le détournement du poème, quand

nous évoquerons les potentialités de l'intertextualité. Pour l'heure, nous retiendrons que placé sur des images de la guerre d'Algérie, le « je » du pastiche écrit par Pasolini se charge de la même valeur collective que le manifeste de Paul Eluard, et que, sans gommer la prise en charge du « je » par Pasolini lui-même, il devient un porte-parole de tous les algériens, et au-delà de tous les « damnés de la Terre », pour reprendre le titre du célèbre ouvrage de Franz Fanon. C'est en effet un « je » dilaté, multiplié, que le texte étend encore dans le dernier verset, dans un mouvement d'expansion, aux « populations analphabètes d'Arabie », aux « classes pauvres d'Afrique », et aux « peuples esclaves du monde sous-prolétaire ».

L'autre séquence où le « je » est massivement utilisée a une valeur importante puisqu'il s'agit de celle qui conclut le film. Cette séquence met en vedette Guerman Titov, le second cosmonaute soviétique, qui a effectué en 1961 un vol spatial pendant une journée entière sur orbite terrestre. Pasolini termine sans doute le film sur ce personnage car il représente l'espoir pour l'humanité de voir notre planète d'un œil non partisan, sans frontières. En outre, conformément aux choix soviétiques pour leur programme spatial, Titov est un personnage jeune, âgé de seulement 25 ans lors du vol qui l'a rendu mondialement célèbre (c'est toujours le record en la matière). Le texte met alors en place une identification de l'énonciateur au cosmonaute, depuis le lancement du vol, jusqu'à son retour triomphal. En voici des extraits :

« Je monte au ciel,
avec un cœur simple, grand,
parce que grande est ma nation.
Adieu, monde de pères incertains
et d'enfants certains, […]
Mon humble expérience de technicien
résume à présent celle qui sera la vôtre,
celle de vos ennemis,
celle des chefs politiques
et celle des poètes.
De là-haut, camarade Khrouchtchev,
tous m'étaient frères,
bourgeois et ouvriers,
intellectuels et sous-prolétaires,
Russes et Américains ! » [...]
Il faut donc que les chemins du ciel

soient des chemins de fraternité et de paix :
vous dire cela est mon ultime et mon plus grand devoir. »

C'est donc un message de « fraternité et de paix » que délivre Titov / Pasolini. Toutefois, ici encore, ce »je » a tendance à s'universaliser, dans l'espace, mais aussi dans le temps avec la nature prophétique du deuxième verset cité : « Mon humble expérience […] résume celle qui sera la vôtre ». Potentiellement, c'est toute l'humanité future que tend alors à recouvrir ce « je ». Comme avec d'autres pronoms personnels déjà analysés auparavant, on constate donc une tendance dans le texte de Pasolini à étendre, universaliser les personnes du singulier. Or, cet effet est difficilement réalisable à l'aide des seules images. Cet effet d'amplification du singulier dans le texte invite à examiner l'usage qui est fait des personnes du pluriel.

L'usage rhétorique du « nous » dans les discours est assez bien connu. Le recours à ce pronom permet en effet d'impliquer les auditeurs, de l'amener implicitement à partager un point de vue. Symétriquement, il inclut aussi l'énonciateur dans une communauté plus ou moins large.

Mais Pasolini, dans son emploi du « nous », ne se livre jamais véritablement à un effet aussi facile. Quand par exemple à propos du couronnement de la reine Elizabeth II, il dit « Mais… ces capes telles des montagnes d'or… ces couronnes, comme de petits esprits pétrifiés… Qui l'aurait dit en 1945 ? Cela nous aurait semblé risible : tout cela n'était pas dans l'avenir socialiste, mais ce n'était pas non plus dans l'avenir néo-capitaliste », il ne s'agit pas vraiment de faire passer discrètement une idée personnelle pour consensuelle. Certes, il exprime alors son incrédulité devant le culte du faste royal, à peine dix ans après la fin de la seconde guerre mondiale qui avait vu le monde sortir du gouffre, la force nazie étant éradiquée par deux autres forces qui n'allaient pas tarder à se livrer une bataille sans merci, quoique froide. Mais ce « nous » n'est pas réellement partisan. Il semble plutôt signaler un changement radical dans l'état d'esprit général de la population, qui autorise ce passage au pronom de la seconde personne du pluriel. Cette lecture nous semble d'ailleurs confirmée par la mention des deux grandes idéologies dominantes au sortir de la guerre, et qui semblaient alors incarner « l'avenir », « socialiste » ou « néo-capitaliste ».

De fait, le seul usage d'un pronom pluriel qui assume sans conteste un positionnement social, est celui d'un « vous » dans la deuxième séquence déjà mentionnée qui évoque la bourgeoisie et son appétence pour l'art abstrait. Sur l'image d'un portier refermant une riche et lourde porte, la voix-off commente métaphoriquement ce geste par « La classe de la beauté et de la richesse, / un monde qui vous laisse à la porte ».

Illustration 20: « Un monde...

Illustration 21 : qui vous laisse

Illustration 22 : … à la porte »

Nous avons bien affaire là à un pronom qui place virtuellement le spectateur en situation d'exclusion : soit du monde bourgeois, dans un accord avec l'auteur du texte ; soit du film, s'il se sent plutôt visé par l'accusation d'entre-soi social ou artistique. C'est un « vous » clivant, qui demande de choisir son camp.

Ailleurs, c'est un « nous » qui cette fois-ci semble prendre en charge l'ensemble de ses contemporains. Ceux-ci, d'une guerre à une autre, et encore une autre, nourrissent leurs angoisse de leurs souvenirs et de l'actualité. Alors que l'Europe est à peine reconstruite, les bruits de canon n'en finissent pas de se répondre. En dehors de la séquence du couronnement de la reine d'Angleterre, les occurrences du « nous » dans le texte de Pasolini renvoient aux peurs partagées au-delà des antagonismes politiques face aux guerres incessantes, potentiellement nucléaires. Ainsi, dans ce passage, qui forme un contrepoint après l'évocation de la proclamation de l'indépendance algérienne, le « nous » ne semble pas usurpé :

« – Joie.
Mais quelle inépuisable terreur.
– En mille endroits du monde.
– Et dans notre mémoire.
– En mille endroits de l'âme, la guerre n'est pas finie.
– Même si nous ne voulons pas, ne voulons pas nous souvenir, la guerre est une terreur qui ne veut pas finir, dans l'âme, dans le monde. »

Un peu plus loin, c'est dans une séquence au texte assez énigmatique, mais qui sur fond d'images d'explosions atomiques parle encore des angoisses de nouveaux cataclysmes, qu'un autre « nous » embrassant virtuellement la totalité de l'humanité apparaît :

« Nous n'avons jamais existé.
La réalité ce sont ces formes au sommet des Cieux. »

Dans la première phrase, paradoxale, nous sommes loin d'un « nous » rhétorique, d'un « nous » de propagande. En effet, nous n'avons pas affaire à une idée simple, que le texte nous

inciterait à endosser. L'une des manières de comprendre ce « nous n'avons jamais existé » pourrait être de considérer que l'on imagine ce que l'on pourrait dire de l'humanité si une guerre nucléaire l'éradiquait de la planète et effaçait toute trace de son existence. D'où l'emploi d'un temps du passé pour nier le passage sur Terre des humains, et ce que l'on nomme aujourd'hui l'anthropocène (hypothèse qui d'ailleurs ne supprime pas le paradoxe de cette phrase, puisqu'en cas d'apocalypse, personne ne serait plus en mesure de l'énoncer). Le texte du film ne fournit pas la solution de l'énigme, et laisse le spectateur méditer, et peut-être se reconnaître dans cette évocation de la bombe atomique pleine de perplexité.

En outre, une autre forme de mort et de destruction donne lieu dans le film au même usage d'un hypothétique « nous » futur : « Quand le monde classique sera épuisé – quand tous les paysans et les artisans seront morts – quand l'industrie aura rendu inarrêtable le cycle de la production et de la consommation – alors notre histoire prendra fin ». Le « nous » dont il est question ici dans le film prend place à la fin d'une courte séquence sur la désignation d'Eisenhower comme candidat à la présidence des États-Unis. On aurait pu attendre un positionnement classiquement "de gauche" par rapport au choix du parti républicain. Mais, s'il s'agit bien d'une réflexion de nature politique, celle-ci dépasse le cadre d'une prospective simplement liée au choix d'un président, ou d'un parti. La vision se veut plus lointaine et planétaire, et porte sur l'évolution globale du monde, (qui résonne d'ailleurs relativement juste avec les préoccupations qui sont les nôtres plus de cinquante ans plus tard) : « Quand le monde classique sera épuisé ». Ainsi, alors qu'il a clairement réaffirmé ses préférences politiques depuis le début du film, Pasolini appelle ici le spectateur, avec ce « nous » qui ne relève pas d'une rhétorique facile, à élargir son champ de réflexion et à dépasser les traditionnels antagonismes politiques.

L'affirmation des idées se fait donc dans *La Rabbia* avec la mise en œuvre de ressources langagières visant un premier objectif : faire voler en éclats le cadre énonciatif et le registre neutres des « Actualités », accusés d'œuvrer au retour d'une forme de « normalité » bourgeoise. Ces « Actualités », prototypes des journaux télévisés, agiraient comme des embaumeurs de la réalité, la recouvrant du voile uniforme de pseudo-objectivité s'énonçant à la troisième personne. Pasolini y voit aussi une parenté avec la tendance artistique à l'abstraction et au formalisme. À rebours de cette tendance, il jongle d'une émotion vive à une autre, les siennes comme celles de ses contemporains. Son art thaumaturgique, appelé à réveiller les images d'archive, passe également par le recours aux apostrophes et à un jeu énonciatif des plus divers : le film devient alors une interface, une surface d'échanges entre son auteur, les acteurs de la vie publique, et ses spectateurs.

Mais il y a plus : ces procédés sont employés de façon à ne plus être des procédés : leur diversité, le renouvellement de leurs formes, et souvent l'unicité de leurs occurrences l'empêche. C'est ce qui fait que ce n'est pas de la rhétorique, mais bien un travail littéraire. Et l'effet de ce caractère littéraire du commentaire (qui n'est alors plus un commentaire, au sens premier du terme) bouscule les positionnements confortables et installés du documentaire, empêche la vie d'être un « spectacle », au sens où Guy Debord l'entend. Ou selon le vers d'Aimé Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal* : « Un homme qui crie n'est pas un ours qui danse ».

1.5 Contre le réalisme socialiste

1.5.1 Les artistes et le régime soviétique

Ainsi donc, Pasolini s'insurge contre un formalisme desséchant dont il dénonce l'affinité avec le mode de vie bourgeois. Une telle attitude ne serait pas incompatible avec une analyse communiste orthodoxe. Longtemps l'U.RS.S., héritière de la révolution de 1917, et seule dépositaire de l'espoir communiste, a représenté un modèle pour tous ceux qui s'opposaient aux régimes capitalistes. Nombreux sont les artistes d'autres pays à avoir voulu apporter leur contribution à l'édification d'un monde d'inspiration marxiste. Pour ne citer qu'un exemple, le groupe surréaliste français s'est déchiré autour de cette question, entre ceux qui comme Breton, Aragon et Eluard ont voulu soutenir à tout prix la cause soviétique, et ceux qui tels Bataille et Desnos ont tenu à rester fidèles au primat de l'exigence artistique sur l'engagement politique.

Or, historiquement, on sait que le régime soviétique a peu à peu fait le tri entre des pratiques artistiques jugées conformes à ses objectifs et les autres. Que dans le domaine du cinéma par exemple, cela a conduit à la marginalisation ou à l'éviction des cinéastes les plus innovants, à moins que ceux-ci n'acceptent de rentrer dans le rang, tels Eisenstein ou Vertov. La forme artistique orthodoxe impulsée et soutenue par le stalinisme, le réalisme socialiste, bannit toute recherche formelle, toute nuance ou complexité, dans une exigence de simplicité propre à servir sans équivoque sa doxa, et à être comprise par tous.

Cependant, nombre de soutiens à ce régime soviétique ont été ébranlés par la rigidité, l'autoritarisme, la pratique du double discours qui sont devenus de plus en plus visibles au fil des ans. Dans les années 30, des écrivains progressistes tels Gide, revenu sceptique d'une visite d'amitié en U.R.S.S., ou Orwell, témoin des agissements des conseillers soviétiques favorisant la mouvance communiste au détriment des autres composantes du camp républicain lors de la guerre d'Espagne, ont exprimé chacun à leur manière leur défiance et leur déception à l'égard des pratiques anti-démocratiques impulsées, exigées ou pratiquées par le régime de Moscou. Après

l'intervention en Hongrie de 1956, les défections parmi les sympathisants, se font légion. Cette fois, les soviétiques ont eu le tort d'être filmés. Les images de la répression d'un mouvement populaire ont circulé autour de la planète, et nul ne peut plus fermer les yeux. Seuls ceux qui justifient tous les moyens par une fin radieuse espérée, à l'instar d'Hemingway lors du tournage de *Terre d'Espagne*, ou du personnage de Hugo dans *Les Mains sales* de Sartre, ont vaille que vaille persisté à se dire "compagnons de route".

1.5.2 Le positionnement de Pasolini dans La Rabbia

En faisant le choix d'ouvrir *La Rabbia* précisément sur les événements de Hongrie de 1956, Pasolini se range d'emblée clairement du côté de ceux qui, parmi les sympathisants de gauche, se sont désolidarisés du stalinisme. Mais dans cette séquence, on l'a vu, il proclame aussi sa défiance à l'égard des manifestants anti-communistes des capitales européennes. Il refuse également, à l'inverse de beaucoup d'autres, de rejeter en bloc l'expérience communiste. Il veut exercer son "droit d'inventaire" dans l'héritage de la Révolution de 1917. Dès lors se pose pour lui une question de forme : comment se positionner par rapport à l'esthétique du réalisme socialiste ?

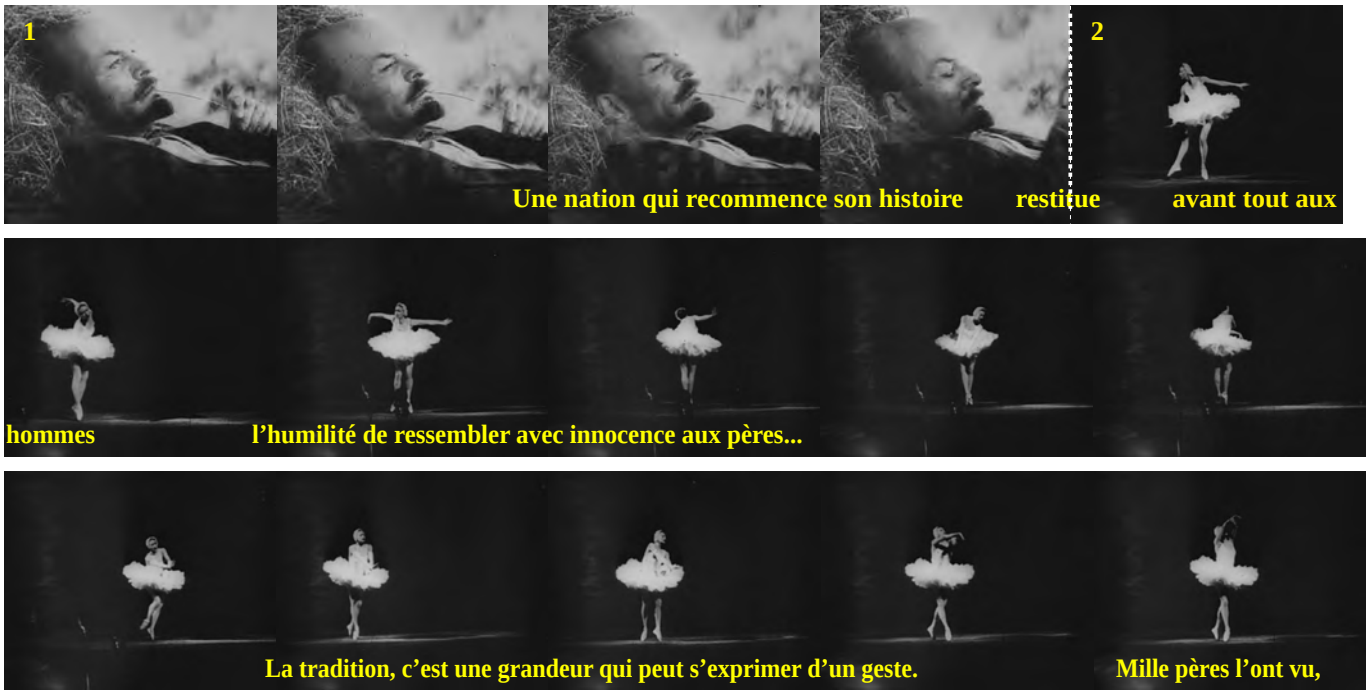
On a vu qu'il en partageait l'un de ses aspects : l'attention aux plus humbles, à leurs émotions, perceptible à travers la large place accordée à leurs images en plan serré dans sa sélection. Mais il en récuse le simplisme et l'orientation politique prédéfinie. Et, de même que dans deux petites séquences il règle son compte à l'abstraction, Pasolini en consacre une plus développée, au cœur de son film, à son positionnement vis-à-vis de l'art soviétique. L'analyse de cette séquence nous donnera ensuite l'occasion de voir ce qui, dans tout le film, marque sa distance à l'égard de cette variante de l'art de propagande.

1.5.3 Les arts en Union Soviétique : une séquence en forme de manifeste

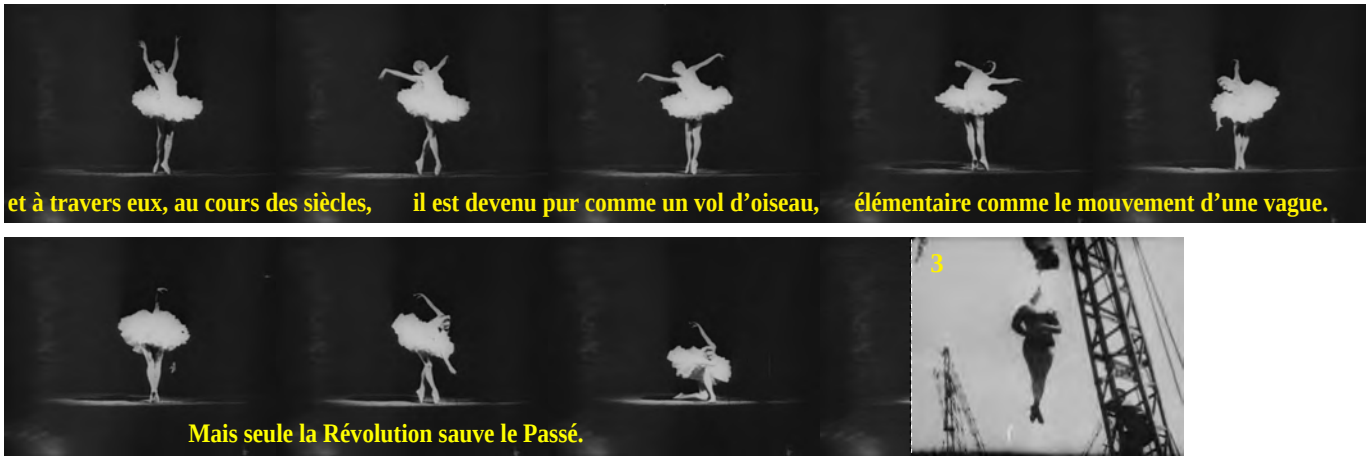
Ainsi, vers le milieu de *La Rabbia*, se place une assez longue séquence sur les arts en U.R.S.S., évoquant successivement diverses disciplines artistiques comme la danse, le théâtre, les arts du cirque, et les arts plastiques. De fait, ce passage ne concerne pas un fait d'actualité précis (dans toute cette séquence, les images utilisées proviennent d'ailleurs de l'association Italie-U.R.S.S., et non des actualités *Mondo libero*), mais traite du rapport général entre art et politique. Ceci indique bien le statut particulier de cette séquence, qui peut être considérée comme une forme de manifeste contre le réalisme socialiste. À travers elle, Pasolini se situe par rapport à cette esthétique, et plus largement définit le rôle que l'art doit selon lui tenir dans une perspective politique progressiste.

Pour l'analyse de cette progression, nous reprendrons la numérotation qui figure dans le scénario et qui divise cet ensemble cohérent en plusieurs parties, numérotées de 34 à 40[50]. Cette séquence peut se diviser en deux parties, de longueurs inégales mais aux caractéristiques bien distinctes. Une première partie passe en revue quelques exemples de pratiques artistiques sous le régime soviétique (séquences 34 à 39, et début de la séquence 40 du scénario). Une seconde partie s'attarde plus longuement sur la peinture, et dépasse largement le cadre des arts en U.R.S.S. (fin de la séquence 40, et séquence 40bis du scénario). Pour chacune des parties bénéficiant d'un numérotage spécifique, nous parlerons dans cette partie de sous-séquences, pour permettre la distinction avec le tout cohérent formé par cette longue évocation des arts en U.R.S.S., qui présente une continuité thématique ainsi qu'au niveau du texte. Nous nous attacherons d'abord à décrire la progression de cette séquence, afin de mettre en évidence son propos principal. Ce faisant, nous serons attentifs au jeu sur les personnes de l'énonciation. Ensuite, nous pourrons nous attarder sur certaines caractéristiques observables dans tout le film, mais particulièrement importantes pour l'affirmation d'une esthétique refusant le réalisme socialiste, le travail sur les différentes voix du commentaire et le refus du simplisme.

Dans cette séquence, comme dans la séquence sur le cosmonaute Guermann Titov, le texte s'énonce en majeure partie à la première personne du singulier. Dans la première partie des séquences sur l'art, nous avons clairement affaire à une forme de discours rapporté. Ce n'est pas le cas lors de son entame, écrite à la 3ème personne :

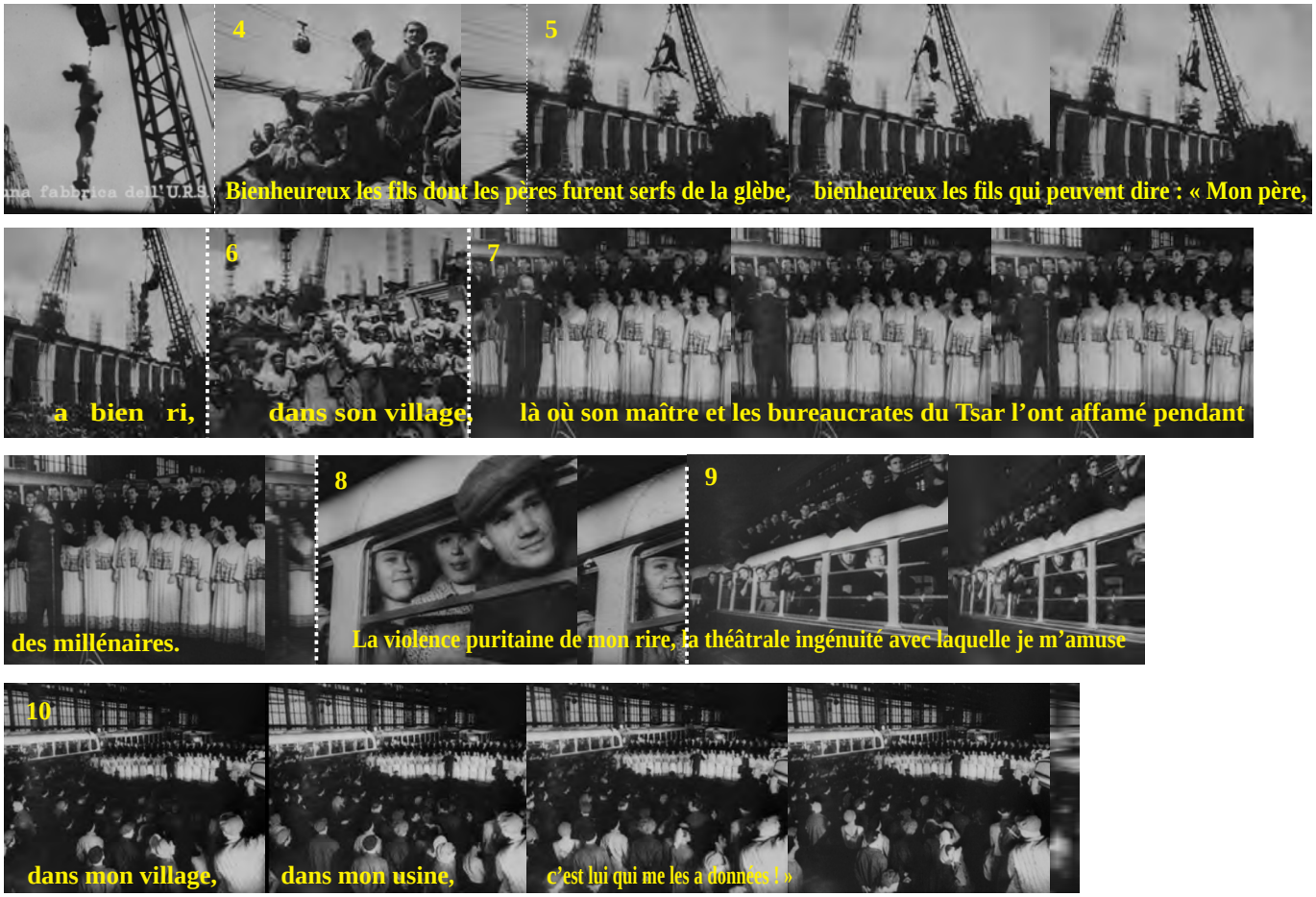


50 Ces numéros de séquence sont ceux du scénario publié aux éditions Nous en 2014, op. cit., que nous avons repris pour la traduction en français de la voix-off.



La Rabbia – Séquence Arts en U.R.S.S. (1)

Mais la suite introduit assez vite du discours direct : « Bienheureux les fils dont les pères furent serfs de la glèbe : bienheureux les fils qui peuvent dire : « Mon père a bien ri, dans son village, là où son maître et les bureaucrates du tsar l'ont affamé pendant des millénaires. La violence puritaine de mon rire, la théâtrale ingénuité avec laquelle je m'amuse dans mon village, dans mon usine, c'est lui qui me les a données». »



La Rabbia – Séquence Arts en U.R.S.S. (2)

La suite de la séquence est bâtie sur le même modèle, avec une variante de la formule introductive (« Bienheureux les fils dont les pères furent des héros »), et le reste du texte en discours direct à la première personne. Toutefois, contrairement à ce qui se passe dans la séquence finale sur Titov, nous ne pouvons pas identifier à l'image de personnage précis qui serait dépositaire de ce « je ». Alors que le texte exprime de façon évidente les pensées d'un jeune soviétique, aucune image ne peut incarner durablement une telle figure. La séquence comprend des plans de nature très diverses, avec notamment toutes les tailles de plan. Les plans de foule alternent avec des plans cadrés de manière plus précise sur divers personnages. Et, si l'on y voit bien à l'occasion quelques spécimens de jeunes soviétiques, on y voit aussi des personnes plus âgées, un vénérable grand-père arborant une superbe barbe blanche de taille respectables, ou encore deux babas discutant.

Illustration 23: **La Rabbia - *arts en U.R.S.S.***

Illustration 24 : **La Rabbia - *arts en U.R.S.S.***

Illustration 25 : **La Rabbia - *arts en U.R.S.S.***

Dès lors, le « je » prend une valeur générique, représente toute la jeunesse russe, en tant qu'elle est héritière d'un même passé, et bénéficie de la révolution accomplie par leurs « pères ». En somme, la première personne est surtout ici un moyen d'exprimer des idées générales, de façon plus vivante, à la manière d'une synecdoque, relève d'un procédé rhétorique somme toute assez classique. La fin de la séquence, consacrée aux arts plastiques, semble s'inscrire dans la continuité des précédentes. Sur des images de sculptures et de reproductions de tableaux du réalisme soviétique, le « je » du jeune russe continue à clamer sa soif de culture.

Illustration 26 : **La Rabbia – *Réalisme socialiste***

Illustration 27: **La Rabbia – *Réalisme socialiste***

Illustration 28: **La Rabbia – *Réalisme socialiste***

Mais tout change quand surviennent des images d'un guide faisant visiter la pinacothèque à un groupe. À ce moment-là, un changement se fait entendre dans le commentaire. En effet, c'est la voix de Giorgio Bassani qui relaie celle de Renato Guttuso, sans transition, le texte étant toujours à la première personne du singulier (ce qui correspond aussi, nous le verrons ensuite à un passage de la voix de prose à la voix de poésie), et ce guide se met subitement à "parler", puisque Bassani se livre à une sorte de post-synchronisation, de doublage, le texte correspondant à peu près aux mouvements des lèvres du guide quand celui-ci est à l'écran, ce qui se produit régulièrement car le montage suit une forme de continuité. Pasolini s'est même amusé à faire coller un « je suis ici » à un moment où l'on voit ce guide faire un geste de la main désignant la salle du musée. Pendant toute la fin de cette séquence, nous avons donc l'impression de faire partie de la visite, en écoutant le guide chargé de nous instruire, alors que ce « je » paraît maintenant parfaitement identifiable, en la personne de ce guide.

La Rabbia – Séquence Arts en U.R.S.S. (3)

Mais ce guide se montre rapidement bien peu représentatif de l'image que nous pouvons avoir d'un guide officiel en régime soviétique, même après la déstalinisation. C'est d'abord un guide hésitant, peu sûr de lui. Son hésitation est prévue par le scénario, marquée par des points de suspension dans un texte qui, à partir de ce moment, devient versifié :

> « Jeunes camarades… je…
> je suis ici au nom de notre Comité,
> et… et… à vous, si riches du désir d'apprendre,
> je devrais enseigner la gloire de la peinture soviétique... »

Cet accueil des visiteurs du musée, tel qu'écrit par Pasolini, appelle en outre plusieurs remarques. En premier lieu, elle identifie les visiteurs du musée à de « jeunes camarades […] riches du désir d'apprendre ». Or, les visiteurs que l'image nous montre n'apparaissent pas de la prime jeunesse ; ce sont plutôt des hommes et des femmes d'âge mûr. On comprend alors qu'en fait, ce discours s'adresse au « je » collectif des passages précédents, héritiers de la révolution. D'autre part, les points de suspension qui terminent le quatrième vers concernent le rôle théorique dévolu au guide (« l'enseignement de la gloire de la peinture soviétique »), et non plus la présentation des personnes présentes (« je » et « à vous »). Remarquons au passage le verbe « enseigner » qui signifie que le rôle de ce guide n'est pas identique à celui d'un guide de musée tel que nous avons l'habitude d'en rencontrer. Il a théoriquement un rôle idéologique, et les visiteurs devraient en fait être comme des élèves devant recevoir passivement une appréciation positive sanctifiée (« la gloire »), et non un savoir. Ces derniers ne sont pas des visiteurs de musée libres de leur jugement esthétique. La situation semble donc reproduire le schéma normal, tel que défini par le réalisme

socialiste : l'art est un outil d'éducation des masses, et non un moyen d'expression d'un artiste libre. Mais l'emploi du conditionnel, « devrais », fragilise l'installation de cet étrange personnage de guide soviétique, bizarrement empli de doutes et de scrupules, et contrevenant à sa fonction officielle. Ce même guide met ensuite définitivement à mal son autorité et son assurance, se comparant à un « personnage comique de Tchekhov… », ou à « un garçon qui pour la première fois parle d'amour / avec son père ». La première comparaison l'assimile au domaine de la fiction ; la seconde le remet au niveau des « fils » ignorants mais sincères évoqués dans les séquences précédentes. Enfin, à rebours de la représentation du personnage froid adepte de la langue de bois, qui siérait à sa fonction, il fait état de « quelque chose d'autre qui pèse sur [s]on cœur », d'un « poids terrible », il « rougi[t] » et « transpire ». En somme, le texte le place sur le terrain de l'émotion, du lyrisme, le détourne de sa fonction didactique censée rester dénuée de passion, dans une opération qui fictionnalise ce personnage du guide.

L'insistance sur le « je », les hésitations, ne paraissent décidément pas bien cadrer avec le personnage du fonctionnaire soviétique discipliné et dispensateur de langue de bois, tel qu'on l'imagine. Elle signifie selon nous que pour Pasolini, un véritable régime politique populaire ne doit pas gommer la personnalité, les sentiments et émotions de ses citoyens, d'autant plus s'il est chargé de transmettre l'art. On reconnaît là un positionnement politique du type de celui de « Socialisme ou barbarie », mouvement fondé par Cornélius Castoriadis et Claude Lefort en 1948, où le refus du stalinisme ne signifie pas l'abandon de tout projet « socialiste » (entendu évidemment ici au sens large).

Ainsi, se met en place le hold-up opéré par Pasolini sur des images d'archive initialement destinées à l'origine à promouvoir le régime soviétique, par le biais d'une association d'amitié culturelle, Italie-U.R.S.S. On voit bien ici à l'œuvre le pouvoir du texte, qui peut complètement infléchir, ou détourner, des images. On pense alors à la démonstration de ce même pouvoir par Chris Marker dans *Lettre de Sibérie*. Mais on perçoit bien, dans le cas que nous analysons, qu'il s'agit d'une supercherie ; l'ironie est patente car le petit décalage dans la post-synchronisation se double d'un énorme décalage entre les propos tenus et le rôle attendu vis-à-vis de ce représentant officiel du pouvoir soviétique. Le détournement d'image sert explicitement à l'auteur à développer sa propre conception d'un art progressiste, en opposition, et même en accusation des conceptions du réalisme socialiste. Plus loin, après avoir tout de même vanté la qualité d'exécution technique des tableaux, le guide se fait en effet, à l'égard de ce réalisme socialiste, ouvertement repentant : « dans ces tableaux il y a notre erreur ». Le périmètre de validité de ce « notre » reste flou : ne concerne-t-il que les dirigeants et leurs exécutants comme le guide ? Ou l'ensemble de la nation russe engagée dans l'aventure soviétique ? Rien ne permet de le déterminer. Nous assistons proprement, dans ce passage, à une dilatation progressive du « nous ». Sa première occurrence se réfère explicitement à la situation montrée à l'image, la visite d'un musée russe, soviétique. Le déictique « ces » dans « nous devrons les ôter de ces murs ! » en témoigne. Mais il déjà évident qu'il ne désigne pas seulement le guide et la dizaine de visiteurs qui l'écoutent. Ils n'auraient pas la légitimité d'opérer le remplacement des tableaux de ce musée. On comprend qu'il renvoie à la Russie soviétique en son ensemble, toute la scène étant chargée d'un poids allégorique et symbolique, et invitant les citoyens du bloc soviétique à s'emparer à nouveau de leur destin politique.

Mais ensuite, la fin de cette séquence infirme, ou plutôt reprécise cette lecture. Elle en congédie une lecture qui se limiterait aux seuls pays du bloc de l'Est, pour réaffirmer une analyse de type marxiste. À l'instar d'un Magritte inscrivant « ceci n'est pas une pipe » sur son fameux

tableau, le texte entendu nous invite à réviser notre manière de percevoir les images : nous ne voyons pas des russes, victimes plus ou moins consentantes du régime soviétique ; nous voyons des citoyens susceptibles de prendre une part plus ou moins active, là-bas comme ailleurs, dans le processus de la « lutte des classes ». Le monde n'est plus découpé en deux blocs est-ouest figés, mais en deux entités politiques présentes dans chaque endroit du globe. Par conséquent, nous pouvons nous inclure dans ce « nous », si nous partageons les mêmes constats et projets politiques que ceux énoncés ; et les visiteurs russes du musée, potentiels alliés, peuvent être l'objet d'un regard empreint de sympathie qui a abandonné sa posture de voyeur extérieur à la réalité montrée.

Cependant, le texte pointe tout de même clairement un nom qui désigne un responsable principal, le guide mentionnant le « devoir » qu'il devrait accomplir « comme au temps de Staline » ou « comme à l'époque de Staline ». Et ce guide, ce « cicerone » comme il se nomme lui-même ne s'arrête pas en si bon chemin. De la confession des erreurs passées, il passe à la définition de ce qui devrait les rédimer. Que faire après avoir « ôt[é] de ces murs », mis « dans les réserves » les œuvres du réalisme soviétique, leur « avoir / dit adieu comme à toute une époque de notre vie... » ? Par quoi les remplacer, sans toutefois tomber dans le formalisme prisé par les bourgeois ? C'est ce que va s'attacher à présenter la suite de la séquence, avec comme seule différence, au niveau de la forme du texte, ce changement de perspective temporelle envisageant l'avenir.

Au niveau des images, en revanche, le changement est radical. En lieu et place des tableaux et sculptures du musée soviétique, filmées en noir et blanc, défilent à l'écran des reproductions de tableaux, en couleurs, de Renato Guttuso, le peintre qui est la voix de prose dans La Rabbia. En parallèle, l'ex-fonctionnaire du régime stalinien, explique sur quels principes repartir sur de nouvelles bases. In fine, c'est donc comme si, à la manière d'un ventriloque faisant parler sa marionnette, Pasolini désignait les œuvres de son ami Guttuso comme un modèle à suivre d'œuvre picturale progressiste. Par rapport au réalisme soviétique, elles ont en commun l'aspect figuratif, et la représentation héroïsante de personnages incarnant des luttes. Mais l'artiste ne s'y interdit pas un certain expressionnisme, une stylisation affirmée de la réalité. Ces tableaux sont certes souvent des hommages à des combats collectifs, mais ils sont aussi le reflet des émotions et des jaillissements passionnés de l'artiste. En outre, ils font davantage place aux registres de la souffrance et de la colère, alors que le réalisme soviétique représente des travailleurs forcément heureux d'avoir définitivement vaincu les forces du mal capitaliste, et devant lesquels s'ouvre un avenir radieux.

Illustration 29: **La Rabbia - *Tableaux de R. Guttuso***

Illustration 30: **La Rabbia - *Tableaux de R. Guttuso***

Illustration 31: **La Rabbia - *Tableaux de R. Guttuso***

Ainsi, le rouge des tableaux de Guttuso, qui se retrouve tout au long des plans de cette séquence, est aussi bien celui des étendards révolutionnaires, que ceux du sang versé, ou des éruptions volcaniques. Cette peinture enflammée, éruptive, constitue en quelque sorte un équivalent pictural de l'expression littéraire ou cinématographique de Pasolini, dont Renato Guttuso est l'un des amis. Les tableaux de Guttuso, comme ceux du musée soviétique s'inscrivent donc à l'écart de la voie royale vers l'abstraction suivie par la majorité des peintres occidentaux de la fin du 20e siècle, tels ceux de Jean Fautrier. Mais, à la différence des tableaux soviétiques, ils représentent une réalité douloureuse, torturée ; les oppressions et les révoltes, les répressions. La violence du siècle y est présente, par les traits heurtés et les couleurs vives où le rouge tient une place prépondérante.

Comment expliquer ces différences ? D'une part, Guttuso et Pasolini vivent dans un pays où le communisme ne s'est pas imposé. Mais surtout, ils ne conçoivent pas celui-ci comme un résultat acquis, qu'une révolution, un changement de régime politique, permettrait d'atteindre et de stabiliser une fois pour toutes. Une véritable révolution serait un processus à renouveler sans cesse, une dynamique plutôt que la mise en place d'un état. Et l'un des moteurs de cet élan perpétuel serait le doute, opposé aux certitudes des nouveaux dogmes, tirés de Marx, ou des oukases de type stalinien. C'est bien ce qu'affirme le texte versifié, qui semble alors toujours prononcé par notre guide défroqué du stalinisme, bien que celui-ci n'apparaisse plus à l'écran :

« Nous devons reprendre du début, là où
il n'y a pas de certitude, où le trait est désespéré
et la couleur stridente, où les figures
se contorsionnent comme les brûlés de Buchenwald,
où un drapeau rouge a le tremblement
d'une victoire qui ne doit jamais être la dernière,
d'une lutte qui ne s'accorde jamais de gloire ! »

À ce moment-là, au moment d'exprimer le doute comme valeur révolutionnaire, le guide a paradoxalement abandonné ses hésitations : plus de points de suspension dans le texte, mais un

enthousiasme nouveau qui transparaît dans la diction plus fluide, emportée par le rythme de cette longue phrase, pour s'achever par un point d'exclamation dans la version publiée. Le fonctionnaire du musée s'est mué en un autre type de guide, de ceux qui indiquent une voie à suivre, non pas comme un panneau indicateur, mais comme un éveilleur de conscience. À cet effet, la présence du doute est un garde-fou, empêchant de tomber dans l'abîme d'une propagande facile et trompeuse.

Enfin, la séquence se conclut sur un point d'orgue en forme d'élargissement, invitant à une extension internationaliste du domaine de la représentation artistique, prenant en compte l'ensemble des luttes et des souffrances dans le monde, dans toutes les « usines », ainsi que dans les « montagnes et les déserts des colonies » ; ce qui permet une transition vers la séquence suivante sur la guerre d'Algérie.

L'ensemble de la partie sur les arts en U.R.S.S. suit donc un cheminement. Globalement, son début dresse un tableau des avancées permises par la révolution de 1917, les nouvelles générations populaires bénéficiant d'accès à l'art et à la culture, grâce au coup de force opéré par les anciennes. Puis, elle remet en cause les orientations imposées par le stalinisme, qui ont abouti à un ronronnement béat, selon les préceptes péremptoires du réalisme socialiste. Ce faisant, Pasolini revendique une liberté de création artistique qui, si elle est ici appliquée sur l'exemple, de la peinture, peut selon nous être élargie à tous les arts, et notamment à la littérature. Cette libre création, si elle est ouverte sur le monde et ses problématiques sociales et politiques, passe néanmoins par le prisme de la sensibilité de l'artiste. Or, ceci constitue un point d'achoppement entre différentes tendances de l'engagement à gauche, encore sujet à discussion en 1962, le réalisme socialiste rejetant toute expression trop personnelle en la taxant de nombrilisme bourgeois. En outre, selon cette conception, l'artiste doit se mettre à la portée des masses, et éliminer toute sophistication ; l'œuvre doit être directement lisible et assimilable. En effet, le prolétaire n'est pas censé y être capable de décrypter des œuvres au sens implicite, ayant recours à l'abstraction, ou demandant un effort intellectuel ou imaginatif.

Mais en outre, dans cette séquence, nous avons vu que la voix-off était tenue successivement par deux orateurs différents. Cette alternance parcourt en fait tout le film, mais la façon dont elle intervient ici est particulièrement révélatrice de son rôle et de son sens. En effet, et il s'agit d'un autre outil mis en place contre le commentaire usuel du documentaire, la voix-off sur le film est multiple. D'une part, de façon épisodique, résiduelle, Pasolini a laissé sur les images le commentaire initial des bandes d'actualité. D'autre part, le texte qu'il a rédigé pour le film est lui-même confié à deux voix différentes. Une partie du texte, nommée par Pasolini « voix de prose » est dite par le peintre Renato Guttuso, dont certains tableaux sont reproduits dans le film, et

notamment à la fin de cette séquence sur les arts en U.R.S.S.. Une autre partie est prononcée par l'écrivain et scénariste Giorgio Bassani. Cette partie, écrite en vers libres, est la « voix de poésie ». Ce sont donc au total trois voix distinctes qui forment la voix-off du film. Georges Didi-Huberman, dans son essai *Sentir le grisou*[51], consacré à La Rabbia, y distingue même une quatrième voix : le scénario du film indique en effet, pour quelques portions de texte apparaissant vers la fin du film, une « Voix de didascalies », qui est également prise en charge par Renato Guttuso. De fait, si elles sont confiées à la même personne que la voix de prose, ces paroles présentent des caractéristiques formelles qui les distinguent du reste du texte. Pourquoi ces différentes voix ? En quoi les différentes parties du texte se distinguent-elles ? Quel est le rôle de cette partition du texte ? Quels en sont les effets ? Telles sont les questions qui peuvent se poser à ce propos.

En premier lieu donc, Pasolini a gardé dans son montage quelques bribes du commentaire original des images d'actualité. C'est selon Roberto Chiesi, ce qu'il nomme la « voix officielle ». C'est dire combien pour lui, le commentaire de la bande-son de ces actualités produites par une société privée témoigne de la collusion d'intérêts entre la sphère privée et les différentes instances politiques qui gouvernaient l'Italie, et tous les pays du bloc occidental. Ces passages, assez peu nombreux, et de durées limitées, ont essentiellement pour fonction de rappeler aux spectateurs la teneur et le ton de ce type de commentaires, et ainsi de mieux faire entendre la différence avec le texte de *La Rabbia*. Ce texte descriptif, voire redondant avec l'image est, la plupart du temps, factuel. C'est-à-dire qu'il désigne les protagonistes montrés à l'image, et nomme leurs actions. Cependant, il ne manque pas de glisser subrepticement quelques orientations idéologiques. Ainsi, au détour d'une séquence sur le jazz, cette voix officielle lâche « Le jazz ne semble connaître ni barrières ni frontières, car il réunit dans le rythme frénétique du divertissement, les hommes de toutes les latitudes et de toutes les confessions. En somme, Gershwin et Armstrong ont défait Karl Marx ». Si ce commentaire infirme en partie celui de Pasolini, en ce qu'il clame la victoire d'une version divertissante du jazz (la bande-son déroule à ce moment-là un jazz au rythme rapide, et à la trompette éclatante, à mille lieues d'un jazz qui serait proche des origines liées à l'esclavage) sur les prétentions universalisantes du marxisme, il lui donne raison en ce sens qu'il affirme que certaines formes culturelles jouent bien un rôle social et idéologique. La voix officielle et Pasolini reconnaissent les mêmes forces en présence, les mêmes adversaires ; ils divergent sur l'issue du combat qui les oppose : pour le poète, la partie n'est pas encore jouée, alors que la voix officielle en annonce le verdict au passé. De la même façon, les résultats d'élections professionnelles chez Fiat sont interprétés différemment : alors que les syndicats de gauche ont été battus par les syndicats

51 Georges Didi-Huberman, *Sentir le grisou*, Paris, éditions de Minuit, 2014.

« catholiques » (appellation utilisée dans le scénario), le texte de Pasolini parle d'ouvriers achetés à coups de reconnaissance symbolique et de promesses de bien-être (le scénario employait même le nom de « traîtres », dans un passage supprimé dans le montage final). Toutefois, en incise, il a replacé un extrait court mais significatif du commentaire d'origine : « symptomatique est la sensationnelle victoire des syndicats démocratiques ». On le voit, dans ces deux exemples, la « voix officielle » illustre de manière classique une position antithétique à celle développée dans le film.

Cependant, son usage ne se borne pas à ce rôle : d'autres passages de la voix officielle semblent commenter des événements plus anodins comme des fêtes traditionnelles, un rite religieux (séquence du« Christ des abysses »), les apparitions publiques des stars Ava Gardner et Sophia Loren, ou le couronnement de la reine Elisabeth II. Mais tous ces sujets peuvent en fait se ramener à celui de la « normalité » remise en selle, selon Pasolini, par différents acteurs de la vie publique, et notamment ces séquences d'actualité diffusées dans les cinémas. Les deux premiers montrent une forme de restauration des valeurs traditionnelles, avec la bénédiction des instances dirigeantes locales, après l'épisode du fascisme lié au futurisme. À ce propos, si Pasolini se fait aussi souvent le chantre d'une tradition, il situe celle-ci dans les milieux populaires ruraux, non dans des pratiques organisées par les pouvoirs politiques et/ou religieux. Quant aux derniers sujets, ils dénotent la réapparition de phénomènes de starification dans le cinéma après les heures de gloire du néo-réalisme de l'immédiat après-guerre, ou de peopolisation des milieux princiers. En somme, ces séquences portent toutes sur des animations mises en place afin de canaliser l'admiration populaire. Par contraste avec la parole normalisatrice de la voix officielle portée par la voix-off dans ces séquences, les paroles des textes écrits par Pasolini n'en paraissent que plus rageuses, offensives et troublantes.

En outre, si l'on observe le ton et le rythme des parties où le commentaire original subsiste, on perçoit leur caractère dynamique, enjoué, de par leur rythme rapide et le ton de voix élevé du commentateur. Là, l'actualité est commentée comme un match, avec la même intensité ; ou comme une publicité, une « réclame » comme on le disait encore. Leur enthousiasme et leur énergie confèrent aux événements le même enrobage, ou pourrait-on dire emballage ou emballement, sans pause ou répit. En ce sens, ce style donne raison à Pasolini quand il voit dans ces actualités une forme de normalisation qui présente la marche du monde comme une course sans cesse victorieuse, ou un terrain où s'exerce l'action dominatrice heureuse de l'Homme, et où la souffrance n'est perçue que comme un dommage collatéral des grandes manœuvres opérées par les puissants.

On remarquera enfin que ces passages où le commentaire original est en partie gardé ne figurent que dans la première moitié du film ; le dernier concerne le couronnement d'Elisabeth II, à

la 17e minute du film, qui en compte cinquante. Tout se passe comme si celui-ci s'en désintéressait petit à petit, ou le laissait à ras du sol alors que le texte de Pasolini, après avoir bataillé avec lui, prenait son envol, pour se conclure sur la séquence du cosmonaute Titov. La seconde moitié du film laisse donc le champ entièrement libre aux deux voix écrites par Pasolini, voix de prose et de poésie, à partir d'une petite séquence sur le nouveau pape Jean XXIII, élu en 1958, et surtout à partir de cette longue séquence de quatre minutes consacrée à l'art en U.R.S.S.

En dehors des instants assez brefs où il a laissé le commentaire d'origine sur les images sélectionnées, Pasolini a donc écrit un texte double, en prose par moments, en vers à d'autres. Avec le scénario écrit sous les yeux, la différence entre voix de prose et voix de poésie apparaît clairement puisque la voix de poésie est écrite en vers. Néanmoins, à l'écoute, la distinction est beaucoup moins flagrante car les vers sont des vers libres, sans longueur fixe ni rimes régulières. Sans être totalement absents, puisqu'on les rencontre à certains endroits du texte, ces marqueurs de la poésie ne sont pas systématiques. Ce sont alors deux autres aspects qui permettent à l'auditeur du film de distinguer ces deux voix : leur contenu et la voix qui les énonce.

Pour une large part, ces deux voix sont en effet chargées de porter des textes aux contenus différents. La voix de poésie est la plus chargée d'émotions. Les extraits déjà cités, sur la guerre d'Algérie ou la fin du discours du guide de musée, le montrent. Tous ceux que nous avons présentés pour évoquer l'émotion sont écrits en vers. La voix de prose, elle, est plutôt chargée d'exprimer la vision politique de Pasolini. Tout se passe donc comme si ces deux voix se répartissaient selon les deux fonctions annoncées en ouverture du film, à savoir ses « raisons politiques » et son « sentiment poétique ». En outre, les caractéristiques des voix de ces deux orateurs explicitent et renforcent cette partition textuelle. La voix du peintre Renato Guttuso confère à la voix de prose un rythme et une sonorité qui se rapproche encore de la voix officielle. Voix affirmée, posée, assez rapide, elle semble la prolonger, lui faire concurrence, d'un ton toutefois moins racoleur. C'est une voix qui affirme, structure le film et assure son rythme de croisière. En contrepoint, dans les parties poétiques, la voix de l'acteur Giorgio Bassani détache davantage les mots, avec des accents plus aigus où l'on sent souvent percer une émotion douloureuse, de l'empathie, ou de la joie. En somme, c'est une voix qui s'apparente à une diction poétique, une scansion.

Mais en fait, les choses ne sont pas si simples. Ce schéma n'est pas systématique ; contrairement au jazz et à la java dans la chanson de Nougaro, dans La Rabbia, le politique et la poésie se rencontrent, se mêlent. Le texte ne construit donc pas une sorte de schizophrénie, qui séparerait nettement un logos politique et un pathos poétique. Mais pouvait-il en être autrement de la part de Pasolini ? Le contraire renverrait à une vision du monde où la poésie ne jouerait qu'un

rôle accessoire, celui d'énoncer de beaux sentiments, laissant les choses sérieuses, la politique, sous la direction d'une autre instance, plus rationnelle et idéologique.

Ainsi, certains passages en vers ont un contenu principalement politique, comme celui-ci sur les manifestations anti-communistes à Paris :

« Noire soirée de Paris :
la bourgeoisie française va à la Bastille.
Noirs boulevards de Paris :
ses leaders marchent comme des colonels.
Noirs présages de Paris :
la liberté est devenue douleur.
Noir vacarme de Paris :
Bidault a déjà le fascisme au cœur.
Noir futur de Paris :
la bourgeoisie française se meurt en braillant. »

On peut remarquer, dans ces distiques, que l'émotion n'est pas disjointe des analyses politiques, notamment dans les vers « la liberté est devenue douleur » et « Bidault a déjà le fascisme au cœur ». On relève le même type d'osmose dans une série de distiques sur les indépendances de nombreux pays, comme ceux-ci sur le Togo :

« Gens de couleur, une nouvelle nation
d'Afrique est indépendante !
Une liberté élémentaire
avec tout le chemin encore à parcourir ».

De surcroît, un examen attentif de la répartition du texte entre les deux voix montre qu'aucune d'entre elles n'est cantonnée à son rôle. S'il y a bien une nette dominante dans leur répartition (Renato Guttuso pour la prose, Giorgio Bassani pour la poésie), il existe des exceptions. C'est le cas par exemple dans la séquence sur les indépendances, totalement écrite en vers, mais dont le texte est dit par l'un ou l'autre des orateurs. C'est Renato Guttuso qui la lance par ces vers sur les événements de Suez en 1956 :

« étés funèbres d'Allah :
des patrouilles égyptiennes tirent
Silences funèbres d'Allah :
des miséreux de couleur tirent.
Soleil funèbre d'Allah :

au nom de mille peuples sous-prolétaires ».

La suite est bien prononcée par Giorgio Bassani, dépositaire attitré de la voix de poésie. Mais avec les vers sur le Tanganyka, la Tunisie et le Togo (ci-dessus), c'est la voix de Renato Guttuso qui scande les succès menant à l'indépendance de ces pays. Puis, les passages consacrés à la révolution cubaine sont ouverts par Bassani avant que Renato Guttuso ne reprenne le relais, et conclue la série des séquences sur les libérations des pays de ce que l'on commençait à appeler le tiers-monde. La répartition des voix sur cette série montre donc que l'écriture poétique se partage entre elles deux, et que la voix de prose théorique peut parfois s'emparer des textes en vers.

Sans surprise, l'inverse se produit également dans le film. La voix de poésie, celle de Giorgio Bassani, se prête à la diction de la prose dans quelques séquences : de façon très brève dans la séquence sur la poésie des industriels, versant dans le formalisme, déjà évoquée, ou dans la séquence bien plus longue sur les obsèques du pape Jean XXIII, dont voici un extrait qui commente les images de la foule assistant à cet événement :

> « Noirs commerçants romains, pâles bureaucrates italiens, femmes du peuple au regard épileptique de gitanes, prêtres du nord que la pudeur empêche de se montrer vivants… C'est la foule des années soixante, la marée de notre siècle, qui a besoin de la religion, encore, désespérément, pour donner un unique sens à sa panique, à sa faute et à son espoir. »

Aussi, peut-on trouver une autre clé d'explication, à la répartition de ces deux voix ? Il nous a semblé, dans un second temps, que la tonalité des séquences pouvait influer sur ces choix. Ainsi, sur les séquences cubaines, la voix de prose évoque la joie et les réjouissances après la victoire de la Révolution, alors que les souffrances des combats et les difficultés liées à l'indépendance avaient été dites par la voix de poésie. Celle-ci adopte volontiers un ton élégiaque, portée à l'expression de la douleur, ou de la déploration, qui s'accorde mieux à la diction plus lente de Giorgio Bassani. Cette hypothèse expliquerait pourquoi la diction du texte en prose sur les funérailles du pape lui a été confiée.

Mais elle ne pourrait encore pas totalement éclairer tous les choix opérés par Pasolini en la matière. Par exemple, elle n'expliquerait en rien pourquoi le début de la dernière séquence, sur le vol du cosmonaute Titov est d'abord commentée par Giorgio Bassani, avant de l'être par Renato Guttuso. Ici, une autre hypothèse semble mieux fonctionner : au début de cette séquence, nous sommes dans l'espace. Le vol spatial est décrit de manière mystique. Un parallèle est établi entre celui-ci et l'ascension d'un Christ rédempteur :

« Je monte au ciel

avec un cœur simple, grand, [...]
Tout peu à peu devient étoile
Je vole vers l'Occident, et mon vol
absorbe dans mon cœur généreux
le mal qui domine le monde. »

Le montage images accompagne cet élan mystique, intercalant entre les images du cosmonaute en vol, une reproduction du tableau de *La Déposition du Christ* de Pontormo. Ce nouveau Christ, que Pasolini fait s'exprimer à nouveau àla première personne, est cependant lui-même laïc, et politique ; les péchés du monde sont en effet pour lui, de façon à peine voilée, ceux du capitalisme :

« Une civilisation, là-bas, triomphait :
soudain, j'en annonce l'agonie. »

Puis, lorsque Titov est redescendu sur Terre, pour être fêté par le peuple, après un temps sans commentaire, c'est Renato Guttuso qui reprend le texte, au moment même où l'image nous montre Titov saluant Khrouchtchev à Moscou. Pourtant le texte, toujours en vers, reste porteur d'un message symbolique, aux accents évangéliques :

« Il faut donc que les chemins du ciel
soient des chemins de fraternité et de paix :
vous dire cela est mon ultime et plus grand devoir. »

Mais maintenant, il doit s'adresser aux hommes. Comme Jésus revenant de la montagne, il doit donc insérer dans son discours aux résonances mystiques des mots plus terre à terre. Il se désigne comme « technicien », et évoque les différentes classes sociales qui composent l'humanité, avec un vocabulaire de type marxiste, « bourgeois et ouvriers, / intellectuels et sous-prolétaires », « les milliards de misérables / agrippés à la terre / comme des insectes désespérés », ainsi que les nations ennemies de la guerre froide, « Russes et Américains ». La voix de prose paraît donc davantage correspondre à une vision plus pragmatique, ancrée dans le présent et ses réalités sociales et politiques. La voix de poésie, sans ignorer ces réalités, rendrait également compte des aspirations, intuitions, élans, de nature plus intimes. C'est la voix de l'intériorité, mais d'une intériorité ouverte sur le passé et l'avenir, autant que sur une sensibilité épidermique.

Ceci dit, il faut cependant bien garder à l'esprit que ces deux voix sont liées et qu'il ne s'agit que de dominantes. Que la poésie n'est jamais exempte de politique, et la politique toujours au bord de la poésie. C'est ce que montrent selon nous ces interférences entre les territoires respectifs de la voix de prose et de la voix de poésie dans ce film. Or, politiquement, cette conception des choses

n’est pas neutre. En 1962, alors que l’U.R.S.S. et ses alliés sortent à peine du stalinisme, il s’agit d’un choix marqué, qui proclame que les artistes ne doivent pas être de simples serviteurs des politiques, ou même des "compagnons de route" ; qu’une véritable politique libératrice ne doit retomber dans aucune autre aliénation ; qu’elle ne doit pas non plus couper l’homme de son esprit, de son âme (pour employer un terme à connotation religieuse ; ce que Pasolini, tout en se déclarant non croyant, faisait fréquemment), de ses sens. Ou, pour le dire autrement, que le logos ne peut seul régir le monde.

Ainsi, la séquence sur les arts en U.R.S.S. se déroule tout d’abord en voix de prose. Les accents lyriques y paraissent alors objectivés, lestés par les assertions de nature plus politiques. En témoignent des phrases comme « Bienheureux les fils dont les pères furent serfs de la glèbe » ou « Bienheureux les fils dont les pères furent des héros », qui lient le bonheur actuel aux souffrances et aux actions décisives du passé, les « héros » étant ceux de la Révolution qui se sont délivrés de ce qui les opprimait. Autrement dit, le sentiment heureux est issu d’une lutte politique. Mais la fin de la séquence, avec son fameux guide de la pinacothèque, est écrite en vers, et dite par Giorgio Bassani. C’est que celle-ci, tout en faisant un bilan du passé, entend donner un nouveau souffle pour l’avenir. Cette fois, le lyrisme poétique est donc chargé d’arracher l’analyse politique à ses considérations trop souvent pragmatiques, d’imprimer un élan soutenu par un idéal. Ce passage en poésie comprend lui-même une progression, des hésitations du début, aux proclamations enflammées de la fin, et la poésie y dirige l’action politique :

« Nous devons reprendre du début, là où
il n’y a pas de certitude, où le trait est désespéré
et la couleur stridente, où les figures
se contorsionnent comme les brûlés de Buchenwald,
où un drapeau rouge a le tremblement
d’une victoire qui ne doit jamais être la dernière,
d’une lutte qui ne s’accorde jamais de gloire ! »

Mais nous pouvons aller plus loin, en affirmant que cette progression n’est pas anodine. En effet, il nous est apparu que le film dans son ensemble ne traitait pas tout à fait à égalité ces deux modalités de l’expression, représentées par la voix de prose et la voix de poésie, et qu’un avantage est conféré à cette dernière.

En effet, si ces deux voix se parlent, et se croisent dans *La Rabbia*, cela ne se fait pas d’une manière parfaitement symétrique et égalitaire. Nous le verrons à travers l’analyse de deux séquences clés du film, ainsi que sur l’évolution de leur répartition tout au long de celui-ci.

Tout d'abord, il n'est peut-être pas fortuit que les deux séquences d'envergure au cours desquelles les voix se relaient aient en commun de se situer dans un cadre soviétique, même si leurs propos débordent ce cadre. Nous avons vu que la séquence finale, qui a pour protagoniste le cosmonaute Titov, semble accorder un avantage à la voix de prose, en lui conférant la charge de conclure le film. Toutefois, il s'avère que le retour de la voix de prose à ce moment nuance en fait un déséquilibre qui s'était accentué dans toute la deuxième moitié du film. Pendant une première moitié du film, la distribution de la parole suit un régime d'alternance assez équilibré. Sur les 23 séquences qu'elle comprend où ces voix sont présentes, 9 sont pour la voix de prose, 14 pour la voix de poésie[52]. On rappellera que c'est dans cette première partie que la voix officielle subsiste sur certaines images. En nombre, les séquences en voix de poésie sont donc déjà légèrement majoritaires, notamment grâce à deux séries de 4 séquences consécutives (sur la Hongrie et les indépendances). Mais la deuxième moitié du film est structurée selon une autre architecture : commençant par 6 séquences en voix de prose, elle enchaîne ensuite 12 séquences en voix de poésie, une séquence partagée entre les deux voix (sur la bombe atomique), de nouveau 5 séquences en voix de poésie, et finalement la dernière séquence, sur le retour du camarade Titov, en voix de prose. Cet aperçu de la distribution des voix montre donc que le retour final à la prose, coïncidant avec l'atterrissage du cosmonaute, ne s'effectue qu'après un vol prolongé dans la sphère poétique.

Par ailleurs, bien qu'elle ne soit pas marquée par une césure ostensible dans le film, cette partition en deux nous semble bien correspondre à une intention délibérée, dans la mesure où elle le partage de façon égale du point de vue du temps : 25 minutes 30 pour la première moitié, qui s'achève sur les funérailles de Jean XXIII ; 25 minutes 30 pour la seconde moitié. *La Rabbia* mettrait donc en scène, dans un premier temps, la conjugaison des « raisons politiques » et du « sentiment poétique » de Pasolini face à la voix officielle. Puis, dans une deuxième phase, la voix de poésie deviendrait le principal vecteur de l'expression de sa vision du monde, indiquant par là le ressort fondamental de sa pensée.

En outre, ce que nous considérons comme cette seconde moitié, s'ouvrirait sur cette longue série de séquences consacrées à l'art en régime communiste. Ainsi, ce second hémisphère de la planète *Rabbia*, ou le second hémistiche du poème qu'est le ce film, serait encadré par deux longues séquences ayant pour toile de fond le pays qui incarnait depuis 1917 le communisme. Selon notre analyse, ces deux séquences seraient aussi une autre occasion de proclamer la prééminence de l'art et de la poésie par rapport aux visions qui ne seraient que strictement politiques. Dès lors, si l'on a vu que l'évocation de Titov et le film trouvaient leur conclusion en voix de prose, quelle vision du

52 Ce décompte des séquences se base sur le découpage du scénario publié, où elles sont séparées et numérotées.

monde dessine cet ultime texte ? Quels rapports entre la vision poétique et le monde politique ? Il s'agit en fait d'un message à l'adresse du dirigeant d'alors de l'U.R.S.S. que la voix-off rend destinataire des « illuminations » (au sens rimbaldien du terme) rapportées du voyage spatial.

« Je sais bien, camarade Khrouchtchev,
c'était une illusion d'optique »

Même assortie d'une précaution oratoire, cette apostrophe du dirigeant soviétique signifie que ce type de vision constitue un élément valable, digne d'être écouté par ceux qui ont la responsabilité de la conduite du monde. À cet égard, on soulignera, au début de la dernière strophe, la forme injonctive que prend le texte :

« Il faut donc que les chemins du ciel
soient des chemins de fraternité et de paix »

Cette tournure injonctive fait écho à celle que prononce le guide du musée, « nous devrons », placée en tête des deux derniers versets correspondant encore à la visite du musée.

Enfin, on peut s'interroger sur le choix du cosmonaute Titov par Pasolini, sachant que l'événement le plus retentissant en matière de conquête spatiale, fut à cette époque le premier vol orbital effectué par Iouri Gagarine. Ce dernier a en retour bénéficié d'une énorme popularité, au niveau planétaire ; son nom est resté fameux, alors que Titov est resté méconnu. Or, ce différentiel de célébrité n'est pas uniquement dû à la primauté du vol de Gagarine. Gagarine a en fait été préféré à Titov pour être le premier cosmonaute car jugé plus fiable sur le plan politique, Titov ayant la réputation d'être plus rebelle. Pour la même raison, le régime soviétique a fait de Gagarine un ambassadeur souriant de ses succès. Le choix de Pasolini serait donc peut-être aussi le choix d'un porte-parole plus en accord avec sa position frondeuse vis-à-vis du pouvoir et de l'orthodoxie soviétique.

Le rôle conclusif donné à la voix de prose doit donc, selon nous, être relativisé, tant le texte de cette dernière séquence est dépourvu de réalisme, de pragmatisme politique, qui serait fondé sur la prise en compte des réalités socio-politiques ou sur la théorie marxiste-léniniste. Au contraire, toute la fin du texte est imprégnée d'une mystique idéaliste, appelant à la fraternité au niveau de la planète, et toujours sous forme versifiée, rappelons-le. La voix de prose est donc à ce moment-là comme contaminée par la voix de poésie, et son rôle est peut-être davantage de conférer un caractère plus affirmatif, moins éthéré, à un final très utopique. Elle ne fait qu'avaliser la hiérarchie qui accorde au « sentiment poétique » une prééminence sur les « raisons politiques », à l'inverse opposé de la doctrine du réalisme socialiste.

De plus, à l'opposé de ce même modèle du réalisme socialiste, et de celui de toutes les propagandes, le texte de Pasolini refuse la simplicité, aussi bien au niveau des idées, que de l'expression. Cela signifie, qu'il estime les destinataires de son film suffisamment intelligents et sensibles pour en tirer profit.

À propos des idées, c'est notamment le cas au sujet du communisme. Il peut ainsi dans le même film condamner l'intervention soviétique en Hongrie et les manifestations occidentales contre celle-ci ; faire l'éloge de l'accès à la culture impulsé dans le régime communiste, et le procès du réalisme socialiste, se réjouir des victoires de la décolonisation, et mettre en garde contre les difficultés et dérives à venir des pays nouvellement indépendants. C'est ce qui distingue cette *Rabbia* de celle de Guareschi, dont les idées directrices sont simples, et assénées avec verve, sans nuances. Pour Guareschi, tous les malheurs du monde n'ont qu'une seule et unique cause : le ferment de désordre et de discorde introduit par les esprits rebelles et amoraux, c'est-à-dire communistes, s'acharnant à détruire l'unité et l'harmonie du monde telle qu'elles étaient assurées par la tradition européenne et chrétienne.

En ce qui concerne l'expression, nous pouvons faire le même constat : la simplicité n'en est pas une caractéristique. Pasolini parsème son texte de formules poétiques parfois obscures, ou volontairement imprécises. Analysons par exemple celle-ci, « la violence puritaine de mon rire », dans cette séquence sur les arts en U.R.S.S. La difficulté à assigner un sens clair et univoque à ce passage provient déjà du fait que, comme nous l'avons vu, la première personne dans ce passage n'est pas clairement identifiée, renvoie à un hypothétique jeune russe qui représente l'ensemble de sa génération. De plus, cette formule ne peut pas être explicitée par les images du passage où elle se fait entendre : une série de plans montrant un concert de chant choral dans une usine, sous le regard de spectateurs que l'on suppose être des ouvriers. On n'y voit personne rire. Tout juste, un plan rapproché montre trois personnages assistant au concert depuis un bus stationné dans l'usine ; les trois têtes sont vues depuis l'extérieur du bus, passant par l'une des fenêtres ouvertes. L'un des personnages est un homme à casquette, dans les trente ou quarante ans ; il esquisse un très léger sourire. Le second visage est féminin, qui arbore une expression plus énigmatique, regardant d'ailleurs un peu vers l'objectif. Le troisième est celui d'une fille plus jeune, peut-être la fille du couple formé par les deux premiers personnages. Son sourire est un peu plus marqué que celui de l'homme, mais en aucun cas, nous ne pouvons parler de rire « violen[t] ». Ce rire n'a donc aucun référent visuel au cours de la séquence, ce qui pose déjà son caractère abstrait, symbolique. Mais que penser de l'adjectif « puritaine », qui qualifie la « violence » du « rire » ? Que signifie réellement le choix de cet adjectif aux connotations péjoratives ? On y entend le mot « pur », qui

peut suggérer la moralité irréprochable de ces jeunes communistes ; un rire exempt de toute bassesse, de sous-entendus vils, ou graveleux ? Le sens péjoratif de l'adjectif aurait alors été comme effacé par l'enthousiasme de tout le texte qui le précède et le suit.

On peut donc mesurer combien parfois la compréhension d'une simple proposition peut s'avérer problématique, si on cherche à en décoder la lettre. Ici, la structure syntaxique en elle-même n'est pas complexe : un nom commun (« violence »), complété par deux extensions (une épithète et un complément du nom). Mais sur ces six mots, quatre si l'on excepte les déterminants, aucun n'a de référent visuel. De fait, bien que ce passage est écrit en prose, il doit être entendu comme un texte poétique. C'est-à-dire que les mots n'y figurent pas forcément en tant que référents univoques d'une réalité ou d'une idée, mais qu'il faut parfois se laisser emporter par leurs résonances et leurs connotations. Dans le passage que nous venons de commenter, le mot « puritaine » acquiert ainsi une forme d'autonomie, a tendance à être perçu pour lui-même. Toutefois, Pasolini n'est pas non plus dans une recherche mallarméenne de la sonorité pure, de la matérialité du mot. On a vu son aversion pour le formalisme désincarné. Les mots choisis renvoient à des phénomènes et émotions humaines tout sauf éthérés. La « violence », « puritaine », portent avec eux l'univers acéré de Pasolini, et son goût pour les frictions humaines. De surcroît, ce syntagme accole entre eux des mots qui n'ont pas l'habitude de cohabiter dans les phrases. Quoi de plus éloigné du puritanisme que le rire ? L'écriture poétique consiste alors à produire du neuf avec de l'ancien, en suscitant des combinaisons inédites qui éveillent l'attention et réveillent parfois des mots poussiéreux.

Mais ce n'est pas tout : ces mots sont dits sur des images. Or, nous avons vu que sur ce point aussi, l'association n'avait rien d'évident. Le texte est à mille lieues de la redondance, et cherche au contraire le décalage. Il n'en fallait peut-être pas moins pour donner un coup de fouet à ces images en noir et blanc, tournées vraisemblablement dans une intention de propagande, de façon un peu plate (n'est pas Leni Riefenstahl qui veut). Les mots venus d'ailleurs aiguisent à son tour le regard. Comme Gérard de Nerval parlait d'un « épanchement du songe dans la vie réelle », nous pouvons parler d'un épanchement de l'interrogation, du texte dans l'image. Pourquoi parler de « violence » à propos d'une paisible soirée à l'écoute d'un concert, alors que tous les spectateurs sont sagement attentifs ? Que fait le puritanisme, normalement dévolu à des groupes religieux austères et fervents, là où règne le communisme, adversaire résolu de la religion « opium du peuple » ? On pourrait considérer ces hiatus comme des oxymores, formés par l'association de mots et d'images, et non pas (ou pas seulement) de mots. Et l'effet induit par la figure de l'oxymore est bien de heurter le sens commun, de provoquer l'imagination, de mettre en branle tout un processus mental en vue de

résoudre la contradiction. L'analyse précédente, effectuée sur une simple phrase, pourrait être multipliée, tant sont nombreuses dans l'ensemble du film les expressions équivoques, complexes, ou décalées par rapport à l'image.

Cependant, voilà, à notre sens, l'un des intérêts majeurs d'une parole littéraire dans un documentaire : interloquer le spectateur pour interroger l'image. Évidemment, on pourrait aussi hurler à la trahison des images. Dire que l'auteur plaque un sens arbitraire, une vision idéaliste, sur le réel. Il est légitime de se poser cette question. Toutefois, il nous semble que le contrat implicite est ici relativement clair. Qu'il ne s'agit pas de faire dire à des images prétextes un discours préconçu, du type *Lettre de Sibérie* (versions un et deux). L'ouverture, l'indétermination partielle du texte, assurent justement une part de liberté au spectateur, qui doit être intrigué, plutôt que sous le feu (ou la chape) d'une rhétorique efficace.

En retour, à l'autre bout de la chaîne, les images documentaires apportent, elles, leur ancrage dans le réel au texte littéraire qui, sinon, peut réellement s'en affranchir totalement, et verser dans le pur idéalisme. Dans le cas présent, les envolées lyriques de Pasolini sur la soif culturelle des nouvelles générations russes trouvent leur assise dans les images : il y a bien des concerts, des représentations théâtrales, de l'opéra, jusque dans les endroits les plus reculés. Même si l'on sait dans ce cas précis que ces images recyclées ressortent de la propagande, nous voyons bien des foules de villageois, d'ouvriers, se rendant en masse aux spectacles, et des artistes se produisant dans les campagnes, les usines. Cela suffit à lester les paroles de leur poids de réel.

Pour terminer sur cette analyse de la séquence sur les arts en U.R.S.S., nous en verrons une dernière caractéristique, qui peut prendre une valeur plus générale quant à la conception du film documentaire. En effet, tout le début de cette séquence présente les jeunes russes comme avides de culture, y compris celle produite avant la Révolution d'Octobre. De même, Pasolini incorpore dans son texte de nombreuses références culturelles. Même dans une perspective progressiste, voire révolutionnaire, les œuvres du passé constituent une forme de patrimoine, comme un témoignage sacré de l'humanité. Nulle tentation de la table rase, nulle idéologie de l'homme nouveau ne viennent ici inspirer une quelconque excommunication, quitte à parfois renouveler la vision d'une œuvre du passé.

Ainsi donc, cette séquence sur les arts en U.R.S.S. fait la part belle à la culture du passé. Pasolini sait gré au régime soviétique d'avoir offert au peuple la culture, y compris celle des temps tsaristes. Elle l'a démocratisée, alors qu'elle n'était auparavant reçue que par les classes supérieures. Nous ne discuterons pas ici de la réalité effective de cette démocratisation, nonobstant encore une

fois, ces images empreintes de sympathie pour le régime soviétique. Là n'est pas notre question. Le fait est que Pasolini, tout en prônant un art tourné vers l'avenir, et les luttes qui doivent le faire advenir, ne renie jamais le fonds de la culture léguée par les artistes qui se sont succédé au fil du temps, ce qu'il exprime ainsi à propos de l'art en U.R.S.S. : « La tradition, c'est une grandeur qui peut s'exprimer d'un geste. Mille pères l'ont vu, et à travers eux, au cours des siècles, il est devenu pur comme un vol d'oiseau, élémentaire comme le mouvement d'une vague. Mais seule la Révolution sauve le Passé ».

Voilà comment Pasolini expose sa conception d'un art humaniste, que chaque artiste s'efforce d'affiner, jusqu'à atteindre un idéal de simplicité dans des gestes « pur[s] », « élémentaire[s] ». Ces paroles passent sur des images d'une danseuse classique, donc adepte d'une discipline dont on connaît bien l'exigence, l'énorme quantité de travail nécessaire à l'exécution de figures qui, pour légères et élégantes qu'elles paraissent, ne doivent souvent leur impression d'évidence qu'à l'assimilation de gestes forgés par toute une « tradition ».

D'autre part, la dernière phrase du paragraphe cité, « Mais seule la Révolution sauve le Passé » émet une autre idée. Selon nous, elle est la suivante : en dehors des régimes socialistes, la tradition artistique, le « Passé » pêchait par élitisme, réservée aux bourgeois ou aux aristocrates. Comment en sommes-nous arrivés à cette interprétation ? La phrase citée est laconique, et l'idée n'est pas explicitée plus loin (la sous-séquence suivante embraye sur la reconnaissance des « fils » envers les « pères » de la révolution : « Bienheureux les fils dont les pères furent serfs de la glèbe [...] »). En outre, pour cette fois, l'image ne nous aide guère : elle nous montre toujours la ballerine, terminant son mouvement. Selon nous, l'explication de cette formule est à rechercher dans toute la suite de la partie sur les arts en U.R.S.S.; c'est alors que nous voyons effectivement les prolétaires en spectateurs d'opéras, ou de théâtre. À cet égard, l'extrait théâtral choisi n'est pas neutre : les personnages portent visiblement des costumes riches, aristocratiques. Mais ils sont sur scène, sous le regard de villageois, et non de leurs pairs. À cette condition donc, l'héritage du « Passé » peut être sauvé, en devenant un bien commun, auquel tous ont accès.

Ce serait alors également le sens de la comparaison du guide de musée au « personnage comique de Tchekhov », que le texte met dans la bouche de celui-ci. La référence littéraire s'incarne dans un personnage visible, en chair et en os. Dès lors, c'est aussi le film, le cinéma, qui « sauve » la littérature, en l'actualisant, en faisant revivre les textes, les personnages, en les contextualisant. C'est un idéal de partage, de circulation, à travers une pratique délibérée de l'intertextualité. L'acte novateur s'accomplit à travers l'assimilation de la tradition. Plus généralement, on peut donc parler d'une forme d'intertextualité, de dialogisme, tel que le formaliste russe Mikhaïl Bakhtine l'a

conceptualisé. Chaque œuvre tient compte, d'une manière ou d'une autre, de ce que les précédentes ont dit, et y répond plus ou moins explicitement. À cet égard, un film comme *La Rabbia* est intéressant car il transpose dans le domaine du cinéma tout un ensemble de références tirées de la tradition littéraire.

On retrouve ensuite l'intertextualité dans la longue reprise du poème d'Eluard « Liberté », déjà citée par rapport au sens du « je » qu'elle déploie. Toutefois, dans ce cas, il ne s'agit pas tellement d'une forme d'hommage respectueux au fonds culturel de l'humanité. Ici, nous avons plutôt affaire à une forme polémique d'intertextualité, qui renvoie Eluard à ses indignations sélectives. En effet, « Liberté », écrit en 1941, diffusé par les alliés en territoire occupé, devenu texte emblématique de la Résistance est dans le film, retourné à la France qui se retrouve cette fois en position d'oppresseur.

On n'oubliera pas non plus que Paul Eluard fut l'un des compagnons de route les plus fidèles du Parti Communiste. Disparu en 1952, quelques années avant la mort de Staline, et les événements de Hongrie, le poète français n'a jamais remis en cause son soutien au communisme, ni même pris ses distances avec le stalinisme. Le détournement de son poème ne correspond d'ailleurs pas seulement à un changement de nationalité de l'énonciateur. L'accent y est davantage mis sur les classes populaires, notamment dans cette conclusion. Cela renvoie bien à une conception plus horizontale ou ascendante de la culture, alors que le réalisme socialiste repose sur une conception descendante, les élites se chargeant de guider, "éduquer" le peuple, incapable de trouver seul la bonne voie du communisme. Dans cette conception de la culture, il s'agit également de balayer tout ce qui pouvait renvoyer à l'ancienne culture, jugée bourgeoise. Or, on voit que pour Pasolini, une rédemption de celle-ci est possible.

À partir de là, c'est donc l'ensemble de la littérature qui devient disponible pour enrichir le texte dans le documentaire, dans la mesure où il ne s'agit pas de références savantes mises là pour se faire valoir et pratiquer un entre-soi culturel, mais d'un apport de sens dans l'optique d'un partage humaniste. Le présupposé de classes populaires incapables d'apprécier et de tirer parti des richesses culturelles ne fait pas partie de l'optique de Pasolini, qui ne se prive donc pas d'y faire appel, de même qu'il ne simplifie pas son texte, ne se censure pas. Ainsi, en franc-tireur, il se démarque de l'esprit et de la pratique du réalisme soviétique, en refusant la langue de bois, l'optimisme automatique, la mise au placard de la culture pré-communiste, en affirmant la nécessité d'une parole populaire vivante, prépondérante par rapport aux voix officielles, et la place d'une poésie lyrique, l'expression de soi et de l'émotion n'étant pas ennemie des aspirations à un bien-être collectif.

En outre, du point de vue du cinéma documentaire, cette pratique de l'intertextualité confère davantage de profondeur, d'épaisseur aux images, en les rattachant virtuellement à toute l'histoire culturelle de l'humanité. Dans le même mouvement, le cinéma entre en dialogue avec les autres arts. Loin d'y voir une trahison, un compromis, par rapport à un idéal de pureté du septième art, nous préférons y voir une richesse supplémentaire, un ensemble de possibles que le cinéma ne doit pas avoir peur de fréquenter, sans pour cela perdre sa spécificité.

En ne se coupant pas de la tradition, en accordant sa confiance à l'individu et à ses émotions, tout en donnant une prééminence à une poésie non édulcorée ni simpliste, *La Rabbia* de Pasolini s'inscrit donc en faux contre le réalisme socialiste. Ce faisant, la forme du film prend forcément un tour novateur par rapport aux œuvres de propagande, soviétiques ou d'une autre obédience. Toutefois, en sus du formalisme abstrait de la bourgeoisie et du réalisme soviétique, le film identifie une troisième menace, encore en gestation, lors des années d'après-guerre couvertes par les actualités de *Mondo Libero*. En effet, anticipant le développement et le triomphe de la société dite de « consommation », Pasolini pointe le danger de ce qu'il appelle le « néo-capitalisme ».

1.6 Contre la civilisation « néo-capitaliste »

1.6.1 Le « néo-capitalisme », notion développée par Pasolini

Moins massive que la critique du réalisme soviétique, l'évocation du néo-capitalisme n'a lieu que dans deux séquences de la seconde moitié du film : l'une revient sur le couronnement de la reine Elisabeth II de juin 1953 ; l'autre sur la désignation de Dwight Eisenhower comme candidat républicain à l'élection présidentielle américaine de 1952. Ce thème occupe donc une place comparable aux attaques contre le formalisme. Comme celui-ci, il s'en prend aux systèmes culturels et politiques en vigueur dans les pays du bloc de l'Ouest. Cependant, il s'en distingue en ce qu'il ne se positionne pas par rapport à l'existant, du présent ou du passé proche, mais se risque à pronostiquer le futur. Or, ce bond en avant dans le temps est une autre opportunité offerte par une parole de type littéraire, en opposition à une parole des actualités le plus souvent rivée sur le présent et le passé proche (temps de prédilection : le passé composé).

Avant d'aller plus loin dans l'analyse, il est nécessaire de définir ce que Pasolini entend par « néo-capitalisme ». De nos jours, il serait tentant d'assimiler ce concept à celui de « néo-libéralisme », terme largement usité dans les médias et la société. Mais le néo-libéralisme est un concept mis au point et diffusé aux alentours des années 1980, incarné à ses débuts par Ronald Reagan aux états-Unis, et Margaret Thatcher au Royaume-Uni, et que ne pouvait donc pas connaître

Pasolini en 1962. Il désigne essentiellement une pratique politique basée sur la dérégulation économique et sociale.

Pour Pier Paolo Pasolini, comme c'est le cas vis-à-vis des deux autres cibles politiques du film, le néo-capitalisme est rapporté aux pratiques artistiques ou culturelles qui lui sont associées. Les deux aspects – politique et culturel – semblent ainsi indissolublement liés dans la pensée de Pasolini. Non que l'un engendrerait l'autre ; ils seraient plutôt comme les deux faces d'un même phénomène civilisationnel. D'ailleurs, l'artiste italien ne cessera de maudire ce néo-capitalisme dans les années 60 et jusqu'à sa mort en 1975. C'est par exemple l'un des thèmes majeurs des articles réunis dans les *Écrits corsaires*[53]. Dans l'un de ses articles les plus fameux, « l'article des lucioles », tout en spécifiant l'ampleur internationale du phénomène, il parle pour l'Italie de « désastre économique, écologiste, urbaniste, anthropologique[54] ». Cette formule, si elle comprend bien l'aspect économique, tente de manifester le caractère totalisant de ce néo-capitalisme. Pasolini est en effet l'un des seuls qui, dès cette époque, établit un lien entre tous les désordres accompagnant l'essor de la société de consommation. L'adjectif « anthropologique », qui clôt la série, renvoie aux modifications des modes de vie dans ses aspects aussi divers que la gestuelle, le langage, l'habillement, les valeurs morales, thèmes sur lesquels il revient largement dans ses Écrits corsaires, et dans d'autres œuvres ou déclarations. Il n'hésite d'ailleurs pas à qualifier de nouveau fascisme ce qu'il considère comme une « mutation » anthropologique :

> « Je n'entends pas faire de prophétie, mais je ne cache pas que je suis désespérément pessimiste. Ce qui a manipulé et radicalement (anthropologiquement) transformé les grandes masses ouvrières et paysannes d'Italie, c'est un nouveau pouvoir qu'il m'est difficile de définir mais dont je suis certain qu'il est le plus violent et le plus totalitaire qu'il y ait eu, car il change la nature des gens, il entre au plus profond des consciences[55] ».

Chez Pasolini, la politique et le rapport à l'art, ou à la culture, paraissent donc aller de pair. Dans le cas du néo-capitalisme, est anticipé un engloutissement des pratiques culturelles dans la consommation télévisuelle. L'écran cathodique, en 1962, est tout juste en train de devenir la pratique culturelle largement hégémonique, qu'elle deviendra dans les décennies suivantes, avant

53 Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, 2018 pour la traduction française (Traduction Philippe Guilhon). Milan, Aldo Garzanti Editore, 1975 pour l'édition originale.

54 Opus cité, p.204, dans « L'article des lucioles », du 1er février 1975 (Pasolini se sert de l'image des lucioles, disparues de certaines des campagnes d'Italie, pour distinguer symboliquement un avant et un après néo-capitalisme).

55 Opus cité, p. 105, dans l'article « Enrichissement de l'« essai » sur la révolution anthropologique en Italie » du 11 juillet 1974.

d'être concurrencée par la toile d'Internet. Pour Pasolini, elle est le vecteur qui introduit dans tous les foyers l'aspiration à de nouveaux modes de vie, tuant les anciens qui relevaient d'une culture « agricole et paléo-industrielle[56] ». Elle est le prêtre anonyme qui assure la diffusion et même l'imposition de « l'idéologie hédoniste de la consommation et de la tolérance moderne de type américain qui en découle[57] ». Or, face à ce danger encore mal perçu, voilé par la séduction représentée par le bien-être matériel, le confort, et un parfum de liberté, le poète-cinéaste renoue avec une veine prophétique, qu'a longtemps incarnée la poésie.

1.6.2 Le futur, temps de la prophétie

Contrairement à ce qu'il déclare dans les *Écrits corsaires*, Pasolini ne renonce pas, par endroits, à « faire de [la] prophétie ». Dans le film, cela se traduit par l'introduction du temps du futur dans le commentaire. Ce temps de la conjugaison était d'abord apparu de manière fugace au détour de quelques séquences, comme dans celle sur la révolution cubaine :

> « La victoire coûtera de la sueur.
> Les ennemis sont même parmi nos frères.
> La victoire coûtera de la terreur.
> Les frères captifs de la terreur antique.
> La victoire coûtera des larmes et du sang.
> Les frères sont comme des bêtes d'une autre époque.
> LA VICTOIRE coûtera de l'injustice.
> Les frères, dans leur férocité, innocents. »

Toutefois, cette révolution est déjà accomplie lorsque le film est réalisé. L'emploi du futur peut donc être interprété comme un effet de style, les purges menées par le nouveau pouvoir cubain étant déjà connues. La prise de risque est plus forte lorsque la voix-off émet un pronostic sur l'avenir du catholicisme, alors que Jean XXIII vient d'être élu pape. Pasolini voit d'ores et déjà la religion comme liée à la classe de ceux qu'il appelle les sous-prolétaires, c'est-à-dire ceux qui sont encore exclus du processus civilisationnel décrit dans les écrits corsaires, dans lequel les classes populaires n'aspirent qu'à bénéficier des bienfaits de la société de consommation, perdant au passage leurs valeurs morales et leurs modes de vie. Cette analyse conduit à envisager l'élection future de papes issus de ce qu'on appelait alors des pays du tiers-monde, puisque les sous-prolétaires des pays développés sont amenés à épouser les valeurs hédonistes et laïques du néo-capitalisme :

56 Opus cité, p.198, dans « L'article des lucioles ».
57 Opus cité, p. 83, dans l'article « Étude sur la révolution anthropologique en Italie », du 10 juin 1974.

> « Il y aura des fumées blanches pour des papes fils de paysans du Ghana ou de l'Ouganda, pour des papes fils de saisonniers indiens morts de la peste dans le Gange, pour des papes fils de pêcheurs jaunes, morts de froid en Terre de Feu. La lente mort du monde paysan qui survit en peuplant des continents – le long de milliers de gués, de côtes infestées de requins et d'îles carbonisées par les volcans – fera souffler, dans cette fumée blanche, la lenteur archaïque de son existence. Là-bas, dans le futur au long des décennies et des siècles ».

On conviendra qu'ici, la prophétie est plus hardie, car elle est formulée plus de vingt ans avant l'élection d'un pape non italien, et cinquante avant celle d'un pape non européen. C'est à partir d'une analyse similaire que Pasolini livre son sentiment sur l'évolution du monde placé dans l'orbite américaine, ce que l'on appelait alors le bloc de l'Ouest, quand il conclut sa séquence sur la désignation de Dwight Eisenhower en 1952 :

> « La joie de l'Américain qui se sent identique à un autre million d'Américains dans l'amour de la démocratie : voilà la maladie du monde futur ! Quand le monde classique sera épuisé – quand tous les paysans et les artisans seront morts – quand l'industrie aura rendu inarrêtable le cycle de la production et de la consommation – alors notre histoire prendra fin ».

Là, force est de constater que le texte de Pasolini, prenant le ton et le rôle de Cassandre, contredit frontalement l'esprit et les opinions reçues de son époque, mettant en cause deux des mantras en cours dans celle-ci. En premier lieu, il compare « l'amour de la démocratie » à une « maladie », à rebours de toutes les odes et actions qui lui sont consacrées. Il ne faut bien sûr pas voir dans cette comparaison une déclaration d'amour au fascisme, ou à quelque autre forme de régime autoritaire, auxquelles Pasolini s'est toujours opposé. Ce qui est d'abord vu comme un danger mortel, est l'opération de dissolution et d'uniformisation, accomplie par les démocraties de consommation à l'américaine. Ce dont il déplore la perte programmée, est toujours la disparition des particularités, des particularismes de la mosaïque formée par les différents mondes paysans, dans une forme de démocratie molle composée d'individus interchangeables aux opinions téléguidées. En second lieu, au beau milieu de ce que l'on a baptisé en France les Trente Glorieuses, de ce que l'on a vu comme une formidable période de prospérité et d'amélioration des conditions de vie, le texte brosse un tableau apocalyptique de ce que, selon lui, va engendrer le monstre de l'essor et de la généralisation d'une société basée sur la production industrielle.

1.6.3 Un discours à contre-courant

La contestation de ces deux piliers du monde moderne est, aux alentours des années 2020, devenue courante, au moins dans certains milieux sociaux et politiques. Les critiques du capitalisme, sous sa forme néo-libérale, les préoccupations écologiques, les craintes d'un effondrement civilisationnel, y circulent largement. Les impasses de la société dite « de consommation » deviennent de plus en plus criantes pour beaucoup. Parallèlement, les manquements, insatisfactions dus au fonctionnement imparfait des démocraties modernes, font aussi l'objet de discours critiques, de tâtonnements à la recherche de formes de citoyennetés plus respectueuses de la volonté générale et des particularités de chacun. Mais c'est plutôt sous le rôle du rabat-joie, du "pisse-vinaigre", de l'empêcheur de progresser en rond qu'il faut se représenter le discours ultra-pessimiste de *La Rabbia* à ce moment-là ; discours placé dans un effet de contraste maximum d'ailleurs avec les images et les cris enthousiastes de la foule de la convention électorale qui vient de désigner Eisenhower comme candidat.

Histoire de bien enfoncer le clou, le texte, poursuit alors ainsi : « Dans ces cris, ce vacarme, ces immenses assemblées, ces lumières, dans ces mécanismes, dans ces déclarations, ces armes, ces armées, dans ces déserts, dans ce soleil méconnaissable, commence la nouvelle Préhistoire ». Le montage épouse alors parfaitement le mouvement de la phrase, les images de la Convention cédant la place à celles d'une revue militaire (à laquelle assiste le Président Eisenhower), puis d'essais nucléaires. Il souligne ainsi au passage le lien apparemment paradoxal entre le processus démocratique et la poursuite de buts militaires, les menaces nucléaires. La chute, la pointe pourrait-on dire, de cette séquence, sonne à la manière d'un oxymore, si on la compare aux images présentant alors les technologies militaires les plus sophistiquées. Mais, par delà les craintes largement partagées d'une guerre nucléaire, l'expression « nouvelle Préhistoire » traduit bien l'idée, soutenue par ailleurs avec force et constance par Pasolini, que ce qui est nommé « progrès » est en fait pour lui un leurre, et une gigantesque régression.

1.6.4 Des images transfigurées

Il ne s'agit pas ici de juger de la pertinence des anticipations proposées par le film de Pasolini, mais de mettre en évidence le saut qualitatif qu'elles permettent dans la conception du film. Ces pronostics sur l'avenir, basés sur une analyse fine et sensible du présent, transfigurent les images sur lesquelles ils sont posés. Ces dernières ne sont plus un document froid, qu'il est aisé de commenter a posteriori, selon des schémas confortés par la connaissance d'événements ultérieurs. Comme on dit parfois, il est aisé de prédire le passé. Dans cette séquence du film, le texte joue, nous l'avons dit, un rôle de contrepoint qui amène le spectateur à reconsidérer ce qu'il voit, et

entend en son in. L'euphorie des images de la Convention est relativisée, questionnée, se teinte de suspicion. Autrement dit, ce que l'on pourrait nommer trop rapidement le "réel", perd son évidence : Cette euphorie collective est-elle bien légitime ? Est-ce bien à une victoire du candidat Eisenhower que nous assistons ? Ou bien à la mise en place de la faillite ordinaire de nos modèles politiques ? En tout état de cause, la potentialité d'interroger le passé, ou le présent, en déroulant des futurs possibles fait partie des apports qu'une parole littéraire peut donner au film documentaire. Non que la prospective soit totalement impossible dans une voix-off plus classique, mais elle y est moins naturelle, et doit alors s'accompagner de marques linguistiques spécifiant sans ambiguïtés son statut d'hypothèse.

Mais dans cette séquence, le commentaire devient tout autre chose : coup d'audace, prise de risque, engagement de celui qui ose se poser en augure. Là, nulle modalisation ne vient affaiblir l'impression de certitude dégagée par la forme oraculaire du texte. « Voilà la maladie du monde moderne ! » : la formule est brève ; incisive de par le présentatif « voilà » ; encore plus affirmative de par le point d'exclamation. « Alors notre histoire prendra fin » : le futur simple impose le caractère inéluctable de l'assertion. Le connecteur logique « alors » confirme que la sombre conclusion de cette séquence repose sur des inférences, certes alimentées par le regard si particulier de l'auteur, mais qui n'en est pas moins la conséquence d'un raisonnement. Et c'est bien la netteté de l'affirmation, conjuguée à l'emploi du futur, qui rattache alors ce texte à l'une des traditions de la poésie, selon laquelle la parole poétique n'est pas issue de la seule personne du poète, mais provient de plus loin, d'un souffle d'origine plus ou moins divine.

Mais, dans *La Rabbia*, la dimension apocalyptique de la parole prophétique n'est pas toujours irrémédiable. Une autre séquence fait entendre un augure plus optimiste que celui promis au néo-capitalisme. En l'occurrence, il s'agit de celui que délivre le cosmonaute russe Guermann Titov, alias Pier Paolo Pasolini dans la dernière séquence du film.

> « Je vole vers l'Occident, et mon passage
> est comme celui d'une simple hirondelle
> qui annonce que mai arrive irrémédiablement.
> Une civilisation, là-bas, triomphait :
> soudain, j'en annonce l'agonie.
> À Paris, à Londres, s'effondre une fable
> humaine, une grande histoire
> avec sa pensée et sa poésie. »

Le cosmonaute se fait donc voyant, susceptible d' « annonce[r] » le futur. Celui-ci présente bien une part sombre de par « l'agonie » et l' « effondre[ment] » du monde occidental gouverné par le capitalisme. Mais cet écroulement doit faire place à un monde de paix, où toutes les nations seront réconciliées. Le vol orbital a bouleversé le regard de Titov, et bousculé les représentations du monde :

« de là-haut, camarade Khrouchtchev,
tous m'étaient frères,
bourgeois et ouvriers,
intellectuels et sous-prolétaires,
Russes et Américains ! »

Et c'est dans cette perspective que s'explique aussi l'apparition du Christ dans cette séquence, via *La Déposition* de Pontormo. Le collage énigmatique d'un tableau ornant la chapelle d'une église florentine et du nec plus ultra de la modernité technologique devient clair à la lumière du texte. Le premier vers, « Je monte au ciel », repose sur l'analogie entre le voyage réel du cosmonaute et ce que les Chrétiens nomment l'Ascension, tous deux revenant ensuite sur Terre auréolés de gloire. Le deuxième verset confirme particulièrement ce sous-texte:

« Je vole vers l'Occident, et mon vol
absorbe dans mon cœur généreux
le mal qui domine le monde.
Rome se libère – vue de cette hauteur
qui est jugement moral – de l'obscurité de l'encens,
comme un gaz dispersé par la brise
d'un Esprit de purs sentiments. » […]
ou encore ce vers : « et avec moi j'apporte la conscience d'un nouveau soleil ».

Titov / Pasolini est donc une sorte de Christ laïc annonçant la paix et la fraternité à un monde corrompu, dont il se charge d'opérer la rédemption. Plus loin, après son retour sur Terre, il est ainsi en mesure de prédire le nouvel horizon dans lequel les hommes auront à agir. Le temps du futur confirme alors la fonction oraculaire :

« Mon humble expérience de technicien
résume à présent celle qui sera la vôtre,
celle de vos ennemis,
celle des chefs politiques
et celle des poètes. »

La fin de la séquence peut alors délivrer une sorte d'évangile, laïc lui aussi, qui synthétise assez bien le positionnement politique de Pasolini, selon lequel un véritable changement politique ne peut s'accomplir que par des hommes libres, sans guide, mentor, ou chef :

« camarades et ennemis,
hommes politiques et poètes,
la Révolution veut une seule guerre,
celle dans les esprits
qui abandonnent au passé
les vieux et sanglants chemins de la terre. »

On peut bien sûr juger mégalomaniaque et utopique ce discours mystico-politique. On remarquera cependant à cet égard que le texte, avant de conclure, prend bien soin de mettre à distance son aspect visionnaire afin d'en relativiser l'angélisme ; Pasolini n'est pas si Candide :

« Je sais bien, camarade Khrouchtchev,
c'était une illusion d'optique,
et au contraire plus immense
et irrémédiable
était l'abîme entre nous
qui volions dans le cosmos,
et les milliards de misérables
agrippés à la terre
comme des insectes désespérés. »

Mais on peut aussi considérer que Pasolini retrouve ici des accents liés à certaines visions traditionnelles de la poésie : du mythe d'Orphée, aux aèdes grecs, jusqu'à Nerval, Blake ou Hugo, celle-ci est vécue comme une parole inspirée, dépassant le cadre de la personne du poète, le « je » se haussant à une dimension universalisante. Du reste, c'est à la première personne du pluriel que s'exprime aussi parfois l'énonciateur dans le film. Ainsi, dans la Grèce antique, déjà, la parole des aèdes relève d'un pouvoir qui leur confère la faculté de voir le passé et l'avenir aussi bien que le présent. Apollon est à la fois dieu tutélaire de la poésie et inspirateur des oracles prononcés par la Pythie. Étymologiquement, le mot « enthousiasme » rend compte de cette origine divine de l'inspiration, dont les Muses sont les messagères. Plus proche de nous, pour Victor Hugo le poète est un mage, un prophète, investi du rôle de guider le peuple en lui faisant bénéficier de ses dons de voyance extra-temporelle, capable de nous faire entrevoir l'avenir et héritier d'une longue tradition littéraire. Les dernières strophes de son poème « Fonction du poète » (dans le recueil *Les Rayons et les ombres*, 1840), le disent très explicitement :

« Peuples ! écoutez le poète !
Écoutez le rêveur sacré !
Dans votre nuit, sans lui complète,
Lui seul a le front éclairé.
Des temps futurs perçants les ombres,
Lui seul distingue en leurs flancs sombres
Le germe qui n'est pas éclos.
Homme, il est doux comme une femme.
Dieu parle à voix basse à son âme
Comme aux forêts et comme aux flots.
C'est lui qui, malgré les épines,
L'envie et la dérision,
Marche, courbé dans vos ruines,
Ramassant la tradition.
De la tradition féconde
Sort tout ce qui couvre le monde,
Tout ce que le ciel peut bénir,
Toute idée, humaine ou divine,
Qui prend le passé pour racine
A pour feuillage l'avenir.
Il rayonne ! il jette sa flamme
Sur l'éternelle vérité !
Il la fait resplendir pour l'âme
D'une merveilleuse clarté.
Il inonde de sa lumière
Ville et désert, Louvre et chaumière,
Et les plaines et les hauteurs ;
À tous d'en haut il la dévoile ;
Car la poésie est l'étoile
Qui mène à Dieu rois et pasteurs ! »

Tout comme Pasolini, Hugo évoque volontiers des thèmes mystiques, sans pour autant se réclamer d'aucune religion constituée. Le poète français se réfère tout de même à un « Dieu », auquel il accorde un crédit infini. En conséquence, sa vision de l'avenir est emplie d'une certitude

en un avenir radieux. Son poème devient une épiphanie, le poète un (roi) mage, « rêveur sacré » guidé par « l'étoile ».

Ces références mystiques nous éloignent au demeurant d'un poète que l'on cite souvent lorsqu'il est question de voyance, à savoir Arthur Rimbaud et sa fameuse « Lettre du voyant ». De fait, pour Pasolini, il n'est pas tant question de « dérèglement de tous les sens », auquel le poète s'efforce de parvenir en « épuis[ant] en lui tous les poisons ». La quête du poète italien se situe plutôt du côté d'une extrême lucidité. Néanmoins, les deux démarches convergent vers un objectif commun : dépasser les apparences que donne une vision ordinaire du monde.

Par ailleurs, se livrer à ce genre de prophétie peut certes être vu comme de la présomption. L'auteur de film documentaire, de simple commentateur du réel se mue, de son propre chef, en prophète ; et sa légitimité à le faire ne repose que sur sa seule conviction. Dès lors, le spectateur a toute liberté de ne pas le suivre sur cette voie. Mais la fragilité de cette parole résulte de ce qui, d'un autre côté, fait sa force, c'est-à-dire son engagement public, qui en fait une cible potentielle ; son exposition (à comprendre aussi dans le sens de celui qui s'expose au danger), qui livre celui qui prononce les paroles inouïes, scandaleuses, au jugement de tous. C'est, nous semble-t-il, cet engagement de la personne, du nom, qui donne sa valeur et son poids au tableau du futur esquissé par le texte. Tout le film, est d'ailleurs, comme son titre complet le stipule, placé sous la signature de son auteur ; c'est *La Rabbia* de Pasolini. Ainsi, l'extrême personnalisation du propos donne au film un trait distinctif majeur par rapport aux Actualités qu'elles remontent, et par rapport au mode d'énonciation dominant à la télévision, elle-même mode de communication dominant du monde à la fin du vingtième siècle, comme le pressent Pasolini en 1962.

1.7 La Rabbia, à la croisée de l'essai et de la poésie

C'est bien à ce rouleau compresseur, nivelant tous les modes de vie et d'expression, à ce monstre impersonnel, que s'attaque, avec rage, ce film, Saint Michel résolu, mais sans illusion sur l'issue de son combat contre les forces du nouveau monde « néo-capitaliste ». Avec d'autres, *La Rabbia* fait partie des films qui ont donné une orientation différente au film documentaire. Ainsi, un grand nombre de films ont depuis, par le texte, l'image, ou le montage, fait sortir ce genre de la gangue d'impersonnalité dans laquelle il se cantonnait souvent depuis le début du parlant. Des films qui ne cherchent pas à dire ou à former le consensus. Ce que l'on a nommé documentaire de création, ou film-essai, se voit comme une forme de résistance aux modèles dominants du cinéma ou à ceux de la télévision.

Les genres de l'essai et du poème sont, en littérature, ceux dans lesquels l'expression du « je » est fondamentale, constitutive. Celle-ci est à l'origine même de l'essai, sous l'égide de Montaigne. Elle est un fait dominant en poésie, même si des formes impersonnelles existent dans ce genre littéraire. Le texte de *La Rabbia* combine ces deux genres, avec ses parties de prose et celles de poésie, étant entendu que ces deux catégories ne sont pas étanches dans le film. Ainsi, par les emprunts à la forme de l'essai ou du poème, les auteurs de documentaires s'autorisent à faire état de leurs propres visions du monde.

1.8 Bilan sur la conception du documentaire d'après *La Rabbia*

La Rabbia est donc née d'une indignation terrible, d'une éruption, pas tant provoquée par l'état du monde, que dirigée contre ses représentations, considérées comme normales. Pasolini y vérifie l'idée selon laquelle une vision politique ne peut se séparer des formes à travers lesquelles on perçoit et on exprime la réalité. De fait, celles que prenaient les actualités de *Mondo libero*, semblables à toutes celles que diffusaient les cinémas du monde occidental, ne pouvaient que le révulser. Mais pour la suite de notre étude, nous retiendrons surtout toutes les armes que la parole littéraire a pu lui fournir dans sa protestation enragée, dans sa détermination à proposer une œuvre radicalement différente des chatoyants ronronnements produits par la « normalité ». Cette ruade contre les représentations dominantes de son époque, qu'elles soient celles des Actualités, communistes, ou « néo-capitalistes », en bousculant les règles établies du documentaire, a emprunté une voie dont nous retrouverons des traits dans les autres films de notre corpus.

Nous retiendrons en premier lieu la liberté et la souplesse avec lesquelles il a modelé son texte, en jouant sur toutes les possibilités offertes par l'ensemble des modalités énonciatives. Il est d'abord un moyen sûr, éprouvé, et rapide de voyager dans le temps. Plus explicite que l'image, il est toujours intrinsèquement situé dans le temps, qu'il soit passé, présent ou futur, avec même des nuances à l'intérieur de ces trois régions. En outre, un simple changement de désinence nous transporte à une autre époque. *La Rabbia* ne se prive pas de cet outil, allant même à nous envoyer dans le futur. Mais littéraire, le texte peut aussi se conjuguer à toutes les personnes. Mais surtout, il n'est pas bloqué dans l'usage de la troisième, personne la plus impersonnelle de la gamme, « personne de l'absent ». Les deux premières, et notamment le « je », ouvrent un espace de dialogue où ne régnait que le monologue. Elles redonnent vie aux images, en créant un flux de discours dirigé tantôt vers les spectateurs, tantôt vers les protagonistes du film. Ce jeu s'accompagne évidemment d'un lyrisme débridé, porteur des sentiments les plus violents.

Cependant, cet élan passionné, aux accents parfois mystiques, est doublé d'une part d'ambiguïté et de mystère. Les formules choc alternent avec des paroles opaques, dont l'interprétation ne peut être immédiate et univoque. C'est qu'une certaine obscurité y déjoue les fausses évidences des discours autorisés. C'est aussi qu'il s'agit de déshabituer le spectateur d'une écoute facile, qui laisserait à penser un monde sans face cachée ; un univers tout entier baigné d'une lumière égale, où tout trouverait naturellement son explication. Ainsi, se trouve requis un certain travail du spectateur, corollaire du travail littéraire du texte. L'ambiguïté, qui peut paraître inconfortable, déstabilisante, est en même temps garante d'un refus de la parole de propagande, toujours à la recherche de la plus grande efficacité.

En un mot, le texte n'est jamais à distance raisonnable, soit allant au contact des choses et des gens, soit s'élevant au plus haut. On voit bien par là sa nature de parole de refus d'un moyen terme qui est celui d'un classicisme qui tente de se faire passer pour naturel. Avec *La Rabbia*, nous avons donc dégagé quelques caractéristiques que nous retrouverons dans d'autres films. Toutefois, le texte de ce film, entre essai et poésie, ne représente pas le seul moyen littéraire de faire échec aux représentations usuelles des aspects socio-politiques du monde. Parmi les grands genres littéraires, le récit peut lui aussi se révéler apte, selon d'autres modalités, à les inquiéter. C'est la voie qu'a choisie d'emprunter le réalisateur irlandais contemporains Tadhg O'Sullivan avec son film *The Great Wall*.

DEUXIÈME PARTIE

THE GREAT WALL

TADHG O'SULLIVAN

2 Tadhg O'Sullivan, *The Great Wall* : l'imaginaire et le récit pour saisir l'essence du présent.

Le texte littéraire pour parler de la marche du Monde présent : c'est la voie qu'avait choisie Pier Paolo Pasolini pour revisiter l'actualité des années qui avaient précédé la création de *La Rabbia* en 1963. C'est également celle qu'a récemment empruntée le cinéaste irlandais Tadhg O'Sullivan, en 2015, pour son film *The Great Wall*. Mais les conceptions de ces deux films se distinguent par bien des aspects.

En premier lieu, ces films diffèrent par la nature du texte choisi pour constituer la voix-off : tandis que Pasolini avait expressément écrit un texte reflet de sa vision des événements, O'Sullivan a opté pour un texte ancien, depuis longtemps rédigé par un illustre nom de la littérature, Franz Kafka, alors que son film a lui aussi des préoccupations en phase avec son époque de création. En revanche, O'Sullivan a tourné ses images, tandis que Pasolini avait récupéré des fonds d'archives tournées par d'anonymes opérateurs d'actualités cinématographiques italiennes. Concernant ces deux éléments de base de ces films, on verra d'ailleurs que la genèse de *The Great Wall* n'est pas la même que pour *La Rabbia*. Celui-ci est un film d'écrivain, de poète, qui vient au cinéma ; celui-là est une réalisation d'un cinéaste de formation qui s'est emparé d'un texte littéraire. Ce texte forme un tout puisqu'il s'agit d'une nouvelle. Même si le texte n'est pas repris en intégralité et que sa forme narrative ne soit pas canonique, il n'en reste pas moins qu'elle existe, et fournit une trame cohérente et suivie, là où le texte de Pasolini présente des coupures facilitées par sa forme, entre essai et poésie. Ces ruptures sont liées à la diversité des sujets repris, là où *The Great Wall* est centré sur un nombre limité de problématiques.

Globalement, on verra aussi que le rapport au temps n'est pas le même dans les deux œuvres. Plus lyrique, *La Rabbia* se fonde sur les réactions vives et passionnées de son auteur qui, dans certains passages du texte, se fait prophète. L'analyse du présent est aussi anticipation du futur. *The Great Wall* est au contraire d'abord le fruit d'une méditation sur l'architecture, vue comme trace des préoccupations humaines. Le film tente en effet d'établir dans quelle mesure certains sujets d'actualité parfois brûlants ne font que répéter d'antiques réflexes, rejouer sous des costumes et des décors renouvelés d'anciennes tragédies.

Enfin, si on a vu que Pasolini engageait son nom et sa force de persuasion pour bousculer le spectateur, le film de Tadhg O'Sullivan envisage le rapport à celui-ci d'une toute autre façon. Sa réflexion, son discours, en émane de manière bien plus implicite, indirecte. Dans *La Rabbia*, le mystère est présent, mais de façon ponctuelle, en contrepoint de l'expression claire et forte de

l'émotion ; mais il imprègne l'ensemble de *The Great Wall*, qui fonctionne d'un bout à l'autre sous son régime. La pleine compréhension du film résulte alors nécessairement d'une mise en rapport de tous ses éléments visuels et verbaux disparates. Or, même si le montage fournit quelques pistes pour ce faire, une bonne partie du chemin est laissée à la charge du spectateur.

Nous verrons donc dans un premier temps, notamment par une analyse du début du film, comment celui-ci commence par déconcerter. En quoi il se présente d'abord comme une triple énigme. Nous verrons ensuite comment le texte de Kafka peut nous aider à la résoudre, en le considérant, et le film à sa suite, comme une sorte d'intrigue policière particulière, s'interrogeant sur une bizarrerie dans la conception de la Muraille de Chine : ce que l'on pourrait appeler un crime intellectuel. Puis, nous mettrons en relation tous ces éléments avec l'aspect poïétique du film, en nous appuyant sur les réponses de Tadhg O'Sullivan aux questions que nous lui avons posées sur sa démarche.

2.1 Une triple énigme

2.1.1 Progression de l'enquête

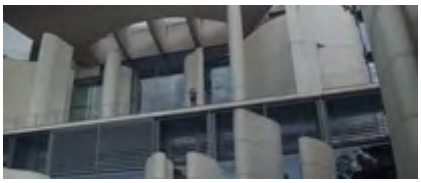
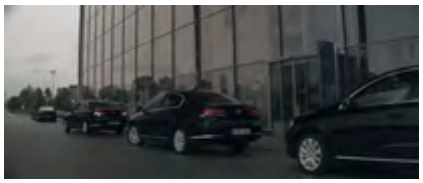
Comme *La Rabbia*, *The Great Wall* est un film qui aborde une actualité récente par rapport à sa date de réalisation. Mais, alors qu'il se focalise sur quelques aspects assez précis de celle-ci, à savoir la politique européenne des frontières, le film du cinéaste irlandais paraît infiniment plus complexe que celui de Pasolini qui se déploie pourtant sur un large éventail de sujets. *The Great Wall* est un film déconcertant à bien des égards, qui ne manque cependant pas d'atouts pour instaurer une tension dramatique propre à éveiller l'attention des spectateurs. En fait, la complexité du film est multiple, puisqu'elle tient son origine de chacune des composantes suivantes : le montage des images, le texte, et les rapports entre image et texte.

Le film présente donc une série d'énigmes, façon puzzle. Son propos véritable se construit peu à peu, et émerge, ou se décante, lentement dans l'esprit du spectateur. Comme un vin savamment assemblé, il ne dévoile tous ses secrets qu'après une dégustation avertie et prolongée, bien qu'il éveille l'attention dès son entame. Notre analyse prendra justement appui sur cette complexité, cette impression d'avoir affaire à des éléments divergents, voire parfois incohérents, pour montrer qu'elle est une invitation à dépasser certaines idées généreuses mais peut-être un peu trop superficielles sur cette question des frontières. Et, au bout de notre parcours, nous avancerons l'idée que la clé qui peut permettre de résoudre de la manière la plus satisfaisante les énigmes proposées par le film est à chercher dans le texte de la nouvelle de Kafka dont il a fait sa voix-off.

Cependant, la nouvelle comme le film, entre les mystères initiaux et leurs résolutions, ne sont pas sans suivre quelques fausses pistes de réflexion. Nous exposerons celles-ci également, dans un deuxième temps, pour rendre compte du processus de construction et de compréhension du film. Mais tout d'abord, plongeons-nous donc dans les méandres de sa composition, voyons comment le film intrigue lorsque nous le découvrons.

2.1.2 Les images du film : un puzzle

The Great Wall nous emmène dans divers lieux : villes du nord, du sud, bords de mer, fleuves ; de différents pays, comme le montrent les écritures aperçues dans le décor. Certes, la sensation de chaos visuel n'est pas absolue puisque ces images sont tout de même la plupart du temps montées par petits blocs, de l'ordre d'une minute, autour d'un même lieu. Mais contrairement à ce qui se passe dans la plupart des documentaires de facture classique, aucun élément de contextualisation spatio-temporel n'y est donné au spectateur. Aucune incrustation ne remplit ce rôle, et bien évidemment pas la voix-off non plus, uniquement constituée à partir d'un récit largement d'inspiration imaginaire écrit au début du vingtième siècle par Franz Kafka.

Illustration 32: **The Great Wall**	***Illustration 33:*** **The Great Wall**	***Illustration 34:*** **The Great Wall**
Illustration 35: **The Great Wall**	***Illustration 36:*** **The Great Wall**	***Illustration 37:*** **The Great Wall**
 ***Illustration 38:*** **The Great Wall**	***Illustration 39:*** **The Great Wall**	 ***Illustration 40:*** **The Great Wall**
Un aperçu de la mosaïque de paysages dans **The Great Wall**		

Certes, au fil de l'avancée du film, il devient assez évident que Tadhg O'Sullivan souhaite nous confronter à une question majeure et récurrente de l'actualité des années 2010, à savoir les problèmes migratoires et les tentatives de limiter en Europe les flux clandestins en provenance d'autres régions du globe. Le motif des murs, frontières, barrières, murailles est récurrent. Mais quantité d'images ne s'inscrivent pas dans cette thématique, et le propos du film n'est pas didactique. Celui-ci n'organise aucune transmission de savoir, aucune documentation au sens strict,

sur le sujet. En outre, même si on a parfois affaire à des séquences cohérentes, autour d'un lieu reconnaissable d'un plan à l'autre, nombre de raccords se font dans la recherche d'effets de rupture.

Globalement, le film entreprend donc plutôt de désorienter, déboussoler ses spectateurs, à l'inverse de *La Rabbia* de Pasolini où ceux-ci savent constamment où, et souvent quand, ils se trouvent. Il est donc évident que ces deux films, conçus et réalisés dans des conditions radicalement différentes, à plus de cinquante ans d'intervalle, ne fonctionnent pas selon le même régime. Tandis que le poète italien surimpose son commentaire afin de nous faire reconsidérer des images déjà vues, le cinéaste irlandais a monté ses propres images de façon à en empêcher une identification précise. Ou, du moins, ne souhaite-t-il pas faire porter l'attention sur ces informations factuelles.

En outre, il fait entendre sur ces images de larges extraits d'un texte anachronique, et même en fait uchronique, de Franz Kafka évoquant la Chine. Mais si ce texte s'accorde bien avec le motif des barrières, le lien avec les images du film s'avère bel et bien problématique pour le spectateur. Afin de le montrer, voyons quel spectacle lui donne-t-on à digérer lors des premières minutes du film.

2.1.3 Un décalage temporel et géographique : la désorientation du spectateur.

Comment, dans un premier temps, le spectateur entre-t-il dans le film ? Comment son horizon d'attente est-il d'emblée bouleversé, contrecarré, le laissant dans l'expectative ? Le cinéaste, parlant de ses intentions, déclare qu'il a souhaité instaurer une « subtile tension dissonante entre le texte et l'image[58] ». C'est bien ce qui intrigue le spectateur dès le départ, lorsqu'il se rend rapidement compte que ce qu'il entend n'est pas en accord avec ce qu'il voit. Disons d'ailleurs que la « tension » entre l'un et l'autre n'est peut-être pas « subtile » mais plutôt assez massive.

Le générique du film annonce en effet que le film est adapté de la nouvelle « En construisant la muraille de Chine » de Franz Kafka. Cette indication nous parvient après 2mn 30, au cours desquelles nous avons pu voir un épigraphe du même auteur sur fond noir[59], puis de longs plans en panoramique sur une cité portuaire, au petit jour. La référence à la nouvelle s'inscrit vers la fin d'un de ces panoramiques :

58 Citation issue d'une correspondance par voie électronique avec l'auteur. Traduction Pascale Ruffat. Toutes les citations de Tadhg O'Sullivan proviennent de la même source.

59 « A cage went in search of a bird / Ein Käfig ging einen Vogel suchen / Franz Kafka, Aphorisms ». Le sous-titrage en français donne : « Une cage partit à la recherche d'un oiseau. / Aphorismes de Kafka ».

Illustration 41: **The Great Wall** - ***Image du générique***

Un spectateur attentif et circonspect peut déjà s'interroger dès ce stade sur la corrélation entre les images et ce titre. Nous savons bien que la muraille de Chine est un édifice dont la construction est ancienne. Or, ce spectateur a sous les yeux un port moderne où, outre les grues visibles sur l'image ci-dessus, ont déjà été vus un ferry de taille respectable, des digues, immeubles en béton, et autres dépôts de carburant. De surcroît, chacun a en tête des images de cette muraille serpentant dans un paysage de montagne. Aucune ne s'inscrit dans un contexte littoral. Tout ceci ne cadre donc pas avec les représentations traditionnelles de la vraie Muraille de Chine. Pour autant, si aucune muraille n'est encore apparue à l'écran, il n'est pas encore interdit de se croire en Chine, à notre époque, en guise d'introduction à l'univers de l'Empire du Milieu, pour une possible évocation de la construction du célèbre édifice.

Mais le plan suivant nous déçoit, si telle était notre attente. Car si muraille il y a bien, ou du moins quelque chose qui y ressemble fort, son aspect n'est pas celui que nous connaissons bien de "seule-construction-humaine-visible-depuis-la-lune". Pourtant, l'allure générale en présente une sorte de similitude : un tracé sinueux, avec des angles marqués qui ignorent la topographie ; des tours de guet. Comme un air de famille.

Illustration 42: **The Great Wall** - ***La muraille de Chine?***

Ce serait donc un peu une muraille de Chine au rabais, une muraille de Chine du pauvre. En guise de tonnes de pierres, nous n'aurions droit qu'à deux lignes parallèles de grillage, comme un squelette de muraille. Les montagnes auraient été arasées. Et que fait donc ici cette route goudronnée qui la borde, parcourue par ce qui ressemble à un cycliste du dimanche ? D'ailleurs, depuis quand les Chinois font-ils du cyclisme le dimanche ? Non, décidément, très vite quelque chose ne cadre pas. Le spectateur doit changer de logiciel, attendre qu'on lui en dise un peu plus, qu'on éclaire sa lanterne. Peut-être aura-t-il affaire à une histoire, puisque le film est présenté comme une adaptation d'une nouvelle ? Mais les protagonistes tardent à prendre place sur l'écran.

C'est alors, sur le plan suivant qui montre la même double ligne grillagée avec en arrière-plan des habitations, que la voix-off commence à dire le texte de Kafka, et que s'installe la disjonction entre le texte et l'image, puisque les paroles entendues nous disent que « La Grande Muraille a été conclue dans sa partie la plus au sud. La construction s'est faite à partir du nord-est et du nord-ouest[60] ». On commence déjà à subodorer que l'image de la véritable muraille de Chine ne nous sera jamais servie dans ce film, alors que, si l'on ne connaissait pas déjà le texte de la nouvelle, on s'aperçoit qu'elle est bel et bien le sujet de celui-ci. On nous montre aussi une muraille déjà achevée tandis que le texte évoque sa construction. En outre, un autre détail peut alerter le spectateur sourcilleux : cette muraille aurait été achevée « dans sa partie la plus au sud ». Or, pour peu que l'on ait en tête, même de façon grossière, la géographie chinoise, on sait que la muraille de Chine se situe au nord du pays, de façon à le prémunir des attaques mongoles. Mais on verra que cette bizarrerie s'explique par la modification la plus importante opérée par O'Sullivan par rapport

60 Nous avons pris le parti de reproduire ici la traduction du texte de la nouvelle en français telle qu'elle apparaît dans les sous-titres du film. Cette traduction diffère des deux autres versions que nous avons consultées, celles des éditions Folio et de la Pléiade. Nous avons de fait privilégié la cohérence avec les photogrammes du film que nous reproduisons, au détriment peut-être d'une plus grande rigueur (ou du moins autorité) littéraire. Mais, comme nous le verrons, l'intention de Tadhg O'Sullivan était surtout de faire entendre le texte original allemand.

au texte de Kafka : les indications de nord ou de sud y sont systématiquement inversées. Pourquoi ? La raison de ce subtil mais important changement est au cœur du rapport instable et incertain entre réel et fiction qui s'opère dans le film.

Mais peu à peu, le spectateur en arrive en fait à identifier ce que les images montrent. De façon plus ou moins rapide selon sa culture et sa mémoire visuelle, lui apparaît le caractère méditerranéen du paysage, lui reviennent ces images de migrants partant à l'assaut de barrières barbelées semblables à celles qu'il voit à l'écran. Et le film ne tardera pas à le conforter dans sa reconnaissance des barrières anti-migrants récemment déployées, renforcées, aux abords des enclaves espagnoles de la côte marocaine, pour s'opposer au flux de candidats clandestins à l'émigration vers l'Europe, en provenance du continent africain.

Progressivement, d'ailleurs, le montage du film nous amène vers des images qui en rappellent d'autres, vues dans les J.T. Les barrières s'y peuplent de surveillants ; à 4mn15s, un garde se profile derrière les grillages. S'y intercalent ensuite des plans de migrants ; à 6mn15s, un campement avec femmes et enfants est planté aux abords d'un poste frontière où s'aperçoit l'amorce de la haute et double barrière.

Illustration 43: The Great Wall - à 4mn 15s

Illustration 44: The Great Wall - à 6mn 15s

Puis, à 7mn, les pixels et le noir et blanc nous font comprendre que celle-ci est vue depuis une caméra de surveillance, en plongée depuis un mirador. Mais c'est à 7mn 25 que l'impression de déjà-vu nous saisit véritablement avec cette fois-ci, sur les mêmes images de surveillance, un groupe de migrants qui escalade les barrières, surveillé et attendu de l'autre côté par la police. En outre, nous avons vu que les paysages, et les caractéristiques de la barrière peuvent laisser deviner leur localisation dans une des enclaves espagnoles de la côte marocaine, et donc dans un contexte européen, politiquement parlant. À partir de là, se renforce la certitude que le film est bien ancré dans la réalité contemporaine, et plus particulièrement sur les questions migratoires et les barrières qui fleurissent ici ou là aux marges des pays riches dans le but d'en endiguer le phénomène. Dans le même mouvement se dissipe définitivement l'hypothèse d'une adaptation stricte de la nouvelle de Kafka, la piste narrative pure devant être définitivement écartée faute de véritable continuité

visuelle. On acquiert également la certitude de na pas être en présence d'un documentaire diffusable lors d'une soirée « Thema » d'Arte, sur la fameuse muraille de Chine.

Illustration 45: **The Great Wall** - ***à 7mn 25s***

Néanmoins, alors donc que les images nous aiguillent insensiblement mais sûrement vers une problématique contemporaine, le narrateur du texte de Kafka poursuit, imperturbable, en voix-off, sa longue réflexion sur la construction de la Grande Muraille. Ce hiatus persistant induit un constant écartèlement dans l'esprit du spectateur. Une « dissonance » comme le dit Tadhg O'Sullivan. Mais de quoi, passées les premières minutes du film, se nourrit cette dissonance ?

Le premier tiers du film explore visuellement le contexte de la frontière hispano-marocaine, son environnement, nous en présentant diverses facettes. À peine le quitte-t-on sur quelques plans dont on comprend le rapport avec celui-ci puisqu'ils sont constitués d'images évoquant d'autres dispositifs mis en place pour surveiller et intercepter des migrants : divers écrans et leurs analystes dans des salles de contrôle, ou à bord d'avions, en continuité logique des images des miradors situés à proximité des barrières de séparation de la frontière.

Mais une fois bien installé dans ce contexte, après vingt-trois minutes, le film reprend l'opération d'écartèlement cognitif auquel il soumet son spectateur : celui-ci se voit alors comme téléporté dans un tout autre univers. La caméra, embarquée sur un escalier mécanique, remonte de l'obscurité et débouche sur un environnement de hauts buildings, la place d'un centre ville ultra moderne. Et là, aux miradors succèdent des tours à l'aspect hi-tech ; les structures d'acier inoxydable du métro, au design élégant, se substituent aux barbelés de la ligne de frontière ; d'autres humains, aux costumes impeccables, évoluent dans ce décor. De là, une séquence d'environ deux minutes emmène ce spectateur pour une déambulation urbaine, dans ce que l'on

peut identifier comme la City de Londres grâce à divers indices (logo de l'Undergound londonien par exemple).

Illustration 46: **The Great Wall** - ***à 23mn 59s, le choc visuel de l'arrivée à Londres***

Seule une observation hyper attentive pouvait faire anticiper ce genre de déplacement : glissés dans une séquence sur la citadelle de Melilla, le montage avait intercalé quelques plans d'une vitrine de bijoutier de la place Vendôme à Paris. Mais, à vrai dire, cette identification est bien incertaine : le nom de la célèbre place n'apparaît qu'à l'envers, sur une bâche de protection d'un chantier de restauration, dans un texte à moitié dissimulé par les bijoux, dans le reflet de la vitre. Pour notre part, ce n'est qu'en revoyant le film pour l'analyser que nous avons pu assigner cette pièce du puzzle à un lieu précis. Ces plans orfèvres s'avèrent donc être, a posteriori, une transition entre le monde de la frontière africaine et celui de l'opulence urbaine européenne. Il n'en reste pas moins que l'émergence au cœur de la City forme une vraie rupture visuelle inexpliquée et, sur le moment, inexplicable.

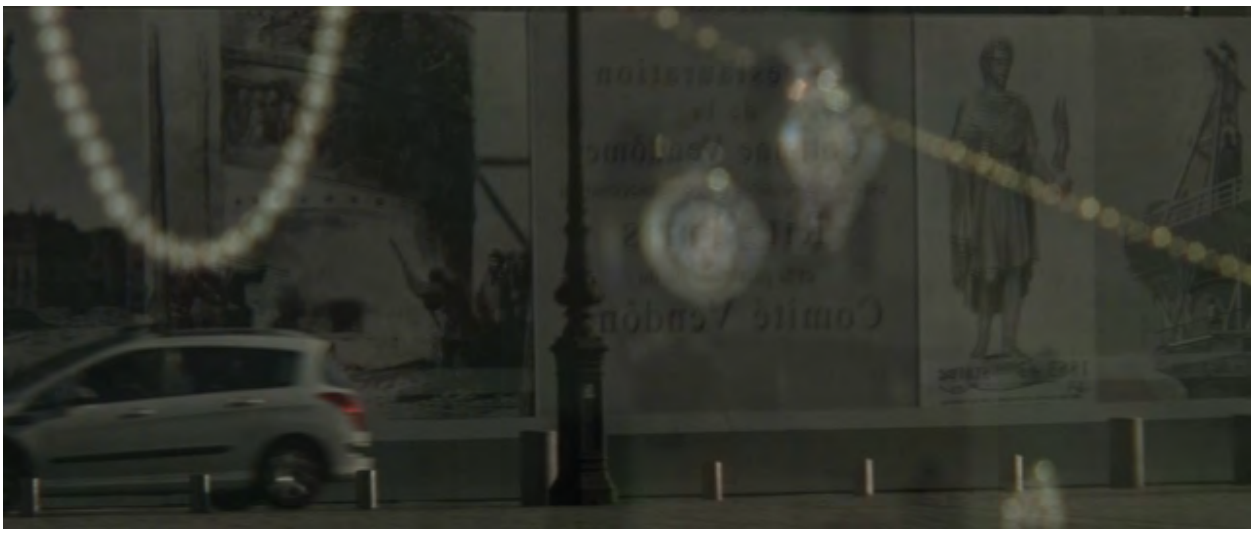
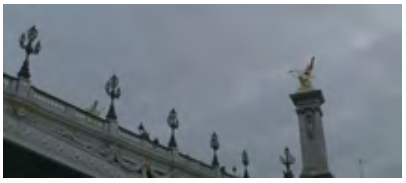
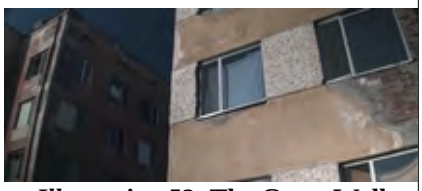


Illustration 47: **The Great Wall** - ***Enigme à 23mn 48s. Saurez-vous identifier ce lieu?***

Puis, après la séquence londonienne, d'autres lieux et d'autres situations s'enchaînent, à un rythme plus rapide. Nous sommes témoins de scènes de manifestation, d'accueil et d'hébergement de migrants, de journées portes ouvertes dans des bâtiments officiels, de promenades en bateau sur divers cours d'eau, ou encore de ce qui ressemble à une conférence. Par moments, nous revenons à Londres ou à Melilla. Pour autant, aucun Chinois ne se montre ; et la muraille de Chine joue toujours les arlésiennes. Tout ce que nous pouvons dire est que le tropisme est bien contemporain et européen. Les images suivantes proposent un autre aperçu de cette diversité qui ensuite ne quitte plus le film.

Illustration 48: **The Great Wall**	***Illustration 49:*** **The Great Wall**	***Illustration 50:*** **The Great Wall**
 ***Illustration 51:*** **The Great Wall**	 ***Illustration 52:*** **The Great Wall**	***Illustration 53:*** **The Great Wall**
The Great Wall - ***D'autres pièces du puzzle.***		

Tout ceci serait encore peu de choses si le texte de Kafka était parfaitement limpide, moulé selon les canons du genre narratif. Après tout, il ne s'agirait de recoller que deux morceaux, certes disparates, et de tenter de les faire jouer entre eux. Mais l'écrivain pragois n'est pas réputé pour sa simplicité, ou son goût pour la conformité. Il compte au nombre des écrivains dont on ne finit pas de faire l'exégèse de l'œuvre, encore un siècle après leur parution. Sa nouvelle « En construisant la Muraille de Chine » ne fait pas exception, et offre en elle-même quelques caractéristiques de nature à déconcerter son lecteur, et, par voie de conséquence, le spectateur de *The Great Wall*.

2.1.4 Un texte énigmatique, centré sur une énigme.

Tout d'abord, si nous avons dans un premier temps qualifié le texte de Kafka de narratif, c'est qu'il fait partie de ceux publiés dans ce que l'on présente habituellement en tant que recueils de nouvelles. Le générique du film conforte d'ailleurs cette désignation, et présente celui-ci comme étant réalisé « d'après la nouvelle[61] » de Kafka. Cependant, ce classement a priori soulève de nombreuses questions. Nous tenterons donc en préalable d'éclaircir le statut de cet « En Construisant la Muraille de Chine » au regard de ces questions d'ordre générique. Toutefois, il

61 « based on the short story »

convient également, auparavant, de dire comment se situe ce texte dans l'œuvre de Kafka, dont on sait qu'elle suscite nombre de questions par rapport à son édition, étant donné que la majeure partie n'en a été publiée que de façon posthume, d'après des documents où ébauches et fragments d'œuvres se succédaient sans ordre clair. Selon les pays, les époques et les éditeurs, ses textes ont donc été publiés sous des formes, configurations et regroupements différents[62].

Précisons d'emblée que le texte intitulé « En Construisant la Muraille de Chine » dont nous disposons est apparemment fragmentaire, et que l'on ne sait pas quelle forme exacte il aurait pris si son écriture avait été menée à terme. Mais on peut dire la même chose de romans-phare de Kafka comme *Le Château* et *Le Procès*, bien que ces deux œuvres, tout inachevées qu'elles soient, aient été laissées dans un état d'avancement bien plus conséquent.

En outre, le titre « En Construisant la Muraille de Chine » peut renvoyer à différentes publications. En France, Gallimard a édité un recueil qui s'intitule *La Muraille de Chine* dans la collection Folio. Parmi d'autres nouvelles sans lien direct avec ce thème, y figurent regroupés tous les textes de Kafka qui se rapportent à l'histoire de cette muraille. L'édition les présente sous la forme de trois parties, numérotées de I à III. Les deux premières (« Ma Ville natale » et « La Construction de la muraille »), relativement embryonnaires, ne font, respectivement, que deux et quatre pages et demie. La partie III (« Construisant la muraille de Chine ») est bien plus développée, et se divise elle-même en six parties. C'est de cette partie III uniquement qu'est issu le texte dit en voix-off dans *The Great Wall*.

Cet ensemble n'a jamais été publié tel quel du vivant de Kafka. Mais en revanche, certains fragments l'ont été. En 1931, Max Brod a publié un recueil intitulé *La Muraille de Chine*, dans lequel le texte qui porte ce nom est constitué du seul texte « Construisant la Muraille de Chine » (« Beim Bau Des Chinesichen Mauer »), écrit d'un seul tenant dans les manuscrits de Kafka, mais dont celui-ci avait publié la fin de manière autonome dans le recueil *Un Médecin de campagne*, sous le titre « Un message impérial ». Enfin, devant l'histoire complexe des textes de Kafka, et toutes ces recompositions et republications, la dernière édition de la Pléiade a pris le parti d'en revenir à une certaine neutralité : elle place à part dans un premier temps les textes publiés du vivant de Kafka, et donc ce « Message impérial » ; les autres textes sont ensuite reproduits dans l'ordre dans lesquels on les trouve sur les cahiers manuscrits de l'auteur. Le fragment « En construisant la

62 On peut rappeler que l'édition de ses textes est presque exclusivement basée sur les cahiers manuscrits que l'auteur avait confié à Max Brod, en lui demandant de les détruire. Ces cahiers, remplis de manière chronologique, donnent peu d'indications sur un ordonnancement possible des fragments écrits au jour le jour. D'où les désaccords, et les différentes versions dans les publications de ses œuvres. On verra ultérieurement que cet inachèvement et ce désordre ne sont peut-être pas si inintentionnels.

muraille de Chine[63] » y paraît donc isolé des autres fragments, et amputé du « Message impérial ». Or, c'est de ce seul fragment qu'est issu le texte entendu dans *The Great Wall*. Dorénavant, nous considérerons donc « En construisant la muraille de Chine » comme un texte autonome, et nous baserons notre analyse sur ce seul texte, sans tenir compte de ses satellites.

« En construisant la muraille de Chine », fait donc partie des œuvres publiées de Kafka classées dans le genre narratif. Mais, par ailleurs, on sait que les écrits de Franz Kafka occupent une place à part au sein de la galaxie romanesque. La question se pose alors de voir quelles sont les particularités du texte repris par O'Sullivan ; comment il se situe par rapport aux formes éprouvées du roman ou de la nouvelle. On peut, dans un premier temps se demander, pour une première – et grossière – approche, comment il se situe par rapport aux formes les plus traditionnelles du récit. Ces formes ont donné lieu à des analyses plus ou moins dérivées des travaux du folkloriste russe Vladimir Propp, et connues sous le nom de schéma narratif et schéma actanciel. Ces schémas ont été élaborés à partir de l'étude de contes populaires, donc de récits traditionnels qui présentent peu d'originalité dans leurs structures et ont donc justement pu se prêter à ce travail de modélisation. Ils peuvent être étendus à l'étude d'un grand nombre de récits, littéraires ou filmiques, de facture classique, pour lesquels ils s'avèrent tout aussi opérants. Ils trouvent bien sûr leurs limites, ou demandent de sérieuses révisions, lorsque l'on souhaite décrire des récits plus novateurs qui, justement, sont le fruit d'une démarche visant à défricher de nouveaux espaces narratifs. Mais dans ce cas, l'intérêt peut se porter sur les écarts aux normes que constituent ces fameux schémas. Il est donc toujours intéressant de mesurer le degré d'accord ou d'écart d'un récit par rapport à ces derniers.

Or, concernant le texte de Kafka, on peine à identifier un schéma narratif clair, dont on peut rappeler la forme canonique : situation initiale – élément perturbateur – péripéties – élément de résolution – situation finale. La notice qui accompagne le texte dans l'édition de la Pléiade le présente d'ailleurs comme un « long texte peu "narratif"[64] ». Plusieurs raisons peuvent être avancées pour justifier ce jugement. En premier lieu, le texte s'ouvrirait plutôt sur une situation finale : « La Muraille de Chine a été achevée dans son point le plus septentrional [65]». Celle-ci nous place d'emblée à la fin du processus de construction de la muraille, seul événement de la nouvelle susceptible d'être considéré comme un élément de résolution. Dans le texte, cette muraille est

63 « En construisant la muraille de Chine », in *Kafka, nouvelles et récits*, Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, Paris, 2018, pages 643 à 659. Le titre de ce texte dans l'édition de la Pléiade diffère légèrement de celui de l'édition Folio, qui ne comprend pas la préposition « en ». Nous avons opté pour le titre de la Pléiade.

64 « En construisant la muraille de Chine », in *Kafka, nouvelles et récits*, Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, Paris, 2018, notice rédigée par Jean-Pierre Lefebvre, page 1189.

65 « En construisant la muraille de Chine », in *Kafka, nouvelles et récits*, Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, Paris, 2018, Traduction Stéphane Pesnel, page 643.

censée avoir empêché les incursions et dévastations dans l'Empire de tribus de « Nomades », qu'on a tendance à identifier de prime abord comme l'élément perturbateur, menaçant la paix et la stabilité du pays. C'est du moins une première version, officielle, des raisons de la construction. Mais cet ouvrage de longue haleine ne rencontre pas de véritable obstacle, si ce n'est l'ampleur de la tâche à accomplir qui nécessite la formation et le travail de ses architectes et bâtisseurs, s'étalant sur le temps d'au moins une génération. Le narrateur signale bien l'éventualité d'actes hostiles de la part des envahisseurs : « Ces fractions de muraille qui se dressent, abandonnées, dans une contrée déserte peuvent à tout moment être facilement détruites par les nomades[66] » . Mais cet ingrédient, qui aurait pu pimenter quelque peu un récit de la construction alors vu comme une sorte d'épopée, n'est jamais plus mentionné ensuite. Nous sommes donc en présence d'un processus lent et long, envisagé de manière rétrospective, sans aucune once de suspense, ni de ce que l'on pourrait véritablement nommer des péripéties.

On peut invoquer aussi l'absence de héros, ou de personnage principal classique, qui serait doté d'une quête et vecteur de l'action. Cette remarque nous amène du côté du schéma actanciel, dont on ne retrouve pas non plus les formes traditionnelles dans la nouvelle. Dans le fragment repris, le narrateur, personnage anonyme, est assez discret. La majeure partie du texte est écrite à la troisième personne. Et le narrateur ne se situe que par rapport à l'avancée du grand projet : « Par chance, la Construction de la Muraille commençait juste au moment où, âgé de vingt ans, je venais de passer l'examen final de l'école primaire supérieure ». Ce n'est qu'après quelques pages que le lecteur en apprend un peu plus sur lui : « Mon enquête est […] purement historique » ; puis, plus loin : « Lors de la Construction, l'histoire comparée était déjà, comme encore aujourd'hui, ma principale occupation ». Ce narrateur est donc d'une trempe bien particulière puisque historien, donc essentiellement porté vers l'analyse d'un passé collectif, et pas du tout vers l'action. On comprend ainsi la relative rareté d'éléments narratifs qui le concernent directement. En outre, son récit rétrospectif est aussi analytique. Nous avons en effet affaire à un historien qui s'interroge sur le sens des événements racontés pour la population davantage que sur la chronologie et les faits. Ainsi, les actants évoqués dans la nouvelle sont-ils presque tous collectifs, anonymes, noyés dans l'immense collectivité que représentent les sujets de l'Empire de Chine, des « bataillons d'ouvriers » aux « maîtres d'œuvre » ou autres « hauts mandarins ». Même les cercles du pouvoir sont désignés sous des expressions comme « le commandement suprême », « la société de la Cour ». De « l'Empereur », enfin, on ne connaîtra guère plus le nom. D'un autre côté, les

66 Ibidem, page 644.

« Nomades » sont eux aussi toujours désignés collectivement. Aucun d'entre eux n'est individualisé. Aucun ne perpètre d'acte précis.

Nous pourrions par conséquent être tentés de qualifier ce récit de nouvelle historique. Mais les deux termes qui forment cette hypothèse sont eux-mêmes assez problématiques. En effet, d'une part l'aspect historique est sujet à caution et, d'autre part, les particularités du texte sont si importantes qu'elles peuvent faire douter de son caractère narratif.

Sur l'adjectif « historique », comme il existe des romans dits historiques, on pourrait vouloir classer « En Construisant la muraille de Chine » dans ce type de textes dans lesquels la matière puise largement dans des événements du passé, le récit n'étant même à la limite dans certains cas, qu'une sorte d'enrobage de celle-ci. En effet, la muraille de Chine fait bel et bien partie du monde réel, en constitue même l'un des monuments les plus célèbres, et sa construction pourrait être considérée comme un matériau historique. Néanmoins, la nouvelle évoque librement sa construction, sans aucun souci de réalisme ou d'historicité. Non seulement aucun lieu, aucune date, aucun nom précis n'y sont mentionnés ; mais Kafka en imagine manifestement tout à fait librement les circonstances et les causes de son édification[67]. Entre autres déformations de l'Histoire, la construction de la muraille de Chine y est dépeinte comme le résultat d'une programmation unique par le pouvoir impérial, ce qui conduit le narrateur à s'interroger longuement sur son caractère discontinu ; en réalité, on sait que l'édification de cet ouvrage s'est étalée sur plusieurs siècles, différents empereurs étant à l'initiative de différents tronçons pensés de manière totalement indépendante les uns des autres. On peut donc récuser le caractère historique du texte.

D'autre part, on peut douter également de son statut de récit. En réalité, « En Construisant la muraille de Chine » se situe bien du côté de la fiction narrative, du fait de la présence, si discrète soit-elle, d'un narrateur. Mais une fiction qui emprunte des traits à d'autres genres, et notamment celui de l'essai. Son narrateur est un historien comme nous l'avons déjà relevé. Et le texte est écrit comme une réflexion qu'il expose, comme dans un essai. On notera ainsi en particulier l'omniprésence de la troisième personne, et la remise en cause continuelle des hypothèses par le recours aux modalisateurs. Notre historien envisage en effet différentes explications à la discontinuité dans la construction de la Muraille. Mais sa tâche est rendue incertaine et complexe du fait des incertitudes qui entourent ses sources : « on dit même que » ; « les nombreuses légendes[68] »,

67 « On lui connaît une seule source documentaire spécifique : le récit de voyage *Im neuen China. Reiseeindrücke* (*Dans la Chine nouvelle. Impressions de voyage*) de Julius Dittmar, paru à Cologne en 1912 et illustré de photographies ». *Ibidem*, notice page 1189. Il ne s'est donc appuyé sur aucun document historique qui aurait pu constituer une base de documentation sérieuse.

68 « En construisant la muraille de Chine », in *Kafka, nouvelles et récits*, Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, Paris, 2018, Traduction Stéphane Pesnel, pages 643 et 644.

« beaucoup de confusion dans les esprits[69] » ; images des Nomades issues des « livres des Anciens[70] », voilà à quelles imprécisions se heurte le narrateur dans sa recherche.

Mais le texte de Kafka est en fait une fable, un apologue, qui ne revêt l'apparence de genres non fictifs que pour mieux semer le trouble. La stratégie d'écriture empruntée ressemble en fait à celle qu'adoptera à peine quelques années plus tard dans certaines de ses plus fameuses nouvelles, en Argentine, Jorge Luis Borges. L'écrivain met en place un narrateur érudit, un intellectuel, dont les spéculations sont l'aliment essentiel du texte. Dans le cas qui nous occupe, ladite muraille de Chine y devient le symbole des grandes constructions humaines dont la planification est édictée par un pouvoir central fort. Et pour Kafka, peu importent les détails historiques véridiques : leur absence contribue à l'universalité de l'apologue. La dimension mythique de la muraille de Chine est même suggérée par un parallèle avec la Tour de Babel, dans un passage de la nouvelle non repris par la voix-off du film.

Cependant, tout s'éclaire si l'on reconsidère la question du schéma narratif à l'aune de ces réflexions. Il y a bien récit dans « En Construisant la muraille de Chine ». Mais ce récit n'est pas celui de la l'édification du célèbre monument, des obstacles qui l'auraient émaillée, et de son heureux achèvement. L'élément perturbateur n'y est pas de nature concrète ; il ne s'agit pas d'un méfait de nature à spolier des actants ou à mettre en danger leur existence. Le méfait ici, le crime, pour reprendre le vocabulaire des polars, est de nature politique, logique, et architecturale. Ce whodunnit se déroule à l'échelle d'une nation, et non pas au sein d'une famille, d'un cercle d'amis, de l'Orient Express, ou d'un bateau de croisière voguant sur le Nil. Il est d'ailleurs énoncé clairement dès le début de la nouvelle, après une brève description du mode de construction du monument :

> « On pourrait croire de prime abord qu'il aurait été plus avantageux à tout point de vue de procéder à une construction continue de bout en bout, ou du moins continue à l'intérieur de chacune de ses deux grandes fractions. La muraille n'était-elle pas, ainsi qu'on le raconte généralement et que chacun le sait, conçue comme une protection contre les peuples du Nord ? Mais comment une muraille qui n'est pas continue pourrait-elle offrir une protection ?[71] »

A partir de là, l'historien narrateur, qui se trouve avoir reçu une formation en architecture, examine toutes les réponses à sa disposition afin de résoudre ce mystère. Comme dans tout bon

69 Ibidem, page 648.
70 Ibidem, page 650.
71 Ibidem, page 644.

roman policier, de fausses pistes se présentent à lui, ou sont écartées, telles que l'incompétence des autorités, ou un machiavélique mensonge d'État. Mais la fin de la nouvelle établit bien sûr la vérité, ou du moins la suggère. Vérité surprenante, où les coupables ne sont évidemment pas ceux qui se présentaient comme les meilleurs suspects.

Voilà, à notre sens, ce qui a pu motiver le choix de ce texte par Tadhg O'Sullivan en tant que matrice de son film. Celui-ci nous a en effet déclaré avoir d'abord eu en tête une idée de film sur l'architecture des frontières, mais que le véritable déclencheur de la réalisation de *The Great Wall* a été la lecture de la nouvelle de Kafka. Or, si on considère « En Construisant la muraille de Chine » comme une enquête historico-policière, avec toutes les étapes précédemment citées, le parallèle entre les images et le texte prend toute sa signification. Et le film peut alors aussi se comprendre comme un récit spéculatif, passant en revue quelques fausses pistes pour finir par énoncer une thèse qui bouleverse les premières hypothèses, les soupçons hâtifs, et peut-être quelques idées reçues sur les problèmes de frontières et de politiques envers les migrants. Mais, sans déroger à la tradition du roman policier, nous verrons dans un premier temps quels sont ces chiffons rouges agités devant – et par – l'opinion publique quand il est question de ces sujets ô combien brûlants en ce début de vingt-et-unième siècle.

2.2 Fausses pistes (vrais partis pris?)

2.2.1 Des cohérences visuelles trompeuses ?

Il faut donc selon nous appréhender *The Great Wall* comme on lit un roman policier, ou d'espionnage. Comme dans la nouvelle de Kafka, une bonne partie du film lance des hypothèses, qui s'avéreront fausses, ou du moins livrant une explication incomplète des phénomènes discutés. Ainsi, si il est constitué de briques très diverses, on y repère tout de même des parentés entre celles-ci qui forment une logique visuelle très nette, parfois corroborées par le texte lu en voix-off. Nous le verrons successivement avec le motif de la barrière, la représentation des lieux de richesse et de pouvoir, puis celle des humains – européens et migrants.

La question que se pose le narrateur de « En Construisant la muraille de Chine » tourne donc autour de la recherche des raisons de la discontinuité observée dans l'édification, voire même dans l'achèvement de l'ouvrage de protection : « De la sorte apparurent bien entendu de nombreuses et grandes béances qui ne furent lentement comblées que par après, et même, pour certaines, bien après que l'on eut annoncé l'achèvement de la construction de la muraille. On dit même qu'il existe des béances qui n'ont pas du tout été obturées[72] ». Le film ne reprend pas visuellement à son compte

72 Ibidem, pages 643-644.

le thème de l'inachèvement, ne montre pas de brèches dans le système de clôture de l'espace européen. En revanche, il épouse bien dans un premier temps l'idée selon laquelle l'ensemble des dispositifs frontaliers repose effectivement sur une volonté d'un pouvoir central de boucler cet espace. Et il suggère par endroits que les frontières sont elles-mêmes sous le regard de ceux qu'elles sont censées empêcher d'entrer dans cet espace. Il met donc en place un antagonisme, un face à face entre le pouvoir et ses instances d'une part, et les migrants d'autre part.

Ces motifs semblent esquisser une première représentation cohérente de la politique européenne des frontières. Pour autant, qui dit parenté ne dit pas forcément uniformité. Ainsi, il apparaîtra que les similitudes visuelles sont parfois révélatrices de dissemblances entre les éléments représentés, autant que de ressemblances, de même qu'en poésie une rime peut mettre en relief une antithèse aussi bien qu'un rapprochement entre deux mots.

Une première source de cohérence dans le film est donc construite par le retour du motif de la barrière, qui transcende les différences géographiques, et, sous des apparences multiples, lie de matière métonymique le film à son titre. S'ajoutent en effet à l'image de la haute clôture qui ceint le territoire de la cité de Melilla, celles d'une kyrielle de barbelés, herses, murailles en tous genres, filmées dans toute l'Europe. Certaines sont directement liées aux questions migratoires récentes ; d'autres aux dispositifs de maintien de l'ordre ; mais quelques unes ont une origine ancienne.

Illustration 54: **The Great Wall -**
Grilles et barrières

Illustration 55: **The Great Wall -**
Grilles et barrières

La barrière de Melilla, prise à divers endroits autour de l'enclave espagnole, et de divers points de vue, revient à de nombreuses reprises dans le film. Elle en constitue l'un des leitmotiv, certainement l'une des images que l'on en retient. D'autres images de barrière, lui ressemblant, montrent également leurs pans obliques hérissés de barbelés à leurs sommets, rendant éminemment périlleuse toute tentative de franchissement, comme ci-dessus à l'entrée d'un centre de rétention en Grèce. Dans la suite du plan dont est issu ce deuxième photogramme, le portail coulissant que l'on voit ici entr'ouvert s'écarte tout à fait pour laisser passer un bus. Des silhouettes apparaissent à l'intérieur du véhicule qui semble lui-même hermétique. La fonction de ce dispositif n'est donc pas d'empêcher de rentrer, mais bien de sortir. Une fois que les migrants sont parvenus à pénétrer clandestinement, et s'ils sont repérés comme tels, on les place derrière de nouvelles barrières qui

leur interdit une libre circulation. Ce plan, et la séquence dans lequel il s'insère, présentent donc une continuité thématique évidente avec le début du film.

Par ailleurs, assez logiquement, plusieurs plans du film ont pour sujet d'autres dispositifs de surveillance en tous genres. En effet, les barrières se suffisent rarement à elles-seules. Ainsi les miradors, chemins de ronde, et autres guérites, construits à cet effet, s'accompagnent de bateaux, hélicoptères, avions ; de multiples caméras, fixes ou embarquées, sont devenues les auxiliaires de cette incessante activité de veille. De ce fait, leurs images (celles qu'ils produisent comme celles qui les montrent) forment un pendant conséquent aux images de barrières en tous genres.

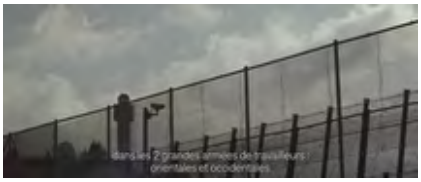


Illustration 56: Surveillance

Illustration 57: Surveillance

Illustration 58: Surveillance

The Great Wall ***: Les miradors***

Les miradors plus ou moins hauts, plus ou moins sophistiqués, peuplent le film. De temps en temps, un surveillant nonchalant, les yeux sur son smartphone, est lui-même pris dans le champ de vision de la caméra. D'un autre côté, tous les moyens sont bons pour démultiplier le regard humain, ou artificiel. Un garde patrouille en bateau sur un fleuve. Un hélicoptère éclaire la zone frontière de Melilla. À bord d'un avion, un employé impassible scrute les écrans de surveillance pointés sur la mer.

Illustration 59: The Great Wall

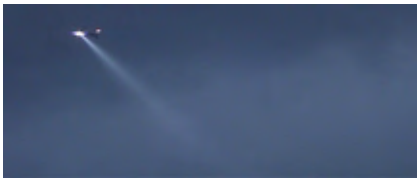


Illustration 60: The Great Wall

Illustration 61: The Great Wall

Quelques véhicules dédiés à la surveillance : bateau, hélicoptère et avion

Les écrans envahissent aussi les salles de contrôle, secondés par les cartes murales, autres dispositifs de représentation visuelle. À certains moments, le film leur emprunte leurs grossières images, noir et blanc pixelisées, plein cadre. La surveillance du futur n'est pas oubliée, dans un plan tourné dans ce qui semble être un salon des nouvelles technologies de sécurité, où l'on aperçoit ensuite de potentiels clients, responsables en costumes, venus s'informer ou s'équiper.

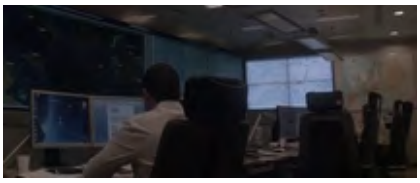


Illustration 62: **The Great Wall**

Illustration 63: **The Great Wall**

Illustration 64: **The Great Wall**

Salle de contrôle, image de caméra de surveillance, reconnaissance faciale

Ce motif de la surveillance montre donc à l'œuvre la collusion entre humains et machines dans un travail de complément à la protection apportée par les barrières. Tout un appareillage est conçu et mobilisé pour surveiller – sinon punir – les intrus. La connexion avec la thématique de la barrière se fait aisément. La séquence dont provient le dernier photogramme pourrait donc s'avérer être un point de contact idéal entre les dispositifs de surveillance en tous genres que le film enfile, et un autre ensemble de séquences qui occupe une place prépondérante dans celui-ci, sur les hauts lieux de pouvoir et de richesse européens.

Ainsi, comme nous l'avions vu précédemment, le motif de la grande ville européenne surgit brutalement dans le film, par le biais d'une remontée à l'air libre d'une sortie de métro, après presque vingt-quatre minutes ayant pour cadre les abords de la Méditerranée. En revanche, ce motif ne quitte ensuite plus réellement le film, qui effectue des allers-retours réguliers entre ces deux univers. Grâce à des éléments visuels caractéristiques, nous comprenons que nous nous trouvons le plus souvent au cœur de Londres. Des gratte-ciels emblématiques (The Gherkin et The Shard ; le concombre et le tesson) , Tower Bridge, le logo du métro, un bus rouge, l'entrée du siège de la Lloyd's : aucun doute n'est permis. Un autre symbole de richesse apparaît aussi furtivement avec la bijouterie de la place Vendôme à Paris. La capitale française est également vue plus tard depuis un bateau navigant sur la Seine.

D'autres lieux européens, également non référencés, sont filmés. On a ainsi la certitude d'être par moment en Allemagne, encore une fois par le biais des inscriptions, telle « Bundespolizei » sur un hélicoptère posé sur les pelouses d'un bâtiment officiel. Une recherche internet à partir de l'image, puis sur un site de plan en 3D, nous a permis d'y reconnaître le parlement allemand à Berlin. Sur d'autres plans, l'inscription « Politie » sur des véhicules mènent sur la piste de la Belgique, où siègent les institutions européennes. Les morceaux de bâtiments filmés sont trop fragmentaires pour que leur identification précise soit possible. Mais ils introduisent une séquence dans laquelle on voit des personnes assises dans une salle de conférence, où un affichage suggère des traductions simultanées en anglais, français, et italien. Bruxelles, siège de la Commission de l'Union Européenne paraît donc être un bon candidat pour la localisation de ces séquences.

Divers lieux européens urbains sont donc présents dans le film, non pas pour eux-mêmes mais parce qu'ils symbolisent le pouvoir, ou plutôt les pouvoirs – économique et politique. Mais en outre, les choix de cadrage et de montage soulignent leurs liens de parenté. Les bâtiments sont en effet souvent vus en contre-plongée, dans des mouvements similaires, suggérant un regard balayant leurs hauteurs, à l'inverse des perspectives surplombantes des miradors et des caméras de

surveillance. En outre, le passage de l'un à l'autre se fait à plusieurs reprises lors de séquences fluviales selon des raccords très explicites : alors que la caméra est à l'évidence placée sur une embarcation voguant sur un fleuve, à nouveau en contre-plongée, le changement de lieu s'effectue au moment où elle passe sous un pont.

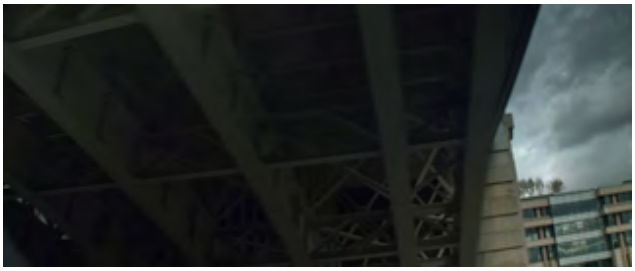


Illustration 65: **The Great Wall –** ***les ponts***

Illustration 66: **The Great Wall –** ***les ponts***

À 46 minutes ; raccord de plan entre Londres et Berlin

Dans le raccord entre Londres et Berlin reproduit ci-dessus, la sensation de continuité induite par une même vitesse de travelling (celle des bateaux sur lesquels la caméra est embarquée) est renforcée par la présence d'un mouvement panoramique similaire au moment où le pont est franchi, donnant l'impression que Tamise et Spree sont un seul et même fleuve. Nous passons quatre fois d'une capitale à l'autre dans la séquence sur le même mode. L'un de ces raccords peut même passer relativement inaperçu tant la valeur du plan et les lignes graphiques des garde-fous des passerelles sont proches (figure suivante). Nous faisons alors le voyage dans l'autre sens, de Berlin à Londres, après un crochet par Paris entre deux plans berlinois. Par ce jeu sur les différents outils cinématographiques, les villes filmées, malgré parfois leurs sujets de carte postale, perdent leur originalité. Elles ne sont plus vues pour elles-mêmes, mais comme les différents avatars européens du pouvoir et de la richesse.

Illustration 67: **The Great Wall –** ***les ponts***

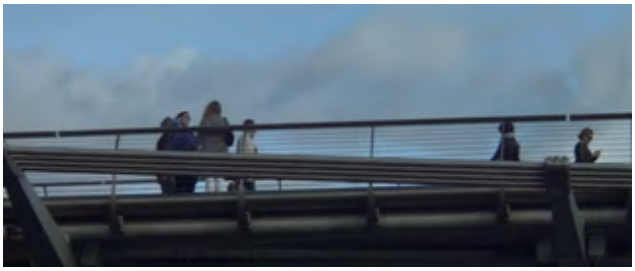


Illustration 68: **The Great Wall –** ***les ponts***

Quelques plans plus tard : retour à Londres

Ainsi se forme dans l'esprit du spectateur l'idée d'un antagonisme entre richesse et pauvreté ; l'image de l'Europe entière comme une grande forteresse, défendue contre les assauts d'une pauvreté extérieure. En parallèle, se forme une antithèse entre ceux du dedans et ceux du dehors, ces derniers ayant pour objectif de rejoindre les premiers. Une séquence située à peine deux minutes après celle des ponts des capitales d'Europe conforte cette vision antithétique. De retour à

Melilla, nous suivons, à pied cette fois, un migrant marchant dans le lit à sec d'une rivière et qui, lui aussi, passe sous un pont.

Illustration 69: **The Great Wall –** ***les ponts***

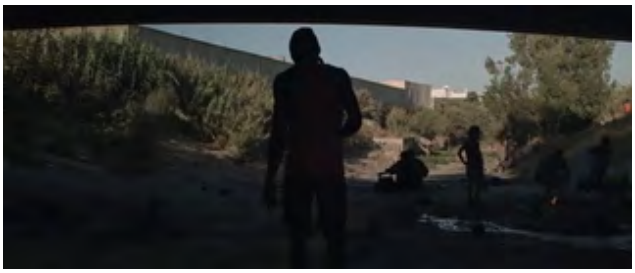


Illustration 70: **The Great Wall –** ***les ponts***

Sous le pont de la rivière à sec

Le motif du pont a donc une double fonction : vecteur d'unité du monde européen d'une part, d'opposition au monde des migrants d'autre part. Cependant, un autre élément visuel confère aux images du film une forte cohérence, celui des forces de police et de maintien de l'ordre.

Police partout, pourrait-on dire, au vu de *The Great Wall*. À pied, en bateau, en hélicoptère, en avion, les forces de police sont omniprésentes. Nous les avons déjà rencontrées à propos des séquences sur la surveillance des frontières. Mais elles sont là également dans l'espace intérieur européen. Le film nous en montre des images en provenance notamment d'Allemagne, de Belgique, de Grèce, du Pays de Galles, qui complètent celles de la Guardia Civil espagnole. De quoi apprendre à lire le mot « police » dans différentes langues de l'Union Européenne.

Illustration 71: Guardia Civil

Illustration 72: Guardia Civil

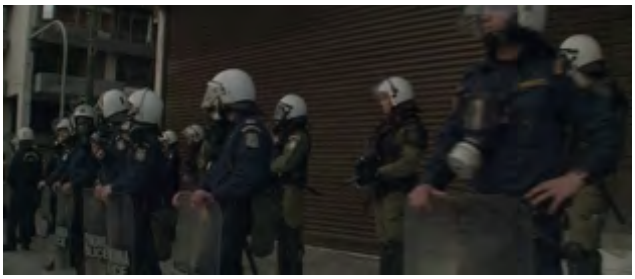


Illustration 73: ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ POLICE (Grèce)

Illustration 74: Heddlu Police (Pays de Galles)

Illustration 75: BUNDESPOLIZEI (Allemagne) ***Illustration 76: POLICE POLITIE (Belgique)***

Police sans frontières : Pays de Galles, Grèce, Allemagne, Belgique

Avec ce nouveau motif récurrent, la cohérence visuelle du film gagne donc encore en solidité. En revanche, il complexifie le schéma explicatif suggéré, puisqu'il tend à montrer que les forces de l'ordre ne sont pas uniquement dirigées contre l'extérieur, les migrants, mais qu'elles sont aussi bien déployées à l'intérieur de l'Europe, y compris contre les autochtones. En effet, si de nombreuses séquences mettent en scène la police de la Guardia civil espagnole à Melilla, beaucoup d'autres sont déployées sur un théâtre d'action intra-européen. Sur ce point, la séquence la plus explicite concerne une séquence sur la Grèce. Plusieurs plans montrent les policiers en action, postés à Athènes devant le Parlement, ou encadrant des manifestations. On se doute alors que les images ont été tournées lors des nombreux mouvements de protestation qui ont émaillé la crise grecque après la crise financière de 2008. Ces images interdisent donc une interprétation manichéenne du film qui mettrait simplement face à face l'Europe et le reste du monde. Des fêlures apparaissent au sein de l'Union Européenne. On se rappellera d'ailleurs qu'au moment de cette crise, la place de la Grèce au sein de l'Europe a été sérieusement mise en question, tant par certains européens que par une partie de la population grecque (l'expression de Grexit était alors utilisée). Et, si les images de la police belge ne montrent que des préparatifs matériels, sans nous indiquer contre quoi ils sont installés, le montage les place au voisinage de plans sur les institutions européennes de Bruxelles, induisant l'idée que celles-ci pouvaient être l'objet de contestations populaires. On fera également le rapprochement entre cette présence policière au sein des pays européens et les barrières vues dans ce même espace.

On pourrait donc envisager une lecture du film selon laquelle différents citoyens de base, européens ou migrants, seraient aux prises avec une machine d'ordre et de répression relativement anonyme, qui protégeraient les intérêts des grandes capitales et du Grand Capital européens. Le méchant de l'histoire serait donc tout trouvé, en la "personne" des institutions de la Communauté Européenne, qui sont effectivement régulièrement l'objet de critiques venant de plusieurs bords selon lesquelles, pour le dire vite, ces institutions seraient avant tout à la solde des tenants du grand commerce international plutôt qu'à celui des intérêts des peuples européens. Finalement, la

politique anti-émigration menée aux frontières ne serait qu'un leurre destiné à canaliser le mécontentement populaire vers une cible extérieure faisant office de bouc émissaire.

En outre, l'intertextualité liée à l'œuvre de Franz Kafka s'accorde bien avec cette vision des choses, et oriente notre regard vers cette interprétation. Les personnages de ses romans les plus célèbres sont confrontés à des pouvoirs opaques, distants, mais puissants contre lesquels ils se débattent tel le Joseph K. du *Procès*, ou qu'ils cherchent à atteindre, se heurtant aux portes closes de la citadelle comme K. dans *Le Château*. Le spectateur de *The Great Wall* est donc peut-être inconsciemment porté à écouter cette histoire de muraille d'une façon similaire. Les quelques images de manifestation grecques, mises en lien avec celles des dispositifs de surveillance et de barrières, induisent alors la tentation de cette lecture qui oppose un pouvoir central anonyme à tous ceux d'en bas, qu'ils viennent du dehors ou soient des rouages du dedans.

À deux reprises, le montage du texte sur les images le suggère particulièrement. En premier lieu, voilà le texte que l'on entend sur la séquence des manifestations en Grèce : « L'être humain, foncièrement inconsistant, semblable par sa nature à la poussière qui s'envole, ne supporte aucunement d'être enchaîné. Et si jamais il s'enchaîne lui-même, il se mettra aussitôt à secouer furieusement ses chaînes et à disperser à tous les vents murs, chaînes et lui-même[73] ». On se souvient que la vindicte qui s'est manifestée à Athènes après 2008 était en grande partie dirigée contre la machine européenne, les règles contraignantes et asphyxiantes que celle-ci imposait au pays.

Une seconde rencontre entre le texte et l'image accréditerait l'idée de la possibilité d'un front commun entre toutes les victimes de ce nouveau Moloch, un peu moins d'une heure après le début du film. Le passage cité de Kafka est le suivant : « De qui la grande muraille devait-elle nous protéger ? Des peuples du [Sud]. Je suis originaire de la Chine du [Nord-Ouest]. Aucun peuple du [Sud] ne peut nous menacer là-bas[74] ». Phrases qui suggèrent un soupçon envers le bien-fondé de la décision de construire cette grande Muraille. Comme si, finalement, elle n'avait pour but réel que de donner aux sujets de l'Empire un ennemi plus ou moins imaginaire, et de diriger toutes les forces vives de la population vers la réalisation de cet ouvrage gigantesque. Or, ces paroles résonnent sur les images d'un imposant bâtiment moderne, vu en contre-plongée comme la plupart des édifices filmés en Europe continentale dans *The Great Wall*. Sur un balcon, un homme scrute l'horizon. Nous découvrons ensuite sur l'esplanade qui le jouxte, un rassemblement qui accueille du public

73 « En construisant la muraille de Chine », op.cit., page 649.

74 Ibidem, p.650. Les mots entre crochets signalent les modifications apportées au texte dans le film, où « Sud » et « Nord » sont systématiquement intervertis. Nous reviendrons ultérieurement sur cet étrange échange.

autour d'un hélicoptère de la Bundespolizei, autrement dit un symbole de la puissance d'État[75]. Le montage invite donc alors à interroger la pertinence et l'objectif des dispositifs de surveillance étatiques, ainsi que leur emploi réel. Ainsi, le film peut s'envisager comme un bon vieux Whodunnit.

Dans cette optique, certains éléments du film, auxquels s'ajoute l'aura du nom de Kafka, convergent donc pour livrer une réponse a priori satisfaisante à l'énigme initiale. Peu ou prou, elle reviendrait à accuser l'opaque administration de l'Union Européenne de mener une politique ostensible de contrôle des frontières, à travers certaines barrières spectaculaires comme celle de Melilla, ainsi que tous les dispositifs technologiques de surveillance. Néanmoins, à l'instar de la « Grande Muraille » du texte de Kafka, ce maillage présenterait des brèches, et n'empêcherait en réalité nullement l'immigration. Le mobile de ce coupable idéal ? Cimenter l'opinion publique autour de cet objectif – illusoire – de clôture hermétique du territoire européen, et l'empêcher de considérer que les problèmes de ses citoyens ne sont pas dus à la politique menée par l'Union Européenne, mais à une intrusion massive de personnes indésirables, de la « misère du Monde » pour paraphraser un ancien responsable politique français. Mais les dernière minutes du film, et les dernières phrases du texte entendu, pourraient bien aboutir à une autre conclusion et nous amener à reconsidérer entièrement l'affaire.

2.2.2 Un coupable inattendu

75 Voir photogramme dans la partie précédente sur les conflits et le maintien de l'ordre. Une recherche sur le web nous a permis d'identifier ce bâtiment comme le Parlement allemand à Berlin.

Au vingtième siècle, dans les années 1960, sur le canal de l'O.R.T.F., on pouvait voir *Les Cinq dernières minutes*. Émission vedette du monopole d'État hexagonal, cette série policière était à l'origine un jeu. Chaque épisode s'interrompait alors avant la résolution de l'énigme, toujours confiée à l'inspecteur Bourrel, qui invariablement s'exclamait son fameux « Bon sang, mais c'est bien sûr ! ». Deux candidats devaient ensuite réfléchir, et aboutir à la conclusion forcément surprenante mais lumineuse, à laquelle notre Hercule Poirot de la P.J. venait de parvenir. Certes, le procédé est un classique du récit policier. Il en est même presque un schéma obligé. Cependant, sous sa forme de série à scénario étonnamment participatif pour cette époque, la version initiale ludique des *Cinq dernières minutes* présentait une indéniable originalité[76] qui nous a amenés à privilégier ce clin d'œil au genre policier à d'autres, eu égard au travail (ou au jeu?) de réflexion laissé au spectateur de *The Great Wall*.

Illustration 77: **Les 5 dernières minutes - *Raymond Souplex***

En effet, dans un style radicalement différent, mais un peu dans le même timing, ce film, avec la complicité de « En Construisant la muraille de Chine » repose sur un principe analogue. À la fin, s'affaissent les premières représentations, les premières théories et explications qui prévalaient jusque là. Pas d'interruption du film, évidemment, pour permettre le cheminement du spectateur vers l'idée un peu moins confortable que Tadhg O'Sullivan l'invite à considérer. Mais des incitations par le texte de la nouvelle qui, elle aussi, cherche à soulever quelques voiles ; des images qui dessinent aussi quelques points d'interrogation ; et des temps sans paroles qui laissent suffisamment d'espace pour méditer et recomposer tout l'ensemble. Pas d'illumination soudaine, donc, qui découvrirait le pot aux roses. Au lieu de cela, une maturation plus lente, peut-être plus incertaine, mais qui conserve quelque chance de se prolonger après le générique de fin.

Mais déjà, la théorie un tant soit peu complotiste de l'hydre bruxellois ourdissant des plans de muraille pour mieux détourner l'attention de la population européenne, cette théorie est fragilisée par certains éléments. En effet, divers indices présents ça et là au cours du film peuvent laisser penser que cette hypothèse n'est pas celle que Tadhg O'Sullivan entend réellement valider. De quoi fournir quelques pistes de réflexion à l'apprenti inspecteur qu'est notre spectateur.

Et dans cette enquête, avant de rechercher le coupable, il convient d'abord de bien établir qui est la victime. Car, si dans la plupart des récits policiers, cette donnée est évidente, *The Great*

76 L'émission était diffusée en direct et, selon les demandes des candidats, les acteurs étaient amenés à jouer ou rejouer certaines scènes.

Wall brouille légèrement les pistes sur cette question dans sa première partie. En effet, la théorie évoquée précédemment d'une politique européenne visant à contrôler à la fois migrants comme citoyens européens ne résiste pas à une analyse approfondie du film. Celle-ci montre en effet que seuls les premiers y ont véritablement le statut de victime.

Ainsi, en premier lieu, le film affiche une attention bien plus importante envers les migrants qu'envers les citoyens de l'Union Européenne, qui rend improbable le thèse selon laquelle ces derniers seraient vus comme des victimes au même titre, ou au même degré que les premiers. De fait, si la séquence sur les manifestations athéniennes reste isolée dans *The Great Wall*, celles sur les migrants face aux barrières, en butte aux divers représentants de l'institution, ou en marge des pays de l'Union, font l'objet de séquences plus nombreuses. En outre, leur traitement cinématographique montre d'importantes différences. Sur le seul plan strictement visuel, *The Great Wall* affirme quelque chose à travers le traitement qu'il applique aux différents humains : il s'approche davantage des migrants que des Européens, s'attarde davantage auprès d'eux, voire fait de certains d'entre eux d'éphémères personnages le temps de certaines séquences.

Une première différence apparaît si l'on compare les valeurs de plan choisies. Certes, tous sont vus de loin, à un moment ou un autre. De façon logique, les migrants apparaissent d'abord comme des personnages lointains, des êtres impersonnels, simples éléments menaçants à contrôler, que les miradors ou les caméras de surveillance traquent dans le décor, conformément au point de vue initial d'un autochtone – chinois – dans la nouvelle de Kafka. Mais une telle vision n'est finalement présente qu'au début du film, lors du plan provenant d'une caméra de surveillance, déjà évoqué auparavant. Et les autres personnes vues de loin derrière les lignes barbelées ne peuvent être formellement identifiées comme des migrants.

Illustration 78: Tentative de franchissement (caméra de surveillance)	***Illustration 79: Une route et ses usagers, derrière les grilles***	***Illustration 80: Des silhouettes en haut de la colline***

Mais par ailleurs, des plans symétriques montrent aussi assez souvent, de manière peut-être quelque peu ironique, comment les regardeurs sont regardés. Les silhouettes qui se découpent en haut de la colline, sur le dernier plan, ressemblent furieusement à celles du topos de western des Indiens qui observent les "Blancs" menacés dans la plaine. Ailleurs dans le film, les plantons, et autres agents de surveillance de l'espace européen, ne sont le plus souvent eux-mêmes que de

simples silhouettes, qui semblent prisonnières d'architectures à l'aspect carcéral. Le film évite ainsi encore une fois le piège d'une vision simpliste et manichéenne, déjoue l'apparence d'un mécanisme qui ne s'opérerait qu'à sens unique. Nous les surveillons, mais ils nous surveillent aussi. Et tous se retrouvent enfermés dans le jeu ainsi défini, où les regards se croisent à distance.

Illustration 81: **The Great Wall**

Illustration 82: **The Great Wall**

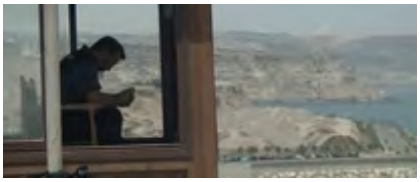


Illustration 83: **The Great Wall**

Quand les sentinelles de sont repérées, observées….

Au-delà, même les citoyens qui marchent dans les rues des citées européennes semblent à leur tour parfois parqués, engrillagés.

Illustration 84:
Citoyens européens

Illustration 85:
Citoyens européens

Dans l'espace urbain, ils sont systématiquement filmés d'assez loin, en plan d'ensemble, voire en plan moyen, dans des lieux fréquemment cernés de hautes constructions. Espace restreint, dans lequel ils sont environnés de matière solide et géométrique.

Illustration 86:
Citoyens européens

Illustration 87:
Citoyens européens

Illustration 88:
Citoyens européens

En fait, les seuls plans rapprochés sur ces insiders sont soit très furtifs (visage d'une femme assistant à une conférence, volte face d'un surveillant d'une salle video auparavant vu de dos), soit sombres, rendant peu discernables les visages (plans pris d'un avion de surveillance dans une cabine éclairée uniquement, et donc faiblement, par la lueur des écrans), soit sur des membres des forces de l'ordre casqués.

Illustration 89:
Impossible identification

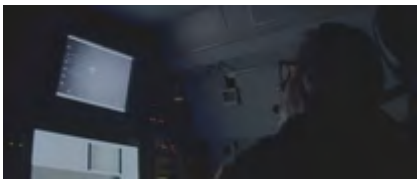


Illustration 90:
Impossible identification

Illustration 91:
Impossible identification

En fin de compte, la combinaison de ces choix de réalisation aboutit au fait que le spectateur n'est jamais en mesure de suivre l'un de ces personnages. Les européens nous sont présentés comme anonymes, interchangeables. Si, par endroits, quelques visages sont par aventure reconnaissables, ils ne réapparaissent jamais dans les plans suivants, ni même plus tard. Le phénomène d'identification est donc ici empêché par le réalisateur.

Or, tel n'est pas le cas pour les migrants. À plusieurs reprises, certains d'entre eux deviennent les personnages de petites séquences, au cours desquelles la caméra les suit, voire épouse leur regard. Nous avons ainsi, par ordre d'apparition à l'écran :

- L'habitant au T-shirt rayé d'un immeuble inachevé, où il déambule, range ses affaires, lit, dans ce qui ressemble à un no man's land avec vue sur la ville désirée (de 15mn 58 à 18mn 35).

Illustration 92: L'homme au T-shirt rayé

- Deux migrants dont on suit l'enregistrement dans un centre d'hébergement – ou de rétention ? – et ses étapes : attente dans un couloir ; inventaire des affaires personnelles ; signature de papiers devant une fonctionnaire (de 38mn 54 à 41mn 30).

Illustration 93: Les deux migrants

- Un enfant handicapé dont la mère fait la toilette, puis qui se met à rêver devant les voilages d'une fenêtre ouverte. (de 43mn 41 à 44mn 28). Cette petite séquence débute par deux plans-séquences (la toilette puis la rêverie) puis se conclut par un raccord regard sur les voilages que le vent fait onduler.

Illustration 94: L'enfant handicapé

- Un migrant qui suit le lit d'une rivière asséchée, passe sous un pont, puis remonte le long d'une route, où un de ses amis le prend par l'épaule (de 51mn 52 à 53mn 29).

Illustration 95: Le migrant de l'oued et son ami

- Des femmes qui préparent un repas sur un feu allumé à même le sol, sous le regard d'enfants ; en fin de séquence, la caméra pivote et se repositionne pour se centrer sur le jeu que les enfants ont démarré (de 54mn 18 à 55mn 10). Une seconde scène de préparation culinaire avec moyens de fortune suit immédiatement

Illustration 96: Des femmes qui préparent un repas

avec une autre femme, secondée par un homme qui vient alimenter le feu ; un dernier plan plus éloigné montre le partage du repas au sein d'un groupe d'une dizaine de personnes (de 55mn 10 à 56mn 05).

- Tout de suite après, un long plan fixe nous laisse contempler une jeune fille une jeune fille qui chante, portable en main ; en arrière-plan, des golfeurs jouent sur un green (De 56mn 14 à 57mn 09).

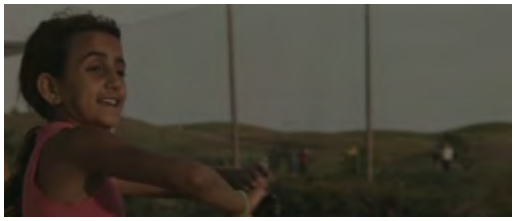


Illustration 97: une jeune fille qui chante

- Enfin, après un petit plan de coupe sur un groupe d'enfants vu d'assez loin, le montage passe à un autre long plan fixe, de plus d'une minute et demie, sur un jeune garçon (De 57mn 22 à 58mn 06).

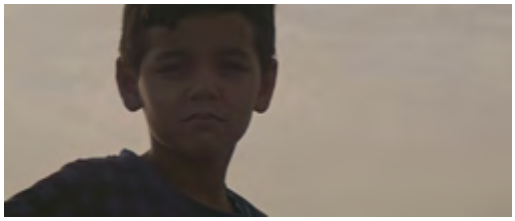


Illustration 98: Un jeune garçon

En gros plan, la tête de ce dernier oscille de gauche et de droite ; il est filmé, et il le sait. Après un premier regard pas tout à fait caméra, la tête se détourne un moment, puis revient ; cette fois, le regard caméra est net, affirmé. Le jeune garçon le soutient pendant quelques secondes ; à ce moment-là, le spectateur est donc extirpé de sa position de voyeur et de son côté de l'écran doit soutenir aussi ce regard, avec une intensité qui n'est pas sans rappeler celle appelée par le plan final des *400 coups*. À la différence de ce dernier qui se conclut sur une image gelée, une détente intervient cependant, quand cet autre Doisnel, après avoir bien appuyé son regard, le porte à nouveau au loin.

Au vu de l'ensemble de ces séquences, on peut faire émerger plusieurs caractéristiques concernant le traitement visuel des migrants dans le film. Il apparaît tout d'abord clairement que certains d'entre eux sont filmés comme de réels personnages. Et, si le ratio entre la durée de leur présence à l'écran et la durée totale du film reste relativement faible, on peut souligner qu'ils sont les seuls à y bénéficier d'un tel privilège. Certains plans, notamment les derniers, dépassent la minute en plan rapproché. Une plus grande proximité avec le cinéaste est patente. En outre, ces séquences sont aussi les seules à faire l'objet de mises en scène comparables à celles que l'on rencontre dans la fiction, comme les raccords de mouvement (notamment pour les deux personnages masculins de l'immeuble et du lit de la rivière à sec), ou de regard (l'occupant de l'immeuble à nouveau, et le petit garçon handicapé). Les raccords sur le mouvement correspondent à deux séquences qui accompagnent les personnages, de dos ; donc en adoptant leur point de vue. Quant aux raccords regard, ils concluent les deux séquences par des échappées visuelles vers le dehors, le lointain, vers un espace de liberté.

Par ailleurs, sur un plan plus thématique, on constate aussi que ces personnages sont montrés sous un jour plus humain. Sont filmées au cours de ces séquences, des scènes qui relèvent de l'intime et du quotidien comme la toilette, ou le repas. Alors que les européens ne sont vus que dans leurs apparitions en public au travail, ou dans la rue, les migrants sont montrés dans des relations d'échange, d'amitié, d'amour. Ils jouent, chantent, lisent (l'occupant de l'immeuble). Bref, en forçant un peu le trait, on a l'impression de voir des humains confrontés à des robots. Ainsi, les amorces de personnages, et de fiction, proposées dans ces quelques séquences, sont la marque d'un parti pris relativement discret mais bien réel de Tadhg O'Sullivan.

Du reste, la première de ces séquences pouvait déjà nous indiquer que le point de vue des migrants était privilégié. Et le texte accompagne un premier moment de bascule au premier quart d'heure du film. En effet, bien que le narrateur de la nouvelle reste le même, un chinois ayant fait partie des bâtisseurs de la muraille, celui-ci en vient à envisager le point de vue des « nomades » que cette muraille était censée arrêter. La progression du fragment de texte sélectionné entendu alors en voix-off le montre bien :

> « La muraille n'était-elle pas, ainsi qu'on le raconte généralement et que chacun le sait, conçue comme une protection contre les peuples du [Sud] ? Mais comment une muraille qui n'est pas continue pourrait-elle offrir une protection ? Qui plus est, une telle muraille est non seulement incapable de protéger, mais la construction elle-même est exposée à un danger permanent. Ces fractions de muraille qui se dressent, abandonnées, dans une contrée déserte peuvent en effet à tout moment être facilement détruites par les nomades, d'autant plus que ceux-ci, effrayés par la construction de la muraille, avaient à l'époque déplacé leur campement avec une rapidité inconcevable, telles des sauterelles, et disposaient peut-être pour cette même raison d'une bien meilleure vue d'ensemble de la progression de la construction que nous, ses bâtisseurs[77] ».

Or, le montage image du film suit parfaitement ce renversement du point de vue. Au début de ce passage, composé de questions que se pose le narrateur, correspondent divers plans dont le point commun est de montrer des dispositifs de surveillance, ou des images issues de ces dispositifs, comme sur les plans ci-dessous.

77 « En Construisant la muraille de Chine », op. cit., page 644.

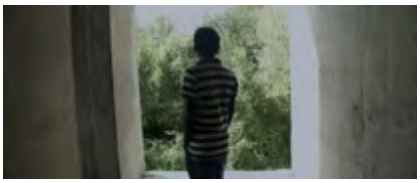
 Illustration 99: ***A. Panoramique depuis un mirador***	 ***Illustration 100:*** ***B. Panoramique sur les écrans de contrôle***

Quand le mot « nomades » est prononcé, au milieu de la cinquième phrase de l'extrait, nous voyons un mirador, dans ce qui semble prolonger assez naturellement le début de la séquence. Ce mirador est vu de loin ; on y distingue toutefois la silhouette de son occupant qui tourne sur le mince chemin de ronde qui cerne sa guérite. Par le biais de ce point de vue lointain, on peut alors avoir l'impression de voir une sentinelle sous un regard indiscret, d'avoir en ligne de mire un surveilleur surveillé. C'est que, à l'instar de ce qui se passe dans le texte de la nouvelle, le point de vue est en train de se déplacer. Le mirador, et son occupant, peuvent alors être vus comme des cibles, tandis que la voix-off précise au même moment que « la construction elle-même est exposée à un danger permanent ». Le plan suivant, assez bref, et sans voix-off, peut confirmer cette impression puisqu'on y voit un vigile de salle de surveillance vidéo qui, alors qu'il a les yeux tournés vers ses écrans de contrôle, se retourne subitement vers la caméra, comme quelqu'un qui aurait tout à coup senti une présence dans son dos.

 Illustration 101: ***C. Similaire au plan A, mais arrêt du mouvement quand un autre mirador rentre dans le champ.***	 ***Illustration 102:*** ***D. cadrage plus serré; on aperçoit le guetteur faire une ronde.***
 Illustration 103: ***E. Un opérateur surveillant ses écrans...***	 ***Illustration 104:*** ***F. … tourne soudain la tête.***

Si l'on fait l'hypothèse d'une sorte de raccord sur le regard entre ce plan F et le suivant, on dirait alors qu'il se retourne sur l'intérieur d'un bâtiment squatté par un migrant. Ce dernier apparaît dans un premier temps dans l'ombre, plaqué le long d'un mur de couloir obscur, donc corroborant

l'idée de « danger » (G). Dans la suite de la séquence cependant, l'image de ce nomade s'humanise, à mesure que la caméra le suit dans ses déplacements dans l'immeuble ; on découvre alors une personne qui range ses affaires, son couchage, posés à même le béton ; qui se brosse les dents (H) ; qui lit (I). Ainsi, l'image se démarque d'une certaine façon du texte, où les « nomades » sont comparés à des « sauterelles ». Mais elle le rejoint dans le déplacement du point de vue. Le narrateur affirme que les « nomades […] dispos[ent] […] d'une bien meilleure vue d'ensemble ». De fait, la séquence se conclut en suivant un dernier trajet du migrant dans le couloir de l'immeuble, la caméra l'accompagnant vers l'ouverture laissée à son extrémité (J, K). Les dernières images fonctionnent alors comme un plan subjectif sur le paysage environnant puis sur le ciel (L).

Illustration 105: G. Un "nomade" se cache dans cette image.	***Illustration 106: H. Mais il apparaît bien vite inoffensif...***	***Illustration 107: I. et paisible.***
Illustration 108: J. Il se mue en observateur du paysage,	 ***Illustration 109: K. se dirige vers la lumière ;***	***Illustration 110: L. dans un dernier mouvement ascendant, la caméra le dépasse, et s'échappe vers le ciel.***

Tous ces indices visuels, apparaissant à intervalles réguliers dans le film, donnent donc l'impression assez nette que ces migrants sont davantage victimes du système de contrôle et de surveillance que les citoyens de l'Union Européenne. On pourrait donc se dire que *The Great wall* serait avant tout un film aux intentions militantes, souhaitant attirer l'attention sur le sort des refusés de l'Union Européenne.

Mais là encore, ce serait aller trop vite en besogne. « On ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments » disait Henri Jeanson. Ou du moins, ceux-ci ne suffisent pas. Ainsi, la fin du film dépasse en effet cette sympathie bien palpable, et nous entraîne, avec l'aide de Kafka, plus loin dans la recherche des racines de la situation dans laquelle sont placés les migrants à nos frontières. Car, si les victimes paraissent maintenant plus clairement identifiées, les responsables de leur infortune ne sont peut-être pas ceux que tout semblait accuser au départ.

Or donc, suivant là la trame du récit de Kafka, le film en arrive au bout de sa première heure à dévoiler les causes profondes qui mènent à l'actuelle politique européenne concernant les migrants. Ce moment de révélation s'effectue en grande partie par le texte, qui l'accompagne et

pour ainsi dire, l'organise, dans une séquence qui succède presque directement à celle qui se conclut par le regard caméra d'un enfant ; séquence que nous avons comparée au plan final des *400 coups*, qui semble donc retourner un regard interrogateur vers le spectateur. Cependant, cette séquence était muette. La voix-off reprend ensuite, après un plan de transition sur une vue nocturne de la route qui borde le grillage-barrière de Melilla. Elle énonce alors : « De qui la Grande Muraille devait-elle nous protéger ? Des peuples du [Sud]. Je suis originaire de la Chine du [Nord-Ouest]. Aucun peuple du [Sud] ne peut nous menacer là-bas[78] ».

Symboliquement, le plan qui correspond à ces paroles se structure autour d'un panoramique. Dans un premier temps, nous y voyons une autre figure de surveillant, en costume, armé d'une paire de jumelles, au balcon d'un bâtiment officiel (nos recherches nous ont permis d'identifier le Parlement allemand). Mais ensuite, un panoramique nous dévoile le contre-champ, et donc ce que surveille ce personnage. Nous finissons par comprendre que nous sommes dans une sorte de journée portes ouvertes, au cours de laquelle le public peut arpenter les pelouses de ce Parlement, et participer à diverses animations. Reprenant le mouvement général du film, le plan nous fait passer d'un inquiétant personnage qui arbore tous les signes d'un pouvoir impersonnel, à une foule d'européens anonymes, visiblement heureux d'être là et de pouvoir, par exemple, visiter un hélicoptère de la Bundespolizei allemande, posé sur le gazon jouxtant le Parlement. Sur ce premier plan de la séquence, cette dernière vision apparaît furtivement. Mais le plan suivant nous permet, après un second panoramique, de le voir de manière plus claire.

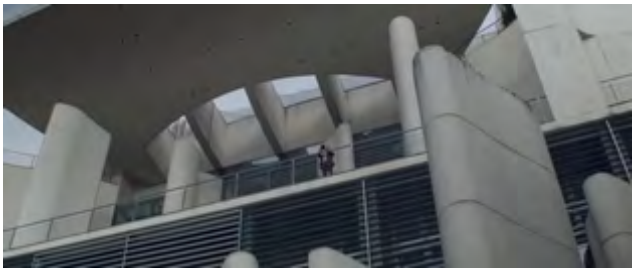


Illustration 111: Avant le premier panoramique...

Illustration 112: et après!

78 « En construisant la muraille de Chine », op. cit., pages 650-651 pour cette citation et les suivantes.

Illustration 113: Avant le second panoramique...	***Illustration 114: et après!***

Lors du deuxième plan, l'homme aux jumelles des services de sécurité n'est plus visible. Nous sommes maintenant au cœur de la foule des visiteurs tranquilles, en cette radieuse journée, tranquillement allongés dans une chaise longue, ou attendant sagement leur tour pour la photo ou pour l'hélico. Et le texte de poursuivre ainsi : « Nous les connaissons grâce aux livres des Anciens ; les actes de cruauté qu'ils commettent conformément à leur nature nous arrachent des soupirs sous notre paisible tonnelle ».

Ces mots nous éloignent en fait définitivement d'une recherche qui était jusqu'ici centrée sur les intentions supposées des dirigeants de l'Empire. Ils mettent l'accent sur les représentations des « nomades » partagées au sein des populations qui n'en ont qu'une connaissance de seconde main, livresque. L'énonciation y fait d'ailleurs la part belle à un « nous », dans lequel s'inclut le « je » du narrateur. Et ce passage inaugure la thèse qui va s'imposer dans la fin de la nouvelle, et qui inverse la hiérarchie des responsabilités : si les politiques de contention des migrations, symbolisées par la Grande Muraille ont bien été ordonnées par le pouvoir central, celui-ci n'a en fait pris ses décisions qu'en accord avec les sentiments et désirs solidement ancrés dans l'imaginaire collectif. L'aspect caricatural et fantasmé de ces représentations, qui reste du domaine du sous-entendu chez Kafka, est en revanche explicité par Tadhg O'Sullivan dans la suite de la séquence, en ce qui nous concerne, européens contemporains.

En effet, la séquence se poursuit par le biais d'un raccord thématique. Le plan suivant passe sur une autre image d'hélicoptère, cette fois tournant dans un ciel nocturne (A). L'appareil balaie le sol de son projecteur de "poursuite". Nous ne voyons pas encore le drame qu'il éclaire, mais désormais cet appareil de surveillance n'a plus le même statut. Ce n'est plus l'instrument d'un pouvoir anonyme et opaque ; c'est un objet que les visiteurs viennent admirer quand ils en ont l'occasion et qui effectue donc une mission avec l'assentiment d'une partie au moins des européens. Et, lorsque la caméra descend vers le sol, nous nous apercevons que nous sommes revenus à la frontière de Melilla (B). Cette caméra, en surplomb paraît d'abord adopter un point de vue général, dont l'apparente neutralité est symbolisée par la position de la frontière au milieu de l'image. Mais

ce n’est que pour pivoter ensuite vers la droite, et venir sur l’un des migrants, juché tout en haut des lignes grillagées(C).

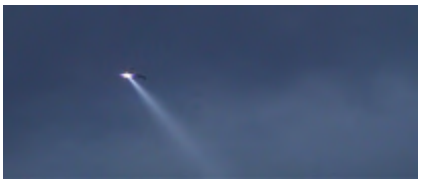


Illustration 115: A	***Illustration 116: B***	***Illustration 117: C***

Le plan suivant cadre de façon plus serrée ce dernier tandis que le narrateur continue à évoquer la représentation traditionnelle du nomade-migrant, telle qu’elle avait cours dans les villages reculés de Chine, ou peut-être de l’Europe d’aujourd’hui : « et sur des images fidèles à la réalité, les artistes nous montrent ces visages de la damnation ». Or, sur l’image filmique, donc par nature véritablement empreinte de la réalité, nous pouvons apercevoir toute autre chose : ce « visage[] de la damnation » semble implorer quelque chose, et sa main tremble.

Illustration 118: Un "visage[] de la damnation"?

Puis, on passe à un autre plan, en plongée, sur un policier, d’une valeur de cadre aussi serrée. On pourrait se dire qu’il rétablit un équilibre. Mais, ce policier paraît, lui, tout-à-fait tranquille, sans émotion. Et son visage est en partie masqué par ses équipements (casque, micro). De toute façon, ce semblant de symétrie est anéanti lors du plan suivant : nous y voyons d’abord deux policiers (dont le même que précédemment?) tout aussi caparaçonnés, au pied du grillage. Ils se montrent quelque chose au loin et s’écartent un peu. La voix-off est absente tout le temps que la caméra reste sur les policiers. Elle ne reprend sa description qu’après que celle-ci ait effectué un panoramique vertical, remontant toute la hauteur de la barrière, pour revenir se poser longuement sur le même migrant au blouson vert et bleu : « leurs gueules béantes, leurs mâchoires plantées de dents acérées, leurs yeux plissés qui semblent déjà loucher sur la proie que leur gueule va broyer et déchiqueter. ». Puis, sur un plan cadrant celle-ci sous un angle différent : « Quand nos enfants sont méchants, nous leur montrons ces images, et les voilà déjà qui se jettent en pleurant à notre cou. ». La distorsion entre le texte et l’image devient alors plus criante. Le migrant nous apparaît maintenant de face ; après un moment il se prend la main gauche, la regarde, puis esquisse à nouveau un geste d’imploration.

Petit à petit, s'est donc dévoilé tout le sens de la scène : le migrant est blessé à la main ; pour cette raison, il reste perché en équilibre sur le grillage à plusieurs mètres du sol, sans pouvoir redescendre de cette position précaire. Mais les policiers tout à leur mission sont totalement indifférents à sa souffrance et à son désarroi. Leurs gestes, leurs visages à moitié dissimulés, n'ont laissé filtrer aucune émotion. Aucun regard en direction de l'humain en détresse juste au dessus d'eux n'a été adressé. Pour le philosophe Emmanuel Levinas, le visage, et en particulier le regard, est justement ce qui neutralise nos pulsions agressives, ce qui empêche le meurtre dans la rencontre de l'Autre. On peut donc voir dans ce refus de regard de la part des policiers, représentants ici de la civilisation européenne, non seulement une menace pour les migrants qu'ils ignorent, mais aussi une menace pour leur propre humanité. Le fait qu'il s'agisse de policiers pourrait paraître un nouvel élément en faveur d'un rejet essentiellement ourdi par les autorités, dédouanant ainsi les citoyens de cette non-assistance à personne en danger. Mais le cadrage serré sur leurs visages en fait à notre sens des individus, qui en tant que tels, aussi bien que représentants des forces de l'ordre, les montre aussi comme personnes dont l'humanité s'efface en présence de l'Autre.

La suite de la séquence, et du film, nous semble imposer cette lecture. Le texte sur le plan suivant, qui revient aux véhicules de police, est encore tout entier sous l'emprise du « nous » collectif : « Mais nous n'en savons pas davantage sur ces hommes venus du [Sud], nous ne les avons jamais vus, et si nous restons dans notre village, nous ne les verrons jamais, quand bien même ils [se] lanceraient […] dans la direction de nos contrées [...] sans faire nul détour[79] ». Le texte n'est alors pas sans faire écho à certaines données socio-politiques récentes. En France, on constate que le vote d'extrême-droite s'appuyant sur la xénophobie et la problématique de l'insécurité est particulièrement fort dans certaines zones rurales, dans lesquelles, paradoxalement, les populations sont peu confrontées aux populations venues d'ailleurs. À la limite, si elles « rest[ent] dans [leur] village », ils « ne les verron[t] jamais », ailleurs que sur leurs écrans. Mais les images de l'information en continu, ou d'autres J.T., ne leur renverront jamais des images telles que celles que nous venons d'évoquer : pas de plan rapproché, pas d'attention à une souffrance individuelle. La couverture de la problématique des frontières sera plus volontiers tournée vers le massif et le lointain.

La séquence se conclut d'ailleurs sur un plan éloigné de trois silhouettes vues en contre-plongée derrière un morceau de clôture, à nouveau comme des indiens de western. Enfin un dernier

79 Ibidem, page 651. Les passages entre crochets à la fin de la phrase correspondent à la suppression de parties de la phrase dans le texte du film. Le texte original y faisait mention des chevaux des nomades : « quand bien même ils lanceraient [leurs chevaux sauvages au grand galop] dans la direction de nos contrées [et chevaucheraient] sans faire nul détour ». Cette coupe favorise indubitablement la transposition du récit au contexte actuel.

plan, de transition, s'échappe dans un ciel où évolue ce qui semble être un vol d'étourneaux – oiseaux, formant d'immenses colonies nomades, et catalogués comme ravageurs. La voix-off dit alors : « le pays est trop grand, il ne les laissera pas arriver jusqu'à nous, ils se perdront dans le vide de l'air[80] ».

Ensuite, les huit dernières minutes du film nous ramènent dans les rues de Londres, puis dans le quartier européen de Bruxelles. En parallèle, le texte interroge le rapport entre le « nous », du peuple chinois dans la nouvelle, et le « commandement suprême », l'instance dirigeante apparemment toute-puissante. Le narrateur émet alors l'hypothèse que « le commandement suprême existait déjà antérieurement ». Le montage du film place ces paroles sur une assemblée, que le spectateur est amené à considérer comme bruxelloise, de par les plans qui précèdent et qui suivent. Il suggère alors que ces institutions européennes ne sont que l'avatar actuel d'une forme de pouvoir qui, finalement, ne fait que s'inscrire dans le fil d'une volonté populaire générale et déjà ancienne :

« Le Conseil des Chefs, lui, existait de toute éternité, de même aussi la décision de construire la Muraille[81]. Innocentes peuplades du [Sud] qui en croyaient être la raison ! Innocent Empereur, vénéré soit-il ! qui en croyait avoir donné l'ordre ! Nous autres, gens de la Grande Muraille, nous en savons plus long et nous taisons...[82] »

Telles sont les dernières paroles entendues dans *The Great Wall*. Nous précisons d'emblée qu'elles ne constituent pas la fin de la nouvelle. Mais celle-ci quitte par la suite le sujet de la Grande Muraille proprement dite. Elle en vient à des considérations plus générales du narrateur sur la structure du pouvoir central et son rapport à la population, avant de se conclure tout-à-fait sur l'apologue du « Message impérial ». Ce dernier illustre, confirme, la conclusion du narrateur : aussi puissante et terrifiante soit l'image apparente de l'Empereur, son pouvoir réel sur le pays et sa population est en fait quasi nul.

Ainsi, le texte ultime entendu dans le film, le mot de la fin, laisse au bout du compte peu de place à l'équivoque. Elle « innocent[e] » tant les « peuplades du [Sud] » que l'« Empereur », tous deux sujets d'un jeu de dupes, un jeu d'apparences dont ils « cro[ient] » être les cibles ou les ordonnateurs. Et pointe en dernier lieu les « gens de la Grande Muraille », qui se « tais[ent] ». Autrement dit, les vrais responsables sont à chercher du côté de ce que l'on appelle communément

80 Ibidem.
81 Ibidem.
82 Franz Kafka, « La Muraille de Chine », in *La Muraille de Chine*, Gallimard, Folio, Paris, 2003, pages 149-150. Pour des raisons (kafkaïennes?) non élucidées, l'édition de la Pléiade ne traduit pas ce passage, qui figure dans la version originale allemande. Nous nous reportons donc à la traduction de l'édition Folio.

la majorité silencieuse, qui dicte, en tapinois, les grandes orientations politiques. La dernière phrase résonne d'ailleurs sur un plan noir, qui en souligne la portée générale, et sa fonction d'élucidation.

Comme souvent, donc, dans les textes narratifs, le dénouement, nonobstant sa fonction de conclusion nous amène à reconsidérer l'ensemble du récit : le rôle de ses personnages, et le déroulement de l'intrigue. D'où l'indispensable prise en compte de ce dénouement pour la bonne compréhension de tous les ressorts et du sens global d'une œuvre narrative. Dans le cas de *The Great Wall*, ou d'autres films optant pour un récit en voix-off, cela implique donc une analyse de l'œuvre au niveau macroscopique, qui prend en compte la structure narrative complète du texte. On a vu ici que cette structure complète, explicite le montage des images, même celui-ci porte en lui-même une certaine cohérence. Parmi les textes littéraires, les textes narratifs possèdent donc cette spécificité de ne délivrer complètement leur sens qu'en considérant leur totalité.

Mais par ailleurs, les textes narratifs présentent également d'autres traits de construction, à un niveau global comme la caractérisation des personnages, ou à un niveau plus local comme des épisodes narratifs. C'est ce que nous allons examiner à l'aide d'indications recueillies auprès du réalisateur Tadhg O'Sullivan.

2.3 Un peu de poïésis…

2.3.1 Le texte comme déclencheur

Nous avons d'abord cherché à savoir comment Tadhg O'Sullivan avait conçu son film, quelle en avait été la genèse. Sa réponse laisse apparaître que c'est la nouvelle de Kafka qui en a été le véritable déclencheur, même s'il avait déjà auparavant en tête un projet de film sur les architectures des frontières en Europe, mais trop vague pour être concrètement mis en œuvre. Or, cette réponse nous apprend aussi que c'est précisément la conclusion de la nouvelle qui a particulièrement retenu son attention. À partir de là, on comprend mieux le lien entre le projet initial de Tadhg O'Sullivan et le film auquel il a abouti. En effet à la question lui demandant : « à quel stade de la création du film avez-vous décidé que la voix-off serait constituée par la nouvelle de Kafka ? », le cinéaste nous a répondu :

> « Je faisais des recherches sur le sujet des frontières, des murs et de l'architecture du pouvoir en Europe. Ce sujet était l'un de ceux qui m'intéressaient depuis un certain temps. Mais je n'avais pas trouvé la manière de l'aborder de façon cinématographique. Je suis tombé par hasard sur une citation de la nouvelle de Kafka quelque part et j'ai cherché le texte complet – en le lisant, j'ai tout de suite compris que je tenais ma façon

d'aborder le sujet. Par dessus tout, j'ai senti que l'histoire de Kafka porterait le film au-delà des détails de l'actualité en Europe à ce moment-là, en regardant le phénomène de l'exclusion plutôt à travers l'architecture, et sa genèse au sein d'une culture plus large (et non pas venant de la classe dirigeante). Pour moi, cela pouvait permettre d'aller plus loin, d'ancrer la politique contemporaine dans un mouvement culturel plus profond – l'un de ceux qui peut être repéré au cours des siècles[83]. »

Voilà donc reconstituée l'image initiale ; la pensée qui se trouve à la racine de ce film-puzzle. Nous tenons également ici la raison pour laquelle il se présente justement comme une énigme, et non dès le départ comme un réquisitoire univoque. C'est un film qui vise à semer le trouble dans les consciences, plutôt qu'à dénoncer une cible facilement identifiable. Et à provoquer, peut-être, l'émergence d'une vision plus distanciée des choses.

Cela dit, certains indices pouvant mener à cette conclusion, étaient, comme dans un policier qui se respecte, déjà mis sous les yeux du spectateur bien avant le dénouement. On peut songer notamment aux nombreuses images de murailles et autres barrières qui n'ont aucun rapport avec les questions d'actualité concernant les migrants. Par exemple, à propos de la cité de Melilla, la ville ancienne, bâtie autour d'une forteresse qui fait face à la mer Méditerranée, est assez longuement montrée. Ses remparts et ses canons anciens n'ont évidemment aucune vocation contemporaine à repousser l'immigration. Une séquence nous emmène aussi dans un musée de la ville, voir une maquette de cette ancienne cité. Une autre séquence se déroule dans un décor d'allure médiévale, mais que nous percevons comme éloignées des rives méditerranéennes : et pour cause, les policiers gallois qui hantent ses abords nous ont amené à l'identifier comme le château de Cardiff. Ces recherches nous ont d'ailleurs permis de retrouver la provenance de quelques images assez mystérieuses de statues animales posées au sommet de murs de pierres. Nous les avions prises, à l'origine, pour des décorations de tombeaux. Il s'agit en fait d'ornements qui se situent sur un mur d'enceinte, à proximité de la citadelle galloise. De fait, leur aspect gothique nous projette bien plus du côté de l'univers des légendes arthuriennes que des problématiques se jouant de nos jours autour des rives africaines. Pourtant, la première fois qu'elles apparaissent dans le film, ces têtes de rapace, de félin, ou de chien sont intercalées avec des plans tournés de façon certaine à Melilla.

A posteriori, nous pouvons interpréter ce montage comme un signal discret, comme le genre d'indice que l'on ne saisit qu'à la relecture, de ce que l'origine du problème est ailleurs que dans cette muraille barbelée qui attire tous les regards. Qu'elle est ailleurs et bien plus ancienne,

83 Correspondance électronique personnelle avec l'auteur. Traduit de l'anglais par Pascale Ruffat.

archaïque, ancrée dans les mentalités, figée dans la pierre. L'architecture en témoigne depuis des siècles, qui concrétise les anciennes peurs d'invasions, de petits ou de grands remplacements. Et, dans le prolongement de cette idée, les imposants et audacieux buildings de la City, que montre longuement le film, ne sont-ils pas eux aussi des murailles symboliques, érigées contre la pauvreté, d'où qu'elle vienne ? Dans la perspective inverse, on comprend bien pourquoi, désireux de faire un film sur les « frontières », les « murs », et « l'architecture du pouvoir » en Europe, Tadhg O'Sullivan a été d'emblée séduit et interpellé par la nouvelle de Franz Kafka. Mais pourquoi y a-t-il vu la clé qui lui manquait jusqu'alors pour passer du désir à sa concrétisation ?

Ainsi, nous pouvons nous interroger sur les raisons pour lesquelles le cinéaste ne pensait pas pouvoir convertir en film les questions qu'il se posait autour des frontières et de l'architecture, sur les solutions qu'il a écartées. Autrement dit, à quelles voies plus classiques un auteur de films documentaires d'aujourd'hui peut-il faire appel, si il veut suivre un modèle déjà bien éprouvé ? Nous répondrons à cette question en affirmant que Tadhg O'Sullivan en a notamment écarté trois : une facilité (le cinéma direct), un hiératisme (un cinéma sans texte), et la voie classique (une voix-off explicative).

On a vu que le film affichait une certaine proximité avec les migrants. Mais O'Sullivan s'est sciemment privé du moyen de communiquer des sympathies pour des idées ou des personnes abondamment employé dans le documentaire depuis l'avènement du cinéma direct des années 1960. En effet, il lui aurait été facile d'accentuer ce trait en tendant un micro aux migrants qu'il filme, et avec qui, visiblement il a pu établir une complicité suffisante pour qu'ils se prêtent quelques instants – dans certains cas – à une mise en scène. C'est ce qu'ont fait nombre de documentaristes depuis une cinquantaine d'années.

Faire entendre ceux que l'on n'entend jamais, leur procurer un auditoire, les héritiers de Jean Rouch et du cinéma direct ont souvent assuré cette mission, et accompli de la sorte un réel travail de mise au jour ou de libération de la parole. Dans le même temps, le cinéma documentaire a pu aller à la rencontre de conditions de vie jusque là méconnues, injustement décriées, ou totalement ignorées. Cependant, le recours au témoignage n'est pas toujours pratiqué dans un but aussi louable, ou en tout cas aussi désintéressé. En d'autres occasions, il peut aussi être un instrument au service du discours du cinéaste lui-même, qui ne provoque, ou ne sélectionne, que les paroles qui confortent un propos qu'il a d'avance déterminé. À la limite, les témoins ne sont alors que des marionnettes, utilisés pour masquer l'engagement du cinéaste.

Toutefois, même si certains cas à l'éthique douteuse ne doivent pas faire oublier nombres d'exemples tout à fait passionnants et salutaires, telle n'a pas été la voie suivie par Tadhg O'Sullivan. Dans son film, il ne fait entendre aucune parole des personnes que l'on y croise. Il laisse ainsi à d'autres le soin de documenter cette parole ; son propos n'est pas de faire un film militant, de servir cette cause, si juste lui a-t-elle paru. L'image lui suffit à indiquer, pour qui sait voir, sa plus grande proximité avec les migrants. Mais l'intention de *The Great Wall* est d'interroger les causes profondes de leur mise à l'écart, ce qui implique de renvoyer au public occidental sa façon de les considérer, de le mener à une certaine introspection.

On a vu par ailleurs que le film ne livrait par sa voix-off aucune information de nature à contextualiser ses images. Il assemble grosso modo des images de quatre types, dans des séquences plus ou moins homogènes, sans les identifier, que ce soit par une voix-off ou des textes incrustés : des images de migrants aux frontières ou dans des lieux d'accueil et de rétention ; des images de cités européennes, et notamment de lieux incarnant le pouvoir ; des images de divers dispositifs de protection et de surveillance ; des images de manifestation. La plupart des indications qui nous ont permis une localisation apparaissent quelquefois furtivement, en tout cas sans intention manifeste de renseigner le spectateur.

Ce parti pris peut faire songer aux documentaires sans commentaires dont un certain nombre a été produit ces dernières années, comme par exemple *Bestiaire* du québecois Denis Côté, ou *Leviathan* de Lucien Castaing-Taylor et Verena Paravel, tous les deux sortis en 2012. On songe aussi bien sûr à toute l'œuvre du cinéaste arménien Artavazd Pelechian. Dans un autre registre, poussé à sa plus simple expression, ce dispositif peut faire penser au concept télévisuel *No comment* de la chaîne Euronews. Ces films ou séquences d'actualité reposent en fait sur l'idée que le texte est superflu. Dans cette optique, les images sont jugées suffisamment éloquentes pour se passer de mots. En ce qui concerne *No comment*, le titre même de ces séquences le met en avant, comme un gage de qualité, ou de transparence. Il semble que derrière cette pratique audiovisuelle rôde en effet la défiance envers le texte, qui peut s'expliquer de deux façons : le commentaire redondant ou le commentaire idéologique. Ces deux caractéristiques peuvent d'ailleurs fort bien se combiner entre elles. Servent de repoussoirs le vieux modèle des actualités cinématographiques, que nous avons évoqué à propos de *La Rabbia*, ou celui des journaux télévisés volontiers adeptes de ce que l'on nomme les images-prétextes, quand les images des sujets télévisés ne sont qu'une vague illustration thématique d'informations essentiellement portées par le texte (de type images de circulation sur un périphérique alors que le texte explique les mécanismes conduisant à une hausse de prix des

carburants). Ainsi, l'impression d'inutilité et/ou les soupçons de manipulation du spectateur peuvent contribuer à bannir le texte de ces productions audiovisuelles.

Dans le cas des documentaires cités, uniquement à titre d'exemples, s'ajoutent cependant un réel travail d'immersion dans un milieu, et de montage. Les prises de vue font également l'objet de partis pris esthétiques. En outre, dans *Leviathan*, le son est également traité comme une matière plastique, et participe pleinement de l'impact et de l'esthétique du film, accompagnant et amplifiant le mélange de conditions dantesques et de taylorisme à bord des navires de pêche industrielle. Les plans rapprochés et les sons malaxés embarquent le spectateur sur un abattoir ambulant et mouvant. Dans *Bestiaire*, en revanche, on a l'impression que Denis Côté laisse planer un silence qui finit par prendre sens. Filmant le quotidien des animaux d'un zoo, pendant et en dehors des heures de visite, l'absence de paroles et de commentaires interroge sur le rapport que nous entretenons avec ces bêtes devenues objets : objets de soin, de contemplation, mais aussi objets déplaçables. Et, en l'absence de toute voix-off, le face à face avec ces animaux muets prend toute sa consistance.

Toutefois, une forte unité de lieu et d'action caractérise ces deux exemples. Dès lors que l'on souhaite mettre en regard des pans de réalité distincts et a priori dissemblables, dans l'intention d'aborder des questions plus générales ou plus abstraites, le recours à la parole s'offre comme une solution efficace, même si l'exemple de l'œuvre de Pelechian démontre que l'on peut s'en affranchir. Encore faut-il avoir l'élégance de ne pas asséner froidement ses convictions. Le temps n'est plus à la propagande trop ostensible, et infliger certaines idées en voix-off peut s'avérer rapidement indigeste. François Niney revient sur le même constat d'une dévalorisation historique de la propagande, jusqu'à l'interdiction de fait d'une pratique ostensible de celle-ci : « "Propagande" est employé positivement, dans un sens didactique, dans les années 1930-1940 […]. Le terme devient carrément péjoratif après-guerre, et on comprend facilement pourquoi : le documentaire n'a-t-il pas servi à propager (suivant provenance) la guerre, les camps, la bombe atomique et le stalinisme ?[84] ». Cependant, en se gardant d'une exposition trop directe d'idées politiques, la solution simple et traditionnelle d'une voix-off didactique demeure possible.

Restait donc la solution d'une bonne vieille voix-off classique. Sur son montage, le film aurait alors développé la réflexion du cinéaste. C'est la solution du "docu" des familles. Souvent décriée par les tenants d'un documentaire de création, vrai repoussoir pour beaucoup. Il paraît dès lors évident qu'elle représente un modèle d'inélégance à éviter pour qui veut servir un propos auquel il tient. Mais cette solution éculée ne peut se tenir qu'à partir d'une certaine position d'autorité, qui n'est pas non plus sans masquer certains défauts. Niney affirme ainsi dans un autre

84 François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris, 2009, page 13.

de ses ouvrages que, émanant des « représentants et représentations du pouvoir[85] », [...] « le dispositif du commentaire omniscient, ne faisant apparemment que décrire "objectivement" les images qui l'illustrent, se retrouvera transposé dans les reportages et "sujets" des JT, augmenté de micro-trottoirs et de la couleur[86] ». L'usage des guillemets indique ici que l'objectivité souvent revendiquée par ce genre de voix-off n'est qu'une illusion. Nous reviendrons plus longuement sur ce point ultérieurement.

Au final, et selon sa déclaration déjà citée, aucune des solutions précitées ne seyait à O'Sullivan, qui maintenait donc dans les limbes « depuis un certain temps » ses « recherches sur le sujet des frontières, des murs et de l'architecture du pouvoir en Europe », sans trouver de « manière de l'aborder de façon cinématographique ». Il y a fort à parier qu'il ne voyait pas la solution didactique traditionnelle comme une « façon » pleinement « cinématographique » de mise en forme, non plus que l'absence de voix-off ou le cinéma direct. Que ces options n'étaient pas acceptables à ses yeux. Jusqu'à la providentielle lecture de la nouvelle de Kafka. Tadhg O'Sullivan évoque sa découverte du texte de la nouvelle comme une véritable révélation, un déclic, une divine surprise qui l'a décidé à mettre en branle son projet. Ce texte est donc ipso facto devenu avant même le tournage la voix-off du film. Mais tout n'est pas si simple : l'import d'un texte littéraire dans un film suppose souvent, on le sait, des adaptations. Qu'en est-il dans *The Great Wall* ?

2.3.2 L'adaptation du texte

Si l'on se réfère à l'édition allemande de référence, la nouvelle de Kafka – « Beim Bau der Chinesischen Mauer » – est composée de 4429 mots. Un peu plus du quart est repris par la voix-off du film : 1153 mots. Le texte a donc subi une amputation des trois-quarts de sa matière. Comment ? Où ? Selon quels principes ?

On pourrait s'attendre à une sorte de dégraissage régulier, délestant le texte régulièrement au fil de son avancée narrative. Or, il n'en est rien. Le texte a en fait subi deux grandes coupes, de plusieurs centaines de mots. Et en dehors de celles-ci, juste quelques petites suppressions concernant quelques phrases, et un seul paragraphe entier de 80 mots. Dans un premier temps, il nous a paru essentiel de nous demander quelles étaient les deux grandes coupes effectuées dans le texte.

La plus importante est la fin de la nouvelle. 1967 mots ont été supprimés, soit plus de 40 % de l'ensemble. Mais en fait, cette deuxième moitié dérive vers des considérations plus générales, à partir du cas de la construction de la muraille. Pour le narrateur, ce cas est emblématique des

85 François Niney, *L'Epreuve du réel à l'écran*, De Boeck Université, Bruxelles, 2000, page 94.
86 Ibidem, page 96.

rapports que le peuple entretient avec le pouvoir central. Kafka a rédigé la nouvelle, selon la notice de l'édition la Pléiade, en 1917. En tant que pragois, il est alors encore un sujet de l'empire austro-hongrois, pas encore démantelé mais présentant des signes de sa dislocation à venir. La notice suggère donc que Kafka évoquait, sous couvert de Chine, la situation et la mentalité politiques de ses contemporains d'Europe Centrale[87]. Comme les chinois de la nouvelle, ceux-ci vivent au sein d'un Empire qui peut sembler éternel, rassemblant des peuples aux dialectes différents, et qui ne connaît pas le jeu démocratique. D'ailleurs, ceci n'est pas sans lien avec le propos du film, qui interroge ces mêmes rapports, entre citoyens européens et institutions en partie non élues, et mal connues ; un pouvoir important mais diffus et relativement anonyme, que l'on rend responsable de la plupart des orientations politiques, y compris des problèmes actuels de migration. Mais nous quittons donc, dans la fin de la nouvelle, les interrogations spécifiques autour de la construction de la Muraille ; autrement dit le fil narratif ténu, mais efficient, de toute la première moitié.

La seconde coupe importante se situe vers le début de la nouvelle. Elle démarre au milieu du troisième paragraphe, et concerne 945 mots, soit à nouveau près du quart de la nouvelle. Mais cette fois, la cohérence thématique n'est pas en cause. Le passage omis comprend un souvenir d'école du narrateur, dans lequel les constructions ludiques des enfants, déjà conditionnés à devenir des bâtisseurs, sont impitoyablement détruites par leurs maîtres, sévères et exigeants, comme il se doit. Le texte passe ensuite en revue les différentes catégories sociales, aux divers échelons hiérarchiques, qui ont œuvré à la construction de l'édifice. Ce faisant, elle en fait un motif d'explication de sa construction discontinue, ce qui suit bien le fil narratif défini au départ comme précisément la recherche des causes de cette apparente anomalie. Enfin, toute une comparaison entre la Muraille de Chine et la tour de Babel est également évacuée du film. On comprend davantage cette suppression qui peut être considérée comme une digression, centrée sur des considérations religieuses éloignées des centres d'intérêt du film, tout entier plongé dans un contexte athée. Mais, hormis ce dernier passage, pourquoi supprimer ce qui précède ?

La raison la plus importante nous semble être qu'il est l'un de ceux qui était le plus à même de donner une certaine consistance au narrateur. En l'omettant, la voix-off du film reste assez vaporeuse, ce narrateur restant un pur esprit, uniquement préoccupé de questions historico-politico-philosophiques (ce qui est bien suffisant, peut-être, pour un seul homme!). De même, en n'évoquant pas les problèmes pratiques de gestion des ouvriers, le film laisse la construction de la muraille dans un absolu révolu assez désincarné : cette muraille a déjà été construite ainsi (de façon trouée), peu importe par qui, et matériellement comment. Ainsi, cette grande coupe dans le texte nous paraît

87 « En construisant la muraille de Chine », in *Kafka, nouvelles et récits*, Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, Paris, 2018, Notice p.1187-1190.

obéir à une volonté de donner à la voix-off le caractère le plus évanescent possible. D'accentuer le décalage déjà pointé au début de ce chapitre entre les images et le texte. Les premières sont, presque par nature, axées sur les réalités matérielles de notre monde, et les humains qui les habitent et les parcourent. Le texte, lui, émane d'un être parlant d'ailleurs et d'un autre temps, dans un lointain de nature plutôt mythique. D'où le choix de renforcer sa nature spectrale, par la suppression de détails, ainsi que celui de conférer à la muraille une aura davantage mythique, qui aurait pu être écornée par l'évocation des affres des constructeurs devant la longueur et la difficulté de leur tâche.

Il reste aussi qu'une autre raison de ces coupes tient certainement à la volonté de ne pas trop surcharger le film, de maintenir une proportion acceptable de texte et d'y ménager suffisamment de plages sans paroles. *The Great wall* n'est pas bavard. La voix-off s'y avère intermittente, les séquences y étant volontiers muettes. C'est le cas dans 192 plans des 266 qui composent le film, et donc d'une large majorité d'entre eux. Ainsi, les pauses verbales comprises entre une et trois minutes sont assez fréquentes ; deux avoisinent les cinq minutes ; et la palme revenant à une pause de huit minutes et demie.

Ce très long intermède sans paroles aucune survient entre le début de la trente-sixième minute et le milieu de la quarante-quatrième. Elle laisse en fait sans commentaires une séquence qui nous emmène dans des centres de rétention. Tout d'abord, nous y assistons à l'enregistrement par une fonctionnaire de deux adultes. Ensuite, nous pénétrons dans un lieu aux allures d'ancien quartier d'immeubles décrépits d'Europe de l'Est, datant du temps du communisme ; jusqu'à un appartement où une mère prodigue des soins à un enfant atteint visiblement de handicaps mentaux et physiques. La caméra sort de l'immeuble par une fenêtre, de laquelle nous voyons un jeune adulte qui contemple la cour. Cohérence thématique de la séquence, donc. Mais le plus remarquable est sans doute que ce moment sans paroles est encadré par la même phrase, répétée : « étrange conclusion, assurément[88] ». Or, cette répétition ne figure pas dans le texte de Kafka. Cette phrase n'y est soulignée que par l'usage, assez rare toutefois chez cet auteur, du point d'exclamation : « Sonderbare folgerung ! ». Mais, en dehors des coupes, et des inversions systématiques entre « Sud » et « Nord », c'est la seule modification opérée au texte original par Tadhg O'Sullivan.

Que met en évidence ce changement ? Tout simplement une conclusion – intermédiaire certes – mais qui fait figure de vraie révélation, pour notre narrateur : le Pouvoir a sciemment opté pour une solution absurde, « Il reste donc à conclure que le commandement suprême avait choisi une solution inadéquate ». Cela correspond à un tournant du film : un moment où s'insinue le doute

88 Selon la traduction de l'édition la Pléiade, page 649 pour cette citation, et la suivante qui la précède directement. Les sous-titres du film traduisent : « Une bien étrange conclusion ».

quant aux réels responsables de la situation présentée. Où le narrateur va devoir chercher une autre explication que l'emprise autoritaire et anonyme du Pouvoir central. Le temps de silence et la répétition participent de la mise en évidence de ce revirement. Quand la voix-off reprend « étrange conclusion, assurément », après ces huit minutes vierges de toute parole, le spectateur doit faire un effort de mémoire pour se rappeler de la « conclusion » en question. Il est ainsi incité à charger les images suivantes du poids de cette idée, du soupçon qu'elle fait porter à l'apparence de ce qu'il voit.

Les deux autres pauses les plus importantes, qui avoisinent les cinq minutes, suivent aussi des phrases essentielles dans le fil du raisonnement. La première se situe entre la seizième et la vingt-et-unième minute du film. Le narrateur vient alors de lever la première objection forte touchant à la rationalité des choix de construction :

> « Ces fractions de muraille qui se dressent, abandonnées, dans une contrée déserte peuvent en effet à tout moment être facilement détruites par les nomades, d'autant plus que ceux-ci, effrayés par la construction de la muraille, avaient à l'époque déplacé leurs campements avec une rapidité inconcevable, telles des sauterelles, et disposaient peut-être pour cette même raison d'une bien meilleure vue d'ensemble de la progression de la construction que nous, ses bâtisseurs[89]».

Le silence qui suit cette première grande banderille laisse au spectateur le temps de l'assimiler pleinement; de la faire résonner devant les images qui sont juste après celles du migrant ayant investi un immeuble désaffecté, le montage suggérant qu'il y a tout loisir d'observer le monde (séquence déjà évoquée précédemment).

Plus largement, les pauses dans la voix-off ont précisément pour fonction de permettre au texte dense de Kafka, tissé de réflexions abstraites, d'insuffler tout son potentiel. Ce tempo reprend en l'amplifiant celui de la lecture de tels textes, difficilement compatibles avec une lecture rapide, où l'on avale, dévore les lignes et les chapitres. C'est aussi qu'il faut y rajouter le temps de prendre les informations délivrées par les images, puis de faire le lien en retour avec le texte. L'opération est certes complexe, et peut rebuter, ou échouer. Mais l'aération du texte y est nécessaire à ses chances de réussite. Elle caractérise du reste, à des degrés divers, tous les films de notre corpus, hormis Les mains négatives de Marguerite Duras qui joue, on le verra, sur d'autres ressorts, sur un registre émotionnel et non pas spéculatif.

89 Franz Kafka, « En construisant la muraille de Chine », in *Kafka*, op. cit., page 644.

Enfin, la dernière grande pause textuelle intervient près de la fin. De fait, elle ménage un dernier temps de pause avant la dernière salve de texte, qui apporte sa conclusion à *The Great Wall*. Intervenant après ce qui nous semble être une dernière diversion (une métaphore filée sur les raisons censées dissuader la réflexion personnelle), la vocation de ce temps nous semble donc plutôt être de reposer l'esprit du spectateur, afin de le rendre en mesure de pleinement assimiler la résolution de l'énigme qui lui a été soumise. Ou, comme le disait un dirigeant d'une grande chaîne de télévision, d'organiser un « temps de cerveau disponible ». Il peut dès lors pleinement goûter cette conclusion, qui relativise le pouvoir des dirigeants face au poids latent de l'éternelle majorité silencieuse.

Ainsi, les temps de silence relatif (les sons in, et surtout la musique, continuant à emplir l'espace sonore) sont nécessaires à l'efficacité des temps de parole. Ils sont essentiels à la préparation, autant qu'à l'infusion des mots. De la sorte, le temps qui succède à l'émission d'une idée la porte encore, continuant à lui permettre d'imprégner les images. Tels nous semblent être les principes qui ont déterminé le traitement du texte de Kafka dans le film. Mais cette pratique du pointillé pourrait avoir quelques rapports avec l'inachèvement peut-être pas si fortuit que cela de la majeure partie des œuvres de l'écrivain pragois.

L'œuvre de Kafka a fait l'objet d'un nombre d'exégèses impressionnant par la quantité et la qualité de ses commentateurs. Walter Benjamin, Theodor Adorno, André Breton, Hannah Arendt, Gilles Deleuze et Félix Guattari, pour n'en citer que quelques uns, en font partie. De même, le langage courant, suivant le retentissement planétaire de cette œuvre, a consacré dans les principales langues l'adjectif kafkaïen, ou ses équivalents : « kafkaïen (français), kafkaesk (allemand), kafkaesque (anglais), kafkiano (portugais)[90] ». Le sens traditionnel de ces adjectifs est de qualifier un « aspect de la réalité que les sciences sociales tendent à ignorer et pour lequel elles n'ont aucun concept pertinent : l'oppression et l'absurdité de la réification bureaucratique telles qu'elles sont vécues par les gens ordinaires ». L'écrivain d'origine tchèque Milan Kundera, en donnant sa propre formulation, parle de situations « qu'aucun autre mot ne permet de saisir et pour lesquelles ni la sociologie, ni la psychologie ne nous procurent de clé[91] ».

Toutefois, quelques analyses attribuent à la nouvelle « En Construisant la muraille de Chine » une valeur emblématique, image du Pouvoir selon Kafka, ou de son écriture, en s'attachant particulièrement à l'anomalie qui sert de point de départ à la nouvelle, à savoir la construction

90 Michael Löwy, *Franz Kafka rêveur insoumis*, collection, Stock, « Un ordre d'idées », Paris, 2004, p.161-162. Idem pour la citation suivante.

91 Milan Kundera, « Quelque part là-derrière », in *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p.127-130. Cité par Michael Löwy, op. cit., page 164.

discontinue de l'ouvrage de défense. Gilles Deleuze et Félix Guattari y voient pour leur part la représentation symbolique de tout pouvoir totalitaire, tel que Kafka l'aurait anticipé dès 1917.

> « On a beaucoup parlé de l'écriture morcelée de Kafka, de son mode d'expression par fragments. La Muraille de Chine est précisément la forme de contenu qui correspond à cette expression : à peine ont-ils terminé un bloc que les ouvriers sont envoyés très loin en faire un autre, laissant partout des brèches qui ne seront peut-être jamais comblées. Peut-on dire que cette discontinuité est le propre des nouvelles ? Il y a une raison plus profonde. La discontinuité s'impose d'autant plus à Kafka qu'il y a représentation d'une machine transcendantale, abstraite et réifiée. C'est en ce sens que l'infini, le limité et le discontinu sont du même côté. Chaque fois que le pouvoir se présente comme une autorité transcendante, loi paranoïaque du despote, il impose une distribution discontinue des périodes, avec des arrêts entre les deux, une répartition discontinue des blocs, avec des vides entre les deux. En effet, la loi transcendante ne peut régir que des morceaux qui tournent autour d'elle à distance, et à distance les uns des autres[92]. »

Le pouvoir s'ingénie à établir des espaces, des distances, entre les individus ou les groupes sociaux. C'est la politique du diviser pour mieux régner. Cependant, pour Jacqueline Sudaka-Bénazaraf, cette figure est avant tout une mise en abyme de l'écriture selon Kafka :

> « La métaphore spatiale et temporelle de la Muraille de Chine donne à comprendre que Kafka conçoit l'œuvre littéraire à cette époque non comme une totalité mais comme une somme de fragments épars, de récits semblables à des séquences, repris puis abandonnés, construites à distance les uns des autres comme autant d'éléments qui postulent l'achèvement sans certitude d'y parvenir. […] Ses récits obéissent plus à une dynamique de l'écriture qu'à une logique à long terme du récit, à la nécessité d'aller quelque part. La tentation scripturaire l'emporte sur le projet téléologique. L'écrivain est un « bâtisseur » qui ne compose pas, n'a aucun plan préalable de rédaction mais dont l'écriture obéit à des rythmes, des flux irréguliers, d'inégale longueur. Le roman L'Amérique, malgré sa linéarité, est constitué de chapitres juxtaposés écrits en plusieurs années, sans aucun projet préalable. La satisfaction de Kafka à l'égard de ses écrits n'est jamais aussi

92 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka – Pour une littérature mineure,* Les éditions de minuit, collection « critique », Paris, 1975, page 131.

complète que lorsqu'il écrit dans le jaillissement d'un temps unique. C'est le cas du « Verdict », écrit en une seule nuit dans un état de jubilation exceptionnelle[93]».

Autrement dit, l'aspect systématiquement inachevé des œuvres de Kafka, y compris ses romans, ne serait pas tout-à-fait dû au hasard, déterminé par une impossibilité liée à la maladie, ou à l'incapacité à les mener à leur terme. Et la muraille de Chine serait en fait une image de cette écriture, dont le caractère inachevé, discontinu, trouble et interroge, mais est en fait pleinement voulu par ses concepteurs. Dans le cas de Kafka, cet aspect serait, sinon volontaire, du moins pleinement assumé.

Or, *The Great Wall* redouble en quelque sorte l'aspect discontinu de la muraille. En dehors des longues pauses déjà évoquées, la lecture du texte est elle-même fragmentée. D'autres pauses, moins longues, disloquent les phrases de Kafka. Pour en donner un exemple, vingt-huit secondes s'écoulent entre la première partie de la phrase « [Bien des] années avant d'entamer la construction, on avait déclaré science suprême l'architecture (et tout particulièrement la maçonnerie) [….] », qui s'achève à 25minutes 53, et la seconde « et on n'avait accordé reconnaissance aux autres disciplines qu'à partir du moment où elles entretenaient quelque rapport avec elle[94] », qui reprend à 26 minutes 21. Cet exemple est d'ailleurs révélateur à d'autres titres, par les petites modifications opérées sur le texte. Les premiers crochets signalent le remplacement de « Cinquante » par le déterminant indéfini « Bien des » (« Viele » en allemand) ; le second indique lui une coupe, qui précisait « dans toute la Chine qui devait être ceinte d'une muraille ». Ces deux changements visent en fait le même objectif, de gommer des références spatio-temporelles, afin que la transposition au contexte européen actuel se fasse plus aisément. Le découpage en deux de la phrase mime également le laps de temps qui s'écoule dans la nouvelle entre la déclaration des métiers de construction comme « science suprême » et le début effectif de la construction. Mais il est aussi caractéristique du rythme de la diction dans le film, qui détache fréquemment ainsi des morceaux de phrase. Ou sépare des phrases initialement situées l'une après l'autre dans un même paragraphe.

L'effet de trou, d'interstice dans lesquels on peut s'infiltrer, se glisser, apparaît aussi plus tôt dans le film, justement quand le texte évoque les « brèches » qui fractionnent la muraille, dans la phrase qui précède la première pause narrative de cinq minutes. Le délai est cette fois-ci plus minime. Mais il correspond à un changement de séquence significatif. Nous avions vu précédemment que cette phrase correspond à un changement de point de vue de la caméra. La

93 Jacqueline Sudaka-Bénazaraf, *Franz Kafka, aspects d'une poétique du regard* », Peeters, collection « Accent » Louvain, 2000, pages 169-170.
94 Franz Kafka, « En construisant la muraille de Chine », op. cit., page 645.

première partie de la phrase est dite à la fin d'une séquence sur les dispositifs de surveillance frontaliers : barrières, miradors, autres moyens de vidéo-surveillance, « Ces fractions de muraille qui se dressent, abandonnées, dans une contrée déserte peuvent en effet à tout moment être facilement détruites par les nomades ». Puis, nous pouvons entendre huit secondes plus tard la seconde partie : « d'autant plus que ceux-ci, effrayés par la construction de la muraille, avaient à l'époque déplacés leurs campements avec une rapidité inconcevable, telles des sauterelles, et disposaient peut-être pour cette même raison d'une bien meilleure vue d'ensemble de la progression que nous, ses bâtisseurs[95] ». Cette deuxième partie est elle-même fractionnée par la diction, par une pause de dix secondes après « sauterelles ».

Ainsi, le spectateur est-il pris dans ce rythme assez chaloupé, qui s'accorde bien avec les mouvements de caméra assez lents et amples, présents tout au long du film. Il peut aussi s'habituer à ces fausses fins, que constituent les phrases provisoirement en suspens. Le montage organise donc la mise en activité de son esprit, en créant continuellement les blancs, les fins floues des phrases, les reprises que rien ne laisse présager. L'errance visuelle dans les divers espaces européens prend donc des allures de certaines danses soufies, et leurs lents tourbillons enivrants. Et la voix féminine qui énonce le texte se fait guide attentionné dans ce dédale.

2.3.3 La mise en voix

Une fois définie la sélection et les modifications opérées dans le texte, ainsi que le rythme de leur énonciation, restait à déterminer la voix qui le porterait en ondes sonores, comment le narrateur serait pris en charge par le film. Mais ce choix engage également le positionnement du cinéaste par rapport à son film et au texte repris.

Nous avons déjà défini les caractéristiques du narrateur de la nouvelle, telles que le film les laisse apparaître. Mais la sélection des passages retenus par Tadhg O'Sullivan en accentue certaines. Elle omet quelques précisions biographiques présentes dans le texte intégral, mais garde son immersion revendiquée dans sa communauté d'origine. Le texte nous apprend en effet qu'il a été témoin de la construction de la muraille, et qu'il fait partie d'une génération baignée dans la perspective de celle-ci dès l'enfance. Mais par ailleurs, il ne semble pas y avoir joué de rôle direct. La nouvelle nous en dit un peu plus quant à son statut social : « Je me suis consacré à l'étude de l'histoire comparée des peuples, tout d'abord épisodiquement, pendant la construction de la muraille, puis presque exclusivement ensuite, et ce jusqu'à aujourd'hui[96] ». Mais cette indication ne figure pas dans le film, puisqu'elle se situe au tout début du long passage non repris de la fin de la

95 Ibidem, page 644.
96 Ibidem, page 651.

nouvelle. De même, est absente de la bande son l'incise de la phrase suivante, qui sous-entend que le narrateur est un intellectuel qui écrit : « Il y avait alors – ce livre n'en est qu'un exemple parmi d'autres – beaucoup de confusion dans les esprits, peut-être précisément parce que tant de personnes cherchaient à se rassembler le plus possible autour d'un objectif[97] ». On peut se dire que cette suppression se justifie avant tout par l'intention de gommer le caractère livresque du texte. Mais de toute façon, elle dépersonnalise ce narrateur, garde un certain mystère autour de son identité sociale. Si on ne se réfère qu'aux paroles entendues dans le film, l'identité du narrateur devient donc très floue. On ne sait pas très bien à qui on a affaire, et le texte entendu est très peu explicite de ce point de vue. D'autre part, le parcours de ce mystérieux narrateur ouvre la voie à celui du spectateur : parcours interrogatif, que favorisent aussi les silences ainsi que les décalages entre discours spéculatifs et images concrètes.

Les cartes sont d'autant plus brouillées par le choix d'une voix-off féminine. De nos jours, nul ne serait surpris d'entendre une historienne disserter sur la construction d'un ouvrage architectural. Mis dans le contexte d'une Chine archaïque, cette possibilité paraît beaucoup plus surprenante, voire complètement anachronique. Ainsi, l'incertitude autour du personnage du narrateur n'en est que plus forte. Interrogé à ce sujet, Tadhg O'Sullivan est clair. Il ne souhaitait pas situer précisément sa voix-off, et déclare :

« J'ai préféré conserver le texte allemand et choisir une lectrice de façon à affirmer la textualité de la voix-off. L'utilisation de la version allemande originale permettait au texte de coller le mieux possible aux mots de Kafka, tandis que la voix féminine faisait clairement comprendre que les mots n'étaient pas ceux de l'œil de la caméra ni du réalisateur. Je sentais qu'il était important que l'on perçoive la séparation, la déconnexion entre image et texte – deux choses dialoguant pour créer un "troisième sens". Si j'avais lu une version anglaise avec ma propre voix (pour aller à l'autre extrême), on aurait pu penser que le narrateur de l'histoire était le réalisateur et le spectateur aurait pu s'attendre à une sorte de correspondance stricte entre les deux éléments: j'aspirais à autre chose, à une rencontre assez inattendue des deux œuvres à travers le temps et l'espace[98]».

L'option d'une voix-off féminine correspondait donc en premier lieu à la volonté du cinéaste de ne pas endosser le rôle de narrateur, et de n'entretenir aucune confusion à ce sujet. Mais il contribue aussi à décontextualiser cette voix, qui n'émane donc d'aucune instance identifiable. La déclaration de O'Sullivan lie aussi ce choix à celui de la version originale du texte, alors que deux questions distinctes lui avaient été posées. Elle affirme que ce choix est en partie dû à l'intention de

97 Ibidem, page 648.
98 Échange de mail avec l'auteur. Traduction Pascale Ruffat.

mettre en évidence le caractère d'œuvre littéraire de la voix-off. Et donc de respecter la lettre et la matérialité du texte, forme de reconnaissance que celui-ci n'est pas juste un véhicule pour des idées, que sa musique en fait partie intégrante. Mais, en conséquence, cela oblige les spectateurs non germanophones, c'est-à-dire la très grande majorité d'entre eux, à passer par la lecture des sous-titres pour en saisir le sens. Le film est donc conçu pour être lu, aussi bien qu'écouté et regardé.

2.3.4 Questions de montage : agencements du texte et des images

Un danger possible résultant des choix relatifs à la voix-off est donc une certaine désincarnation du propos. Vu négativement, ceux-ci pourraient encourir le reproche de dérouter, de détourner de l'écoute du texte, et par conséquent d'empêcher l'adhésion au film. Proposer un tel film n'est pas sans risque. De par l'exigence qu'il demande, il peut rebuter qui n'est pas disposé, ou n'a pas le bagage nécessaire, à construire le sens à partir de bribes d'information et de sollicitations hétérogènes. Le processus n'est pas sans rappeler celui mis en œuvre, sur un plan uniquement visuel, dans le manifeste surréaliste que fut *Un Chien andalou*. Encore que le film de Buñuel n'a pas vocation à exprimer un discours sur la réalité, et supporte donc très bien l'équivoque et le mystère des images. Tadhg O'Sullivan mise donc sur une certaine éducation de l'œil et de l'esprit de ses spectateurs, afin que ceux-ci parviennent à tirer un sens des matériaux disparates qu'il leur propose. Il peut compter sur diverses expériences de dissociation entre l'image et le son d'une part, et de rupture entre les différentes images d'autre part. Il s'inscrit ainsi dans une évolution du cinéma que pointe par exemple Vincent Amiel à propos de l'esthétique du montage, que ce soit dans le domaine de la fiction ou celui du documentaire. Ce dernier revient par exemple sur Nouvelle vague, film de fiction de Jean-Luc Godard :

> « Petit à petit, il ne s'agira plus, chez Godard, de montrer simplement le jeu de la représentation, mais d'en user à des fins narratives précises. Ainsi, dans la bande-son remarquable de *Nouvelle Vague* (1980), où les phrases des différents personnages, superposées, répétées, différemment mises en avant, parfois en français, parfois en italien, composent avec la situation représentée à l'image un récit extraordinairement complexe, dont la difficulté même de production et de compréhension est un des thèmes.
>
> La piste offerte par le montage du son est d'autant plus intéressante, en termes narratifs, qu'elle permet au récit de se détacher de l'action comme un écrivain prenant la liberté d'un commentaire, ou développant le fil d'une voix intérieure en vis-à-vis de la description des faits. Elle permet aussi de

détacher deux temporalités, deux flux d'écoulement différents, dont la complémentarité est source de sens, alors qu'est maintenue par ailleurs, sur la durée, l'unité de chacun, garante de la possibilité narrative.[99] »

Plus tard, il pointe un principe similaire dans le documentaire *Veillée d'armes* de Marcel Ophuls, et les films essais comme *Level five* de Chris Marker :

« Ophuls rapproche des événements, des propos, et des séquences de fiction pour établir des connexions intellectuelles, entre des idées, et entre des types de représentation. Le procédé est audacieux : il oblige le spectateur à établir des relations qui ne vont pas de soi. C'est l'habileté du montage, la fluidité des raccords, la similitude apparente des situations qui tiennent lieu d'arguments[100]. […]

Dans ce montage de correspondances, Marker associe pleinement deux caractéristiques aperçues dans les chapitres précédents de ce livre : il met en avant la discontinuité (des sources, des environnements, de la la diégèse naturelle à laquelle il emprunte ses plans), pour tenter d'aller malgré tout vers une unité, qui n'est pas du fait de la matière utilisée, mais du regard porté. Un regard qui doit autant à la subjectivité individuelle, vecteur privilégié de l'homogène, qu'à une conscience plus large, plus "moderne", ouverte à chaque spectateur.[101] »

La fin de cette dernière citation met bien en évidence la part de travail – ou de jeu – laissée au spectateur dans certaines œuvres. Elle souligne également, même si Vincent Amiel prend la précaution d'employer des guillemets, l'usage plus récent, plus « "moderne" », de ce type de montage. Dans son ouvrage, il évoque en effet, dans les grandes lignes, une première éducation du spectateur qui prend son origine avec Griffith dans les années 1910-1920. Il s'agit alors de faire admettre que deux plans successifs dans le film correspondent à une continuité dans la réalité ou dans son simulacre. Mécanisme de lecture aujourd'hui basique, construit et massivement utilisé par tout un siècle de cinéma, à tel point qu'il ne pose plus aucun problème à aucun spectateur. C'est même l'inverse, la figure de la rupture, qui est susceptible de heurter, de provoquer l'incompréhension, et à laquelle certains cinéastes ont œuvré à réhabituer un tant soit peu nos regards. Vincent Amiel en déduit, à juste titre, que ce type cinéma entend se tenir à distance de la propagande.

99 Vincent Amiel, *Esthétique du montage,* Armand Colin, Malakoff, 5e édition2022, page 35.
100 Ibidem, pages 95-96.
101 Ibidem, page 132.

Avec *La Rabbia*, nous avions vu que Pasolini usait surtout de moyens littéraires pour déconstruire les discours portés par les actualités cinématographiques. Toutefois, le contre-discours produit était lui-même le vecteur d'une forte charge passionnelle et d'un parti pris affirmé, bien dans le style du poète italien. En ce sens, son film se montre davantage directif, invite le spectateur à partager une émotion d'abord éprouvée par un seul. *The Great Wall* est, à cet égard, plus ouvert. Ainsi, comme le narrateur de la nouvelle de Kafka, qui s'interroge sur les modes opératoires et les buts de la construction de la muraille, le spectateur du film de Tadhg O'Sullivan doit s'employer à bâtir une trame suffisamment cohérente et tenter de produire lui-même, au fur et à mesure de l'avancée dans le film, une sorte de discours intérieur explicatif de ce qu'on lui montre. Si l'on veut établir une différence entre *La Rabbia* et *The Great Wall*, on la situera donc davantage au niveau de la forme que des convictions de leurs auteurs. Pour reprendre les propos de Vincent Amiel à propos de *Veillées d'armes* de Marcel Ophüls, « le discours du montage signifiant ne peut pas être rationnel, il est esthétique, au sens large du terme. C'est l'habileté de la forme (et son intelligence dans les cas que nous avons cités) qui tient lieu d'argumentation, et qui emporte ou non l'adhésion[102]. » Dans ce type de montage, la co-construction du sens fait donc appel à une autre forme d'intelligence, fondée sur des rapprochements esthétiques et donc distincte du traditionnel logos. Dans *The Great Wall*, nous avons bien affaire à un montage esthétique. Et le film doit être co-construit par le spectateur. Mais en outre, les choix concernant la voix-off concourent également à renforcer la tendance à la décontextualisation déjà présente dans le texte de Kafka.

Après tout, l'auteur du Château ne souhaitait pas écrire un texte historique. Sa Chine est largement mythique ; sa muraille percée, fruit d'une planification cohérente et centralisée, ne correspond pas strictement à la réalité historique et géographique de la véritable muraille. Il est donc indéniable que Kafka s'est placé dans l'écriture de cette nouvelle – comme toujours pourrait-on dire – dans une perspective allégorique. La nouvelle est une parabole, dont le propos vise à saisir des forces à l'œuvre dans une société plutôt imaginaire, donc transposable à n'importe laquelle. Ceci, ramené au contexte européen actuel filmé dans *The Great Wall* nous invite en retour à envisager la question des frontières et des politiques migratoires dans un contexte plus large. Nous nous éloignons donc, comme nous l'avons vu, d'un film militant de circonstance. Mais nous gagnons en recul, en profondeur d'analyse.

Or, sur ce point également, les intentions de Tadhg O'Sullivan étaient claires et parfaitement assumées :

102 Ibidem, page 96.

> « Par dessus tout, j'ai senti que l'histoire de Kafka porterait le film au-delà des détails de ce qui se passait en Europe à ce moment-là, en regardant le phénomène de l'exclusion plutôt à travers l'architecture, et sa genèse depuis la culture principale (à l'opposé d'une provenance de la classe dirigeante). Pour moi, cela pourrait permettre d'aller plus loin (d'approfondir ?), en rattachant la politique contemporaine à un mouvement culturel plus profond – parmi l'un de ceux qui peut être repéré au cours des siècles. En outre, pour moi, le style de Kafka (particulièrement dans les nouvelles) consistait à se saisir du familier et à le faire subtilement basculer dans le domaine de l'étrange, de façon à ce que le lecteur soit incité à voir cette familiarité, les personnes qui l'occupent et les structures dans lesquelles elles évoluent, dans une lumière toute nouvelle. »

Ainsi, prennent sens toutes les modifications visant à décontextualiser le texte aussi bien que les images. À la lecture de cette réponse, on mesure aussi en quoi O'Sullivan a été sensible à la conclusion du narrateur de la nouvelle, dédouanant en quelques sorte le pouvoir, et combien il a pu percevoir le mouvement global du texte vers la mise en cause d'un sentiment partagé et ancestral de défiance envers les Nomades, et autres métèques. Ce qui devient, dans le film, les toutes dernières paroles entendues :

> « Le Conseil des Chefs, lui, existait de toute éternité, de même aussi la décision de construire la Muraille[103]. Innocentes peuplades du [Sud] qui en croyaient être la raison ! Innocent Empereur, vénéré soit-il ! qui en croyait avoir donné l'ordre ! Nous autres, gens de la Grande Muraille, nous en savons plus long et nous taisons...[104] »

Il est vrai également que la nouvelle est déroutante en elle-même, du fait qu'elle présente succession d'hypothèses dont chacune corrige ou infirme les précédentes. De fait, « En Construisant la Muraille de Chine » fait partie des textes de Kafka qui fonctionne selon ce principe, comme l'explique Stéphane Mosès en prenant comme exemple type *La Métamorphose* :

> « L'objet de *La Métamorphose* n'est pas seulement de raconter une histoire, mais aussi de faire entendre au lecteur qu'il n'existe pas de signification « objective » à laquelle elle puisse se réduire. C'est ici peut-être que la fameuse « polysémie » des textes de Kafka révèle sa véritable

103 Franz Kafka, « En construisant la muraille de Chine », op. cit., page 651.

104 Franz Kafka, « La Muraille de Chine », op.cit., pages 149-150. Pour des raisons (kafkaïennes?) non élucidées, l'édition de la Pléiade ne traduit pas ce passage, qui figure dans la version originale allemande. Nous nous reportons donc à la traduction de l'édition Folio.

nature : non pas juxtaposition ni même addition de diverses significations partielles, mais construction labyrinthique savamment dessinée, où le lecteur est sans cesse renvoyé d'une hypothèse à l'autre, à une lecture et à une relecture sans fin, et où les différentes possibilités d'interprétation, rigoureusement articulées dans la structure du texte, se proposent et se dénoncent à tour de rôle, sans qu'aucune d'elles n'ait jamais le dernier mot[105] ».

Cette nouvelle, comme d'autres, crée en effet l'incertitude. Celle-ci sourd par exemple de cette phrase, entendue à la dixième minute du film :

« On dit même qu'il existe des béances qui n'ont pas du tout été obturées ; selon certaines personnes, elles sont de bien plus grande taille que les fractions construites ; c'est là, à vrai dire une affirmation qui relève sans doute simplement des nombreuses légendes nées autour de cette construction et dont, en raison de l'extension de l'ouvrage, la véracité est impossible à établir pour un individu, tout au moins s'il n'a à sa disposition que ses propres yeux et sa propre échelle[106] ».

L'idée émise est ici qualifiée de « légende », dont le caractère hypothétique est lui-même rendu incertain par le modalisateur « sans doute » ; une incertaine incertitude, en quelque sorte. Les sources de cette affirmation sont elles-mêmes des plus vagues : « on » ; « certaines personnes ». Et ce n'est pas notre historien de narrateur qui lèvera ces hypothèques, pas plus qu'aucune autre dans la nouvelle.

L'usage du pronom « on », véritable pronom fourre-tout, est d'ailleurs fréquent dans la nouvelle, de même que les modalisateurs de l'incertitude tels « sans doute », ou « il est possible que », comme dans ces phrases placées à la quarante-cinquième minute :

« Il est possible que ces considérations antinomiques par rapport au projet de construction de la muraille aient également été prises en compte par les hauts responsables lors de la mise en place de la construction fractionnée. Dans le cabinet du commandement suprême – personne, parmi les gens que j'ai interrogés, ne sait ni ne savait où il se trouvait et qui y siégeait –, dans ce cabinet donc, toutes les pensées et tous les souhaits

105 Stéphane Mosès, *Exégèses de Kafka*, L'éclat Poche, Paris, 2006, page 55.
106 Franz Kafka, « En construisant la muraille de Chine », op. cit., pages 643-644.

humains circulaient dans un sens, et tous les buts et accomplissements humains tournaient dans l'autre sens[107] ».

Ce passage évoque aussi une sorte de gouvernement fantôme insaisissable, à la fois connu de tous, mais présent nulle part. Tous ces éléments amènent dans le texte de Kafka une atmosphère de mystère, et d'indétermination entre réalisme et fantastique. Ils ne sont pas pour rien non plus dans le fait que ce texte ait séduit Tadhg O'Sullivan, au point de déclencher son envie de passer à la réalisation de son film. Ainsi, nous dit-il encore :

> « J'ai senti que cette technique[108] pourrait être amenée à porter le film à travers la subtile tension dissonante entre le texte et l'image, amenant le spectateur (je l'espérais) à reconsidérer les images de murs, de soldats et – plus important – les personnes qu'ils servaient à exclure, avec un regard neuf. »

Le cinéaste espérait donc, par ce texte, métamorphoser le regard porté sur ses images. Nous tenterons donc de donner quelque idée de cet effet du texte sur celles-ci, en évoquant l'étape suivante du montage : le tricotage des éléments visuels et sonores.

Nous avons également demandé à Tadhg O'Sullivan quelle était la genèse de son film, qui du texte ou des images avaient été premiers. Et donc quel fut le rapport poïétique entre les deux composantes du film. Nous avions déjà vu que la lecture du texte de Kafka avait enclenché le processus de réalisation du film, à partir d'un projet plus ancien mais au point mort. L'évocation de la suite du processus montre des allers-retours entre ce texte et les images :

> « J'ai lu le texte très attentivement avant de commencer le tournage, en essayant de conserver au plus profond de moi une impression de ses motifs et images récurrents, et puis je l'ai laissé de côté pendant une longue période. J'ai commencé à filmer en sachant – par exemple – que le motif du fleuve était un puissant élément à l'intérieur du film, et donc j'ai filmé sur des fleuves mais aussi dans le lit asséché d'une rivière à Melilla. Mon but était de faire un film sans référence littérale au texte – quand j'ai commencé le montage, j'ai essayé de faire une version de soixante-dix minutes sans aucune partie du texte en place. J'espérais pouvoir faire un film avec simplement des images, du son, de la musique, qui fonctionnerait comme un portrait des frontières européennes et de l'architecture de l'exclusion.

107 Ibidem, pages 648-649.

108 C'est-à-dire la technique d'écriture de Kafka. Ce passage suivait une réflexion sur le caractère polysémique et labyrinthique de ses récits.

> Personne ne verrait jamais ce film, bien sûr, mais ce serait le point de départ de la seconde partie du montage : la combinaison du film avec le texte dans une sorte de dialogue. J'avais le sentiment (l'espoir, peut-être) que les deux entreraient en résonance, s'éclaireraient l'un l'autre et créeraient un "troisième sens", et dans une certaine mesure (jusqu'à un certain point) j'avais raison. Cette seconde partie du processus de montage s'est poursuivie le temps que je m'efforce de tisser les deux aussi efficacement que possible en trouvant des échos et des rimes entre eux. Les éléments dépourvus de texte sont donc simplement des parties du film que je vois comme distinctes de celui-ci. »

Cette déclaration est éclairante à plus d'un titre. Elle affirme notamment l'intention de trouver des points de contact entre l'audio et le visuel, même si une première version du montage, sans texte a été effectuée, de manière à ce que les images aient leur vie, leur mode d'existence propre qui puisse se soutenir sans recours aux mots. Il est bien clair cependant que la coïncidence entre les deux ne devait pas être systématique, voire même que des points d'indépendance, ou de divergence, devaient également être recherchés.

Quels points de rencontre entre texte et images émaillent donc *The Great Wall* ? Sans en faire un relevé se prétendant exhaustif, on peut en évoquer un certain nombre. Ce sont d'abord les plans sur les barrières de Melilla, qui apparaissent dans le film quasiment en même temps que la première phrase du texte, qui évoque la construction de la muraille. Là l'image n'a qu'un petit plan d'avance, une seconde, sur les paroles. La coïncidence établit donc l'équivalence thématique entre les édifices de protection. Une première dissonance intervient simplement par la suite alors que le texte parle des bâtisseurs, et que les images nous montrent systématiquement des gardes, policiers et autres plantons, sur ou aux abords des dispositifs de surveillance.

Ensuite, nous avons déjà évoqué lors de notre première analyse, le changement de point de vue dans le texte, qui correspond à une figure analogue dans le film. L'enchaînement entre des séquences de surveillance et la première séquence du film qui affirme la proximité avec un migrant, dans un bâtiment désaffecté. Le texte envisage alors le point de vue des Nomades, mieux à même de repérer les brèches et de les exploiter. On peut repérer également un parallèle assez direct entre les deux instances de l'énonciation filmique dans la séquence sur les manifestations à Athènes, tandis que nous entendons que « L'être humain, foncièrement inconsistant, semblable par sa nature à la poussière qui s'envole, ne supporte aucunement d'être enchaîné. Et si jamais il s'enchaîne lui-

même, il se mettra aussitôt à secouer furieusement ses chaînes et à disperser à tous les vents mur, chaînes et lui-même[109] ».

D'autres correspondances peuvent être repérées, mais plus indirectes, qui demandent un effort de rapprochement de la part du spectateur. On entre là dans le domaine du « troisième sens », obtenu à partir du croisement entre les informations auditives et visuelles. C'est le cas notamment quand le texte de Kafka renvoie à une certaine épaisseur temporelle, comme lorsqu'il nous dit que « pour bien comprendre » la façon dont on avait bâti la muraille, « il faut tenir compte du fait suivant : la muraille était destinée à constituer une protection pour des siècles et des siècles[110] ». Or, cette phrase survient au moment où le film ne nous montre plus les récentes barrières en fil barbelé de Melilla, mais les anciens murs de la forteresse, qui constitue le cœur de l'ancienne ville. Quand nous revoyons le film à la lumière de sa conclusion, nous pouvons nous dire que nous avions là un indice du rattachement du problème actuel des frontières à l'antique besoin de protection dont l'architecture témoigne. La solidité des édifices vise alors une pérennité et une sécurité dans le futur. Juste après, la suite de la phrase pointe l'autre direction de l'axe temporel, en évoquant « une méthode de construction des plus minutieuses, l'utilisation du savoir architectural de tous les peuples et de toutes les époques connus ». Or, dans le même mouvement, le montage nous a – encore discrètement – fait changer d'époque et de lieu. La forteresse espagnole a laissé place à une devanture de bijouterie de la place Vendôme à Paris ; mais nous rappelons que cette indication n'a pu être reconstituée que par une analyse minutieuse du plan en question. Toutefois le plan suivant effectue sans conteste ce transfert spatio-temporel, puisqu'il s'agit du premier à nous faire littéralement déboucher au cœur de la City à Londres. Le plan est pris d'un escalator au design moderniste, qui remonte du métro, avec contre-plongée sur une verrière non moins hi-tech. Il est vrai que nous n'y voyons aucune muraille. Mais aussi bien, le texte évoque ici la planification de la construction, et donc de manière indirecte le lieu où les décisions importantes se prennent, donc le centre névralgique de l'Empire.

Ce cadre nous est montré pendant la majeure partie du film de manière à mettre en évidence son architecture. Les humains qui l'occupent sont vus d'assez loin. Beaucoup de plans sont en contre-plongée, occultant le sol. Seule une séquence, presque à la toute fin, met l'accent sur ceux qui peuplent les rues de la City, mais qui n'y habitent pas, les édifices de ce lieu étant essentiellement des lieux de travail. Dans cette ultime séquence à la City, la caméra effectue maintenant des travellings dans les rues, à hauteur d'homme. De l'un à l'autre, elle effectue plusieurs fois des panoramiques descendants ; comme si le regard fasciné ou écrasé par ces hauteurs

109 Franz Kafka, « En construisant la muraille de Chine », op.cit., page 648.
110 Ibidem, page 644. De même pour la citation suivante.

rivalisant de modernisme, exhibant la puissance, redescendait vers ces humains qui en émanent, ou les innervent. Et pour la première fois nous prenons conscience que ce centre de pouvoir financier abrite aussi véritablement des humains, que par commodité et simplification nous désignerons comme des traders. Les plans de buildings en contre-plongée alternent avec les plans de rue où ces traders sont suivis en travelling.

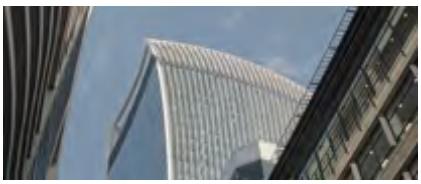


Illustration 119:
La City et les traders

Illustration 120:
La City et les traders

Illustration 121:
La City et les traders

Illustration 122:
La City et les traders

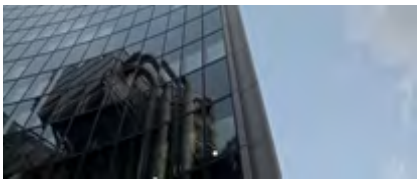


Illustration 123:
La City et les traders

Illustration 124:
La City et les traders

Or, ces images sont associées au texte suivant :

> « Pourquoi donc, s'il en est ainsi, quittons-nous notre terre natale, notre fleuve et nos ponts, notre mère et notre père, nos enfants qui ont besoin d'être instruits, et partons-nous pour la ville lointaine afin d'y étudier, cependant que nos pensées errent encore plus loin, au [sud], auprès de la muraille ? Pourquoi ? Demande-le au commandement suprême. Il nous connaît. Lui qui rumine de gigantesques problèmes, il connaît notre existence, il sait quelle activité nous exerçons, il nous voit assis tous ensemble dans notre masure au toit bas, et la prière que le père de famille prononce le soir dans le cercle des siens lui est agréable et lui déplaît[111]. »

La fin de ce passage dresse sans conteste le portrait d'un régime totalitaire, c'est-à-dire désireux, et capable, de contrôler l'entièreté de ses sujets, âme comprise, comme le montre son omniscience absolue en mesure de connaître et de juger le contenu de « la prière que le père de famille prononce le soir dans le cercle des siens ». Il justifierait légitimement le qualificatif « kafkaïen », dont nous avons rappelé la définition. La suite des images alterne d'ailleurs les plans de rue avec d'autres, où apparaissent un salon de technologies de reconnaissance, ou des dispositifs policiers. Mais le début du passage met au jour le lien qui unit les élites, ceux qui sont proches des premiers cercles du pouvoir, aux simples et humbles citoyens des campagnes. C'est que les

111 Ibidem, page 651.

premiers ne sont en fait que les derniers, en provenance de leur « terre natale » qu'ils ont quittée « afin d'y étudier ». Ce sont des exilés de l'intérieur, des déracinés, et ce que la sociologie appelle des transfuges de classe. D'un côté, ces traders sont donc humanisés. Ce que l'image leur refuse tout au long du film alors qu'elle l'accorde aux migrants, une vie de famille avec « père », « mère » et « enfants », un foyer où se retrouver « le soir dans le cercle des siens », le texte leur octroie ici. Cependant, cette vie de famille doit être imaginée par le spectateur, qui doit la découvrir derrière des personnages encostumés qui marchent de façon résolue dans les artères vitrées et bétonnées, au pied des imposants buildings. Il y est invité aussi par le fait que pour une fois, il peut en suivre quelques uns du regard pendant quelques secondes, à une distance où leur visage est discernable. D'un autre côté donc, leur participation au système, leur proximité des arcanes du pouvoir, s'affichent, par leur présence au pied de ces bâtiments, dans ce quartier emblème de la grande finance. Cependant, il nous semble voir des êtres doubles, certes acteurs et rouages de la société telle qu'elle est, mais qui quelque part furent peut-être de modestes garçons et filles de banlieue ou de country, s'étant arrachés, ou ayant été arrachés de leur « fleuve » ou de leurs « ponts ». Des êtres fantomatiques, dont les derniers plans de la séquence, tournés entre chien et loup, accentuent le caractère spectral.

Illustration 125: Entre chien et loup

Illustration 126: Le soir dans la City

Illustration 127: Le soir dans la City

Pour autant, ces zombies marchent d'un pas rapide. Le sens de leur déracinement est interrogé par deux fois – « Pourquoi ? » ; « Warum ? » – sans qu'aucune réponse ne soit apportée. Ou, plus exactement est-il remis en cause par le rappel que les « Nomades » du [Sud] ne constituent en aucun cas une menace pour leurs pays (c'est le sens du « s'il en est ainsi » du début de l'extrait, reprenant le paragraphe précédent qui affirme l'inanité de cette menace). Plus profondément, donc, on peut aussi interpréter ce mouvement assez mécanique comme un acquiescement à la marche du monde, même s'il se dirige vers un crépuscule. Leur ambivalence se confirme dans les plans suivants, où on les voit intéressés par les technologies de reconnaissance, ou passer tranquillement à côté de policiers tout aussi tranquilles. Ces dernières images contrastent avec les images des manifestations d'Athènes, qui montraient un face à face tendu entre manifestants et policiers surarmés.

Illustration 128: Salon de la sécurité

Illustration 129: Rue européenne

Le texte et l'image convergent donc dans cette séquence, afin de faire endosser aux quidams des rues européennes le rôle des Chinois des villages de la nouvelle. Ou bien, de manière symétrique, ce sont ces villageois de cet Empire du Milieu recréé par Kafka, qui s'incarnent dans les silhouettes et les visages de nos contemporains. Mais les passants deviennent donc des personnages, des figurants enrôlés sans le savoir dans cette étrange histoire. On précisera que cette séquence fait suite à celle sur les Nomades fantasmés par ces villageois, et qui trouvent leur équivalent en chair et en os dans le migrant désespéré et blessé coincé en haut des barbelés. Mais on rappelle que dans cette séquence, s'il y avait correspondance au niveau des personnages, il y avait discordance au niveau de leurs représentations. Les Nomades transformés en ogres ou en Père Fouettard dans les histoires que se racontent les villageois, deviennent des victimes vulnérables et délaissées, à l'écran. Ainsi pouvons nous assez globalement assigner une certaine cohérence au montage qui pouvait sembler de prime abord assez anarchique. La circulation entre les divers lieux s'effectue en suivant peu ou prou les aspects successifs envisagés par le texte.

Toutefois, cet exercice de correspondance a ses limites. Le texte suit parfois un itinéraire propre, distinct de celui des images. C'est notamment ce que nous pourrons observer ensuite dans une séquence que nous baptiserons séquence des ponts et des fleuves. Dans la séquence que nous venons d'évoquer, le texte semble dire des londoniens que nous voyons qu'ils ont quitté leur « terre natale », mais aussi leurs « fleuves » et leurs « ponts ». Ce thème fluvial avait été, on s'en souvient, repéré par Tadhg O'Sullivan comme un élément majeur du texte (« J'ai commencé à filmer en sachant – par exemple – que le motif du fleuve était un puissant élément à l'intérieur du film, et donc j'ai filmé sur des fleuves mais aussi dans le lit asséché d'une rivière à Melilla. »). Le film nous amène donc souvent sur des fleuves ou leurs berges. Une analyse détaillée d'une de ces séquences sur les fleuves et les ponts, transcrite ci-après, peut nous permettre d'approfondir encore certains liens entre images et texte.

überhaupt weder von Schaden noch Nichtschaden sprechen [1]

Es wird dir geschehen wie dem Fluß im Frühjahr. [2]

Er steigt, wird mächtiger, [3] nährt

kräftiger das Land an seinen langen Ufern, [4]

2

behält sein eignes Wesen weiter ins Meer hinein [5]

und wird dem Meere ebenbürtiger

und willkommener [6]

3

So weit denke den Anordnungen der Führerschaft

Nach [7]

4
5
Dann aber übersteigt der
Fluß seine Ufer, verliert Umrisse und Gestalt, [8]
verlang
samt seinen Abwärtslauf, [9]
versucht
6
gegen seine Bestimmung kleine Meere ins Binnenland zu bilden, [10]
schädigt die Fluren, und kann sich doch für die
Dauer, in dieser Ausbreitung nicht halten, [11]
7
sondern rinnt wieder in seine Ufer zusammen, [12]
ja trocknet so-

The Great Wall – *Séquence des fleuves et des ponts*

L'analyse de cette séquence confirme donc bien que le montage du film accorde en partie l'image avec le texte. Il existe des points de rencontre entre ces deux instances. Elle se situe à 49 minutes, c'est-à-dire à un moment où tous les éléments du problème ont été exposés, où diverses hypothèses ont déjà été discutées et écartées pour expliquer les béances dans la muraille, et que le narrateur a déjà ébranlé quelques convictions et impressions sur la nature du pouvoir. Visuellement, elle succède à un enchaînement de plans sur des rivières et des ponts européens. La séquence transcrite démarre sur le dernier, celui de Waterloo Bridge à Londres, et se termine à Melilla, sur un lit d'oued asséché dans lequel on suit un migrant. En voici le texte français, tel qu'il est traduit dans l'édition de la Pléiade[112] :

> « Ce n'est pas parce que cela pourrait te nuire qu'il faut que tu renonces à réfléchir davantage, il n'est d'ailleurs pas du tout certain que cela puisse te nuire. Parler de nocivité ou d'innocence n'a, en l'espèce aucune pertinence [1]. Il en ira de toi comme du fleuve au printemps [2]. Ses eaux montent, gagnent en puissance [3], donnent une nourriture plus consistante aux campagnes situées sur ses rives étendues [4], il conserve son identité jusque dans la mer [5], dont il devient peu à peu l'égal au fur et à mesure qu'elle l'accueille [6]. C'est jusqu'à ce point-là que tu peux réfléchir aux directives du commandement suprême [7]. Mais ensuite le fleuve déborde de son lit, perd ses contours et sa forme [8], ralentit son cours descendant [9], contrevient à sa vocation en créant de petites mers dans l'intérieur des

112 Ibidem, page 650. Les chiffres entre crochets correspondent à la scansion des phrases dans le passage, et sont reportés à la suite des paroles allemandes dans notre transcription de la séquence. Nous avons préféré nous y tenir à la version originale, les syntaxes du français et de l'allemand ne correspondant pas, en général. D'autre part, nous rappelons ici que nous suivons la traduction de la Pléiade pour le texte français, ce qui ne correspond pas exactement au texte indiqué par les sous-titres de la VF du film. Enfin, pour les besoins de l'analyse, nous n'avons commencé cette dernière qu'à partir de la 2e phrase.

> terres [10], endommage les campagnes, et pourtant il ne peut maintenir une telle extension de soi sur le long terme [11], il vient se réinsérer entre ses rives [12], et il lui arrive même de s'assécher lorsque survient la saison chaude [13]. Il ne faut pas réfléchir aux directives du commandement suprême jusqu'à en arriver à ce point-là [14] ».

De prime abord, on voit bien les correspondances qui se nouent entre le texte et les images. Des mots désignant des choses concrètes trouvent directement une illustration dans celles-ci. L'ordre même de leur montage suit même la progression du texte : il fait entendre le « fleuve au printemps » sur l'image de Waterloo Bridge sur fond de ciel mêlant le bleu aux nuages ; à peine est-on passé sur un port regorgeant de containers qu'on nous dit que le fleuve « conserve son identité jusque dans la mer » ; et l'évocation de l'éventualité d'un « ass[èchement] lorsque survient la saison chaude » résonne un peu après que la caméra soit sortie du lit sans eau de l'oued à la suite du migrant.

Mais, ces correspondances apparemment si claires, ne sont que superficielles. Elles sont en outre incomplètes, voire inexactes. D'un point de vue strictement factuel, on n'y retrouve pas d'équivalent visuel à tous les éléments du texte. En effet, ce dernier évoque notamment assez longuement, entre l'aboutissement normal à la mer et l'assèchement, des crues dévastatrices qui non seulement ne sont aucunement présentes à l'image, mais parviennent à nos oreilles au moment où nous cheminons déjà dans le lit sec de l'oued. Il aurait été bien sûr illusoire, vain et sans intérêt d'illustrer à la lettre le texte. Mais cette absence d'image, qui induit une contradiction entre le visuel et le sonore, est tout de même notable en ce qu'elle rend invisible un élément essentiel du propos du narrateur dans ce passage de la nouvelle. Cet élément, dès lors ne peut être qu'imaginé par le spectateur.

Toutefois, ce manque dans la correspondance factuelle n'est pas la distorsion la plus significative à ce qu'il nous semble, car le texte de Kafka n'a nullement pour objet à cet instant de situer son lecteur dans un environnement réaliste. Tout ce passage fluvial et maritime est en fait une métaphore filée, que le narrateur emploie pour signifier les risques inhérents à un esprit de contestation trop prononcé. Selon cette figure, une pensée rebelle, assimilée aux eaux formant les rivières, est ambivalente. Elle peut s'avérer bénéfique pour les « champs », en les irriguant. Mais elle doit savoir rester dans certaines limites, sans quoi elle peut ravager le paysage. Ce qui est visé par ce développement ressemble à s'y méprendre à ce que les Grecs nommaient l'hubris, faute de celui qui, trop orgueilleux et présumant de ses forces, sort des limites de son humanité, comme ici un fleuve qui formerait « de petites mers à l'intérieur des terres ». Le narrateur présentait juste avant

ce passage comme un « principe secret », observé par « bien des gens, et même les meilleurs d'entre eux[113] ». Il s'agit donc de discours indirect ainsi que, comme le dit le narrateur d'une « allégorie ».

Le film superpose donc à ce moment-là une image concrète à ce qui dans le texte est une image de nature plutôt abstraite, théorique, analogique. Il nous invite donc, en retour, à donner un autre statut aux réalités captées par l'œil de la caméra. Nous voyons un pont à Londres, un terminal maritime, un oued aux abords de la côte marocaine. Mais il faudrait aussi y voir comme une allégorie des conséquences de la pensée révoltée. Or, ceci n'est qu'un exemple parmi bien d'autres de la complexité – mais aussi de la richesse – que permet le texte littéraire en général, et celui de Kafka en particulier. Ici, le texte aide à recoller certains morceaux (passage d'un lieu, d'un univers, à un autre) mais dans le même temps ouvre d'autres questions auxquelles nous n'avons pas d'emblée toutes les réponses, d'autres espaces intérieurs.

En outre, une seconde absence à l'image nous paraît assez essentielle. En effet, la métaphore filée autour du fleuve intervient dans le texte alors que la question initiale est celle de l'obéissance « aux directives du commandement suprême », expression qui revient deux fois dans le passage. Cette question met par ailleurs en jeu la menace liée à une éventuelle pensée rebelle à l'instance dirigeante. Le texte stipule également qu'une telle révolte pourrait « nuire » à celui qui s'y risquerait, et conclut qu'il vaut mieux ne pas « réfléchir […] jusqu'à en arriver à ce point-là ». Or rien dans la séquence ne fait visuellement allusion au Pouvoir, ou à ses facultés de répression. Seule la musique, avec les accords assez dissonants de ses nappes au synthétiseur, lui donne une coloration inquiétante, fait planer une ombre sur ses ciels lumineux et l'aspect paisible et ordonné de ce qui s'y passe. Mais cet effet d'antithèse entre l'image d'une part, la musique et le texte d'autre part, établit un lien avec tous les autres moments du film où, justement, sont mis en évidence les lieux du pouvoir ou les forces de l'ordre. Ainsi, le spectateur peut subodorer que ces passants qui traversent le pont d'un pas tranquille, ces bus qui les croisent, ces camions qui transportent des containers, ou ces migrants qui semblent paisiblement passer le temps, bref que toutes ces images de la vie ordinaire sont secrètement reliées au grand jeu de l'ordre du monde. Et paradoxalement, l'injonction finale du passage à ne pas trop réfléchir, sonne comme une invitation à se questionner sur les fils qui relient entre eux tous ces éléments sonores et visuels.

C'est en usant de cette capacité à combler les trous et les vides que le spectateur peut également échafauder intérieurement quelques hypothèses implicitement suggérées. C'est ainsi par exemple qu'il peut s'interroger sur le sens de la séquence encadrée par la répétition de la formule « étrange conclusion », qui précède cette séquence des ponts et des fleuves.

113 Ibidem, page 649.

Nous avions déjà établi que cette répétition ne figure pas dans le texte de Kafka. Elle correspond donc à une mise en valeur délibérée de cette courte phrase nominale par le montage, tandis qu'elle encadre la plus longue plage sans paroles du film. Cet épisode muet est visuellement composé de différentes séquences, qui ont pour point commun de montrer des migrants dans différentes situations de rétention au sein de l'espace européen. Donc des migrants qui ont pu franchir les différentes barrières mises en place pour tenter de les empêcher d'entrer dans ce sanctuaire. On y voit notamment deux adultes qui se font enregistrer par une fonctionnaire, avec l'aide d'un traducteur. Leurs effets personnels sont inventoriés, et mis dans des sacs en plastique, comme les pièces à conviction d'un crime. On y rencontre aussi une mère, vivant dans une cité-prison ; c'est-à-dire ce qui a l'allure d'un ensemble de vieux immeubles décrépits, mais qui sont ceints de barrières barbelées. Cette mère fait la toilette d'un enfant lourdement handicapé.

Or, quelle est cette « étrange conclusion » à laquelle le narrateur est parvenu ? Que « le commandement suprême » avait volontairement « choisi une solution inadéquate ». Il parle bien entendu toujours du mode de construction fractionné de la muraille. Il est alors fortement probable que le spectateur cherche à établir un lien avec ce qu'il voit, et qu'il en conclue que le cloisonnement de l'espace européen est délibérément imparfait ; que ce qui nous tient lieu de « commandement suprême » affiche des barrières spectaculaires, mais ne veut pas réellement stopper ces immigrations qui, d'une certaine manière profite au fonctionnement de la machine économique, en lui fournissant une main d'œuvre peu exigeante, issus de ces « Innocentes peuplades du [Sud] qui croyaient en être la raison[114] ». En apparence, ce discours est voisin de thématiques d'extrême-droite, sur les frontières passoires. Mais couplé dans le film avec les images de puissance économique, et associé à des images où l'empathie avec les migrants est flagrante, il renvoie plutôt à l'idée que ces derniers sont victimes d'un jeu de dupes ; en apparence indésirables, en réalité utilisés pour la prospérité du monde occidental. Les gouvernants européens, dans cet environnement, affichent donc la sévérité et l'intransigeance pour, justement, complaire au vieux fond xénophobe ; mais ne comblent pas toutes les « brèches » dans la muraille, laissant les plus déterminés, ou les plus chanceux, reconstituer le stock de main d'œuvre utile au fonctionnement optimal de l'économie.

Ce raisonnement est largement implicite, non formulé, mais résulte d'inférences des plus logiques à partir des images du film, et du texte qui l'accompagne. L'entre-images est ici puissamment secondé par les mots. Il s'appuie sur le schéma actanciel construit par le montage. Chacun des actants qu'il met en scène, et qui trouve sa place dans la narration, y remplit un rôle.

114 Franz Kafka, « La Muraille de Chine », op. cit., pages 149-150.

Chinois villageois, ou proches des mandarins et de l'Empereur, exécutants armés, nomades, nous associons à ces figures textuelles les visages et les corps captés en Europe ou à ses frontières. Cependant, dans un mouvement inverse mais complémentaire, l'univers narratif de la nouvelle, sa diégèse, exerce un effet dépaysant sur les réalités européennes contemporaines.

En effet, par la magie du texte, l'Europe de maintenant n'est plus tout-à-fait l'Europe de maintenant. On l'a vu, les traders londoniens sont aussi virtuellement des descendants de paysans anglais déracinés. Mais ils sont aussi en même temps des sujets d'un Empire du Milieu approximativement médiéval. Alfred Jarry situait son *Ubu roi* en Pologne, « c'est-à-dire nulle part ». Ici, l'exotisme se double d'une forme d'uchronie, dans une Chine ambivalente, flottant entre réalité et imaginaire. Tout le réel capté par la caméra en est affecté. Lieux et personnes sont doués d'un coefficient d'étrangeté qui fait que, dans le même instant où nous cherchons à faire correspondre la situation chinoise avec la réalité contemporaine, nous sinisons quelque peu cette même réalité.

L'un des effets de cette rencontre entre réalités contemporaines et texte uchronique est donc de décharger en partie ces réalités d'affects politiques trop immédiats. Le texte littéraire a donc ici le rôle inverse de celui joué dans *La Rabbia*. Finalement, la situation ne paraît plus si unique, et si liée à notre époque. Et c'est encore le même jeu, universel et vieux comme Hérode, qui revient sous un nouvel avatar. Xénophobie, peur de l'Autre, qui explique la construction de bien des murailles, comme celles qui protégeaient le château de Cardiff, et n'est plus aujourd'hui qu'une attraction touristique. Car la notion d'Autre est mouvante. Elle est de plus, comme le suggère le texte de Kafka, une construction imaginaire faisant la part belle aux fantasmes, et à la projection sur cet Autre d'intentions hostiles.

Les représentations européennes actuelles n'échappent pas à la règle. Les africains aux portes de Melilla d'aujourd'hui, sont les anglais menaçant le Pays de Galles d'hier. Le jeu politique actuel autour des migrations compose avec ces représentations héritées d'on ne sait où ni quand. Le film nous invite à les relativiser. La City, centre encore incontesté de la finance européenne à l'époque de la réalisation du film ; le quartier de Berlaimont à Bruxelles, hôte des bâtiments institutionnels de l'Union Européenne ; ces lieux de pouvoir sont aussi aussi opaques que la Cité impériale de Pékin, et leurs liens avec la population européenne aussi distendus et mystérieux que ceux des villageois de Chine profonde avec leur Empereur.

Le texte de Kafka confère donc au film avec élégance un recul, une profondeur, proportionnels à la distance qui nous sépare de sa Chine. Une voix-off classique aurait certes pu

énoncer les mêmes idées. Délivrées de façon brute, nul doute qu'elles auraient toutefois paru bien plus lourdes, et directives. La solution empruntée par Tadhg O'Sullivan, en faisant appel à un nécessaire travail de déchiffrement, de mise en relation d'éléments disparates, est quelque part beaucoup plus hasardeuse. Mais elle préserve la liberté du spectateur, tout en l'interpelant ; et en l'incitant à accomplir un voyage intérieur à travers l'espace, le temps, et l'imagination, qui ne sera pas forcément le même pour chacun.

De même, Tadhg O'Sullivan, dans la construction du film, a-t-il toujours refusé de subordonner l'une de ses composantes à une autre. Aussi, à deux reprises a-t-il travaillé spécifiquement sur l'une de celles-ci, en oubliant l'autre, avant de les accorder au montage. Le filmage a été fait en ne tenant compte que des impressions majeures laissées par le texte, mais en suivant le projet initial indépendant, sur l'architecture. De même, une première version du montage n'y incorporait pas le texte. Cette relative indépendance des parties visuelles et textuelles est le garant de la solidité du film, et de son attrait. L'équilibre doit être trouvé entre des lignes narratives trop parallèles, ne présentant pas de points de rencontre évidents, et un esclavage de l'une par rapport à l'autre. À ce propos, nous verrons plus loin comment la même problématique s'est posée à Jean-Daniel Pollet, et comment il avait schématisé sa conception d'un montage réussi. Ainsi, malgré les connections, les passerelles, que le montage a ménagées, les transferts de l'image au texte, ou du texte à l'image, ne sont pas systématiques. Les plages sans texte abondent et se suffisent à elles-mêmes, bien que colorées par leur environnement textuel. Les mots possèdent bien sûr leur propre cohérence, insufflée par Kafka. Cela n'empêche qu'ils subissent eux aussi l'influence des images auxquelles ils sont associés.

Dans ce sens, le jeu d'influence est un effet d'ancrage dans le réel. Cette notion est évidemment sujette à caution. Depuis de nombreuses années, nous sommes revenus de l'idée naïve d'une correspondance entre la captation cinématographique et la réalité. Il n'en reste pas moins une illusion qui tend à accréditer cette correspondance dans l'esprit de nombre de spectateurs de cinéma. Cette idée subsiste même dans les conceptions de cinéastes, comme Pasolini, qui définit le cinéma comme « langue écrite de la réalité ». Dans le cinéma dit documentaire, elle est encore plus prégnante.

Dans le film de Tadhg O'Sullivan, l'uchronie exotique de la nouvelle de Kafka est apprivoisée. Elle est acclimatée à l'espace européen contemporain, et aux acteurs de sa vie sociale et politique. La construction intellectuelle et imaginaire est invitée à trouver des points de correspondance dans des trivialités concrètes et solides, dans l'ici et le maintenant. Nous l'avons vu avec les différents lieux et les différents actants rencontrés.

Au final, le montage du film parvient à un savant dosage entre plages parlées et plages muettes, donc entre ici et ailleurs, aujourd'hui et naguère, réel et imaginaire, structures et libertés. Le film progresse en équilibriste sur un fil tendu au-dessus de ces pôles antagonistes. Que le poids de l'un soit trop important, et la chute s'ensuivrait, vers le verbiage ou le hiératisme, le pathos réaliste ou l'exotisme gratuit, la leçon pesante ou le délire éthéré. L'équilibre repose notamment sur le dosage des écarts entre ce qui se dégage de l'image et ce que porte le texte. Il nécessite en outre un calcul, une recherche, de ce que pourra en saisir le spectateur. Le film est donc nécessairement de ce point de vue un pari. Il mise sur l'intérêt que peut susciter son intrigue, et sur la sagacité mise en œuvre pour la décrypter. Il laisse une place substantielle à son spectateur, en s'interdisant de lui fournir toutes les clés.

2.4 D'autres exemples de décalages entre images et textes

The Great Wall fait ainsi partie des quelques films à base d'images documentaires, centrés sur des questions socio-politiques, avec en voix-off un texte littéraire écrit bien avant leur réalisation. L'effet des décalages temporels engendrés peut alors déboucher sur un effet d'étrangeté, couplé à l'idée de permanence de certains invariants. Dans tous les cas, le réel est mis en question. Le film met en branle un mécanisme de recherche, fondé sur le doute et l'incertitude, et l'irrépressible désir intellectuel de combler les écarts entre ce qui est vu et ce qui est entendu. La « dissonance », pour reprendre le mot de Tadhg O'Sullivan, et comme on l'éprouve en musique, dérange notre confort tout en nous poussant à tenter de le recouvrer.

Cependant, les textes narratifs de fiction ne sont pas les seuls à pouvoir remplir ce rôle. Des textes descriptifs, poétiques, autobiographiques ou appartenant au genre de l'essai sont également à même d'être mis à contribution, ainsi que le démontrent des films de Maurice Pialat, Pierre Michelon ou Raoul Peck.

2.4.1 Raoul Peck, I am not your negro.

I am not your negro, de Raoul Peck est, comme *The Great Wall*, un film qui aborde un sujet aux contours flous, tentaculaire et débordant les époques. On le présente habituellement comme un film sur l'écrivain américain James Baldwin. Mais celui-ci est lui-même un auteur qui, tout en étant investi, notamment dans la cause des droits civiques, n'a eu de cesse d'échapper aux déterminations liées à ses origines, et d'examiner toute l'histoire américaine, voire planétaire, du point de vue le plus large possible. Et le film se veut avant tout une fidèle reprise de sa pensée, plutôt qu'une biographie. Raoul Peck est, comme le montre la transcription de sa présentation du film ci-après, très clair sur ce point. Mais, en outre, il nous révèle que la genèse de son film présente de

nombreuses similitudes avec celles de *The Great Wall*, sur le plan notamment de son rapport au texte. Voici donc comment le cinéaste raconte la naissance de son film :

> « Lorsque je me décide à faire ce film, c'est un moment où je suis moi-même en plein désarroi par rapport à ce que je ressens autour de moi ; c'est-à-dire à ce que j'ai appelé ailleurs cette montée de l'ignorance. C'est-à-dire un moment où on rejette à peu près tout : l'histoire, la science, le politique, tout est décrié. Les anciennes structures explosent, se cherchent. Il y a la montée de ce qu'on appelle le people, qui est l'émergence de tout ça, qui résume un peu tout ça. Et face à ça, qu'est-ce qu'on peut mettre en place en terme d'instrument de résistance. Et mon réflexe a été de revenir vers Baldwin[115] ».

Comme Tadhg O'Sullivan, Peck est donc parti d'une interrogation personnelle sur un sujet très général. Il est même ici encore plus diffus, puisqu'il s'agit d'un état de la société, des discours ambiants, de l'air du temps, et non de faits d'architecture inscrits dans les paysages. Toutefois, on voit que Raoul Peck envisage d'abord Baldwin comme un penseur, celui-ci ayant, outre ses romans et ses pièces de théâtre, écrit des essais, s'étant exprimé souvent et largement dans les médias. Au départ, ce n'est pas pour son travail spécifiquement littéraire que Peck s'intéresse à Baldwin. Or, tout change quand il prend connaissance dans les archives de l'écrivain mises à sa disposition par la sœur de l'écrivain, Gloria, d'un texte inédit et inachevé, *Remember this house*. Comme avec « En construisant la muraille de Chine » de Kafka, ce texte est décrit par Raoul Peck comme le sésame qui lui fait véritablement voir la forme que pourrait prendre le film alors en projet :

> « Quand j'ai ça entre les mains, j'ai, clairement, mon film, ou en tout cas j'ai la porte d'entrée vers un film puisque ce qui me manquait jusqu'à présent, puisqu'il fallait que je trouve quelque chose d'organique, […] c'était une histoire dans l'histoire. […] Ce livre – jamais écrit – ça me donnait beaucoup de choses. Ça me donnait d'abord des personnages-clés, qui sont parmi les plus importants, en tout cas les deux premiers, Malcom X et Martin Luther King, Medgar Evers on le connaît un peu moins mais parce qu'il a été assassiné très tôt. Ensuite, il y a cette incroyable astuce qu'a Baldwin de les réunir dans un espèce de triangle, et il fait rebondir leurs histoires à chacun dans ce triangle, donc qui est un élément important, ce qui est pour moi une trouvaille. Ensuite, l'histoire quand il dit que je veux parler de l'histoire de l'Amérique à travers ces trois assassinats. Pas à

115 *Entretien avec Raoul Peck*, bonus du DVD de *I am not your negro*. Editions Blaq out, Paris, 2017.

travers ces trois hommes, mais à travers trois assassinats. Donc clairement, l'assassinat est aussi au centre du film. Ce qu'on fait puisqu'on montre le début, l'assassinat et l'enterrement. […] Donc tout ça ce sont des couches de récits différents, donc qui déjà me présentent un champ intéressant dramaturgiquement. Et puis, c'est une porte également, parce qu'elle s'ouvre vers quelque chose qui n'est pas encore défini. Donc c'est sur cette plage-là que moi, cinéaste, je vais pouvoir inventer[116] »

Raoul Peck s'est donc lui aussi appuyé sur la structure narrative d'un texte, *Remember this house*, ou du moins son ébauche, pour construire son film qui, on le voit, n'est pas réellement un film sur James Baldwin, mais à partir de James Baldwin et de ses écrits. Et ce texte lui est précieux aussi car il lui permet d'amalgamer dans un tout cohérent, « organique » dit-il, des matériaux filmiques de natures extrêmement diverses, que ce soit par la forme, le support ou le contenu. En effet, *I am not your negro* est lui aussi un formidable melting-pot, dans lequel on trouve pêle-mêle des archives télévisuelles, des extraits de films de fiction, des photos, et des images tournées pour le film. Celui-ci est donc d'une certaine manière encore plus hétérogène que *The Great Wall* car, s'il présente une plus grande cohérence géographique, il est composé d'images fixes ou animées, vidéo ou cinéma, en noir et blanc, ou en couleur, d'époques et de grains disparates.

Par ailleurs, au cours du même entretien, Raoul Peck souligne l'intérêt que revêt pour lui la parole de Baldwin en tant qu'œuvre littéraire elle-même composite, ou plutôt protéiforme, ayant le pouvoir de puiser aux qualités de multiples genres littéraires :

> « Et c'est ce qu'il y a de toujours intéressant avec Baldwin, il ne raconte pas les choses de manière théorique, il raconte ce qu'il s'est passé pour lui. Donc c'est très incarné, c'est très fort, et il ne fait pas de cadeau, et d'ailleurs c'est pour ça que ça reste, son histoire. C'est pour ça que son écriture est forte. Parce que ce n'est pas une écriture théorique, c'est une écriture qui est à la fois du vécu, qui est à la fois de la poésie, qui est à la fois parfois même un pamphlet politique, et c'est à la fois de la philosophie[117] ».

En revanche, le cinéaste d'origine haïtienne se distingue de son homologue irlandais dans une certaine recherche d'efficacité. Il raconte comment il a bâti le succès du film, d'abord aux États-Unis, ce qui a servi de rampe de lancement à une distribution mondiale en salle. Il explique par exemple son choix pour la voix-off américaine d'un acteur reconnu, Samuel Jackson. Et

116 Ibidem.
117 Ibidem.

comment il a soigneusement placé la première apparition de cette voix-off après qu'on ait d'abord vu et entendu Baldwin lui-même lors de son passage lors d'une émission de télévision, en voix in donc. Au contraire de O'Sullivan qui a opté pour une troisième voix, que l'on ne puisse identifier ni à celle du narrateur, ni à celle du réalisateur, le souhait de Peck était que l'on assimile clairement la voix-off à l'expression de Baldwin. La version française suit le même principe, confiée à Joey Starr, parfaitement identifié comme une voix noire.

> « C'est ça qui fait partie de la dramaturgie du film, d'avoir des images modernes dès le départ. Parce que dès le départ, il faut que je donne la syntaxe de lecture de ce film, c'est très important.
>
> De même, ce n'est pas un hasard que la voix de Samuel Jackson commence là où elle a commencé. La première voix qu'on entend, c'est Baldwin. Et la deuxième voix, c'est Samuel Jackson, mais on comprend tout de suite la référence avec Baldwin, et on sait que c'est la même voix, en fait[118] ».

Pas d'effet de mystère, et de brouillage de repères donc, dans *I am not your negro*, mais une forte dramatisation autour de personnages historiques marquants, et de leur fin tragique. On trouve cependant, en suivant le pensée de Baldwin, là aussi, qu'une victime peut en cacher une autre. Il s'agit même de l'originalité de la pensée de l'écrivain, telle qu'elle est retranscrite dans le film, d'avoir porté l'idée que le problème de la discrimination aux États-Unis dissimulait une immense misère morale de la part des acteurs et partisans de la ségrégation. Misère morale que l'on retrouve à la base de la culture américaine dominante, source de cette « montée de l'ignorance » que pointe Raoul Peck au début de son entretien, où l'on voit que pour lui tout se tient, et que son film répond pleinement aux questions qui étaient à l'origine de son projet filmique.

La dernière citation souligne aussi la vertu atemporelle d'une parole littéraire forte, capable de résister à l'usure du temps, et non seulement de supporter, mais d'expliquer ce qui se joue dans les images les plus récentes. Ainsi, le texte de Baldwin est-il mis en regard avec les images des dernières confrontations à l'issue de violences policières à l'encontre de Noirs américains, et résonne alors toujours puissamment. Peut-être même en prend-il un regain de force du fait de la preuve par l'exemple de sa profondeur et de sa véracité. Dans un tout autre registre, et de l'autre côté de l'Atlantique, on pourra être surpris de retrouver Maurice Pialat jouer lui aussi avec les textes et les temporalités au tout début de sa carrière.

118 Ibidem.

2.4.2 Maurice Pialat, Les Chroniques turques

En 1963, au moment où Pasolini réalise sa *Rabbia*, Maurice Pialat est un cinéaste débutant. Il se voit proposer de la pellicule, et une carte blanche pour réaliser des courts-métrages en Turquie. Pour l'anecdote, il profite en fait du tournage de *L'Immortelle*, film d'Alain Robbe-Grillet, écrivain qui se tourne alors vers le cinéma, après avoir collaboré avec Alain Resnais sur L'Année dernière à Marienbad. À cette occasion, le producteur Samy Halfon lui donne donc l'occasion de faire ses armes du côté du Bosphore.

Pialat réalise effectivement 6 courts-métrages sur Istanbul et ses environs, regroupés sous le titre de *Chroniques turques*. Cependant, malgré cette unité de titre, une sorte de schisme se dessine entre deux ensembles composés d'un nombre égal de films : trois arborent une voix-off classique, avec un commentaire qui se veut neutre ; trois empruntent leur commentaire à des œuvres littéraires préexistantes, de différents genres. Dans « Byzance », il a fait appel aux *Très riches heures de l'humanité* de l'écrivain autrichien Stefan Zweig. Cet ouvrage fait partie des textes non fictionnels de cet auteur ; bien que plus célèbre pour ses textes de fiction, celui-ci est aussi un auteur réputé de biographies ou d'essais. Ici, il a choisi une douzaine d'événements qu'il considérait comme cruciaux dans l'histoire de l'humanité, dont la prise de Constantinople par les Ottomans en 1453. Pour « La Corne d'or », la voix-off est prélevée d'un passage du *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval, tandis que des poèmes de l'auteur turc Nazim Hikmet composent celle de « Maître Galip ».

Du point de vue des images, « Byzance » et « La Corne d'or » se présentent a priori comme des documentaires ordinaires, simples évocations imagées censées renseigner les spectateurs sur telle ou telle partie du globe, façon *Images du Monde*. Des balades touristiques, guides verts audiovisuels. Mais la voix-off y introduit de troublants effets, du fait des décalages temporels inhérents aux textes choisis. En effet, celui de Zweig, dans le film intitulé « Byzance », évoque la prise de la ville, qui se nomme en réalité Constantinople en 1453, par les Ottomans. Or, les images du film ne peuvent bien sûr nous montrer que les vestiges de la ville du quinzième siècle qui subsistent encore, incorporés à la ville moderne d'Istanbul. Cela n'empêche pas toutefois certains plans esthétiques sur les anciens monuments, signe de l'amour du cinéaste pour la culture classique. Mais Pialat ne cherche guère à coller au texte stricto sensu, si ce n'est au début par quelques images d'archive, ou par l'évocation des fantômes des acteurs de la prise de la ville par quelques éléments sonores comme des cris ou des tambours. Il ne cherche pas non plus à occulter la vie contemporaine, qui a investi l'ancienne cité byzantine ; les turcs du vingtième siècle sont largement présents. Comme toujours chez Pialat, ce sont les gens les plus modestes qui sont filmés. À un moment, du linge sèche au premier plan sur fond de monument antique. Les images ne cherchent à

faire ni reconstitution, ni carte postale. Le film donne donc à voir la marche du Temps. Ou parfois quelque chose comme un nouvel avatar d'une poétique des ruines.

Cependant, au-delà de ces décalages temporels, plus le film avance, plus les liens entre texte et images se font ténus. Il en est par exemple ainsi quand le texte raconte comment Mehmet II a fait transporter ses bateaux par voie de terre pour accéder au côté le moins fort de la cité, et que l'image montre après quelques secondes des turcs contemporains qui tirent une charrette remplie, manifestement très lourde. Mais à d'autres moments, l'Istanbul moderne efface bel et bien la Constantinople du quinzième siècle, sans plus aucun lien entre l'image et le texte, comme sur un gros plan d'une femme turque, en regard-caméra, ou des images de l'Istanbul « moderne ». C'est par le montage donc que le film montre des aspects modernes. Le texte de Stefan Zweig est de facture classique, loin des particularités de ceux de Kafka, autre écrivain de l'Empire austro-hongrois finissant. Son narrateur omniscient reste en retrait, comme ceux de Balzac, dont Zweig a écrit une biographie. C'est en le confrontant aux images composites, où les diverses strates de la ville servent de décor au quotidien des stambouliotes, que « Byzance » introduit un certain trouble dans le regard et la conscience du spectateur qui, comme dans *The Great Wall*, est tiré d'une vision confortable pour se mettre en mouvement et interroger ce qui se cache derrière les murailles qui lui sont présentées.

Un jeu du même type se déroule avec « La Corne d'or », autre film de la série des Chroniques turques, consacré à un autre lieu emblématique d'Istanbul. Cette cité fut une étape du périple qu'effectua Gérard de Nerval au milieu du dix-neuvième siècle, et qu'il raconte dans son *Voyage en Orient*, paru en 1851. De la même façon que dans « Byzance », le film mixe des prises de vue de l'Istanbul de 1963, et un texte bien plus ancien. Le travail de sélection et de remontage du texte est d'ailleurs bien plus considérable que celui de Tadhg O'Sullivan sur Kafka. Ici, le commentaire a pioché des phrases deci-delà dans la centaine de pages que Nerval consacre à son séjour à Constantinople, dans un ordre qui ne suit pas du tout celui du texte. Plus rarement, un passage reprend un paragraphe, ou une large partie de celui-ci. Souvent même, les phrases sont modifiées, remodelées, afin de mieux les assembler, ou pour d'autres raisons. Sont par exemple supprimés des indications qui renvoient trop précisément au passé comme « du XVIIIe siècle », ou des marques de discours indirect comme « on m'apprit que ». Dans ce dernier exemple, outre le passage au discours direct, la modification élimine aussi la trace du narrateur. En fin de compte, la voix-off résulte donc d'un véritable choix, d'une réécriture du texte nervalien.

Ainsi, dans tout le début du film, elle évoque assez largement le sérail du Sultan, en revenant sur les règles qui le régissent, et quelques aspects de la vie quotidienne en son sein.

Évidemment, nous ne voyons rien de tout cela à l'image. Et le montage joue assez rapidement le jeu du décalage : en effet, si le premier plan est assez raccord avec le texte, les détails des bains des femmes du sérail nous sont donnés en parallèle avec des images de la rade d'Istanbul, dans laquelle nous pouvons apercevoir des baigneurs masculins, un adepte du ski nautique, des embarcations modernes, ou un pont sur lequel circulent des voitures automobiles. Ensuite, plus largement, alors que tout dans le harem se déroule en intérieur, les plans sont immanquablement des extérieurs jour. Ainsi, la disjonction entre l'audio et le visuel est à peu près constante dans le film, et le spectateur doit mentalement superposer les images qu'il voit à celles que le texte lui donne à imaginer. Bien souvent, dans la partie sur le sérail, le texte est centré sur les rapports humains ; il nous porte à imaginer certaines scènes. Mais l'image, elle, nous propose plutôt des plans esthétisants sur l'architecture extérieur de ce sérail. Il faut donc en quelque sorte que, tel le Diable boîteux de Lesage, nous percions mentalement les murailles des palais pour en "voir" la vie qui se déroule dans ses intérieurs.

Cependant, une petite séquence de clôture, après le séjour dans les fastes du Sultan ottoman, son sérail, et ses mosquées grandioses, et une parenthèse sur le rapport des habitants à l'eau, semble davantage correspondre aux thèmes, et à l'esprit que Pialat développera dans sa filmographie ultérieure. Pour ce faire, il s'appuie sur l'extrait suivant du *Voyage en Orient* : « Cette cité est […] le sceau mystérieux qui unit l'Europe à l'Asie. Si son aspect extérieur est le plus beau du monde, on peut critiquer, comme l'ont fait tant de voyageurs, la pauvreté de certains quartiers [...]. Constantinople semble une décoration de théâtre, qu'il faut regarder de la salle sans en visiter les coulisses[119] ».

Ainsi, est pour un moment suspendue l'évocation relativement stéréotypée qui fait de l'Orient une contrée mystérieuse ; évocation qui nous tirait du côté des *Mille et une nuits*. Et, après avoir entendu les propos sur la condition du Sultan et de ses femmes, il n'aurait pas été pour nous surprendre de voir apparaître une Schéhérazade. Mais c'est une autre figure féminine que Pialat nous donne à contempler, dans une série de trois plans de plus en plus serrés sur une fillette qui joue dans un cimetière. Son jouet de fortune, ses vêtements simples, sa coupe à la garçonne la situent dans un milieu social populaire, en accord avec le texte cité. Mais, là où le mot « pauvreté » semble noyé parmi les termes renvoyant à la splendeur de Constantinople, l'image s'attarde. On le remarque d'autant plus que le film ne nous a pas habitués à rester longuement sur les personnages.

119 Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, Folio, Gallimard, Paris, 1988, pages 787-788. Dans cet extrait comme dans le suivant, les crochets signalent des coupes ou des modifications opérées dans le texte par la voix-off.

Illustration 130: La Corne d'or	***Illustration 131: La Corne d'or***	***Illustration 132: La Corne d'or***

L'enchaînement et la durée des plans, comme ceux qui cadrent les migrants dans *The Great Wall*, sont la marque d'un regard attentionné sur eux. On remarquera d'ailleurs que la deuxième coupe signalée dans le texte concerne une expression de Nerval plus désobligeante envers les populations pauvres, ajoutant dans la phrase originale « la malpropreté de beaucoup d'autres » à « la pauvreté de certains quartiers ». La première coupe, quant à elle, gomme les écarts temporels. Elle supprime en effet « comme autrefois ». Ici, donc, il a été décidé de s'en tenir à un présent intemporel, qui évacue la distance qui sépare le film du texte de Nerval, qui lui-même faisait allusion aux voyageurs qui l'avaient précédé dans la cité ottomane.

Suivent ensuite d'autres plans sur des garçons, aussi dans un cimetière (on ne sait s'il s'agit du même), qui surplombe la Corne d'or, alors même que le texte est déjà revenu à un style plus poétique, et à des motifs plus exotiques, qui font la colonne vertébrale de cet opus des *Chroniques turques* :

> « Du petit minaret situé en haut de la Corne d'or, partit une voix douce et mélancolique. […]
>
> Je ne pus résister à une émotion étrange.
>
> La terre imprégnée de rosée répondait avec des parfums à la brise marine qui passait, pour venir à moi, au-dessus des jardins de la pointe du sérail. [Le soleil] dessinait au loin cette géographie magique du Bosphore, qui partout saisit les yeux, à cause de la hauteur des rivages et de la variété des aspects de la terre coupée par les eaux. Après une heure d'admiration, je me sentis fatigué, et je rentrais […] à l'hôtel […] où je demeurais, et dont les fenêtres donnaient sur [la Corne d'or][120]. »

Ici, la première coupe a supprimé un petit passage sur l'appel à la prière entendu. Les deux dernières éliminent des détails qui renvoient trop directement au narrateur et à son séjour stambouliote pour convenir au film. On remarque cependant que la voix-off introduit in extremis

120 Ibidem, pages 603-604.

une première personne jusque là absente, dans un passage où le narrateur prend quelque peu consistance et chair, en faisant état de son odorat, de sa fatigue et de son hôtel.

« La corne d'Or », comme « Byzance », surfe donc allègrement à travers les époques. Ce faisant, comme dans *The Great Wall*, le film met en question les repères du spectateur, et joue avec la présence-absence du narrateur. Cela a pour effet, d'une part, de favoriser une certaine circonspection par rapport à ce qu'il voit à l'écran. D'autre part, cela interroge aussi les questions de permanence, ou d'évolution, des réalités montrées, à leur relativisation. Mais dans un autre film des *Chroniques Turques*, intitulé « Maître Galip », le recours à un texte littéraire vise d'autres effets. La composante temporelle y est encore présente. Mais elle intervient uniquement par le biais d'une fiction poétique centrée sur le thème de l'âge portée par différents énonciateurs. Cette fois-ci, la voix-off emprunte ses paroles à des poèmes de Nazim Hikmet. C'est une parole contemporaine du tournage puisqu'au moment où Pialat tourne son film, le poète turc vient juste de disparaître ; lui qui incarne la liberté, condamné à de multiples reprises à la prison, et même une fois à la peine capitale, est une légende dans son pays.

« Maître Galip » appréhende donc la condition sociale en Turquie par les mots de Nazim Hikmet et l'œil de Pialat. Le prisme de l'âge, présent dans les premières secondes du film, et ses dernières minutes, encadre le film, en formant une boucle. « J'ai soixante ans. Si je pouvais vivre cinq ans encore » sont les premières paroles entendues, avant que le texte dérive vers d'autres thèmes, et revienne en bout de course égrener les âges de la vie. « A cinquante-et-un ans il se dit « j'ai vieilli, j'ai vécu un an de plus que mon père ». Et maintenant il a cinquante-deux ans, et en ce moment il s'est laissé prendre par la plus bizarre des idées : « A quel âge vais-je mourir ? Est-ce que j'aurais une couverture sur moi quand je mourrai ? » ». Alors qu'on ne connaît pas l'identité de celui qui s'exprime ici à la première personne, ces interrogations, sur lesquelles se clôt le film, font écho aux incertitudes du début. Mais la première personne est maintenant de discours rapporté. C'est que ces réflexions sont présentées comme celles de Maître Galip, personnage qui nous est présenté un peu plus de deux minutes auparavant de la sorte : « Maître Galip est célèbre pour les drôles de choses auxquelles il pense ». Le texte déroule ensuite ces pensées, au fur et à mesure de son avancée en âge, depuis « Si je pouvais tous les jours manger des gaufrettes, se disait-il à cinq ans », jusqu'à celles de ses cinquante-deux ans. Pour résumer donc, un énonciateur anonyme s'exprime à la première personne dès le début du film ; puis, à la fin de celui-ci, il rapporte les pensées d'un certain Maître Galip sur le mode du discours direct. Dans toute la première partie, l'énonciateur reste d'ailleurs invisible. Les images montrent de nombreuses personnes, jamais les

mêmes, d'âges et d'aspect très divers. Aucune identification n'est possible, la voix entendue demeure sans visage, une vraie voix off.

Mais la fin du film fonctionne différemment. La progression des pensées de Maître Galip est comme doublée à l'écran par des visages qui correspondent aux âges égrenés. C'est donc comme si nous voyions le personnage grandir, vieillir, incarné par différents stambouliotes. Pourtant, comme le film nous a plongés depuis le début dans une Istanbul moderne, avec ses automobiles, des publicités, nous comprenons qu'il s'agit d'un artifice. Et l'on peut renverser la lecture de cette séquence, en se disant plutôt que tous les personnages vus sont des maîtres Galip. Or, comment évoluent les pensées de ce personnage ? Entre les gaufrettes et la couverture, revient en fait sans cesse la préoccupation du travail, ou plutôt du chômage. Maître Galip semble avoir passé sa vie dans la précarité et la recherche anxieuse d'un emploi. Et ce sont bien dans les quartiers pauvres de la ville que Pialat est allé chercher les effigies de son personnage. Ainsi, à la différence de ce qui se passe dans « Byzance » et dans « La Corne d'or », les poèmes de Nazim Hikmet offrent à Pialat l'occasion de s'extraire pour de bon de la carte postale, de l'exotique Istanbul. D'ailleurs, à la troisième minute, nous pouvions déjà entendre : « Qu'est-ce qu'il y en a des usines à Istanbul ! Qu'est-ce qu'il y en a en Turquie ! Qu'est-ce qu'il y en a dans le monde ! Et combien d'hommes, combien se disent « si je ne trouve pas de travail » ? Qui sait combien de chômeurs il y a dans le monde ? » ».

Mais plus généralement, le ton de « Maître Galip », et dans un autre registre ceux de « Byzance » et de « La Corne d'or », forment un saisissant contraste avec celui des trois autres courts-métrages de la série des six *Chroniques turques*, sur lesquels le commentaire, non crédité au générique, se veut de facture littéraire mais n'en produit que les signes ostentatoires, comme un vocabulaire recherché, des figures de style, une syntaxe soignée. Or l'ornementation ne peut masquer un manque de point de vue singulier, de regard un tant soit peu personnalisé. Elle enrobe donc un discours qui enfile les jugements, généralement ceux du touriste occidental, avide d'exotisme, mais plein de condescendance envers les retards attribués à divers aspects de la réalité turque. Tour à tour séduit ou dédaigneux, il place le spectateur dans ce rôle prédéfini, les mots étant évidemment toujours calés en correspondance étroite avec les images. « Le Bosphore », par exemple, se clôt de la sorte, avec ce texte associé aux bateaux en mer se détachant sur les brumes : « Il n'est pas un voyageur qui n'en soit amoureux lorsque dans un crépuscule chargé de nostalgie, il dit adieu aux barques de pêche, qui se balancent, sur la rive orientale, devant les petits ports d'autrefois ». A la limite, on pourrait trouver cette ambiance nervalienne. Mais ce texte dit explicitement que la vision de ce tableau doit immanquablement susciter un regard « amoureux ».

Quand on connaît le goût de Nerval pour les expériences solitaires, son regard constamment déphasé par rapport à ses contemporains, on mesure combien l'imitation paraît factice. Sur le fond, en outre, Nerval se plaît dans son *Voyage en Orient* à superposer, croiser, enlacer, Orient et Occident. Toute l'œuvre est fondée sur la recherche d'un tel syncrétisme, à mille lieues de la vision de touriste bien campé dans ses certitudes des trois courts-métrages à commentaire classique sans mention d'auteur des *Chroniques turques*.

2.4.3 Pierre Michelon, Tepantar (Horizon)

Enfin, d'apparence toute aussi exotique, *Tepantar* est un film de Pierre Michelon sur l'écrivain Guy Hocquenghem, réalisé en 2017. Comme *La Rabbia* ou *The Great Wall*, il n'est pas composé de manière homogène, et présente des séquences de natures très diverses, que ce soit par les images, le matériau sonore, textuel, ou la façon dont ils sont traités. Ainsi, les images du film sont composées, pêle-mêle, d'une captation de représentation théâtrale en Inde, de vues de routes, de rues, d'un fleuve, d'un joueur de flûte, ou d'un élevage de poulets, tous situés dans le même pays (Tepantar est le nom d'un village bengali) ; mais il montre aussi une lectrice indienne, lors d'une séance de répétition de lecture avec, semble-t-il, le réalisateur, ainsi qu'une évocation de Guy Hocquenghem par l'écrivain Michel Chomerat. Ce matériau visuel déjà assez composite, bien qu'il possède une assez grande cohérence géographique, se double d'une bande son elle-même bien disparate. En effet, nous pouvons y entendre, pour ce qui ne concerne que son aspect textuel, outre la voix alternativement in ou off de Michel Chomerat, les voix de Guy Hocquenghem lui-même lors d'émissions de radio ou de télévision[121], celles de Michael Lonsdale et Marguerite Duras dans et à propos du film *India Song*, les voix in en bengali de la représentation théâtrale, et alternativement in ou off également, celle de la lectrice indienne. Ainsi, dans *Tepantar*, l'hétérogénéité se joue non seulement dans le montage image, comme dans le film de Tadhg O'Sulllivan, mais aussi sur l'assemblage des paroles.

Ces dernières ne sont pas toutes du même type, et nous nous intéresserons essentiellement au sort réservé aux textes littéraires par le film, c'est-à-dire ceux d'Hocquenghem lui-même, ainsi que ceux de Sophocle. Car la représentation théâtrale à laquelle nous assistons dans *Tepantar* n'est autre qu'une adaptation bengalaise d'*Œdipe Roi*. Mais Pierre Michelon se garde bien de la présenter comme telle et plonge le spectateur, dès le début du film, en pleine expectative : en effet, la tragédie de Sophocle, monument archétypal du théâtre européen, est rendue méconnaissable par son traitement à la sauce bengalie, avec costumes locaux et langue non sous-titrée. Il faut alors attendre plus de trois minutes pour qu'une voix à l'accent étranger explique la trame de l'histoire

121 Respectivement : *A voix nue*, France Culture, 6-10 juin 1988 et *Apostrophes*, 23 mai 1986.

représentée, mais sans mentionner son titre. D'abord cette voix est entendue en off sur des images de la pièce, d'énigmatiques personnages vêtus de longues robes, coiffés de longues perruques blanches, munies d'un parapluie ouvert, et lancées dans une salve de rires aussi sardoniques que bruyants. Puis, elle devient in, comme le visage de la locutrice apparaît en reflet dans un écran d'ordinateur portable. Ainsi *Œdipe Roi* figure-t-il en ouverture du film, dépaysé, et rendu au statut d'objet théâtral non identifié, et à peu près non identifiable. L'œuvre subit la même opération de dépaysement que « En Construisant la muraille de Chine ».

Puis, la même locutrice est vue devant l'ordinateur, accompagnée d'un homme. Celui-ci lui donnant des consignes en rapport avec un film (« en voix-off »), nous en déduisons qu'il s'agit du réalisateur, Pierre Michelon. Mais il s'agit en quelque sorte d'un faux-vrai raccord, puisque la locutrice lit maintenant un texte qui n'a plus rien à voir avec le mythe d'Œdipe. C'est un texte qui parle de la France, et qui précise même que son auteur l'orthographie volontairement sans majuscule, « france ». Le générique de fin et quelques recherches nous mènent sur la piste de La Beauté du métis, réflexions d'un francophobe, essai de Guy Hocquenghem[122]. Le texte est lu en bengali par la locutrice, et sous-titré ; ou alors dit oralement en français par le réalisateur. Plus tard, d'autres passages de l'écrivain sont entendus en voix-off sur d'autres images d'Inde, toujours en bengali sous-titré.

Les textes d'Hocquinghem ne sont donc presque pas entendus dans leur langue d'origine. Ils ne le sont en fait que dans les indications données par le réalisateur à la lectrice, donc jamais dans une voix-off pure, qui aurait valeur de commentaire. En français, ils sont ainsi toujours entendus avec un filtre, une distance. Distance qui est bien évidemment redoublée quand seule la version bengalie sous-titrée occupe la bande-son. Il semble d'ailleurs que Pierre Michelon ait fait spécialement traduire pour l'occasion les passages qu'il voulait insérer dans le le film ; dans les plans où on le voit travailler avec la lectrice, tous deux ne s'appuient pas sur des livres, mais sur des supports plus artisanaux (manuscrits ou tapuscrits). La distance entre image et texte est donc ici renforcée par le passage en langue étrangère. En outre, comme dans *The Great Wall*, elle est aussi accentuée par le choix d'une voix féminine pour dire une parole à l'origine masculine : le narrateur dans le texte de Kafka ; un « je » qui a priori désigne l'auteur dans le cas de l'essai mêlé de passages autobiographiques dans l'œuvre d'Hocquenghem.

Ces choix peuvent en partie s'expliquer dans le sens où le texte retenu est une diatribe de Guy Hocquenghem contre son pays de naissance. Son rejet de la majuscule pour désigner ce dernier, son attrait pour l'Autre (*La Beauté du métis*), s'accordent ainsi à l'exil linguistique que

122 Guy Hocquenghem, *La Beauté du métis, réflexions d'un francophobe,* Paris, Ramsay, 1979.

subit son texte dans le film. Ils s'accordent aussi tout particulièrement avec leur association à des images tournées en Inde, comme celles du fleuve, du village, environnés de végétation tropicale. Toutefois, la nature du texte est double. Le pamphlet anti-français se greffe en effet sur un substrat autobiographique, l'évocation de l'enfance et de ses constructions imaginaires. En cela, sa nature littéraire est plus affirmée, avec l'apparition de personnages fictifs, notamment de la figure de Roopbaan, nés de l'imagination ludique de l'enfant.

Roopbaan est la matérialisation des fantasmes enfantins, joués sur une « moquette bleue », qu'on imagine être celle de sa chambre. C'est un cheval justicier, déjà porteur des germes de rébellion qui caractériseront l'adulte, activiste de mai 68 et des années suivantes. Il se donne des missions dignes de fabuleuses épopées, mais également promesses de libérations : « libérer les poules », conclut le dernier fragment repris en voix-off. Voici comment le texte intégral de celui-ci évoque ce compagnon fictif et son rôle d'arme contre les injonctions vécues comme oppressantes :

> « Pour m'échapper de ces assignations, je m'étais inventé une amie : Roopbaan, un petit cheval en terre cuite à qui il manquait deux yeux et deux jambes. Elle me traduisait les nuages, et elle me traduisait les livres que nous venions de piétiner. Roopbaan m'emmenait avec elle en voyage. Nos aventures commençaient toujours sur la moquette bleue de la chambre, qui servait d'océan et qui reliait entre eux une grande variété de paysages : grotte secrète sous le lit en bois, montagne abrupte sur l'étagère et la bibliothèque, et quelques forêts interdites, cratères hawaïens, sables mouvants du désert, marais embrumés… Nous les dessinions avec la tête. Sur notre route, quelques obstacles ponctuaient notre rêve apatride : faire la guerre aux ennemis et organiser les plus difficiles évasions. Exploser les barrages. Briser les antennes. Libérer les poules ».

Or, Pierre Michelon a opté, dans le montage de la séquence, pour un retour à une certaine coïncidence entre image et texte. Car déjà, Roopbaan est présente à l'écran, par le truchement d'une figurine en forme de cheval. Ce n'est bien sûr pas la vraie Roopbaan, elle n'est pas en terre cuite mais de fibre végétale. Mais ce léger décalage n'empêche nullement la correspondance effectuée, induite par la synchronisation entre texte et image. La jument fabuleuse, ayant traversé le temps et l'espace, se retrouve téléportée dans une Inde réelle et contemporaine. Plusieurs plans l'intègrent dans le décor. Un long travelling notamment, réalisé certainement depuis un véhicule invisible car hors-champ, la voit remonter une rue dans une bourgade indienne, avant de traverser un carrefour. Mais le raccord entre texte et image surgit véritablement quand la dernière phrase nous livre le

secret des multiples plans sur l'élevage de poulets que le spectateur avait vu dans le film sans réellement leur trouver de motivation.

La dernière séquence dans cet élevage voit des humains prendre des poussins encagés, et les mettre dans un grand sac. Il fait nuit. Puis, un camion démarre et s'en va. Il ne s'agit pourtant pas d'une libération, mais d'une transaction : avant le départ du camion, les lampes torches éclairent un échange de bordereaux entre deux hommes. Le montage revient donc en quelque sorte sous le signe du contrepoint, avec ces dernières paroles du film : « L'accalmie revenait… Les lignes dessinées par la houle s'étaient effacées de la moquette bleue. La chambre d'enfant n'était pas si vaste que ça. Les poules étaient libres, le roi était mort. Il fallait reconstruire des mondes à partir de ces luttes. Des mondes sans majuscule ». Les rêves refluent alors que le camion s'éloigne et disparaît dans la nuit. Néanmoins, le contrepoint n'est pas absolu pour autant. Si dans la réalité filmée, les poules ne sont pas libres, le texte s'ouvre sur un appel à « reconstruire des mondes […] sans majuscule ». La fin de l'histoire n'en est pas vraiment une, et suggère par son indétermination une transposition possible des jeux et des fabulations de l'enfance dans des actions bien réelles. Du reste, le générique de fin qui vient juste après nous offre des images et des sons d'acteurs et de musiciens indiens, soit d'une voie pour (re)construire des mondes dans la nuit, peut-être à côté de luttes plus frontales.

Tepantar nous a donc fait glisser d'un univers militant et polémique vers son enracinement dans les rêves et fabulations de l'enfance. L'évocation de ces récits d'aventures fantasmés modifie ainsi l'image revêche de l'activiste. Dans un mouvement analogue elle tire également une vision du monde d'un propos généralisant et public, repris au début du film, vers une sphère intime qui n'en porte pas moins sa propre représentation des réalités. Celle-ci constitue à son tour une matrice d'où peut naître l'action. De fait, un autre pan de la production filmique accouplant des textes littéraires à des images documentaires s'attache à décrire le monde selon un point de vue plus personnel, voire intime, détaché des grands schèmes d'explication sociaux ou politiques tels qu'ils apparaissent dans des œuvres qui regardent du côté de l'actualité, du social, de l'histoire, ou de toute autre catégorie globalisante. Sur ce versant de la production cinématographique, nous nous intéresserons successivement à *Lost lost lost* de Jonas Mekas, et à *Dieu sait quoi* de Jean-Daniel Pollet. Le film de Jonas Mekas interroge d'ailleurs lui aussi les rapports entre l'intime et le monde. Il ne le fait cependant pas d'un point de vue biographique extérieur, comme *Tepantar*, mais de celui, autobiographique et introspectif, du cinéaste lui-même.

2.5 La Rabbia et The Great Wall : des mots sur des situations actuelles

À l'issue de l'étude des deux premiers films de notre corpus, et des autres films que nous leur avons associés, nous pouvons déjà tirer un premier bilan. Tous ces films se sont intéressés, d'un point de vue visuel, à des sujets d'ordre général, qui ont trait à la vie et aux questions d'organisation des sociétés, dans les parages temporels directs de leurs années de création. C'est ce que nous nommons des films actuels, en opposition aux films suivants que nous considérerons comme plus inactuels.

Il ressort tout d'abord que les textes littéraires apportent un regard sur les réalités filmées qui s'écarte des pratiques habituelles du documentaire, et présentent eux-mêmes entre eux des divergences. Avec Pasolini, on a d'abord vu des effusions lyriques qui ne reculent pas à introduire le « je » et les autres pronoms du dialogue à la première et deuxième personne. Le texte va alors au contact de l'image, et s'adresse au spectateur : il fait sortir la parole de sa position de neutralité trompeuse. *The Great Wall*, au contraire, prend un recul maximum, par le recours à un récit imaginaire situé dans un contexte éloigné, conté par un narrateur évanescent. Cependant, l'objectif a ceci de similaire que ces choix œuvrent à relativiser les discours convenus sur le sujet traité, la politique migratoire et la gestion des frontières en Europe. Le détour par le lointain nous aide à mieux appréhender le proche. Les textes littéraires ouvrent de même des perspectives temporelles et une profondeur de vue, par l'amplitude de leur jeu sur les temps verbaux, ainsi que sur l'intertextualité.

En outre, faire appel à ces textes semble inciter les cinéastes à introduire davantage de jeux entre les images et la voix-off. Ces deux composantes majeures du film ne sont plus tenues enchaînées entre elles par un lien qui semblait indéfectible. Des plages muettes voient le jour, laissant les images trouver leur propres respiration. La coïncidence n'est plus la règle absolue. *La Rabbia* nous a montré un premier mouvement de libération, en réaction à ce qui constituait jusqu'alors la « normalité ». *The Great Wall* utilise pleinement les potentialités de ce jeu travaillé par plusieurs générations de cinéastes. Tadhg O'Sullivan a pu compter sur des spectateurs davantage rompus au jonglage entre les différentes instances du film, à un exercice cognitif que son montage appelle.

Mais peut-être ces potentialités appliquées à des films en lien avec les questions propres à leur temps ont-elles incité certains cinéastes à aller plus loin. En effet, certains d'entre eux ont amené le film documentaire à s'écarter de son rôle de documentation des réalités passées ou présentes. Soit en se livrant à une chronique de l'intime, délaissant ainsi les préoccupations socio-

politiques. Soit en dépassant la temporalité humaine, se faisant alors les chantres de tout le « monde muet ». Dans le premier cas, que nous verrons avec *Lost lost lost* de Jonas Mekas, le documentaire opère une réduction de son champ d'application. Dans le second, envisagé depuis l'exemple de *Dieu sait quoi* de Jean-Daniel Pollet, ce champ s'élargit pour tendre vers l'intemporel.

TROISIÈME PARTIE

LOST LOST LOST

JONAS MEKAS

3 Jonas Mekas, Lost lost lost : à la recherche d'une identité

Les images de nature documentaire n'ont pas pour seule vocation de reporter ce qu'il est convenu d'appeler de grands événements ; c'est-à-dire des faits humains aux résonances sociales et politiques étendues. Elles peuvent aussi se tourner vers des réalités plus modestes : capter l'essence des menus objets ou êtres qui composent notre cadre de vie, comme Jean-Daniel Pollet s'est attaché à le faire dans *Dieu sait quoi* ; ou voir les choses à l'échelle de la vie d'une personne singulière, comme Jonas Mekas l'a pratiqué tout au long de la sienne. Ainsi, nous allons observer ce qui se passe quand la parole littéraire s'invite en regard de ce type d'images. Nous le ferons tout d'abord sur l'un des films autobiographiques réalisés par Mekas, *Lost lost lost*.

Toutefois, cette étude sera encadrée par deux autres films exploitant cette veine autobiographique. En guise d'ouverture, nous retrouverons en effet Maurice Pialat, avec *L'Amour existe*. Puis, après le film de Jonas Mekas, nous verrons *Disneyland mon vieux pays natal* d'Arnaud Des Pallières. Alors que *Lost lost lost* raconte l'acclimatation new-yorkaise d'un jeune poète lituanien, Pialat et Des Pallières nous amèneront revisiter leur enfance du côté de la région parisienne.

3.1 Maurice Pialat, *L'Amour existe*

En 1960, Maurice Pialat réalise *L'Amour existe*, court-métrage d'une vingtaine de minutes sur la banlieue de Paris. La voix-off s'appuie par moments sur des chiffres, des statistiques, dans un rôle documentaire classique. Cependant, son style est littéraire, d'un regard distancié et amer sur la condition des banlieusards, truffé d'effets de style. Mais sa littérarité s'expose particulièrement au début du film, tandis que celui-ci se fait d'abord autobiographique pour nous introduire dans le monde de la banlieue. Alors que, comme on le verra, Jonas Mekas convoque la figure d'Ulysse comme support d'identification pour mieux s'en distinguer ensuite, Pialat se sert d'un autre intertexte archi-célèbre pour d'emblée faire mesurer l'abîme qui l'en sépare. En effet, le texte du début du film est en effet nourri d'allusions à *Du Côté de chez Swann*, premier opus de *A la Recherche du Temps perdu* :

> « Longtemps j'ai habité la banlieue. Mon premier souvenir est un souvenir de banlieue. Aux confins de ma mémoire, un train de banlieue passe, comme dans un film. La mémoire et les films se remplissent d'objets qu'on ne pourra plus jamais appréhender. Longuement j'ai habité ce quartier de Courbevoie. »

Cet incipit est évidemment calqué sur le « Longtemps je me suis couché de bonne heure » du roman de Proust. Le thème du souvenir, au cœur de celui-ci avec, entre autres, la fameuse séquence de la madeleine, forme ensuite l'essentiel de cette partie autobiographique de *L'Amour existe*, qui s'achève d'ailleurs très rapidement avec le texte suivant, où apparaît encore plus faiblement la première personne, hésitant entre le singulier et le pluriel, le propos commençant déjà à se généraliser :

> « Les bombes démolirent les vieilles maisons, mais l'église épargnée fut ainsi dégagée. Je troque une victime contre ces pierres consacrées ; c'était un camarade d'école ; nous chantions dans la classe proche : « Mourir pour la patrie », « Un jour de gloire vaut cent ans de vie ». Les cartes de géographie Vidal de Lablache éveillaient le désir des voyages lointains, mais entretenaient surtout leur illusion au sein même de nos paysages pauvres ».

Ensuite, la première personne et les éléments autobiographiques sont délaissés au profit d'un tableau historique et contemporain de la banlieue. Mais le ton est donné, et le propos situé. C'est un enfant de cette banlieue qui parle du milieu où il a grandi. Surtout, en même temps qu'il affirme son origine sociale, l'incipit fait remonter en arrière-plan, comme une image sous-jacente, toutes les représentations de l'univers proustien : vie oisive, protégée, dans les hôtels particuliers parisiens ou les villégiatures de la campagne ; temps étiré, favorable aux méditations, aux antipodes du tempo étriqué et saccadé marqué par les trajets quotidiens des banlieusards ; de l'habitat modeste, ou misérable, que la caméra visite par la suite.

Illustration 133: **L'Amour existe**

Illustration 134 : **L'Amour existe**

Illustration 135 : **L'Amour existe**

Illustration 136 : **L'Amour existe**

L'intertextualité joue donc ici pleinement, dans un rôle de sparring partner fantôme auquel le puncheur Pialat envoie ses coups. Subtilement, Pialat nous invite donc à faire virtuellement de l'autobiographie comparée, et suggère un contrepoint visuel invisible à l'image, mais présent dans l'esprit du spectateur pour peu qu'il garde en mémoire la référence à Proust, et d'autant plus fort s'il l'a lue. Dans ce cas, la littérature, par le biais de l'intertextualité, informe le regard.

Mais en outre, cette référence proustienne est mise en perspective avec l'inscription initiale du « je » dans la voix-off. Partant, le tableau de la banlieue brossé par le film en tire une partie de sa force. Ce n'est pas un constat désincarné, mais un diagnostic posé par quelqu'un qui atteste d'une connaissance nourrie par le vécu personnel. Telle entrée en matière invite ensuite à voir dans les banlieusards présents à l'image, non des passants anonymes, éléments du décor, statistiques, mais des êtres pensant et sentant, voire souffrant, sur le même mode que l'énonciateur.

De plus, dans cette référence initiale, on peut déjà sentir toute la rage – comparable à celle de Pasolini – de Pialat envers ceux qui sont bien établis, dans l'art ou dans la vie. De même, les phrases, souvent courtes, nominales, du texte de L'Amour existe, sont écrites dans un style aux antipodes des longues périodes proustiennes. Cette forme de pastiche peut d'ailleurs être comparée à celle que l'auteur italien fait subir au poème « Liberté » de Eluard dans son film. Mais peut-être

ne faut-il pas y voir que du ressentiment, et une volonté de faire table rase de l'ancienne culture bourgeoise incarnée par l'un de ses monuments. De fait, comme Proust, Pialat explore le temps. Son film est aussi une recherche du temps perdu, et à de nombreuses reprises s'interroge sur la mémoire. Simplement, il porte cette question chez les plus humbles, ceux parmi lesquels il a grandi ; il la démocratise, mais ne la répudie pas. Ses madeleines sont les « cartes de géographie Vidal de Lablache », les guinguettes, et le cinéma. Il réactualise d'ailleurs la réflexion sur le souvenir en y intégrant celui-ci : « La mémoire et les films se remplissent d'objets qu'on ne pourra plus jamais appréhender ». Et, comme Pasolini, Pialat se risque, sinon à prophétiser, du moins à sonder l'avenir : « Enfants sages comme des images que les éducateurs désirent. Jeux troubles dans les caves démesurées. Contraintes des jeux préfabriqués ou évasion ? Quels seront leurs souvenirs ? Le bonheur sera décidé dans les bureaux d'études. La ceinture rouge sera peinte en rose. Qui répète aujourd'hui du peuple français qu'il est indiscipliné ? Toute une classe conditionnée de copropriétaires est prête à la relève ».

Toutefois, le propos de Pialat reste bien dans ce film de parler de la banlieue. Le recours aux éléments autobiographiques ne sont, dans *L'Amour existe*, qu'une entrée en matière et un gage d'authenticité donné aux propos plus généraux ensuite. D'une certaine manière, la démarche de Jonas Mekas dans *Lost lost lost* suit le trajet inverse. Son film fait d'abord état de ses tentatives d'établir la chronique de tous les exilés lituaniens qui avaient échoué à New York après la Seconde Guerre Mondiale ; mais il se réoriente ensuite vers une interrogation autour de sa destinée personnelle loin de sa terre d'origine. Mekas, écrivain et cinéaste, nous livre donc au final une autobiographie filmée.

3.2 Lost lost lost : un film autobiographique basé sur la pratique du « ciné-journal »

3.2.1 Le moi et le réel : un artiste impliqué dans son époque et dans la vie de la cité

Contrairement à des films comme *La Rabbia* ou *The Great Wall*, nous n'avons pas à faire avec *Lost lost lost* à un film en prise directe avec ce que l'on nomme l'actualité. Certes, certaines scènes du film ont trait à des personnes ou des événements qui se rattachent à des communautés ou des problèmes qui dépassent l'individu : la diaspora lituanienne à New-York, les manifestations pour la paix, des figures du mouvement underground. Mais ceux-ci ne figurent dans le film que parce que Mekas, ou ses amis, y ont participé. Et ils sont toujours vus à travers un regard singulier, porté sur les individus. Par ailleurs, ces derniers sont eux-mêmes toujours présentés selon les liens

ou les sentiments que le cinéaste entretient à leur égard, qu'il s'agisse de partage de langue, de nationalité, d'amitié ou de passion. Dans ce cinéma, les grands événements côtoient les petits, et sont appréhendés à l'échelle des vies individuelles, par la captation d'actions concrètes où elles sont en jeu. Aucune image d'archive n'y est donc employée, autre que celles qui ont été tournées par Mekas.

Ainsi, si l'on veut classer *Lost lost lost* dans le genre documentaire, on pourrait faire dans une certaine mesure un parallèle entre la démarche de Mekas et celle qui, en Histoire, est née peu de temps auparavant, à savoir l'École des Annales. En effet, toutes deux ont adopté pour principe de rendre compte du monde à travers le quotidien. Si le film délivre une image de la réalité new-yorkaise de l'après-guerre, c'est en documentant la vie de quelques uns de ses habitants, sans considération de leur importance sociale, politique ou artistique. Mais, bien sûr, cette dimension n'est ici atteinte que de façon indirecte, car le projet de Mekas est d'abord de construire une œuvre qui mette en forme un regard singulier et ses émotions. De ce fait, s'il arrive que son film nous montre des personnages devenus célèbres, c'est qu'ils faisaient partie de son entourage, et que New-York est à cette époque le creuset de différents mouvements artistiques, Mekas étant lui-même aimanté par ce milieu underground. De même, quand il évoque ses compatriotes tenant des meetings politiques, il ne rappelle que très vaguement les enjeux d'ordre géopolitique qui pourraient les inscrire dans une problématique plus large. Il s'attache avant tout aux individus, et à leur façon d'envisager la vie ; aux mariages ou autres fêtes et parties de campagne.

En outre, au fil du temps, le projet d'abord élaboré avec son frère Adolfas, devient véritablement le sien. Le « film qu['ils] dev[aient] faire en 1949 et qui aurait suggéré [leur] état d'âme en ces temps-là » s'est transformé en « six douloureuses bobines » dans lesquelles il a « essayé de décrire les sentiments d'un exilé, [s]es sentiments pendant ces années-là ». Entre les deux époques, on voit le double mouvement, d'appropriation personnelle de la réalisation (en lieu et place d'une collaboration complète avec Adolfas), et de l'histoire racontée (avec le passage dans la même phrase de la formulation généralisante « les sentiments d'un exilé » à celle qui emploie la première personne : « mes sentiments »). En conséquence, si Adolfas y est présent en image, la voix-over prononce un « je » qui fait du film l'histoire de Jonas, qui en a signé seul la réalisation. Au passage, le titre perd un « lost », celui prévu à cette époque étant *Lost lost lost lost*.

On peut supposer bien sûr que ce glissement résulte d'un accord entre les deux frères. Les voies de Jonas et d'Adolfas ont fini par se séparer dans les années soixante, chacun des deux frères menant à partir de ce moment des projets distincts. Mais ils sont restés en bons termes, à preuve la traduction assez récente des poèmes de Jonas par Adolfas. La fin du film est d'ailleurs déjà centrée

sur la figure du frère cadet. La dernière séquence, notamment, nous fait part du moment et de lieu précis où Jonas a pu surmonter le déchirement éprouvé par « une “personne déplacée” qui n’a pas encore oublié son pays natal mais qui n’en a pas encore “gagné” un nouveau ». Quelle qu’ait été la complicité et la similitude dans les états d’âme entre les deux frères, il est patent que cette précision, génératrice d’émotion pour le spectateur, ne pouvait surgir qu’à travers l’unicité du point de vue, seule à même de rendre toute la présence de l’instant.

L’intime prend donc peu à peu de plus en plus d’importance dans le film, comme il semble avoir quelque peu infléchi le projet initial. Il revient en effet à Jonas Mekas d’avoir bâti son toute œuvre sur son vécu, filmé au quotidien. Dans cette œuvre, s’il n’est pas le premier qu’il a réalisé sur ce principe, *Lost Lost Lost* est le film qui revient le plus loin en arrière sur le parcours de vie de son auteur. D’autre part, s’il en appelle également à une intertextualité, notamment homérique, le texte du film est aussi celui d’un auteur qui a par ailleurs mené une carrière littéraire. Dès lors, ne peut-on s’interroger sur les interactions à l’œuvre dans le film entre gestes cinématographiques et littéraires ? Avant de le faire sur le film lui-même, nous nous intéresserons à l’artiste qu’est Jonas Mekas, puisqu’il est l’auteur du texte de son film. Nous montrerons en particulier pourquoi on peut le considérer lui aussi comme un écrivain à part entière, et donc comment s’explique la place de l’un de ses films dans ce corpus.

3.2.2 Jonas Mekas, la littérature et le cinéma

Qui est Jonas Mekas ? L’intéressé apporte lui-même une amorce de réponse à la question, en se disant connu comme cinéaste en Europe, comme figure de la scène underground new-yorkaise aux États-Unis, mais comme poète en Lituanie. De fait, ce sont les deux premiers aspects qui sont essentiellement connus, et reconnus, en dehors de son pays d’origine. Cette dissociation peut s’expliquer : Mekas n’a écrit et publié de la poésie que dans sa langue maternelle, alors que jusqu’à la chute du régime soviétique ses textes étaient interdits en Lituanie. Ceux-ci étant restés pendant longtemps peu accessibles dans ce pays, il a ensuite acquis une reconnaissance populaire et officielle. Le prix Nobel polonais Czesław Miłosz décrit en ces termes sa poésie : « Sa sensibilité aux inimitables lumière, couleur, odeurs de sa région natale, au nord de la Lituanie, comme le montre *Idylles*, est de celle d’un visionnaire qui rehausse le détail le plus terre à terre au degré d’intensité le plus élevé[123] ». Mekas affirme par ailleurs : « Je me considère comme un cinéaste et

123 Traduit à partir de la citation en anglais incluse dans le texte de présentation rédigée par Adolfas Mekas, dans Jonas Mekas, *Idylls of Semeniskiai*, Hallelujah Editions, Annandale, 2007. Texte original : « Translater’s memories » : « His sensivity to unrepeatable light, color, scents of his native region, in the north of Lithuania, as shown in *Idylls* is that of a visionary who lifts the most earthly details of reality to a highest level of intensity ».

un poète. Je fais des films ou, plus exactement du cinéma, et occasionnellement j'écris des poèmes, en lituanien[124] ».

Cette poésie, novatrice dans une langue plutôt confidentielle, a été très peu traduite. Ainsi, son recueil *Idylls of Semeniskiai*, considéré comme son œuvre majeure, écrite en 1948, n'a été traduite en anglais qu'en 2007 par son frère Adolfas. Ce dernier, complice depuis toujours de ses créations, tente d'expliquer en ouverture de l'ouvrage quels problèmes ardus de traduction se sont posés à lui. Il pointe en particulier l'invention de néologismes, selon divers procédés : mots créés sur la base d'onomatopées, ou par changement de catégorie grammaticale. Ou encore une syntaxe atypique, où les phrases inachevées côtoient de brusques changements de temps, des transitions inattendues, ou une ponctuation inhabituelle. Et enfin, un vocabulaire qui, non content de s'inscrire dans une langue au nombre de locuteurs relativement restreint, use de mots dialectaux, voire spécifiques à la famille Mekas[125].

D'après cette description effectuée par Adolfas Mekas, on croirait retrouver sur le plan littéraire la pulsion novatrice, les folles ruptures de rythmes et d'images, qui caractérisent le cinéma de son frère. Cependant, une différence de taille distingue la production de Jonas Mekas dans les deux domaines : ses films et son activisme pour le cinéma se rattachent au formidable bouillonnement créatif du New-York de l'après-guerre, tandis que sa poésie chante les beautés sans âge de la campagne lituanienne. Jonas Mekas, au-delà de l'image réductrice de parrain méconnu de l'underground qu'on en donne habituellement, aurait donc en fait été un créateur écartelé, entre deux langues, entre présent et passé, entre deux univers absolument antithétiques et pourtant tous deux passionnément aimés : la gigantesque mégalopole à la pointe de la modernité et la ferme natale perdue au milieu d'une nature souveraine et intacte, édénique à ses yeux.

Et pourtant, les éléments sont là, dans ses films, qui permettent de rendre compte de la complexité et de la variété de Mekas. D'une part, les images urbaines ne manquent pas de faire une place aux images de la nature dans la ville : scènes dans les parcs, arbres, événements météorologiques, par exemple. D'autre part, dans nombre de ses films, Mekas nous fait témoins de ses escapades, ou de celles de ses amis (comme Andy Warhol) hors de la ville, dans la campagne

124 Jérôme Sans, Morgan Boëdec, Léa Gauthier, *Entretiens avec Jonas Mekas*, Les Cahiers de Paris Expérimental, n°24, Paris, 2006, page 20.

125 Ibidem. Texte original : « In writing *Idylls of Semeniskiai*, Jonas used a combination of common Lithuanian, regional dialect, somme words peculiar to the village of Semeniskiai, and words familar only to the members of the Mekas family. Many words in the Idylls are no longer found in daily use in today's Lithuania.
In *Idylls of Semeniskiai*, Jonas invented words in Lithuanian to describe the sound of rain, wind, snow, etc. - the made-up words were suggested by the sound these phenomena produced. This caused problems of translation.
In the translation, I retained the unusual sentence structure, uncommon ponctuations, unfinished sentences, sudden shifts in tense or perspective, and unjustified transitions. ».

américaine. Enfin, ses deux plus grands films autobiographiques tournent autour de cette problématique : *Walden* doit son titre au maître-ouvrage de Henry David Thoreau, *Walden ou La Vie dans les bois*, dans lequel le philosophe et poète américain livre ses réflexions sur la vie sociale à partir de la cabane dans les bois dans laquelle il s'est délibérément éloigné de la vie urbaine. Quant à *Lost lost lost*, Mekas y retrace précisément les années qui, d'exilé lituanien déraciné, ont fait de lui un américain ; c'est le récit d'une transformation, d'un je incertain, flottant, à un je rasséréné, recouvrant une certaine identité. Toutefois, Jonas Mekas n'étant pas un parfait disciple de Narcisse, cette métamorphose se voit, et se vit, aussi à travers le regard porté sur les autres, et sur le monde, car c'est aussi le portrait d'un homme plongé dans les événements culturels et politiques de l'après-guerre que compose ce film.

Il nous a donc semblé intéressant de voir dans *Lost lost lost* comment le texte écrit et dit par Jonas Mekas pouvait interférer avec ses images. En effet, il nous semble que l'on a essentiellement commenté ses films du point de vue de l'image, tant il a su inventer un style reconnaissable entre tous, fait d'images décadrées, mouvantes, montées sur un rythme souvent ultra-rapide. On peut d'ailleurs se rendre compte dans cette œuvre, constituée à partir de séquences tournées au fil du temps dans les années 1950, de la façon dont le cinéaste trouve peu à peu sa manière. Mais il nous semble que l'on n'a guère prêté attention à ses textes, et que, s'agissant d'un artiste qui pensait d'abord faire une carrière littéraire, il serait peut-être judicieux de chercher à entendre comment ils portent également une part de son projet artistique. En outre, l'étude de ce film nous aidera à appréhender la possibilité d'une veine autobiographique dans le cinéma dit documentaire.

De fait, d'où vient Jonas Mekas ? Quel parcours a fait de lui une figure de la contre-culture américaine de la fin du 20e siècle ? Mekas le raconte lui-même dans le livre autobiographique publié en 1991, *I had nowhere to go – Je n'avais nulle part où aller* dans sa version française[126]. À sa lecture, on comprend que Mekas n'a absolument pas choisi, ni même rêvé son exil aux États-Unis, ce que le titre choisi pour son livre exprime fort bien. Ce titre est d'ailleurs adapté d'une phrase de celui-ci, tirée d'une note non précisément datée de 1950[127], au moment où il vient tout juste d'arriver à New York :

> « Je n'ai absolument aucun endroit où aller, vers où me hâter. Après tout, ce serait idiot de courir, pour un homme comme moi qui a fait tout ce chemin depuis la Lituanie. Ne serait-ce pas stupide d'être venu d'aussi loin

126 Version originale : Jonas Mekas, *I had nowhere to go*, Black Thistle Press, New York, 1991.
Version française : *Je n'avais nulle part où aller*, P.O.L., Paris, 2002 (Traduit de l'américain par Jean-Luc Mengus).

127 Ibidem, Pages 310-311. Le livre se présente comme un journal, avec une succession de notes pour la plupart datées, organisées en chapitres. Certaines notes, comme celle-ci mentionnent seulement l'année. La mention sous laquelle elle figure est la suivante : « *Non datée, 1950* ».

> et de cavaler dans Broadway ? Après une telle distance parcourue, l'endroit où tu te trouves n'a plus aucune importance. Ici ou là, un pâté de maisons plus loin ou bien une centaine : où est la différence ? Que tu marches des heures dans telle ou telle direction, cela ne compte pas. D'ici dix ans, je pourrais me retrouver complètement ailleurs, qui sait, mais cela ne fera pas plus de différence que cela n'en fait aujourd'hui. Une fois parti de chez toi, tu n'es plus jamais chez toi ».

Cette citation montre bien que New York n'est pas pour lui un choix positif. Il est en fait indifférent à l'émigré lituanien qu'il est, au déraciné, de s'installer ici ou ailleurs. Ce qui importe plus que tout à l'homme de vingt-sept ans qui débarque là où débarquent tous les émigrés européens aux États-Unis, est de trouver un lieu où il pourra sans danger se livrer enfin pleinement à l'écriture, qui représente alors son projet de vie, auquel il conditionne et sacrifie tout.

Je n'avais nulle part où aller nous révèle encore que Jonas Mekas, en compagnie de son frère Adolfas, fit partie des dernières personnes « déplacées » (c'est à l'époque le terme utilisé pour désigner tous ceux qui, pour une raison ou une autre, avaient dû quitter leur pays d'origine pendant la guerre, et étaient logés provisoirement dans des camps) à partir pour les États-Unis. Encore devait-il partir pour Chicago, où une proposition de travail dans une boulangerie l'attendait, les candidats à l'émigration devant nécessairement répondre à une offre d'emploi avant de traverser l'Atlantique. Mais les frères Mekas ne sont alors nullement attirés par le « rêve américain ». En témoigne, par exemple, cette lettre adressée à un ami lituanien alors qu'il est en Allemagne depuis 1944 :

> « Je t'envoie ce que tu m'as demandé. Mes poèmes ne sont pas exactement le genre de choses auquel on pense en entendant le mot poésie. Ils ont tous trait à la vie rurale, telle que je me la remémore, telle que je l'ai vécue, ou plutôt revécue. Je la chante en digne rejeton de Papilys[128]… Je ne me suis pas écarté du parler direct et des images terre-à-terre. Je ne sais écrire que sur le monde des paysans. Bon sang, me dis-je, tous ces Lituaniens qui s'évanouissent dans des usines, qui se laissent pousser la barbe dans des mines de charbon – et il n'y a personne pour s'installer à la ferme ? Des merdes, je dis que mes frères lituaniens sont des merdes de gens de la ville. Un vrai lituanien est un paysan et devrait le rester. Mais

128 Note dans *Je n'avais nulle part où* aller : « Papilys, petite bourgade [de Lituanie] située à vingt kilomètres au sud de Biržai, emplacement du premier château des Radziwill, connue pour son dialecte rude, âpre et carré. » Papilys est en fait une petite ville proche du village natal des Mekas.

> eux, damnation, ils s'enfuient toujours en ville, comme des possédés. Peux-tu imaginer un paysan lituanien à New York, regardant en l'air vers le centième étage d'un gratte-ciel ? Que crois-tu qu'il deviendra là-bas ? Il finira dans une usine minable sur trois niveaux, où il pourrira sans soleil. Il épousera même, qui sait, une femme à la chair de pomme de terre, une qui a grandi sans soleil, blanche, douce, pâle (qui travaillera aussi dans une misérable petite usine privée de soleil, ou dans un bureau – la belle affaire, un bureau!), et ils auront de nombreux enfants, qui se poursuivront dans les rues avec des pistolets en plastique pour jouer à Dillinger – et cela constituera la nouvelle famille d'immigrants lituaniens. Quel tableau idyllique… Lui rêvera peut-être (et sa famille avec lui) de retourner un jour en Lituanie (même si je doute qu'ils aient encore de tels rêves) – comme si quelqu'un pouvait vouloir d'eux là-bas tels qu'ils sont devenus… Bon sang, la Lituanie n'a pas besoin d'Américains : elle a besoin de Lituaniens, de paysans. Pour ce qui est des villes, des usines, des bureaux, et des politiciens, ils peuvent tous aller se faire foutre sur-le-champ[129] ».

Ainsi, alors qu'il se résignera à émigrer l'année suivante, Mekas est encore à mille lieues d'imaginer trouver sa place en ville, a fortiori dans celle qui représente alors l'archétype de la cité moderne, l'exacte antithèse de son minuscule village natal (aujourd'hui encore, Semeniskiai ne laisse voir sur une image satellite que deux ou trois fermes au milieu de la campagne et des bois). Seule la campagne trouve grâce à ses yeux. Jonas Mekas est alors également un patriote avéré, soucieux de s'inscrire dans la sphère littéraire lituanienne. Il se définit d'ailleurs comme un poète, même s'il affirme que ses poèmes n'ont pas une forme traditionnelle. D'autres notes de 1948 montrent que Mekas doit déjà se justifier de ses ardeurs novatrices, auprès d'un milieu littéraire lituanien installé qui les lui reproche, ainsi qu'aux autres membres du petit groupe de jeunes écrivains réunis autour de lui. Les notes datant de cette époque européenne, sont parsemées d'évocations de débats littéraires, avec d'autres membres de la diaspora lituanienne qui s'est formée durant la guerre.

En effet, l'émigration a constitué une nécessité, une tentative de survie, pour beaucoup d'intellectuels de Lituanie et d'autres pays aux prises avec le nazisme et/ou le stalinisme pendant la seconde guerre mondiale. Si les frères Mekas, Adolfas et Jonas, se sont retrouvés en Allemagne, c'est qu'ils ont dû fuir la Lituanie pour échapper à une mort probable du fait d'activités de

129 *Je n'avais nulle part où aller*, op. cit., pages 158-159.

résistance. Jonas participait à un journal clandestin : résidant chez son oncle pasteur, il tapait à la machine un bulletin hebdomadaire clandestin hostile à l'occupation allemande. Un jour, il s'aperçoit que la machine à écrire, normalement dissimulée sous un tas de bois, a disparu. Le risque d'être découvert est trop important ; il a alors tout juste le temps de prendre quelques affaires et de partir avec son frère Adolfas, dans le prétexte d'aller étudier à Vienne pour ensuite rejoindre la Suisse, sur les conseils de son oncle et mentor. Les deux frères n'arriveront jamais à Vienne. Sur le trajet, ils sont réquisitionnés pour travailler en usine près de Hambourg. Après la défaite allemande, ils refuseront de revenir en Lituanie, à juste titre : alors que la pays est passé sous la tutelle soviétique, la plupart de ceux qui reviennent d'Allemagne subissent une féroce répression, de même que nombre de résistants nationalistes restés au pays ont été liquidés. Les deux frères se retrouvent donc sans « nulle part où aller », dans un état de flottement qui durera quatre années où ils sont hébergés dans diverses structures pour les personnes dites « déplacées ». Mais, de même que l'option américaine ne s'imposera à eux que tardivement, rien ne prédispose encore les Mekas au cinéma.

Dans toute la partie qui précède l'arrivée des deux frères à New York, c'est la littérature qui irrigue et aimante leur vie, et notamment celle de Jonas. Le livre fourmille de réflexions et d'anecdotes à ce sujet. Sans en faire un relevé exhaustif, nous pouvons en donner un aperçu à travers quelques exemples révélateurs : concernant Jonas, celui-ci dit avoir dévoré dès l'enfance tous les livres disponibles autour de son village, comme la collection de cinq cent livres de l'un de ses frères aînés, ou celle d'un paysan d'un village voisin :

> « Parvenu à l'âge de dix-sept ans, j'avais probablement lu tout ce qui s'était jamais écrit en lituanien, y compris les volumes regroupant d'anciens numéros des magazines et journaux. Je les avais tous lus et mémorisés. À tel point que certains amis hommes de lettres plus âgés de la capitale, lorsqu'ils n'arrivaient pas à se souvenir où était paru tel ou tel article, disaient fréquemment : "Ah, mais il y a ce gamin, là-bas dans ce village. Demande lui-donc, il saura te le dire". Et j'avais toujours la réponse[130] ».

Il dit avoir aussi été fasciné par l'exemple d'un poète, résidant aux alentours :

> « À partir de ce jour, je ne suis plus allé au bureau de poste pour retirer le courrier du village mais pour voir ce poète juif célèbre… Un authentique poète, dans ma propre ville… Je n'avais plus qu'un désir : être

130 Ibidem, p.11.

comme lui. Je devais avoir dix ou onze ans, mais j'ai su que rien ne m'importait plus dans ma vie que d'être écrivain, un poète[131] ».

Enfin, on citera deux anecdotes similaires où la dévotion à la littérature des frères Mekas se montre sans limites (de poids et de volume(s) !) : dans la première, les deux frères ont quitté les environs de Hambourg à vélo, profitant de la désorganisation allemande après la défaite ; ils ont ensuite sillonné l'Allemagne dans des trains bondés et erratiques, ou à pied ; ont eu soif et faim ; mais ont réussi à sauver pendant leur périple ce qui leur tenait le plus à cœur :

« À notre arrivée au camp [à Wiesbaden], on nous a retenus à l'entrée. Un officier de la police militaire est venu vers nous, nous a regardés de la tête au pied et a appelé des renforts. "Inspectez bien le contenu de ces sacs et de ces valises" leur a-t-il ordonné.

Ils ont ouvert un sac : des livres. Un autre : des livres… ils ont ouvert les valises : encore des livres.

Ils hochaient la tête, perplexes.

"Où sont vos affaires ? A demandé l'un d'eux.

- Elles sont toutes là" avons-nous répondu en pointant nos livres.

Ils nous ont regardés comme si nous étions fous, hochant la tête de plus belle.

"O.K., laissez-les entrer", a dit l'officier[132] ».

Et la même scène se répète quasiment à l'identique au moment de l'embarquement pour l'Amérique ; sauf que les Mekas ont eu quatre années pour acheter d'autres livres :

« Nous attendons pour aller prendre le bateau entre Brême et Grohn. Tout ce que nous possédons – 247kg –, nous l'avons laissé hier au soin des débardeurs. Quand ils se sont aperçus que neuf de nos caisses étaient remplis de livres et une seule de vêtements, ils ont levé les bras au ciel. "Verdammt wenig", c'est sacrément peu, a dit le préposé. Il a ouvert une caisse de livres, jeté un coup d'œil dedans. Tout le monde est venu voir, ils étaient six ou sept à regarder les livres. Le préposé a saisi un volume de Rilke, puis l'a reposé et a refermé la caisse. "C'est bon, au suivant"[133] ».

Ce sont donc deux fous de littérature qui arrivent en vue de New-York le 29 octobre 1949. C'est pourquoi, si l'on considère aujourd'hui (sauf en Lituanie) Jonas Mekas essentiellement comme un cinéaste, il n'est peut-être pas vain de se pencher aussi sur les textes qu'il a écrit pour ses

131 Ibidem, p.23.
132 Ibidem, p.93.
133 Ibidem, p.256.

films. Sa qualité d'écrivain était reconnue en Lituanie avant qu'il ne touche à une caméra. Et la dimension littéraire de ces textes nous était apparue avant même de découvrir l'existence et la primauté de sa vocation littéraire. Quelques plans serrés sur des pages dactylographiées témoignent encore dans la première Bobine de *Lost lost lost* de son activité littéraire.

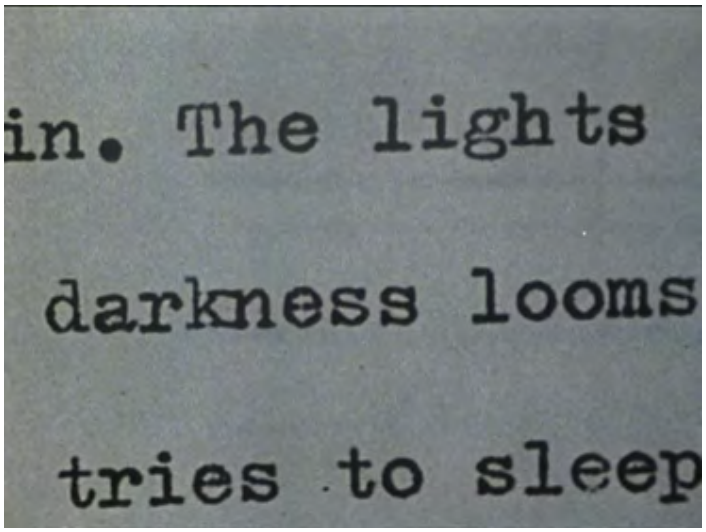


***Illustration 137 : Les mots dans* Lost lost lost**

C'est de ce point de vue que nous en analyserons les rapports avec ses images, non sans revenir auparavant sur la manière dont il est aussi devenu cinéaste.

On en connaît la légende : à peine arrivés à New York, désargentés, les frères Mekas se procurent une caméra et commencent à filmer. Le journal de Jonas Mekas ne permet cependant pas de dater précisément ce moment. Si une note datée du 1er mai 1950 mentionne l'achat de leur fameuse caméra Bolex, elle précise aussi qu'avant cette date ils en louaient une, sans indiquer toutefois depuis quand. Il est vrai que jusqu'au printemps 1950, la majeure partie des notes s'attache à décrire les difficiles conditions matérielles de leur nouvelle existence : recherche d'emploi, de logement, d'argent, travail exténuant en usine, errances dans la ville.

Quoi qu'il en soit, il semble qu'à ce moment-là, aucun but précis ne soit rattaché aux images tournées au jour le jour. Les deux films qui retracent le parcours de Mekas aux États-Unis ont été montés bien après, qui plus est dans l'ordre inverse de la chronologie : alors que *Walden*, achevé en 1969, couvre la période 1964-1968, *Lost Lost Lost*, qui reprend le matériau des années 1949-1963, est présenté en 1976. Les images les plus anciennes ne trouvent donc leur place dans un film que vingt-sept ans plus tard. Cependant, on trouve dans Je n'avais nulle part où aller une mention du projet de *Lost Lost Lost* dès le début de la période new-yorkaise :

> « 4 juin 1950
> Cette semaine de déprime continue.

> J'ai essayé de lire Poudovkine, mais j'ai dû renoncer au bout de trente pages. Je n'arrivais pas à me concentrer. Essayé ensuite de lire Mistral. Puis de travailler à *Lost Lost Lost*. Avant de tout laisser tomber.
>
> À quoi bon ? – cette question revient sans cesse. […]
>
> Nous sommes rentrés. J'ai travaillé à *Lost Lost Lost*. Lu. Retapé quelques manuscrits. Tué le reste de la journée en attendant qu'elle se termine[134] ».

Cette première allusion à un projet qui porte le même titre que le film de 1976, qui fait également état d'une journée de « déprime » et de relative panne créative, reste toutefois sibylline. Une déclaration de 1976, que l'on retrouve, entre autres, sur le site web du Centre Beaubourg, donne quelques précisions :

> « La période que je décris à travers ces six bobines de film fut une période de désespoir, de tentatives pour planter désespérément des racines dans cette terre nouvelle, pour créer des souvenirs. À travers ces six douloureuses bobines, j'ai essayé de décrire les sentiments d'un exilé, mes sentiments pendant ces années-là. Elles portent le nom de *Lost Lost Lost*, titre que nous voulions donner, mon frère et moi, à un film que nous voulions faire en 1949 et qui aurait suggéré notre état d'âme en ces temps-là. Le film décrit l'état d'esprit d'une "Personne déplacée" qui n'a pas encore oublié son pays natal mais qui n'en a pas encore "gagné" un nouveau. La sixième bobine est une transition, elle montre comment nous commençons à respirer, à trouver quelques moments de bonheur. Une nouvelle vie commence...[135]».

Les racines de *Lost Lost Lost* sont donc anciennes, et coïncident avec les premiers désirs de cinéma de Jonas Mekas et de son frère Adolfas. Toutefois, on ne sait pas dans quelle mesure le film de 1976, après toutes les années à inventer avec d'autres un cinéma indépendant américain, et avec un œil forcément rétrospectif, diffère des projets de 1949. Dans d'autres déclarations, Mekas affirme que le projet initial devait être d'une nature documentaire plus classique, moins centrée sur le parcours des deux frères que sur la condition de l'ensemble des émigrés lituaniens.

---

134 Ibidem, pages 282-283.

135 https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-1fcadf3caa6fb13fba97622db89f4c32&param.idSource=FR_E-1fcadf3caa6fb13fba97622db89f4c32, page consultée le 6 novembre 2020. La page web date cette citation du 31 mars 1976, soit vers la sortie du film, mais ne donne pas plus de précisions sur son origine. La même citation est reprise sur d'autres sites, sans références. La jaquette du DVD édité par *Potemkine* porte un texte assez similaire. On peut en déduire qu'il s'agit d'une traduction de l'américain.

Ce qui paraît clair, c'est que les deux lituaniens se sont emparés du cinéma sur le même mode passionné qui caractérisait leur rapport à la littérature. Une autre note non datée de 1950 le dit en ces termes : « La vie suit son cours. Rien de nouveau, mais nous sommes très, très occupés. L'usine, et notre obsession pour le cinéma[136] ». Cette « obsession » peut comprendre les images tournées, mais aussi une forme de rattrapage, de cours du soir pour ces "paysans" de New York qui se retrouvent dans cet immense drugstore culturel qu'est la "Grosse Pomme". On note toutefois que Mekas oriente ses choix vers une cinématographie bien particulière, tournés vers l'avant-garde et gardant pour certains un lien fort avec la littérature :

> « 22 mars 1950
>
> […] Beaucoup lu. Eisenstein.
>
> Aujourd'hui, au Museum of Modern Art, avons vu quatre films d'avant-garde.
>
> J'ai particulièrement aimé *La Souriante Madame Beudet* de Germaine Dulac.
>
> Joycien dans sa contention.
>
> Vu aussi *Ballet mécanique*, *Entr'acte* et *Ménilmontant*[137] ».

Ou encore :

> « 5 janvier 1950
>
> De sept heures et demie le matin à cinq heures du soir, j'ai travaillé chez Bebry Bedding Co, mon nouvel employeur. En sortant, encore couvert de la poussière de l'usine, j'ai pris directement le métro pour le coin de la 13e Rue et de la 5e Avenue, pour voir *Le Sang d'un poète*. Avant la séance, j'ai fait halte dans un snack proche du Fifth Avenue Cinema pour manger un hot-dog. Tout le monde me dévisageait, me prenant pour un clodo.
>
> Je suis entré dans une librairie juste à côté de la salle – une boutique parfaitement rangée, pleine de vieux livres. Je me sentais comme un intrus surréaliste parmi ces étudiants proprets de NYU, ces livres, ces filles, avec la veste bleue des déplacés que je porte toujours. Je n'ai pas encore gagné assez d'argent pour m'acheter de nouveaux vêtements[138] ».

Enfin, une première référence au cinéma documentaire, via une entrée par le cinéma expérimental cependant, apparaît avec la rencontre de Robert Flaherty :

> « Non daté, 1950

136 *Je n'avais nulle part où aller*, Op. cité, page 281
137 Ibidem, pages 276-277.
138 Ibidem, pages 272-273.

> Nous sommes devenus membres de quelques clubs de cinéma expérimental, juste pour être mieux informés de ce qui se passe et pour rencontrer des gens. Nous leur avons projeté un échantillon des séquences que nous avons filmées. Robert Flaherty, dont le jugement compte davantage pour moi que celui de quiconque à Hollywood, a lu notre script et l'a suffisamment apprécié pour rédiger une note bienveillante. Mais il ne peut nous fournir de l'argent : plus personne, à notre époque, ne veut financer ses films, dit-il[139] ».

Tout se passe donc comme si, sans renier la littérature, Jonas Mekas adopte une nouvelle famille artistique. On peut remarquer d'ailleurs que son autobiographie ne fait pas état de recherche de contacts avec des écrivains américains, comme si nouveau medium et nouveau pays étaient étroitement associés, l'écriture restant liée à la Lituanie. De ce point de vue, la barrière de la langue a été pour Mekas un frein puissant à une carrière littéraire américaine. Engagé dans une écriture en Lituanien tout à la fois arrimée à une forme d'idiolecte, et émaillée d'audaces novatrices, maîtrisant donc parfaitement toute l'histoire et toutes les particularités de sa langue natale, il ne pouvait se retrouver que relativement démuni en sa qualité de métèque découvrant une nouvelle langue :

> « Non daté, 1953
>
> Le mot langas (fenêtre) s'est lentement infiltré en moi, année après année depuis mon enfance, s'enrichissant au fur et à mesure de nouveaux sens, de nouveaux souvenirs, et tous me reviennent lorsque je l'écris dans une phrase, en lituanien. Le mot anglais window, en revanche, est encore très pauvre et sans nuances dans mon esprit. Quand je l'écris, c'est juste un mot du dictionnaire, plat et nu, vide de souvenirs et dépourvu de poésie. L'âme des mots anglais commence seulement à m'apparaître, petit à petit. C'est pour ça que je continue à écrire, pour essayer de leur insuffler un peu de vie[140] ».

À New York, Jonas Mekas ne deviendra donc connu que comme cinéaste, même s'il continue à écrire de la poésie en lituanien, diffusée de manière chaotique et parcimonieuse à ses compatriotes. Et, en marge de projets conçus de manière traditionnelle, c'est-à-dire nonobstant son goût pour le cinéma expérimental, avec écriture de scénarios faisant appel à des acteurs, il tourne régulièrement des images de sa nouvelle vie et de sa nouvelle ville. Il semble alors souvent le faire

139 Ibidem, page 280.
140 Ibidem, pages 391-392.

sans but précis, autre que celui de s'exercer à la pratique du cinéma. Des rushes de ces essais de tournages de fiction ont été intégrés ça et là dans *Lost lost lost*.

Cependant, en parallèle, il s'implique pleinement dans l'émergence et la promotion d'un cinéma d'avant-garde américain. Concrètement, il s'emploie à trouver des financements, ainsi qu'à mettre sur pied des lieux de création, conservation et diffusion pour les films réalisés par les jeunes cinéastes qui s'engagent dans cette voie, sans appui financier et souvent en butte aux autorités politiques ou artistiques. Mekas déploie une activité intense, fortement chronophage. C'est pourquoi, après un essai qui ne le satisfait guère de film sinon traditionnel, du moins avec acteurs et scénario, *Guns of trees*, il se rend compte que ce type de cinéma est incompatible avec ses nombreuses activités, et peut-être déjà avec la façon dont il veut pratiquer cet art.

Tout ceci concourt à l'invention d'un genre cinématographique, le ciné-journal. La pulsion filmique qui s'est emparée de Mekas l'a déjà mis en possession d'un matériel filmique considérable : une dizaine d'années d'images tournées au fil du temps, a priori disparates ; de plus en plus disparates à mesure qu'a été abandonné le cadrage initial qui présidait au projet de *Lost lost lost*, à savoir la condition des exilés lituaniens. Mais Mekas ne s'affronte pas d'emblée au regard rétrospectif. Le premier film présenté dans cet esprit en 1969, *Walden*, est construit dans la foulée de leur tournage à partir d'images tournées entre 1965 et 1968.

Cinématographiquement, Mekas trouve donc sa voie dans ce qu'il appelle ciné-journal (« movie journal »). Ses films sont construits sans scénarios préalables. Leur confection s'effectue essentiellement après-coup, devant la table de montage, à partir de la masse de rushes collectés au fil des années. La caméra est devenue chez Mekas aussi usuelle qu'un stylo ; il semble ne jamais sortir sans elle, toujours à l'affût d'une image. Le montage se fait le soir, la nuit, quand la vie sociale s'éteint. Il s'agit donc, poïétiquement parlant, d'un cinéma fondamentalement solitaire, qui se revendique également comme un art du pauvre. Comme dans un journal écrit, les impressions collectées au quotidien y sont assemblées en une œuvre. Le cinéma de Mekas est un art du recyclage.

Cependant, l'appellation de ciné-journal ne s'avère pas tout-à-fait pertinente si on veut faire le parallèle entre ces films et l'équivalent littéraire du journal. Ici, les images ne sont pas datées, même si leur classement chronologique ressort de par l'attention constante au rythme des saisons. Le format film ne permet pas la récollection biographique exhaustive au jour le jour, à moins de réaliser un film-fleuve, ce que n'a pas souhaité Mekas. Ce serait donc un journal dans lequel on aurait sélectionné et réorganisé les pages, les journées, les moments recollectés. En outre, au fil de

ses films, de plus en plus, les mêmes images seront réemployées, montées différemment, mises en regard d'autres images. L'un de ses derniers films, *Out-takes of the life of a happy man* (2012), reprend des images d'époques différentes, qui n'avaient pas trouvé leur place dans des films précédents. Le terme « out-take » désigne en anglais des chutes. Le principe d'un recyclage potentiellement sans fin de ces images s'est progressivement affirmé. Parallèlement, celui d'un regroupement chronologique ou thématique s'est estompé : préside alors à l'unité de ces films une liberté d'association n'obéissant qu'aux désirs du cinéaste. Toutefois, si pour Mekas les images se suffisent parfois à elles-mêmes, il a souvent recours au texte pour en assurer l'assemblage, d'une façon plus ou moins précise, plus ou moins contraignante. Dans *Lost lost lost*, le texte n'est pas omniprésent. Dans aucun de ses films, Mekas ne le laisse envahir, recouvrir complètement l'image. Mais il y figure en bonne place, et nous pouvons tenter d'en cerner les usages.

Pour monter son film, Jonas Mekas a donc dû assembler des images qui n'étaient pas destinées à l'origine à ce film de nature autobiographique. De plus, le regard porté en 1976, alors que Mekas est déjà fermement engagé dans la voie cinématographique qui est la sienne, qu'il est au cœur de la mouvance underground new-yorkaise, est nécessairement différent de celui du nouvel émigré des années 1950, sans certitude sur la réalisation de ses ambitions artistiques ou son insertion aux États-Unis. Compte-tenu de ces contraintes, le recours au texte semblait inéluctable. Mais comment celui-ci a-t-il été conçu ? Et comment intervient ici une parole de nature littéraire ?

3.3 Le texte dans Lost lost lost

3.3.1 Les cartons

Tout d'abord, il convient de remarquer que dans *Lost lost lost*, le texte est présent selon deux grandes modalités : l'écrit et l'oral. Le texte écrit apparaît essentiellement sous la forme de cartons ; par ailleurs, une voix-off est assurée par Jonas Mekas lui-même. Or, les textes des cartons et de la voix-off ont des natures et des fonctions bien distinctes dans le film. Une répartition des taches a été opérée.

Ainsi, le film est rythmé par l'apparition régulière de très nombreux cartons, tel un film d'avant le cinéma parlant. Cependant, si l'on examine leur contenu, on s'aperçoit que, comme dans la majeure partie des films muets, ils sont avant tout informatifs. Ces cartons précisent par exemple les lieux montrés à l'écran, de façon plus ou moins précise («Sur Madison Avenue » ; « L'école primaire lituanienne à Williamsburg » ; « Quelque part dans le Connecticut »), les événements (« Réunion à New-York du comité pour l'indépendance lituanienne » ; « La première de *Twice a man* »), des indications temporelles (« Printemps 1962 ») ; les personnes à l'image (« Zadeikis

ambassadeur de la Lituanie indépendante à Washington » ; « P. Adams marche dans la rue »), la nature des images (« Images d'un film inachevé »), ou un mélange de ces types de données. Ainsi, il est clair que ces cartons absorbent toute la fonction informative que l'on pouvait attendre du texte. Ce qui est fréquemment oralisé par la voix-off classique dans le documentaire, la légende strictement informationnelle des images, doit ici être lu par le spectateur. Il s'agit toutefois d'informations lacunaires : un grand nombre de protagonistes, ou de lieux ne sont pas identifiés ; les dates sont données au compte-goutte, ce qui ne permet pas de réellement retracer la chronologie des images. Néanmoins, un minimum de repérage est effectué, et le spectateur a l'impression d'être guidé à travers le foisonnement d'images, ce que Mekas ne fera quasiment plus dans ses films ultérieurs. Le film arbore un semblant de structure, d'ordre, même si de nombreux points de flottement subsistent. Le texte écrit agit comme agent de liaison entre des images disparates, qui n'ont pas été conçues pour devenir le matériau d'un film autobiographique. Mekas réemploie en effet tous les matériaux à sa disposition : images tournées pour s'exercer au cinéma, ou en vue du documentaire prévu sur les exilés, rushes de films de fiction ; images d'eux-mêmes, de gens, d'amis, de connaissances, de lieux, d'arbres, de parcs, de fêtes, de manifestations, de ville, de nature, de mer ; en noir et blanc le plus souvent, mais quelquefois en couleurs. Devant ce véritable fatras d'images, le texte – et notamment ceux des cartons – s'est avéré nécessaire pour éviter la fatrasie.

On remarquera également que la plupart du temps, le texte des cartons s'en tient à une structure nominale sèche ; le verbe s'y fait rare, et encore strictement descriptif comme dans « P. Adams marche dans la rue ». En de rares occasions, une syntaxe un peu plus inventive, et des figures de style s'y glissent, accompagnées de temps verbaux au passé et de pronoms personnels : « Tandis que vous braviez le courant » ; « LE PRINTEMPS DE 1953 NOUS TROUVA SUR ORCHARD STREET ». Comme de brèves amorces de récit, sans suite.

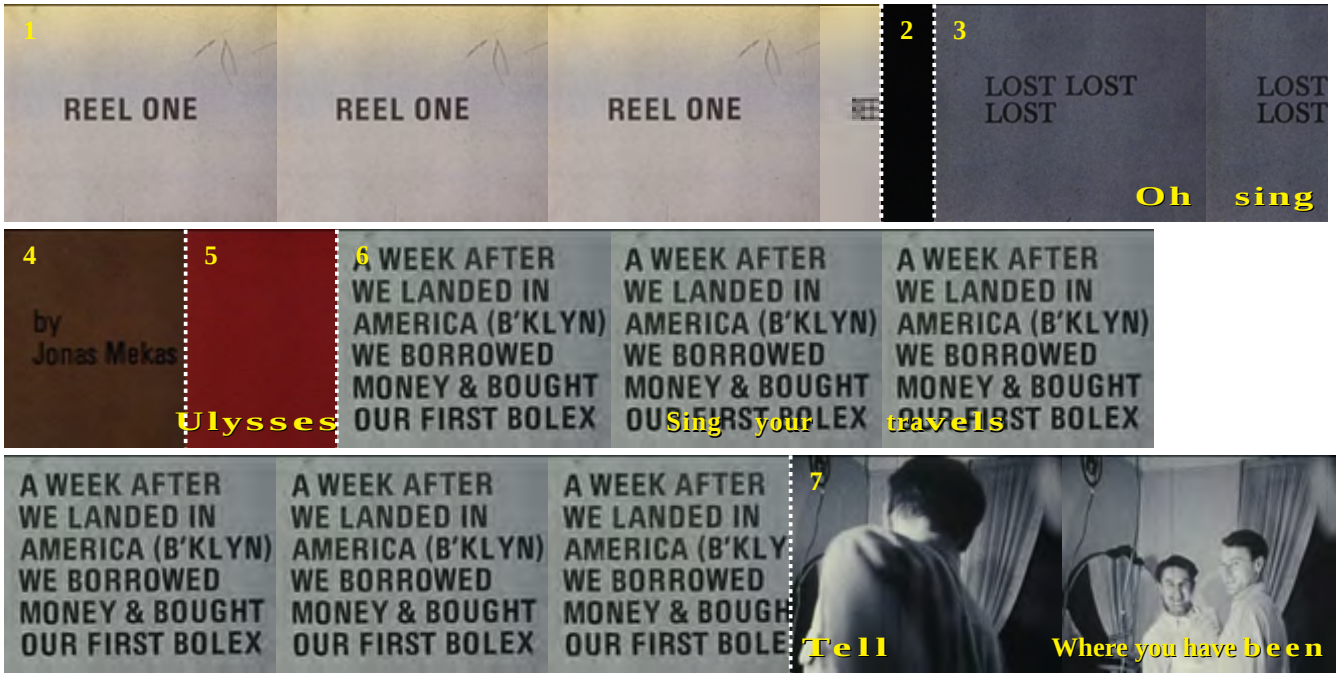
Une exception déroge cependant à ce cantonnement de l'écrit au factuel. Elle prend place presque au début du film, passées les premières minutes. Les cartons s'aventurent d'abord sur le terrain de l'intériorité des personnages lituaniens filmés : « Assis dans le square Darius et Girenas, de vieux lituaniens rêvaient / Sans souvenirs ». Un peu plus tôt, un autre carton s'interrogeait sur la placidité d'une famille lituanienne, autour d'un repas, en ces termes : « Y avait-il une guerre ? ». En fait, on comprend que Mekas rend compte de son incompréhension devant l'absence de tourments, de douleurs, de nostalgie, de ses compatriotes, alors qu'il exprime juste après les siennes. Comme Pasolini, et dans un autre registre *Nuit et Brouillard*, Mekas est interloqué par la propension à oublier et à revenir à une normalité comme si rien ne s'était passé. Ainsi, peu après, les cartons

expriment ses errances désespérées après son arrivée à New York. Un premier carton semble à nouveau simplement informatif : « A travers les rues de Brooklyn ». On peut ensuite croire à une erreur lorsque le même carton, exactement, « A travers les rues de Brooklyn », revient après quelques secondes et un assez long plan d'un homme tirant sur une pipe. Quel intérêt de répéter cette information ? Puis, après d'autres images tournées dans les rues, un troisième carton nous fait entrevoir de quoi il retourne. « A travers les rues de Brooklyn j'ai marché ». Le texte bascule dans une forme poétique, et la triple mention des rues de Brooklyn amorce l'évocation de l'errance de même qu'elle en reproduit l'effet de répétition des mêmes lieux parcourus, et reparcourus. L'image passe alors à un plan de Mekas marchant effectivement dans les rues, et le carton suivant peut expliciter son état d'esprit d'alors : « J'ai marché mon cœur pleurant de solitude », immédiatement suivi d'un carton tout entier rouge, tranchant sur le noir et blanc des autres images du film, puis d'un autre carton énonçant : « J'essaie de me souvenir ». Enfin, après un carton qui revient à des considérations sur la saison (mais qui s'entendent facilement selon un sens métaphorique), « le long hiver », c'est la voix-off qui prend le relais de l'épanchement des états d'âme.

Et dans le reste du film, il en sera ainsi. Le lyrisme, les effets poétiques, seront dévolus à cette voix qui, vingt ans plus tard, se souvient de ce qui faisait les joies et les peines de l'émigré. On peut cependant supposer que l'hésitation sur la répartition des rôles entre écrit et oral, à l'orée du film, ne tient pas du hasard. Nous pourrions alors nous demander si ce faux-départ ne correspond pas au fait qu'à ce moment de l'histoire de Mekas l'écriture prime encore sur le cinéma. Pour appuyer cette idée, nous trouvons dans la séquence en question des plans cadrant du texte tapuscrit en gros plan. Le carton « J'essaie de me souvenir » est d'ailleurs dans une typographie différente des autres cartons, avec des lettres à empattements, qui rappelle davantage celle des livres imprimés. Mais ce ne serait alors qu'un dernier chant d'adieu à l'idée d'écrire sur sa vie en langue anglaise. Comme il le dit dans son journal, il se sent alors incapable d'écrire dans cette langue qui n'est pas celle de ses racines. Son écriture poétique puisait, et continuera dès lors à puiser, dans la saveur des mots goûtée depuis l'enfance, en lituanien, et même dans le dialecte parlé dans son village. Aux États-Unis, il fera donc autre chose, du cinéma, où le texte a encore son mot à dire, nous le verrons, mais en regard d'images.

De fait donc, la majeure partie du film, passées les dix premières minutes, s'en tient à une répartition des rôles stable. Ceci n'exclut pas des chevauchements entre les deux formes de texte. Par moments, l'écrit et l'oral s'entremêlent, se superposent. C'est le cas dès les premières secondes du film. D'emblée, la voix en appelle à la figure d'Ulysse tandis qu'un long carton fixe le point de départ de l'évocation autobiographique, en 1949. Les premières secondes du film imposent donc

déjà à l'auditeur-spectateur un premier exercice d'étirement mental. Son œil et son oreille sont sollicités simultanément, l'une étant entraînée vers un univers mythique archaïque ou intemporel, l'autre confronté à un texte dense – l'un des cartons les plus fournis du film - où il doit assimiler une cascade d'informations. En voici une transcription pour les premiers plans :



Lost lost lost – *Les premiers plans*

Cette entrée en matière où Mekas fait se percuter l'écrit et l'oral semble donc préparer le spectateur d'une part à la dualité textuelle qui caractérisera le film, avant de le soumettre à une troisième source, l'image, qui ici nécessite encore un effort pour être reliée à ce que le carton nous annonce. Dans la suite du premier plan filmé (plan 7 dans le montage), on peut en effet supposer que ces images sont celles parmi les premiers essais en chambre des frères Mekas avec leur caméra. Ainsi, cet incipit nous invite à faire preuve de souplesse et d'agilité mentale, les yeux et les oreilles aux aguets, et l'esprit prêt à établir des connections entre toutes les composantes du film.

Cela dit, sans occulter ses rapports avec le visuel, images et cartons, nous pouvons maintenant concentrer notre étude sur la voix-off, dépositaire d'une parole littéraire. Dans un premier temps, voyons déjà ce qu'induit le choix de Jonas Mekas d'énoncer lui-même ce texte.

3.3.2 La mise en voix

Avec *La Rabbia*, nous avions vu l'attention donnée à la voix chargée de dire la voix-off. Pasolini avait choisi deux artistes non familiers de cet exercice. D'autres films ont cherché, avec d'autres voix, leur manière de s'écarter du style traditionnel de voix-off didactique et/ou sure de son fait. O'Sullivan avait préféré une voix féminine, qui n'était pas celle d'une actrice professionnelle

non plus. Mekas, dans ses films, choisit de dire lui-même son texte. Comment se caractérise cette voix ? Comment expliquer ce choix, et quels en sont les effets ?

Ce qui frappe au premier abord, quand Jonas Mekas dit son texte en voix-off, c'est son accent. L'immigré lituanien n'a jamais perdu dans sa façon de parler les traces de ses origines. Ses voix-off témoignent du fait qu'il n'a jamais voulu non plus les dissimuler. On ne discutera pas ici des motifs, conscients ou inconscients, qui pourraient expliquer la persistance de cette marque d'étrangéité. Mais le cinéaste aurait facilement pu éviter de le faire entendre dans ses films, si tel avait été son souhait, en confiant son texte à une voix sans accent. En ce qui concerne *Lost lost lost*, il paraît évident qu'une telle option aurait sonné faux : quel sens aurait le choix d'une voix typiquement américaine dans un film dont le thème central est la difficulté d'un émigré à trouver ses repères ?

Mais, plus largement, un autre choix était pratiquement impossible étant donné qu'il s'agit d'un film à la première personne. D'ailleurs, dès *Walden*, Mekas lit lui-même son texte. Il s'agit en fait d'une loi propre à ce type de film, où joue un contrat tacite entre le cinéaste et le spectateur, comme Philippe Lejeune l'a établi pour les textes, en forgeant la notion de « pacte autobiographique[141] ». Dans l'autobiographie écrite, pour Philippe Lejeune, ce pacte peut prendre diverses formes, mais son objet est toujours de certifier au lecteur la sincérité, sinon la véracité, des faits exposés. Dans le cas du cinéma, on pourrait poser que le média filmique joue le rôle de garant équivalent, à partir du moment où l'image est censée reproduire des moments de réalité. Mais il paraît tout aussi évident, attendu implicitement, que la voix qui dit « je » est bien celle de la personne qui a vu ou vécu les événements montrés. Dès lors, les imperfections, les particularismes, ne sont plus un problème, mais un gage d'authenticité supplémentaire. En outre, au-delà de ces considérations générales sur le film à la première personne, ce choix s'inscrit pleinement dans la philosophie du cinéma mise en œuvre par Jonas Mekas.

En effet, Mekas est au cœur de la mouvance du cinéma underground américain. Pour ce mouvement, le cinéma doit être produit en dehors des canons du film commercial made in Hollywood. Ainsi, il se revendique comme artisanal et marginal. Il doit rendre visible et audible ses marques de fabrication, quitte à intégrer au film ce que d'autres considéreraient comme des défauts, voire des déchets. Dans *Walden*, par exemple, on entend à un moment donné un faux-départ du commentaire, comme un bégaiement, qui nous fait comprendre qu'une seconde prise audio en a remplacé une première, sans la recouvrir complètement. Indice d'un démarquage des standards du

141 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. "Poétique", 1975

cinéma mainstream, le bricolage est assumé. La voix de Mekas dit, affirme, d'où vient le film et son auteur, socialement et artistiquement.

De même, on le verra, Marguerite Duras assure la voix-off dans ses films, mais pour une autre raison que nous repérons aussi dans les films de Mekas. C'est que ces deux auteurs insufflent à leurs textes un ton et un rythme particuliers, en phase avec leur écriture littéraire. Leur diction n'est pas celle du guide, du commentateur officiel et professionnel du documentaire sachant, sûr de son fait. Les phrases prononcées ne déroulent pas, ou n'assènent pas, des faits, des savoirs, comme autant de vérités. La différence se joue notamment dans le rythme et le ton. La diction de Mekas est une diction lente, traînante, et parsemée de blancs, d'espaces. Elle semble prendre le temps de peser les mots, et donc de leur donner tout leur poids, une intensité, qu'ils ne conservent pas dans une diction plus didactique, où le message global prime sur l'aspect musical. Dans le même temps, ce sont aussi certaines syllabes auxquelles la diction donne toute leur ampleur, toute leur résonance. C'est donc davantage un rythme de poète que Mekas imprime à son texte, et qui confère à la voix-off comme une allure de scansion poétique, particulièrement sensible dans certains passages. Ainsi, dès la séquence d'ouverture, les mots « been », ou la dernière syllabe de « travels » sont accentués, et d'une longueur bien plus importante que les autres mots et syllabes. Ils sonnent comme des fins de vers. D'ailleurs, pour notre transcription visuelle, nous avons dû augmenter sur ces syllabes la largeur et l'espacement des caractères pour conserver une synchronisation correcte entre la diction du texte et les images. Et ce rythme va de pair avec une intonation souvent montante, tendant vers le ton interrogatif. Ou bien, à certains moments, Mekas laisse échapper une sorte de rire contenu, parfaitement audible, chargé selon les cas d'ironie, d'auto-dérision, de joie, ou d'un mélange indéfini de ces expressions, dont chaque auditeur peut tenter de définir le dosage, comme par exemple quand il évoque une nuit passée à mal dormir dans une voiture alors qu'il fait partie d'un groupe de refusés à une rencontre sur Flaherty, à 2h 25 mn. Ces caractéristiques, alliées au timbre de la voix du cinéaste, renforcent la dimension littéraire du texte.

3.3.3 Une voix-off littéraire

D'un exilé lituanien à un américain pleinement intégré : le film retrace le chemin tortueux qui a mené de l'un à autre. Or, pour ce faire, pour planter quelques balises sur des images qui ne peuvent à elles seules transmettre l'état d'esprit et toutes les émotions, puisqu'elles n'ont pas été tournées dans ce but, Mekas fait appel au texte et à des figures littéraires. Figures stylistiques d'une part, et figures de personnages d'autre part.

En effet, une particularité de ce texte autobiographique est que dans certains passages, Mekas abandonne le recours traditionnel et ordinaire au « je » pour se désigner, passant alors à un récit de soi à la troisième personne. Comme souvent avec lui, cette transition n'est ni annoncée, ni expliquée, et a pour effet de nous désarçonner momentanément.

La première occurrence de cette distanciation énonciative survient dans la partie nommée « bobine 3 » (le film est divisé en six parties nettement délimitées appelées « bobine[s] » ; des cartons en soulignent le début et la fin). Or, cette partie est la première après que le cinéaste a déclaré son éloignement de la communauté formée par la diaspora lituanienne, cette rupture clôturant la bobine 2. Sans crier gare donc, après quelques plans sur New York, la voix-off énonce alors : « On sait très peu de choses de cette période de la vie de notre protagoniste. On sait qu'il était très timide et très solitaire pendant cette période. Il avait l'habitude de faire de très longues promenades. Il se sentait très proche du parc, des rues, de la ville ». La coupure d'avec la communauté d'origine semble bien motiver le changement de personne. Tout est présenté comme si le film était fait par quelqu'un d'autre, comme s'il était un documentaire s'appuyant sur des faits observés et des témoignages extérieurs. Le « on » de la traduction française correspond en fait dans le texte anglais à des tournures impersonnelles ne faisant pas appel à des pronoms personnels (« There is very little known about » et « It's known that »). Mais le curieux « nôtre », nous place alors en compagnie de l'énonciateur jetant un regard rétrospectif sur sa vie, en une formulation assez stendhalienne[142]. La connotation littéraire est d'autant plus appuyée avec le terme « protagoniste », dont on connaît l'origine liée aux fondements même de la littérature occidentale. Cependant, comme dans le cas de Fabrice à Waterloo, la troisième personne est bien davantage ici le signe d'une fêlure, d'une impossibilité à dire « je », que d'une distance à visée héroïsante à la Jules César.

Mais ce passage à la troisième personne ne se prolonge pas. C'est une touche passagère, dont l'effet de déstabilisation se diffuse néanmoins sur le film après cette séquence. Du moins, jusqu'à ce qu'une autre modalité du « je », un « je » nettement affirmé et clairement associé au nouveau territoire parcouru et habité vienne effacer l'impression de déshérence que laisse la bobine 4. S'étant mis à accompagner et filmer les militants new-yorkais pour diverses causes, notamment pour la paix, il peut alors proclamer : « J'étais avec vous. Il le fallait. Vous étiez, vous étiez… le sang de ma ville, le battement de son cœur. Je voulais prendre son pouls, ressentir son excitation. Oui, c'était... ma ville ». Se confirme ainsi l'idée que pour le cinéaste, c'est le partage d'une vie avec d'autres qui conditionne la possibilité d'affirmer la sienne propre. Un peu après, un autre

142 Formulation qui ressemble par exemple à « Nous avouerons que notre héros était fort peu héros », dans *La Chartreuse de Parme*, au cours du célèbre passage narrant la participation hagarde de Fabrice à Waterloo.

passage exprime cette fois la maîtrise sur cette vie : « Je vous ai observées, femmes militantes, inconnues ! Sous la pluie, sous la neige, dans le froid, pendant les chaudes journées d'été. Je vous chante, femmes militantes ! Je ne sais pas quels vents me portent ici et là. Mais j'ai choisi ce chemin, ce chemin sans direction. Je l'ai choisi moi-même ». Au milieu de cette séquence, un carton indique : « AU CŒUR DE NEW YORK », et confirme le lien entre identité et sentiment d'être en phase avec le territoire et ses habitants.

Toutefois, à cette époque, une autre préoccupation trouble encore la sérénité de Mekas, et fait par moments surface dans le film. L'appréhension du passé, les souvenirs, sont alors évoqués comme possédant un pouvoir médusant, ou mortifère si l'on pense au mythe d'Orphée et Eurydice. Une première fois, dans la bobine 4, le texte le formule explicitement, juste après la séquence sur les « femmes militantes » : « Et me voilà… Laissez-moi donc continuer. Je ne veux pas regarder en arrière. Pas encore, ou plus encore ». La même expression de refus est reprise plus tard dans la bobine 5, dans une séquence plus longue où Mekas se filme avec deux amies, Peggy et Barbara, dans un parc. Mais cette fois-ci, le refus de se retourner est exprimé à la 3e personne :

> « Oui, il allait en chantant. En chantant, pour célébrer l'amitié. Elle courut elle courut et elle courut vers le soleil. Il savait qu'il se rendait ridicule. Mais il fallait le faire. Il fallait le faire. Il y avait encore beaucoup à faire. Le soleil, l'eau, les cheveux. Il regardait son visage, ses cheveux. Il avait déjà vu ces cheveux auparavant ; il s'efforçait de se rappeler où. Il avait déjà vu ces cheveux auparavant, ces cheveux fins. Non, non, il ne regarderait pas en arrière. Il allait en chantant vers l'imprévu… et l'inconnu ».

Certes, ici, une certaine allégresse, et un élan confiant vers le futur, impriment une touche optimiste. Mais ils sont suspendus à une condition, menacés par le retour rétrospectif. Filmer se vit alors comme une fuite en avant. Les images montrent les jeux virevoltants, les transgressions, de deux amies du cinéaste ; celui-ci jouit alors d'une félicité au présent : antithèse d'une confrontation redoutée au passé.

Illustration 138 :
Une joie sous condition

Illustration 139 :
Une joie sous condition

Illustration 140 :
Une joie sous condition

L'intimité va jusqu'aux très gros plans des visages, de chevelures. Mais le filmage, qui absorbe alors les images du présent, nous est montré comme jouant le rôle d'un bouclier-miroir temporel, protégeant des dangereux rayons en provenance du passé, ou des filets tendus par ces « cheveux […] déjà vu[s] [...] auparavant ». En outre, la superposition avec le mythe d'Orphée pourrait également être sous-jacente : comme le poète, de retour des enfers, ne pouvait spatialement se retourner, l'interdit semble ici concerner le temps. L'identification à Orphée est d'ailleurs suggérée par l'emploi du verbe « chanter », métonymie traditionnelle de la création, quelle qu'en soit la forme ; poète en sursis, condamné à rester cantonné au présentisme, et qui donc ne peut encore jouer de toutes les cordes de son « je ». Ce verbe « chanter » revient lors de toutes les allusions à Ulysse. L'insistance sur ce verbe sonne comme une exhortation, pour ce poète exilé, à se saisir de cette langue nouvelle, mal maîtrisée. Mais pour l'heure, dans cette séquence enjouée, si l'espace et le présent sont ouverts à toutes les explorations, le passé reste un point aveugle, une zone dangereuse. La troisième personne traduit cette infirmité de la mémoire.

Toutefois, *Lost lost lost* est aussi l'histoire d'une rédemption : la dernière évocation du cinéaste en « il » se situe juste avant la toute fin du film, et à la fin d'une longue séquence retraçant une journée particulière au bord de la mer. Là se dissipe la malédiction. Le texte le sanctifie par le brusque retour de la 1ère personne, dans le même resurgissement que les « souvenirs » :

> « Et alors, comme aucun endroit n'était vraiment le sien, comme aucun endroit n'était vraiment chez lui, il avait pris cette habitude de s'attacher immédiatement à n'importe quel lieu. Il blaguait : « Oh, lâchez-moi dans le désert. Revenez la semaine prochaine et vous me retrouverez. Mes racines seront larges et profondes ». Il se rappela d'un autre jour, dix ans plus tôt : il s'était assis sur cette plage, dix ans plus tôt, avec d'autres amis. Les souvenirs, les souvenirs, les souvenirs. À nouveau, j'ai des souvenirs… Je me souviens de cet endroit. Je suis déjà venu ici. Je suis

vraiment déjà venu ici. J'ai déjà vu cette eau. Oui, j'ai déjà marché sur cette plage, sur ces galets... »

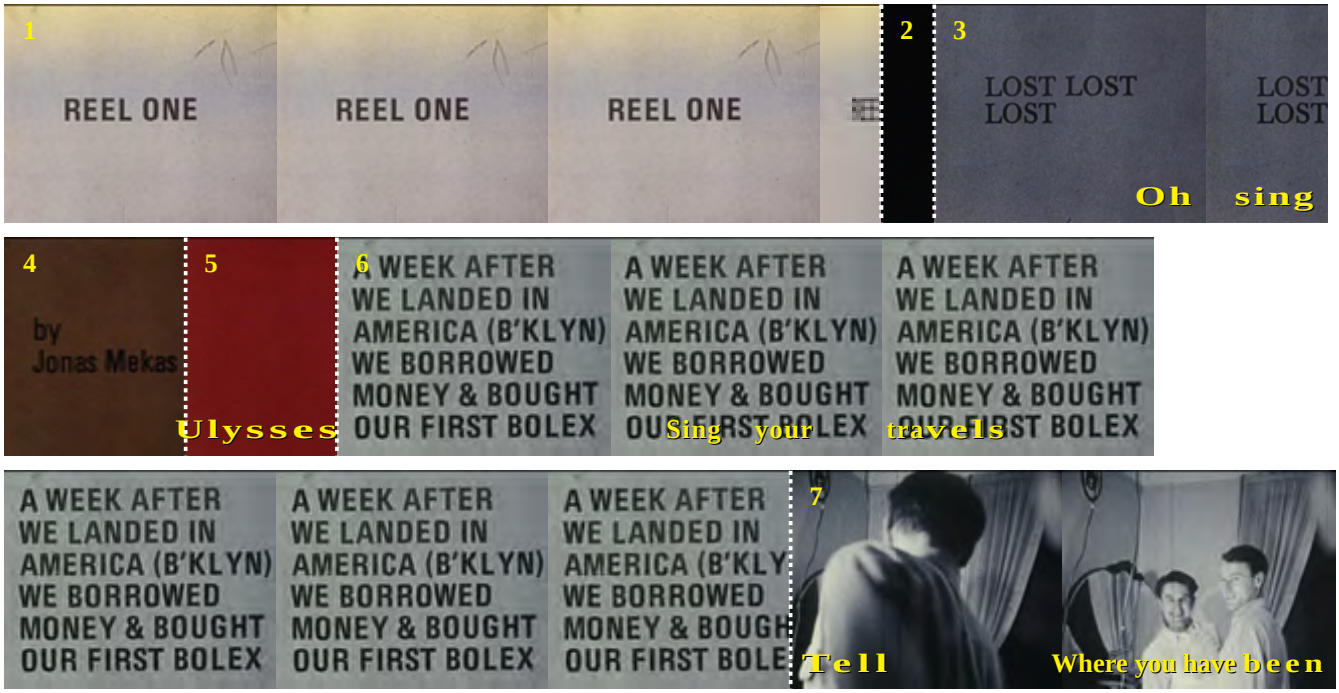
En effet, le film nous avait déjà montré une séquence se déroulant au même endroit, Stony Brook. C'était alors, dans la première bobine, seize minutes après le début du film, dans une séquence autour de réunions dominicales rassemblant les membres éminents de la diaspora lituanienne. Dans le même souffle, ici, le changement de personne appelle un changement de temps verbal. Le présent chasse le couple imparfait / passé simple. C'est un présent d'énonciation, mais qui nous situe dans l'esprit de Mekas au moment des faits filmés, dans une sorte de discours indirect libre. L'énonciateur de 1976 peut rejoindre le protagoniste des années 1960, dans le même instant que celui-ci peut accéder à ses souvenirs d'américain. Après ces ultimes plans, cet ultime texte, le film peut se clore. Il le fait de manière très abrupte, sans aucun générique, sans aucun carton.

Dans le jeu sur le choix des pronoms, Jonas Mekas, avec une économie de moyens remarquable, parvient donc à suggérer beaucoup. Les fluctuations de son esprit, les obstacles psychologiques, les traumatismes et les failles, et les étapes de leur conjuration : tout un univers mental, une histoire intérieure deviennent perceptibles. Si une évolution est aussi visible dans les images, tant dans leurs sujets que dans leurs caractéristiques stylistiques, le texte et ses subtiles nuances leur ajoutent toute une dimension intérieure, introspective. Il faut rappeler que ces images, dans le cas de *Lost lost lost*, n'avaient pas été tournées dans une intention autobiographique, ni même pour la plupart d'expression créative. Pour les deux premiers tiers du film, l'objectif explicite, d'ailleurs mentionné dans le commentaire, et expliqué par ailleurs par Mekas, était de témoigner. Dans un premier temps, le projet des frères Mekas était de faire un film de type documentaire classique sur la condition des exilés lituaniens. Ensuite, la voix-off rappelle dans des termes identiques la même démarche pour les actions militantes des activistes new-yorkais. Ce n'est que dans la dernière partie du film, que dominent des images de sujets plus anodins, dégagés d'enjeux socio-politiques, et où se dessine le style de Mekas, fait de plans souvent décadrés, mouvants, dansants. Le travail sur le texte s'est donc avéré nécessaire pour donner la pleine mesure de l'expérience vécue. C'est aussi pourquoi sans doute il est plus important dans ce film que dans les autres films de Mekas, même autobiographiques comme *Walden*, où il est moins intense. *Walden* est sorti avant *Lost lost lost*, mais retrace une période postérieure, et est donc formé à partir de matériaux filmiques plus expressifs, tournés alors que le cinéaste est désormais résolument impliqué dans l'aventure du Nouveau Cinéma Américain. Lors de cette période, les écrits de Mekas clament la recherche de poésie dans les images, et revendiquent même une déprise du littéraire, envisagé essentiellement comme le romanesque, dont se repaissent les films commerciaux. Il déclare par

exemple en 1962 que deux cinéastes de la mouvance expérimentale américaine, Stan Brakhage et Marie Menken font preuve d'une « poésie cinématographique libérée du symbolisme caricatural et de toute influence artistique ou littéraire[143] ».

Mais revenons à la dernière séquence de *Lost lost lost*, et à son texte, dans lequel une autre dimension littéraire paraît trouver sa conclusion. Il y est mentionné que « dix ans » séparent la plage où a lieu la réémergence des souvenirs, de la même plage où l'auteur était un exilé lituanien parmi les siens. Dix années, c'est aussi le temps qu'il a fallu à Ulysse pour retrouver Ithaque. Or, les allusions au héros grec forment un élément structurant de la voix-off. En effet, les allusions à Ulysse apparaissent à quelques endroits clés du film. Placées avec parcimonie, elles n'en colorent donc pas moins sa lecture. On peut notamment voir comment l'ouverture et la conclusion de *Lost lost lost* y font appel.

La référence à Ulysse ouvre le film, ou du moins sa bande-son, puisque comme toutes celles qui l'émaillent, elle passe par le texte dit en voix-off par Jonas Mekas. Les toutes premières phrases prononcées citent nommément le héros de *L'Odyssée* : « Oh, chante, Ulysse, chante tes voyages. Raconte où tu es allé, raconte ce que tu as vu. Et raconte l'histoire de l'homme qui n'a jamais voulu quitter sa maison, qui était heureux et vivait parmi ceux qu'il connaissait et qui parlait leur langue. Chante comment il fut alors jeté à travers le monde ». La figure suivante permet de visualiser comment le montage de la première séquence du film agence textes écrits et parlés avant même d'incorporer des images filmées.



143 Jonas Mekas, *Movie journal*, Marest Editeur, Paris, 2018, page 71. Traduction Véronique Gourdon.

Tell What you have seen
8
9
10
11
And tell a story
of a man
12
THE YEAR WAS 1949
who never wanted to leave his home
THE YEAR WAS 1949
THE YEAR WAS 1949
13
14
and lived among the people he knew
and spoke
15
16
their language
Sing,
how then
he was
17
18
19
ON LORIMER ST
ON LORIMER
thrown out
into the world
20

Lost lost lost ***: Séquence d'ouverture***

Cette première séquence place d'emblée le spectateur face à une complexité énonciative, en partie due aux emprunts de formes littéraires. Une fois passés les cartons de titres, les cartons suivants remplissent d'abord un office informatif assez classique, composé des renseignements spatio-temporels essentiels à la connaissance de l'origine factuelle des images : conditions de production de celles-ci, lieux et dates de tournage. Alors que le parcours des deux frères est encore indissociable, le premier carton de ce type pose leur nature bicéphale par l'emploi d'un pronom pluriel (« we »). Au passage, on peut également relever l'aspect graphique très livresque des cartons. Sans fioritures, en majuscules sur fond uniforme blanc-gris, ils semblent comme des pages de titres sorties de livres imprimés.

Cependant, ces cartons aux contenus factuels doivent partager l'attention du spectateur avec la voix-off, dont le texte sollicite un tout autre mode de réception. Là, c'est un univers littéraire, lyrique et épique, qui est convoqué. Ainsi, nous sommes tout de suite confrontés à une énonciation concurrente, caractérisée par des pronoms et des modes verbaux différents : l'impératif à la seconde personne du singulier (« sing, Ulysses ») se heurte au prétérit de la 1ere personne du pluriel (« we landed » ; « we borrowed ») ; un discours – suivant les catégories de l'énonciation – se superpose donc à un récit. En outre, en troisième lieu, ces textes entrent également en dissonance avec les premières images, qui, loin de nous montrer des héros aux prises à l'adversité, voient les frères Mekas se livrer à leur apprentissage du tournage par diverses facéties, et un trucage de disparition à la Méliès. Ce dispositif initial complexe invite le spectateur à regarder différemment, d'un œil plus

sagace, les images de 1949 remontées par Mekas. Elles lui suggèrent que sous des scènes d'apparence légère peuvent se loger des souffrances, un destin épique, et que le fil apparemment très décousu des images disparates va nous conter une histoire.

Pour ce qui est du texte de la voix-off, on reconnaît une forme semblable aux texte liminaires, placés en tête des œuvres poétiques traditionnelles, chargés d'invoquer les Muses, ou d'inspirer le récitant, l'aède, et dont *L'Odyssée* fournit un exemple canonique : « ô Muse, conte-moi l'aventure de l'Inventif : / celui qui pilla Troie, qui pendant des années erra[144] ». On peut songer également au passage du chant IX de l'épopée où Ulysse, seul rescapé de son armée après ses dix années d'errance, recueilli par les Phéaciens, est prié par ceux-ci de raconter ses aventures. En tout état de cause, il est indéniable que cette parole emprunte sa forme à la littérature, et qu'elle se place ainsi dans une filiation littéraire multiséculaire, et même sous l'égide des plus hautes figures de la littérature occidentale. À cet égard, on peut d'ailleurs rappeler le fait que les épopées d'Homère sont les œuvres les plus anciennes que l'écriture occidentale ait conservées.

Il peut bien sûr sembler paradoxal – voire prétentieux – que les péripéties de la vie d'une parmi les milliers de personnes déplacées de ce milieu de vingtième siècle soit comparée à celles, mythiques, du grand héros. De la même façon qu'un film rassemblant des rushes épars, tournés au jour le jour, le soit à l'épopée de milliers de vers considérée comme un chef d'œuvre de la littérature. Toutefois, l'écart s'estompe si l'on considère que *L'Odyssée*, loin de ne louer que les exploits de son héros, en évoque bien souvent les affres et déboires lors d'un périple où il est de moins en moins maître des événements. Toujours objet de la furie de Poséidon, son voyage est une errance, où, toujours dérouté par les vents, il perd tous ses navires, ses compagnons, ses repères, pour échouer nu sur l'île des Phéaciens qui lui permettront de regagner Ithaque. C'est à cette facette du personnage que Mekas peut d'abord s'identifier, pour en proposer une version moderne, à échelle humaine, et selon une économie de moyens littéraire et cinématographique. Il partage avec celui-ci une condamnation à l'errance à l'origine d'une profonde nostalgie pour le pays natal.

C'est ainsi que l'on peut par exemple comprendre les dernières images de cette première séquence. Certains gros plans sur Jonas Mekas, surexposés, nous le montrent avec une physionomie plutôt inquiète (plans 25 ou 30), alors que la voix-off s'est tue, et qu'un son de tonnerre commence à rouler sur la bande-son. En parallèle, d'autres plans le montrent seul dans la rue, « jeté dans [un] monde » (« thrown out into [a] world ») inconnu ainsi que le héros de *L'Odyssée*. Plus ou moins confusément, toutes les mésaventures vécues par Ulysse après son retour de la guerre de Troie

144 Homère, *Odyssée*, VIIIe siècle av. J.C., Traduction Philippe Jacottet, La Découverte, Paris, 2004, page 12.

s'invitent dans la réception des images tournées à New York au sortir de la seconde guerre mondiale.

Les allusions à Ulysse reviennent ensuite explicitement deux fois au cours du film, les deux occurrences survenant de façon rapprochée dans la bobine 2. On peut parler à leur sujet de reprises avec variations, de piqûres de rappel, tant le texte est proche de celui de l'ouverture. C'est d'abord « Oh, chante, Ulysse, chante le désespoir de l'exil, chante le désespoir des petits pays ! », dans une séquence sur les réunions d'exilés lituaniens. Puis, à peine quelques minutes après, la voix reprend son exhortation : « Oh, chante, Ulysse, chante. Raconte les endroits où tu es allé, raconte ce que tu as vu ». On notera juste, dans la deuxième occurrence, une amplification du thème de l'exil, qui ne concerne plus seulement des individus mais des « petits pays », faisant en quelque sorte des lituaniens et autres ressortissants éloignés involontaires de leurs patries, des peuples d'Ulysses.

Les références à *L'Odyssée* se font ensuite plus discrètes. Elles ne sont plus rappelées que par l'image des « vents », symboles d'une vie flottante, soumise aux aléas. « Me voilà, à ce point, à cet endroit. Les vents m'ont amené ici. Et je vous vois, et je vous enregistre. » entend-on lors de la bobine 4, dans laquelle est scellée la séparation d'avec les compagnons d'exil lituaniens. Comme Ulysse termine seul son odyssée, ayant vu son équipage s'amenuiser au fil de ses épreuves, Mekas se retrouve séparé de ses compatriotes au sein de la mégalopole américaine. L'isolement s'effectue moins sur le mode tragique, mais il constitue un autre point commun avec le héros grec.

De fait, cette rupture n'est pas vue rétrospectivement comme un drame, mais comme le moment où Mekas a pu amorcer une reprise en main de sa destinée. Une douzaine de minutes plus loin, dans la même bobine, il évoque alors sa présence, avec sa caméra, auprès d'un autre groupe. Mais c'est un groupe ancré dans la vie new-yorkaise, un groupe de militantes. À l'évocation des « vents » succède alors immédiatement l'affirmation d'une vie désormais choisie : « Je ne sais pas quels vents me portent ici et là. Mais j'ai choisi ce chemin, ce chemin sans direction. Je l'ai choisi moi-même ». En outre, d'autres variations peuvent s'observer : le temps n'est plus le passé composé (« m'ont amené »), mais le présent (« me portent ») ; le verbe choisi prend un sens davantage tourné vers l'avenir, ouvert, que celui d'une résultante du passé. Dès lors, en lieu et place de l'identification, le texte se met à dessiner une bifurcation entre les destins des deux nostalgiques. Mekas a pris acte de l'impossibilité du retour, auquel Ulysse n'a jamais renoncé, quels qu'en soient les risques ou les sacrifices (on sait que Calypso lui avait offert son amour et l'immortalité).

L'émancipation du modèle homérique est ensuite définitivement scellé sur une plage, lieu ô combien emblématique de *L'Odyssée*, à la toute fin du film. Elle se marque d'ailleurs par la

discrétion de l'évocation car cette fois-ci, le spectateur-auditeur doit lui-même tendre le fil qui relie les deux récits, tout juste suggéré par le commentaire. *Lost lost lost* trouve en effet sa conclusion sur une séquence au bord de la mer, où la voix de Mekas délivre, après maints détours et atermoiements, le secret de sa délivrance : l'avènement des états-Unis comme terre d'adoption. L'ultime séquence du film prend appui, visuellement, sur des images d'une pause à la plage, lors d'une virée avec ses amis américains :

I have been here
before
I have really been here
be
36
37
fore
I have seen
this water
38
39
before.
Yes,
40
41
42
i have walk'd
upon this
43
44
45
46
47
beach
48
49
50
51
52
53
54
these
pebles
55
56
57
58

Lost lost lost ***: Séquence de fin***

Nous avions déjà cité le texte de cette séquence à propos de l'emploi singulier des pronoms personnels qu'il fait, pour son passage retour abrupt de la troisième personne, « Il se rappela d'un autre jour, dix ans plus tôt » à la première, « À nouveau, j'ai des souvenirs… ». Mais, de manière plus discrète, on peut aussi y retrouver l'identification à la figure et à l'histoire d'Ulysse. Ce texte évoque en effet un voyageur qui, après « dix ans », aborde une plage qu'il reconnaît, la scène faisant affluer des « souvenirs », ce qui nous ramène à Ulysse, sur la plage d'Ithaque où les Phéaciens l'ont laissé qui, telle la madeleine proustienne, fait remonter à la mémoire des moments et des personnes oubliés. Même si elle n'est pas explicitée, la similitude est trop belle pour être fortuite. Elle clôt ainsi avec légèreté, porosité, le film, par le motif qui l'avait lancé.

Elle confirme aussi la structure narrative de celui-ci, son excipit répondant à son incipit ; le passé simple (prétérit en anglais) confère à ces dernières paroles du film un tour littéraire. Mais la superposition des deux histoires ne peut plus se faire. Nulle Pénélope n'attendait Mekas en Lituanie, nul prétendant à affronter. Son énergie est tournée vers le présent et la perspective de l'avenir supplante le nostos, la douleur de la perte du « vert paradis des amours enfantines ». Cette fois-ci, la plage de la délivrance est une plage américaine, où il accède en voiture, et qui lui rappellent des souvenirs américains. Alors, comme le Mekas devant la plage voit cette scène de baignade comme une réminiscence américaine, le spectateur peut se souvenir aussi d'une plage, aperçue fugacement en noir et blanc deux heures plus tôt, aux alentours de la vingtième minute, à la fin d'une séquence de la Première Bobine sur des agapes du week-end entre exilés lituaniens fraîchement débarqués.

Illustration 141 - La plage: image du souvenir

Or, il nous paraît que c'est le texte de la voix-off qui conduit à une profondeur et une superposition de sens, que les seules images pouvaient difficilement construire. Ou du moins, si le spectateur peut toujours reconstituer, se constituer un sens, en établissant, créant des liens entre les images, seul le texte pouvait rendre compte avec la justesse voulue de la façon dont Mekas avait vécu son parcours, et de la façon dont il le voit vingt ans plus tard. Quel sens mettre sur des images de jeunes gens s'amusant et se baignant à la plage ? Assurément, beaucoup de lectures en sont possibles, de la vision narquoise de la futilité des amusements de new-yorkais désœuvrés, au partage d'un moment de joie et d'insouciance. Mais aucune n'aurait pu, sans le commentaire par Mekas lui-même, faire état de toute la force et de la signification précise que le cinéaste accorde à ce moment : un épisode crucial, fondateur, non pas du fait de l'événement en soi, que l'image suffit à visualiser, dans son apparence anodine, mais par l'entière révolution qui s'opéra alors dans l'esprit de l'éternel vagabond qu'il se considérait jusqu'alors.

Au terme de ce survol de la figure d'Ulysse dans *Lost lost lost*, nous pouvons nous interroger sur le rôle et l'apport de celle-ci. Qu'apporte-t-elle aux images ? Peut-être une certaine solennité, qui pourrait représenter combien l'exil est une aventure douloureuse, dimension qui ne transparaît pas dans les images dont l'objet originel était de simplement documenter la vie de la communauté lituanienne, puis des divers groupes américains côtoyés par les Mekas. Comme Jonas Mekas le raconte lui-même, leur première approche du cinéma était relativement classique. Ils ambitionnaient de réaliser des fictions, et se faisaient la main sur des tournages documentaires où l'affect était mis de côté. Puis, on l'a vu, le schéma homérique de *L'Odyssée* fixe un point de repère, une référence, dont Mekas se détache peu à peu, en même temps qu'il s'éloigne de ses compatriotes, et que passe au second plan sa nostalgie. En quelque sorte, *Lost lost lost* est aussi le récit du détachement d'un modèle identificatoire, tant personnel qu'artistique. Pleinement

américain, new-yorkais, Mekas n'aura de cesse de louer et de pratiquer de petites formes sans prestige, tel le ciné-journal, et de célébrer les petits moments de plaisir de la vie, de s'adonner à un carpe diem qui renonce à chercher ailleurs et dans un autre temps ce qui peut être recueilli n'importe où et à tout moment. Cet état d'esprit ouvert en permanence à tout ce que le réel peut apporter d'imprévu représente certainement une évolution par rapport à la façon dont le jeune lituanien en recherche d'une voie littéraire se voyait durant ses années d'errance. C'est alors que dans son journal écrit, apparaissent deci delà, une identification au modèle odysséen. C'est par exemple le nom qu'il donne aux autorités allemandes pour masquer le véritable ; comme Ulysse avait prétendu s'appeler «Oûtis », qui en grec signifie « personne », pour échapper aux malédictions lancées par le Cyclope, Mekas s'enregistre sous le nom de « Nickasa », qui en lituanien signifie également « personne », pour protéger sa famille. Et c'est encore au protégé d'Athena qu'il s'identifie plus tard, à New York, dans une bien curieuse inversion du rôle des Sirènes : « Elles sont partout autour de moi, dernièrement, ces voix douces qui ont ensorcelé Ulysse. Ces voix de mon passé, elles s'insinuent dans mon oreille, elles flottent dans les airs, elles m'oppressent de plus en plus[145] ».

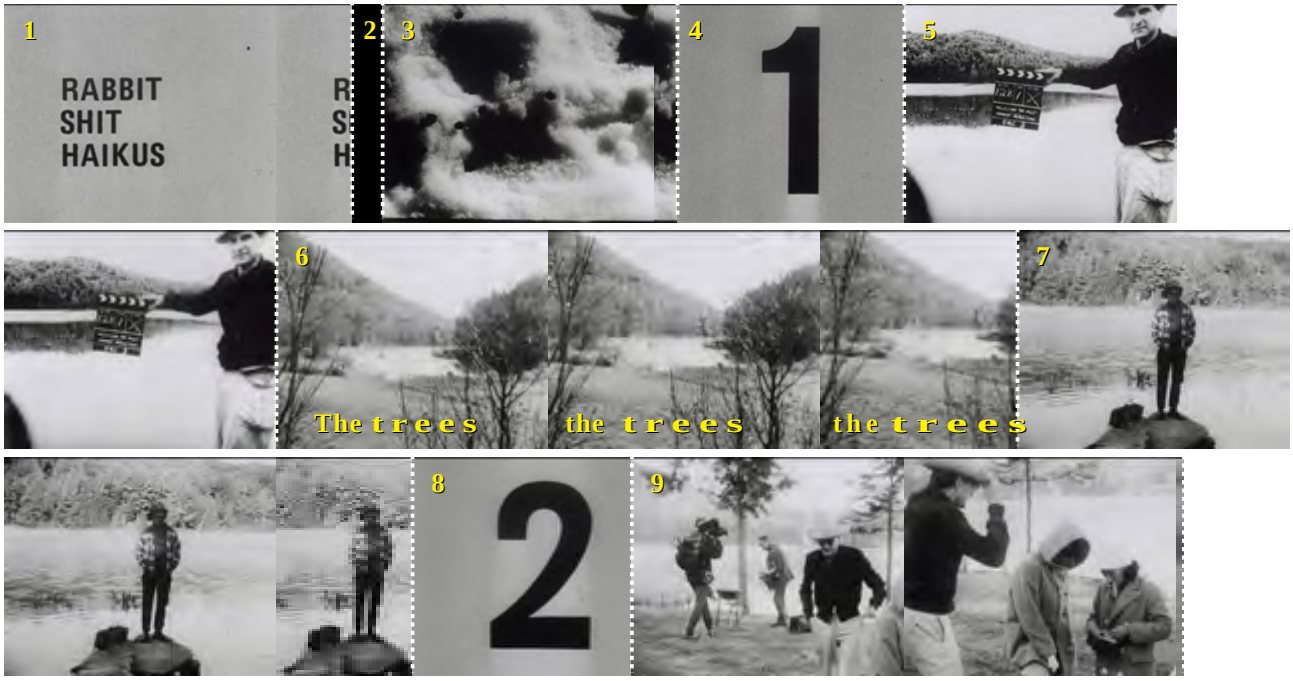
Mais ensuite, Mekas s'écarte définitivement de ces grands modèles, qui ne correspondent plus à sa conception de la vie, et de son art. Alors, comme les deux séquences de plage du film, bien que tournées au même endroit, correspondent à des expériences de vie radicalement différentes, dont le style cinématographique de la seconde, et son montage hyper-fractionné, témoignent. C'est d'ailleurs ici une autre intertextualité qui émerge, celle d'Héraclite, lorsque la voix-off conclut le film par ces derniers mots: « J'ai déjà vu cette eau. Oui, j'ai déjà marché sur cette plage, sur ces galets... ». De même qu'on ne se baigne pas deux fois dans la même rivière, Mekas ne voit plus « cette eau » et ces « galets » de la même façon. Et il a pris sa décision : il restera auprès de cette Calypso aux accents new-yorkais, abandonnant à jamais l'idée de rejoindre Pénélope. Par ailleurs, une séquence particulière, dans *Lost lost lost*, peut nous permettre de préciser vers quel autre type de modèle créatif il s'est dirigé, celle qu'il a intitulée les « haïkus des crottes de lapin » (« Rabbit shit haikus »).

Les modes énonciatifs et l'intertextualité étendent leur influence sur l'ensemble du film, à travers des jeux de rappel et de nuances. Toutefois, la facture littéraire du commentaire s'exerce aussi par moments de manière plus locale. Par exemple, une séquence, dite des « haïkus des crottes de lapin », parmi toutes les autres, s'exhibe comme une adaptation filmique de genres textuels.

145 *Je n'avais nulle part où aller*, Op. cité, page 408. Dans cet ouvrage autobiographique, plusieurs titres de chapitres font également référence à *L'Odyssée*.

Tout d'abord, cette séquence bénéficie d'une présentation particulière qui la fait apparaître presque comme détachée des autres séquences du film. Elle se situe dans la Cinquième Bobine, où Mekas raconte comment il entreprend, avec son frère, de devenir réellement cinéaste, et où il est partie prenante dans l'émergence du mouvement underground new-yorkais. Cependant, c'est la seule séquence du film annoncée par un carton se référant à un genre textuel, le haïku, même si l'on verra que cette appellation ne correspond peut-être pas idéalement à la séquence en question. En outre, toute cette séquence est aussi la seule qui soit rythmée par une série de cartons égrenant les nombres de 1 à 56. On peut penser, à cet égard, à l'évocation d'un rythme poétique. Ensuite, le texte lui-même prend successivement deux formes qui se distinguent de celles suivies la plupart du temps dans les autres parties du film. Il s'agit d'abord de séries ternaires, où des noms sont répétés trois fois, sans autres inscriptions syntaxiques. Puis, une première fois, prend place une parabole, dont la chute explique les « crottes de lapin » du titre. Le même schéma se reproduit une seconde fois : séries ternaires, puis parabole. Nous nous pencherons d'abord sur la composition et le rôle des séries ternaires, qui entretiennent deux types de rapports aux images.

Dans un premier temps, la séquence des haïkus organise une forme de redondance entre les mots et les images. Du moins partiellement. On peut déjà en quelque sorte parler de détournement d'images. En effet, nombre de plans sont repris des rushes d'un film de fiction, le premier film d'Adolfas Mekas, *Hallelujah the ills*. Le cinquième plan de la séquence en témoigne, où l'on voit ce dernier tenir le clap. C'est sur ce type d'images souvent burlesques, entrecoupées d'autres qui semblent davantage provenir de la captation des à-côtés, ou d'autres moments, que la voix-off se place, commençant à psalmodier des noms. Nous transcrivons ici le début de la séquence.



10
The roaaaad
the roaaad
the roaaaad
11
12
3
13
14
The sunset
the sunset
the sunset
4
Emshwiller
Emshwiller

Lost lost lost ***: Première séquence des « Rabbit shit haïkus » (1)***

Le premier constat que l'on peut effectuer sur ce début de séquence est qu'à chaque numéro correspond un mot trois fois répété. La séquence instaure donc ici une cadence, à la manière d'un poème, dont chaque triplet serait un vers. La transcription visuelle rend bien compte de sa grande régularité rythmique. Chaque bande d'images y correspond à peu près à sept secondes de film. En outre, le texte adopte ici une syntaxe particulière, averbale, exclusivement nominale. Le premier effet de ce changement de régime syntaxique est de dissocier cette séquence du flux narratif suivi par ailleurs par le film. Bien que celui-ci ne soit pas strictement basé sur une chronologie précise, des repères temporels, et des indications données par le texte en voix-off lui assurent globalement une impression de temporalité, soutenue également par le jeu des temps verbaux. Tout ceci est mis entre parenthèses ici, alors que les images proviennent d'un événement que Mekas aurait aisément pu situer dans le temps.

De plus, dans ce début de séquence, on est frappé de constater que les mots scandés redoublent les images sur lesquelles ils sont prononcés. Les mots « arbres » et « route » se répètent sur des plans où figurent des arbres et une route. Ed « Emshwiller » est le nom d'un scénariste, devenu compagnon de route du mouvement underground et des frères Mekas, réalisateur de films d'avant-garde à son tour, que l'on voit sur certains plans de la séquence tenir la caméra, et qui compose ici une figure démoniaque. Étrangement, donc, dans ce film de Mekas autrement connu pour ses montages ultra-découpés, où s'entrechoquent les éléments sonores et visuels de natures diverses, nous sommes confrontés à un texte redondant, qui plus est itératif, qui semble vouloir réfréner le goût pour les mouvements browniens de son auteur.

Mais il y a peut-être plus. Ici, Jonas Mekas paraît vouloir nous dire que dans ces images il ne faut rien chercher de plus que ce qui nous est montré. Ce serait ainsi un anti-symbolisme, une tentative pour retranscrire une démarche qui vise à porter réellement l'attention sur ce qui nous entoure, les éléments du réel, hors de toute intention pratique, narrative ou symbolique. Ainsi, devant un « Emshwiller » manifestement acteur, le texte présente, à travers son patronyme la personne Emshwiller. Éventuellement, suggère-t-il que, surjouant un être démoniaque, l'ami montre une facette représentative de sa vraie personnalité. Nous ne pouvons réellement en juger, ne l'ayant pas côtoyé, mais Ed Emshwiller apparaît, à travers les images qu'en montre le film, comme

facétieux, aimant jouer des rôles plus ou moins extravagants. Dans un autre registre, les arbres, vedettes de bien des plans des films de Mekas, seraient dépouillés de valeurs symboliques. Mekas lui-même ne se prive pourtant pas de suggérer une forme d'identification aux arbres. Par exemple, dans la séquence d'ouverture déjà analysée, il insère plusieurs plans sur un arbre vu de la fenêtre d'un appartement, certainement celui qu'il occupait alors avec son frère. Un plan notamment descend en panoramique des ramures de l'arbre à la base du tronc, où il reste quelques instants, semblant regretter de ne pouvoir descendre plus bas, vers les racines invisibles. Ce plan est monté en parallèle avec d'autres montrant Mekas, alors que le texte dit son l'expulsion hors de son monde originel, littéralement le déracinement, de celui qui « n'avait jamais voulu quitter son foyer, qui était heureux et vivait parmi ceux qu'il connaissait et qui parlaient sa langue » (« who never wanted to leave his home, who was happy and lived among the people he knew and spoke their langage »).

Mais la plupart du temps, Mekas filme les arbres, ou d'autres éléments de la nature, pour eux-mêmes, dans une forme de communion avec eux, comme quand il exécute une forme de danse caméra en main, filmant l'herbe et les fleurs à ras du sol. De manière assez pédagogique, le film monte ensuite le résultat cinématographique de cet équivalent d'action filming. Le commentaire sur cette séquence prend alors explicitement des connotations mystiques. Un axe majeur du cinéma de Mekas réside donc dans la célébration du monde. À cet égard, il faut d'ailleurs assigner au mot « monde » un sens large, qui ne se limite pas au concept de nature, mais englobe aussi les humains et leurs créations. C'est ce qui explique que la route et l'ami Ed Emshwiller puissent aussi se voir chantés dans ce « haïku des crottes de lapin ».

Or, ces deux quêtes, si elles s'observent dans le cinéma et la poésie de Jonas Mekas, sont également fondamentales dans la démarche d'un poète comme Yves Bonnefoy. Celui-ci, parallèlement à son œuvre poétique, est également l'auteur de nombreux ouvrages théoriques sur la poésie en général et pour certaines d'entre elles sur sa propre expérience de poète. L'éclairage qu'il porte sur sa pratique de l'écriture poétique, l'amène à la définir comme une recherche de ce qu'il nomme la « présence », qu'il oppose aux séductions de « l'image », posée comme représentation mentale, production de l'esprit. Cette conception est clairement exposée dans La présence et l'image, transcription de sa leçon inaugurale au Collège de France :

> « Et cet excès des mots sur le sens[146], ce fut bien ce qui m'attira pour ma part, quand je vins à la poésie, dans les rets de l'écriture surréaliste. Quel appel, comme d'un ciel inconnu, dans ces grappes de tropes inachevables ! Quelle énergie, semblait-il, dans ces bouillonnements imprévus de la

146 Auparavant, Yves Bonnefoy venait d'évoquer les recherches poétiques de Stéphane Mallarmé, au tournant du XIXe et du XXe siècle, dans lesquelles le travail sur le signifiant tend à prendre le pas sur le signifié.

> profondeur du langage ! Mais, passée la première fascination, je n'eus pas joie à ces mots qu'on me disait libres. J'avais dans mon regard une autre évidence, nourrie par d'autres poètes, celle de l'eau qui coule, du feu qui brûle sans hâte, de l'exister quotidien, du temps et du hasard qui en sont la seule substance ; et il me sembla assez vite que les transgressions de l'automatisme étaient moins la surréalité souhaitable, au-delà des réalismes trop en surface de la pensée contrôlée, aux signifiés gardés fixes, qu'une paresse à poser la question du moi, dont la virtualité la plus riche est peut-être la vie comme on l'assume jour après jour, sans chimères, parmi les choses du simple. Qu'est-ce, après tout, que toute la langue, même bouleversée de mille façons, auprès de la perception que l'on peut avoir, directement, mystérieusement, du remuement du feuillage sur le ciel ou du bruit du fruit qui tombe dans l'herbe ? Et toujours pendant tout ce temps je gardais en esprit, comme un encouragement et même une preuve, cet instant du jeune lecteur qui ouvre avec passion un grand livre, et rencontre certes des mots mais aussi des choses, et des êtres, et l'horizon, et le ciel : en somme, toute une terre, rendue d'un coup à sa soif.[147] »

Ce récit descriptif du cheminement poétique parcouru par Yves Bonnefoy fait particulièrement écho à la démarche à l'œuvre dans les films de Mekas en général, et de façon plus réflexive dans la séquence des haïkus. Sur quoi, en effet, repose cette séquence, si ce n'est sur la célébration de « l'exister quotidien », de « la vie […] sans chimères, parmi les choses du simple » ? Et les images simples que Mekas nous invitent à voir réellement, sans superposition d'idées parasites, ne peuvent-elles correspondre à une « soif » de « rencontre », des « choses, et des êtres, et l'horizon, et le ciel » ? Ni l'un ni l'autre ne délaissent le travail sur la forme, et le signifiant. Mais tous deux visent à retrouver, et à nous faire retrouver, la sensation d'un contact premier avec le monde et les êtres. C'est ainsi que la redondance entre les mots et les images dans la séquence des haïkus tend à ancrer notre regard sur les choses elles-mêmes, à le laver des impuretés nées de la réflexion ou de la symbolisation, qui s'interposent le plus souvent entre eux. La poésie d'Yves Bonnefoy vise de la même manière à faire advenir à nouveau des états de conscience où la perception du réel se fait aiguë, et sensible à ses frémissements, comme, exemple parmi tant

147 Yves Bonnefoy, *La présence et l'image*, leçon inaugurale au Collège de France. Texte consulté le 15 janvier 2021 sur https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-le-debat-1982-3-page-143.htm. Ce texte est initialement paru dans la revue *Le Débat* 1982/3 n° 20 | pages 143 à 162. Il a également fait l'objet d'une reprise dans *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, Gallimard, Paris, 1990.

d'autres, ce poème qui fait partie de la section « La Pluie d'été », en ouverture du recueil *Les Planches courbes* :

« Oh, que tant d'évidence
Ne cesse pas
Comme s'éteint le ciel
Dans la flaque sèche,
Que ce monde demeure
Tel que ce soir,
Que d'autres que nous prennent
Au fruit sans fin,
Que ce monde demeure,
Qu'entre, à jamais,
La poussière brillante du soir d'été
Dans la salle vide,
Et ruisselle à jamais
Sur le chemin
L'eau d'une heure de pluie
Dans la lumière.[148] »

Des moments fugaces, hors de tout événement saillant ; d'élémentaires et universels fragments du monde, tant naturels (« ciel », « fruit », « poussière », « pluie », « lumière ») que façonnés par l'homme (« chemin », « salle ») ; une forme proche de la prière : les films de Mekas sont familiers de ces éléments et de cette approche.

Néanmoins, une différence fondamentale sépare l'œuvre de Bonnefoy de celle de Mekas qui nous occupe ici. En effet, les textes de Mekas sont dits sur des images. Cependant, la divergence n'est peut-être qu'apparente, dans la mesure où Bonnefoy veut s'écarter en premier lieu des images mentales, en tant qu'elles sont des constructions de l'esprit déconnectées de nos perceptions. Or, dans cette séquence des haïkus, Mekas nous indique en quelque sorte vouloir redoubler ces perceptions, en cantonnant le texte à une forme de litanie redondante, une humble nomination des éléments du monde, où les mots sont comme un chapelet dédié à leur célébration.

Par ailleurs, une autre analogie signe une forme de parenté entre les démarches de Mekas et Bonnefoy. Tous deux puisent leur énergie créatrice dans la recherche des impressions vives, neuves, de l'enfance. Au moment où ce contact avec le monde, encore peu ou pas rationalisé, ni engagé

148 Yves Bonnefoy, « Que ce monde demeure ! IV », « La pluie d'été », *Les Planches courbes*, nrf poésie, Gallimard, Paris 2001, page 28.

dans une visée utilitariste, se révèle dans sa dimension la plus intense et la plus pure. Ce sont par exemple les poèmes d'Yves Bonnefoy qui s'évertuent à remonter aux souvenirs les plus anciens, comme celui-ci évoquant la figure du père :

« Je me souviens, c'était un matin, l'été,
La fenêtre était entrouverte, je m'approchais,
J'apercevais mon père au fond du jardin.
Il était immobile, il regardait
Où, quoi, je ne savais, au-dehors de tout,
Voûté comme il était déjà mais redressant
Son regard vers l'inaccompli ou l'impossible.
Il avait déposé la pioche, la bêche,
L'air était frais ce matin-là du monde,
Mais impénétrable est la fraîcheur même, et cruel
Le souvenir des matins de l'enfance.
Qui était-il, qui avait-il été dans la lumière,
Je ne le savais pas, je ne sais encore.[149] »

Or, c'est précisément à une scène dans laquelle le père tient une place primordiale que Jonas Mekas affirme devoir la genèse de l'ensemble de sa création artistique. Il revient sur ce moment fondateur de sa vocation dans son film aux allures de testament, *Out-takes of a happy man* :

> « Images, images… It started, I think it began long, long ago, when I was seating on the bed, next to my father. I think I was maybe five, maybe five, and telling him, singing, with this kind of singing voice, I remember it very, very clearly like it was today ; telling, singing about what happened that day, what we did, what we did in the field. We went to the mill. Every detail of that day I sang to my father with such intensity, such involvement in it. I was completely transported into this kind of recreation of the day to the very essential detail of the day. I remember it so clearly, and I know that all I am doing now, all I have been doing since, trying to reach, to regain that kind of intensity, that kind of closeness to reality, when you see, you sing, and it's there, in front of you, right there. Every detail, every detail of the day, and it's happiness, happiness, when I can come close to it and then I look at it, I record it, I sing, and then, it's all there and I look at it, and it's there, and I am happy that it's there, that I get it, I manage to catch some of

149 Ibidem, extrait du poème « Je me souviens », septième de la section « La maison natale », page 90.

the beauty, some of the happiness, some of the beauty. That's all I care, that's all I care : to catch some of the beauty around me daily, daily, daily, beauty that is there. Ever, ever since age of five. And I'm still trying, trying to be as then, age five, the age of innocence. So I'm here many years later, trying to do the same, and it's oh so late, late, in the night, deep into the night, late evening like then, many, many years ago, age five, sitting on the bed, next to my father, and singing, singing, singing, singing...[150] »

Les deux textes disent des rapports différents, voire opposés, au père. Celui de Mekas évoque une relation privilégiée, où l'enfant confie, « chant[e] » son intime émerveillement, côte à côte avec le père sur le même lit. Bonnefoy, quant à lui, décrit une situation de séparation, dans laquelle le fils observe de loin le père par la « fenêtre […] entrouverte ». Plus loin, le poème parle d'une coupure apparaissant ensuite :

« Après quoi deux voies se séparent, et l'une d'elles
Se perd, et presque tout de suite, et ce seraient
Tour de même l'oubli, l'oubli avide. »
Mais c'est pour immédiatement ajouter ce verset qui le conclut :
« J'aurai barré
Cent fois ces mots partout, en vers, en prose,
Mais je ne puis
Faire qu'ils ne remontent dans ma parole[151]. »

Dans les deux cas, donc, la « parole », ou plus largement la création artistique, ont à voir avec une parole initiale manquante, ou au contraire heureuse, au père. Elle s'enracine dans un sentiment de frustration, gros d'une absence de communication véritable, ou dans celui d'une perte,

150 Sous-titrage du film visionné sur le site Internet *Vimeo* (https://vimeo.com/ondemand/mekasouttakes/103230636): « Les images, les images… Ça a commencé… je crois que ça a commencé il y a bien longtemps, alors que j'étais assis sur le lit, à côté de mon père – je devais avoir 5 ans, peut-être, peut-être cinq ans – et je lui racontais, je chantais, avec cette sorte de voix chantée – je m'en souviens très, très clairement, comme si c'était aujourd'hui – je racontais, je chantais ce qui s'était passé ce jour-là, ce que nous avions fait, ce que nous avions fait dans les champs. Nous étions allés au moulin. Chaque détail de cette journée, je le chantais à mon père, avec une telle intensité, une telle implication. J'étais complètement transporté dans cette sorte de recréation de la journée, jusqu'au moindre détail essentiel. Je m'en souviens si clairement, et je sais que tout ce que je fais maintenant, tout ce que j'ai fait depuis, est une tentative d'atteindre, de regagner ce degré d'intensité, ce degré de proximité avec la réalité, quand on voit, quand on chante, et que c'est là, devant soi, juste là. Chaque détail, chaque détail de la journée. Et c'est le bonheur, le bonheur, quand j'arrive à m'en approcher ; alors je le regarde, je l'enregistre, je chante, et ensuite, tout, tout est là, je le regarde, et c'est là, et je suis heureux que ce soit là, que j'y sois arrivé, que je sois arrivé à saisir une partie de la beauté, une partie du bonheur, une partie de la beauté. C'est tout ce qui m'importe. C'est tout ce que je cherche à saisir : une partie de la beauté autour de moi, la beauté quotidienne qui est là. Depuis l'âge de 5 ans. Et je continue à essayer, à essayer d'être tel qu'alors, quand j'avais 5 ans, l'âge de l'innocence. Et me voilà, tant d'années plus tard, à essayer de faire la même chose, et il est si tard dans la soirée, dans la nuit, dans les profondeurs de la nuit, tard le soir, comme alors, il y a bien des années, à l'âge de 5 ans, assis sur le lit, à côté de mon père, à chanter, à chanter, à chanter... »

151 *Les planches courbes*, ouvrage et texte cités, page 91.

redoublée par l'exil. L'ancrage dans le présent, dans la relation la plus profonde aux choses, se double donc d'une nostalgie d'un paradis perdu. Et pour en revenir au Panthéon personnel esquissé par les répétitions de noms, la suite de la séquence des « crottes de lapin » embrasse, sur un même rythme hypnotique, divers pans de réalité. Les éléments et événements naturels y tiennent une large place, avec les saisons, la « neige ». Mais la communauté humaine n'est pas de reste avec, outre « Emshwiller », la célébration de « l'amitié ». Et on trouve donc aussi des éléments du paysage façonnés par l'homme : « la route », « la maison », ou « la fenêtre ». On remarquera que tous ces mots évoquent des choses élémentaires, simples, à l'opposé d'une image de sophistication citadine volontiers rattachée aux avant-gardes. Chez Mekas, la quête d'une sensation de présence, par la parole et/ou l'image, se veut donc à la fois tentative de captation de l'intensité du moment présent, et essai pour revivifier un passé perdu (*Lost Lost Lost*). Dans *Out-takes from the life of a happy man*, à nouveau, Mekas s'attache à clarifier la manière dont passé et présent se conjuguent afin de (re)créer l'émotion :

> « Memories ? They say my images are my memories. No, no, no these are not memories. This is all real what you see. Every image, every detail is real, and everything is real, and it's not memories. It has nothing to do with my memories anymore. Memories are gone but the images are here, and they are real. What you see, every second of what you see here is real, is real, right there in front of your eyes, what you see, it's real. There, in front of you. Yes, on that screen, it's all real. Who cares about memories ? No, I don't care about my memories, but I like what I see, what I recorded with my camera, and now, it comes back, there, and it's all real. Every detail, every second, every frame is real and I like it, I like what I see. Why else will I show, share it with you, these images, this reality of images ?[152] »

Ainsi, les images de Mekas, si elles sont bien de nature autobiographique – elles ont été captées par son auteur au fil de sa vie, et sont à ce titre traces du passé – ne deviennent pas images de film pour cette raison. Bien davantage, dans l'esprit de Mekas, nées d'un sentiment de communion avec les êtres et les choses, elles possèdent pour lui le pouvoir de recréer de la joie, de ressusciter les émotions, tout en espérant que ces images communiqueront une émotion semblable

152 Sous-titrage du film sur Vimeo : « Des souvenirs ? On dit que mes images sont mes souvenirs. Non, ce ne sont pas des souvenirs. Tout ce que vous voyez est réel. Chaque image, chaque détail, tout est réel. Tout est réel, et ce ne sont pas des souvenirs. Ça n'a plus rien à voir avec mes souvenirs. Les souvenirs ont disparu, mais les images sont là, et elles sont réelles. Ce que vous voyez, chaque seconde de ce que vous voyez là est réelle, est réelle, là, sous vos yeux, ce que vous voyez, c'est réel. Là, devant vous. Oui, sur cet écran. Tout est réel. Non, mes souvenirs m'importent peu, mais j'aime ce que je vois, ce que j'ai enregistré avec ma caméra, et maintenant, ça revient, ici, et tout est réel. Chaque détail, chaque seconde, chaque image est réel, et ça me plaît, j'aime ce que je vois. Sinon, pourquoi est-ce que je montrerais, partagerais, ces images avec vous, cette réalité d'images ? »

aux spectateurs de ses films. « These are not memories », comme Magritte pouvait écrire « ceci n'est pas une pipe ». Dans cette perspective, le texte intervient parfois pour donner quelques pistes aux spectateurs. Non d'une manière didactique, mais poétique. Les répétitions de mots, ou de propositions, dans la citation de *Out-takes of the life of a happy man*, ou dans la séquence des haïkus, en est l'une des marques. Il ne s'agit alors pas tant de répéter, que de plonger l'auditeur-spectateur au sein d'une mélopée, de l'embarquer, l'envoûter, par une mélodie, un rythme, tranquillement distillés par la voix de Jonas Mekas, que l'on sent proche du micro, de manière à créer un effet de chaleureuse connivence.

Cependant, cette recherche de présence n'est pas forcément continue. Dans *Lost lost lost*, elle n'est explicite et sensible que dans cette séquence dite des « haïkus des crottes de lapin » et dans quelques autres instants épars. Dans les films ultérieurs, elle deviendra davantage centrale, dès lors que Mekas aura en quelque sorte réellement surmonté les épreuves nées de l'exil et qu'il se recentrera pleinement sur cette question du rapport au monde. Le texte y intervient alors par la voix-off ou par des cartons, sans jamais être envahissant. De ce point de vue, comme dans la plupart des films où le texte porte une ambition littéraire, la question du dosage est essentielle. Mais nous y reviendrons. Pour l'heure, pour en revenir à *Lost lost lost*, la veine poétique que nous avons assimilée à une quête de présence entre en concurrence avec d'autres modalités du rapport entre texte et images. Dans un entretien avec Léa Gauthier, Jonas Mekas déclare lui-même que « parfois [s]es textes disent clairement ce qu'il advient dans [s]es images, parfois ils sont simplement là. Dans tous les cas, ce sont des pensées qui induisent une autre ouverture, révèlent une autre épaisseur ou profondeur des choses. Le texte provoque le temps des images[153] ». Ainsi, si la séquence s'ouvre sur une simplicité marquée, avec ses correspondances entre texte et image, la suite propose d'autres types de relations entre les composantes visuelles, sonores et textuelles.

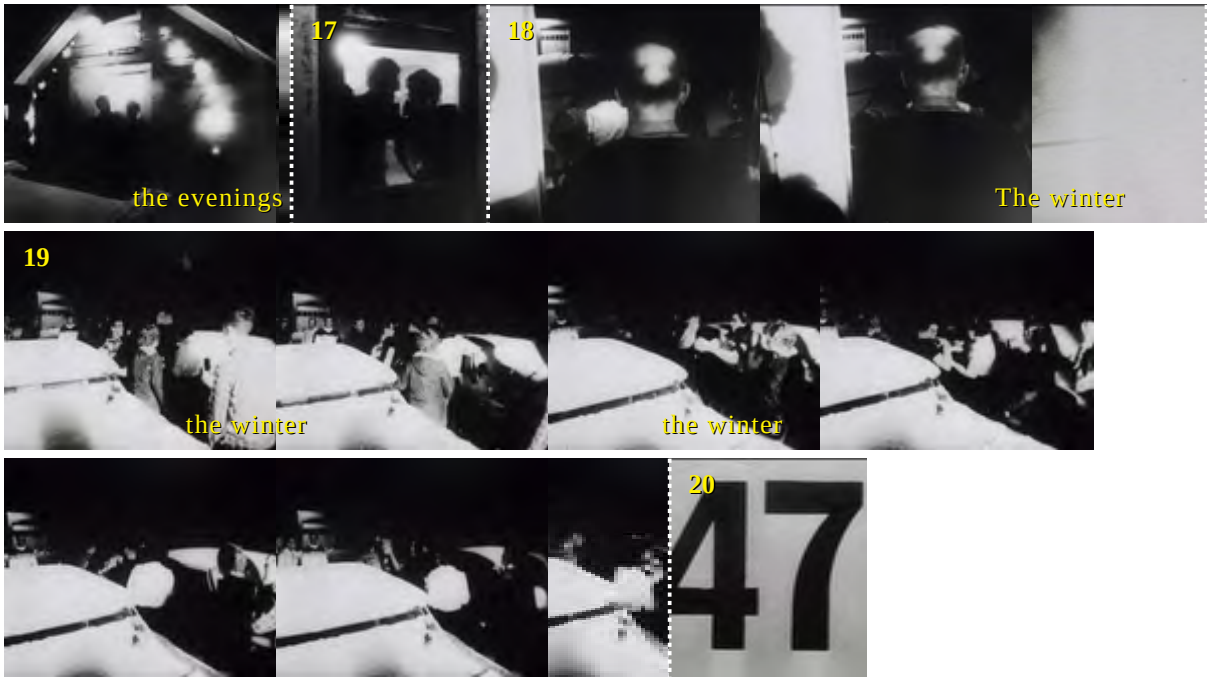
3.3.4 Du jeu entre les mots et les images

Déjà, dans le début de séquence analysé précédemment, la coïncidence entre les mots et les images n'est pas parfaite. Les mots comme « les arbres » ou « la route » ne désignent souvent qu'un élément parmi d'autres de l'image. « Emschwiller » renvoie à une interprétation parmi d'autres de celle-ci. Dans la suite de la séquence, les rapports entre le texte et l'image sont parfois encore plus distendus. Voici par exemple un extrait où l'on peut entendre parmi les derniers triplets de mots :

153 « L'invention du journal filmé. Entretien avec Léa Gauthier », dans Paris Experimental n24, *Entretiens avec Jonas Mekas*, Paris, 2003, Page 33.

1
2
The window
the
window
3
the window
4
43
5
6
7
The river
the river
8
the river
9

10
11
44
12
13
45
14
[Son de clochette----------]
The summer
the summer
the summer
15
46
16
The evenings
the evenings



Lost lost lost ***: Première séquence des « Rabbit shit haïkus » (2)***

On le voit, le mot scandé trouve bien, en général, un correspondant visuel dans les images. Le mot « fenêtre » est bien prononcé sur des plans vu par l'encadrement d'une fenêtre (plans 2 et 3) ; la neige peuple sans surprise le plan correspondant au mot « hiver » (plan 19).

Pourtant, on ne peut plus parler de simple correspondance terme à terme. Les images sont plus riches, excèdent la dénotation du mot. Les plans de la fenêtre mettent en exergue les objets qui la masquent en partie, et l'œil hésite entre ce premier plan et le paysage enneigé vu à travers elle ; de même, dans celui sur l'hiver, l'attention est davantage attirée par la scène énigmatique qui se déroule entre des personnages inconnus dans le décor enneigé. Le même type de problématique peut être posé concernant le « soir », avec une scène moins mouvementée mais tout aussi intrigante (plans 16 et 17). Quant à « l'été » (plan 14), il devient visuellement une danse de salon en intérieur, mené par un couple joyeux. Le rapport texte-image dans cette scène ne semble alors reposer que sur les connotations, autour des idées d'allégresse, d'insouciance. Mais que dire alors de la scène censée être consacrée à la « rivière » (plans 7 et 8) ? On peut bien y constater la présence d'une rivière. Mais incontestablement, c'est un élément plutôt accessoire de l'image, dominée par l'action burlesque empruntée à *Hallelujah the ills*, où l'on reconnaît Ed Emschwiller cette fois-ci en ostrogoth se livrant à une conquête féminine. Et le décor hivernal est davantage perçu comme entrant en contraste avec la légèreté de l'accoutrement des protagonistes, que comme un paysage invitant à la contemplation ou à la quête mystique.

Dès lors, comment interpréter d'une part la présence de concordances et de discordances entre textes et images et, d'autre part, les différences d'appréhension du réel qu'elles manifestent ? Ces variations à l'intérieur de cette séquence qui, on l'a vu, s'affiche comme poétique, pourraient s'expliquer par une tension au cœur des aspirations et conceptions artistiques de Jonas Mekas. En effet, la quête d'ordre mystique d'un rapport direct, profond et privilégié avec le réel, se double chez lui d'un refus du grandiose, du sérieux, ou de ce que d'aucuns ont nommé le sublime. Ainsi, l'hommage sincère au réel doit être contrebalancé par une certaine dérision, une propension aussi forte pour le futile, le trivial, et la légèreté. Cet autre pôle de l'esthétique de Mekas explique sans doute le choix du terme « haïku » pour désigner cette séquence. L'esprit de ce genre poétique japonais passe en effet par l'incorporation d'une touche de légèreté, voire de dérision, dans l'évocation de la réalité. Sinon, la forme de la séquence ne rappelle en rien celle des haïkus, définis par une toute autre métrique. Et c'est cette idée de détail trivial et surprenant, en forme de chute, qu'incarnent les « crottes de lapin » éponymes de cette séquence.

Cependant, ces déjections lapines forment également la conclusion d'une parabole. En effet, par deux fois dans la séquence, les séries ternaires de mots s'interrompent pour laisser place à deux versions du même apologue. La répétition, à peu de choses près, de la même histoire, en souligne l'importance pour Mekas. Or, cette même fable figure déjà dans son journal, *I had nowhere to go*, et déjà à deux reprises.

La première version de l'histoire est datée d'août 1947, c'est-à-dire d'un moment où les frères Mekas sont encore en Allemagne, dans des camps de personnes déplacées, et sur le plan des ambitions artistiques, uniquement préoccupés de littérature, à mille lieues de s'envisager cinéastes :

> « CONTE
>
> Connaissez-vous l'histoire de l'homme qui ne supportait plus de vivre en ignorant ce qu'il y a au bout du chemin, et savez-vous ce qu'il a trouvé en l'atteignant ? Au bout du chemin, il a trouvé un tas, un petit tas de crottes de lapin. Et il s'en est retourné. Quand les gens lui demandaient : « Hé, jusqu'où mène le chemin ? », il répondait : « Nulle part, il ne mène nulle part, et au bout il y a juste un tas de crottes de lapin. » C'est ce qu'il leur disait. Mais personne ne l'a jamais cru[154]. »

Ensuite, plus de deux-cents pages et quatre années après, à la date du 30 décembre 1951, le lecteur retrouve ces crottes de lapin pour une seconde version, un peu plus développée et

154 Jonas Mekas, *Je n'avais nulle part où aller*, P.O.L., Paris, 2002 page 112. Traduit de l'américain par Jean-Luc Mengus.

légèrement différente. La seconde version[155] du journal écrit reprend exactement la même trame : un voyage entrepris pour voir où mène la route, la découverte plus ou moins déceptive des crottes de lapin, et le retour. Toutefois, cette fois l'accent est mis sur la prise de conscience intérieure du voyageur et non sur la réaction d'autres villageois. Mais dans les deux cas, la nature allégorique du récit ne fait nul doute. La seconde version du journal donne quelques indices sur le sujet réel de la parabole. Il y est question de « communication [...] avec l'absolu », et d'une allusion à un être qui « aimait beaucoup ça » (rire) et « s'était payé sa tête ». Là, le texte suggère fortement une recherche de nature spirituelle. Le journal mentionne d'ailleurs que dans sa jeunesse Jonas Mekas a pu être tenté par un engagement religieux. Toutefois, il serait certainement hasardeux de dissocier complètement les deux démarches. La recherche de l'absolu est aussi bien une quête poursuivie par de nombreux artistes, dans différents domaines. Dans son journal encore, Mekas évoque de manière plutôt attendrie les racines polythéistes à tendance animiste des religions pré-chrétiennes en Lituanie, ce pays n'ayant été évangélisé qu'assez récemment. Il revient notamment sur la coutume des campagnes lituaniennes qui consiste à tourner les statues du Christ le regard tourné vers les champs, la nature, trace selon lui d'une nostalgie envers les anciennes religions, et d'une survivance de leur esprit. Mais Mekas lui-même, dans sa poésie et dans ses films, ne cesse de rendre hommage au monde. Dans ces deux domaines, il est indéniable que sa démarche emprunte des voies teintées d'une forme de mysticisme païen.

Cela dit, la fin de l'histoire délivre évidemment le sens le plus important de cette histoire qu'affectionne particulièrement Jonas Mekas, au point de la répliquer dans son journal et dans *Lost lost lost*. Les fameuses crottes de lapin concluent la parabole sur un effet de chute, à plusieurs titres. Elles sont bien entendu ruptures par rapport au symbole mille fois entendu de la route comme métaphore de la vie, et de la quête de sens. En effet, leur qualité excrémentielle nous ramène infailliblement du côté du trivial, en opposition à l'amorce lorgnant vers le sublime du récit. Mais, au-delà de cela, le fait qu'elles proviennent d'un lapin, animal des plus communs, dont les crottes sont abondantes mais de dimensions réduites, accentue leur côté dérisoire, amplifie la disproportion entre l'immensité des attentes du voyageur et le piteux résultat de son expédition.

Maintenant, le passage de l'écrit au film affecte-t-il le sens de la parabole ? Celle-ci conserve la même structure dans le commentaire. Mais de quelles images Mekas l'a-t-elle assaisonnée ? Comment a-t-il en quelque sorte visualisé et matérialisé cette histoire allégorique, dont la version écrite laisse libre cours à l'imaginaire du lecteur, tant elle reste suffisamment imprécise pour supporter nombre d'interprétations ?

155 Ibidem, pages 350-351

Tout d'abord, la première version imagée supprime une ambiguïté du texte écrit : l'homme qui voulait savoir ce qu'il y a « au bout de la route » prend les traits de Jonas Mekas lui-même. Le cinéaste se montre à l'écran, couvert d'une casquette à rabats, dans un paysage enneigé, alors que la voix-off amorce le récit. Dans la deuxième mouture filmique, un autre visage d'homme solitaire le remplacera, histoire de brouiller un peu les pistes, mais peu importe : cette histoire d'aller au bout de la route concerne bien Mekas. À la lecture du journal on s'en doute ; regardant le film, on en est convaincu. Les derniers instants de la séquence réintroduisent une certaine redondance entre le texte et les images : une route enneigée, au bout de laquelle un virage barre la perspective, coïncide parfaitement avec le texte, qui reste en suspens. Certes, nous ne voyons pas les crottes de lapin. Mais nous les avions déjà vues dès le premier plan de la séquence…

Cependant, par ailleurs, le passage du texte au film est aussi une façon de confirmer la parabole. Le simple fait de l'entendre sur des images en quelque sorte triviales, tournées au quotidien comme toutes celles de Jonas Mekas, sans apprêt ni recherche stylistique sophistiquée, leste ce texte de son poids de réalité. Même si les paysages enneigés nous extraient quelque peu de l'ordinaire, les images ne tendent jamais au sublime, à la transcendance. Des tas de bois coupés nous situent même par endroits dans le domaine prosaïque de l'activité économique. Ou encore, les scènes où transparaissent l'amitié, l'humour, le jeu, fonctionnent comme des antidotes, qui nous prémunissent contre toute tentation de prendre la parabole trop au sérieux. Elles nous disent que dans sa vie, comme dans son cinéma, Jonas Mekas a fait son miel de ces moments si dérisoires. En singulier alchimiste, il a tiré l'or non du plomb, mais de ces « crottes de lapin », dont aucun villageois ne veut croire qu'elles sont le but ultime du chemin si long et si éprouvant qui semble mener vers l'inconnu. L'or, c'est le concret, le quotidien, transformés par le regard amoureux, mais amusé, du filmeur obsessionnel.

Ainsi, cette séquence dite des « haïkus des crottes de lapin » s'avère emblématique de la poétique de Mekas. En premier lieu, elle est un pont entre son œuvre écrite et son cinéma. Ici, ouvertement, le film s'appuie sur un texte de nature poétique, ou narrative. Ce faisant, elle manifeste pleinement la tension créative qui nous paraît traverser toute l'œuvre filmée de Jonas Mekas. Nourrie par un rapport à la vie mystique et poétique, elle se garde de toute grandiloquence. De ce point de vue, la nature souvent réaliste de ses images, parfois épicée par ses cadres, mouvements de caméra, montages à la fois désinvoltes et virtuoses, est truffée de scènes tendant au burlesque. Les envolées poétiques du texte sont quant à elles amorties, amarrées au réel par les images, la voix de Mekas laissant ponctuellement percer le rire, l'auto-dérision, dans son intonation, notamment quand elle déroule l'apologue empli d'humour des crottes de lapin.

En outre, la défiance de Mekas à l'égard de toute prise au sérieux excessive se voit confirmée par une deuxième séquence en forme de haïku dans le film. Plus brève, elle apparaît comme une version parodique de la première. Son titre originale anglais est « fool's haïkus ». Le sous-titrage français le traduit par « haïkus simplistes », mais le mot « fool » est polysémique et peut revêtir le sens de « fou », « bouffon », « imbécile » (et donc plutôt « simplet » que « simpliste »), voire « con », la forme grammaticale utilisée pour le possessif nous invitant plutôt à l'associer à un humain, ici l'auteur, plutôt qu'aux haïkus. Une phrase de la suite de la séquence le confirme : « He knew he was making a fool of himself »[156].

Au départ de la séquence, on peut croire que le film va reprendre une nouvelle séquence poétique, dans la lignés des « rabbit shit haïkus ». Mais en fait, elle s'avère vite en être une forme de parodie. Elle est également rythmée par des cartons où défilent les numéros, mais la série se limite à 13, loin de l'ampleur de la première qui comportait 56 fragments. Elle n'invoque qu'un seul élément naturel sous forme de triplet de mots, « the leaves », mais répété trois fois, soit 9 fois le même mot. L'incantation tourne alors à une forme de bégaiement, comme sur un disque vinyle rayé, alors qu'à l'image, une femme hilare prend un bain de feuilles mortes. La scène suivante nous montre ensuite Mekas parodiant à genoux une demande amoureuse romantique, puis exécutant la figure du poirier, devant la même amie. Et le triplet suivant, « The sun, the water, the hair », indique dans sa progression le vrai sujet de ce second « haïku », à savoir les amitiés féminines de l'auteur au tournant des années 1960. Le dernier rythme ternaire, « She ran, and she ran, and she ran » est tout entier consacré à ce thème, alors que les images sont encore celles de bouffonneries, puis de jeux aquatiques menés par une jeune amie autour d'une fontaine dans un parc. L'ironie pointe encore dans le choix de la musique qui, avec force trompettes, à la Charpentier, évoque un décorum royal. Ensemble, tous ces éléments conjurent tout le sérieux que peut évoquer le recours à la poésie. On peut voir ici un trait d'esprit commun entre Mekas et le mouvement Fluxus, impulsé et animé en grande partie par son ami d'exil lituanien George Maciunas[157]. « Se prendre trop au sérieux dans l'art, dans la vie, c'est une folie. L'art ou la vie, sans humour ne valent pas la peine d'être vécues[158] ».

156 Que le sous-titrage traduit par « Il savait qu'il se rendait ridicule ». Le choix de rendre le nom « fool » par l'adjectif « ridicule » nous apparaît là encore comme un affaiblissement de la charge d'auto-dérision exprimée dans le texte original.

157 Sur ce sujet, on peut notamment voir le film que Mekas lui a consacré après sa mort, *Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas* (1992), et lire la partie « La croisée des destins » dans *Diaries, Notes and Sketches de Jonas Mekas* de Patrice Rollet, aux éditions Yellow Now, Crisnée, 2013.

158 « Juste comme une ombre... », Entretien avec Jonas Mekas, par Jérôme Sans, 2000. Publié dans *Entretiens avec Jonas Mekas*, Les Cahiers de Paris Experimental, Paris, 2006.

Néanmoins, la conclusion de la séquence réintroduit des notes plus sombres, peut-être un peu d'amertume, et sonne comme une anticipation de celle du film au bord de la plage :

« Oui, il allait en chantant. En chantant, pour célébrer l'amitié.

Elle courut elle courut et elle courut vers le soleil. Il savait qu'il se rendait ridicule. Mais il fallait le faire. Il fallait le faire. Il y avait encore beaucoup à faire.

Le soleil, l'eau, les cheveux.

Il regardait son visage, ses cheveux. Il avait déjà vu ces cheveux auparavant ; il s'efforçait de se rappeler où. Il avait déjà vu ces cheveux auparavant, ces cheveux fins. Non, non, il ne regarderait pas en arrière. Il allait en chantant vers l'imprévu… et l'inconnu[159]. »

L'apparente insouciance, la bouffonnerie, y sont présentées in fine comme des concessions, une nécessité (« It had to be done », répété), sous la menace d'un danger. Ou plutôt d'un choix contraint entre deux périls, Charybde du passé, ou Scylla de l'avenir « inconnu ».

Car cette séquence s'achève bel et bien sur des références à Ulysse ou Orphée : celles-là mème déjà relevées précédemment qui disaient l'impossibilité du souvenir, et par conséquent un blocage parfois heureux, mais toujours avec un arrière-plan douloureux, dans le présent. Le texte suggère que la joie manifestée à l'image comportait pour lui une part d'ombre secrète. Dans ce parc, s'il a bien « déjà vu ces cheveux auparavant », la réminiscence est encore trop faible et imprécise pour constituer un réel souvenir. Ce n'est, on l'a vu, que dans les toutes dernières minutes du film, qu'un regard rétrospectif apaisé devient possible. Le jeune Mekas est encore un Orphée qui doit poursuivre sa fuite en avant, ou ce voyageur qui va voir ce qui se trouve au bout du chemin. Dans son journal écrit, en août 1950, c'est encore à un autre poète qu'il s'identifie :

« Je comprends pourquoi Rilke s'enfuyait toujours loin d'un lieu, d'une ville, d'une femme. Dès qu'il commençait à sentir une trop grande intimité, un trop grand attachement, il lui fallait fuir pour se retrouver seul avec lui-même. Il a vécu cent séparations. Et il pouvait se le permettre car il avait toujours une femme vers laquelle se tourner, dans ses moments de

159 Texte original : « Yes, singing he went, singing for all friendship's sake. She ran and she ran and she ran, towards the sun. He knew he was making a fool of himself. But it had to be done, il had to be done. There was still a lot to go. The sun, the water, the hair. He was looking at her face, her hair. He'd seen that hair before. He was trying to remember where. He had seen that hair before those strings of hair. No, no, he won't look back. Singing he went into the unpredictable and unknown. »

désespoir. Une femme qui plus tard, bien des années après, devint son épouse.

Mais ma femme, cette femme, c'est la Lituanie. Le seul problème est que je peux seulement courir la rejoindre dans mes rêves. Ma solitude est immense, douloureuse, et sans espoir[160] ».

Le passé douloureux qu'il faut s'efforcer d'oublier serait donc la terre natale, à laquelle les forces de l'Histoire, le tourbillon du vingtième siècle ont arraché Mekas. A l'heure où Mekas a écrit son texte, comme lors de l'époque des images du film, il peut considérer que son pays est comme perdu, mort, gelé, sous l'emprise soviétique. Le risque pour lui, s'il se retourne trop vers elle, est le désespoir, tel que celui d'Orphée après la perte définitive d'Eurydice. Les allusions à la figure d'Ulysse, quant à elles, se justifient par les épreuves communes de la guerre et de l'exil. On voit donc comment ces allusions discrètes, voilées, permettent au texte d'instiller des notes plus sombres au film, en dépit des images (forcément?) joyeuses qu'il a reprises de cette époque. Leur caractère délibérément imprécis est selon nous une forme de pudeur, une autre forme de politesse du désespoir, qui lui évite de trop étaler et détailler ses déchirements d'alors.

Finalement, donc, l'oscillation du pendule mekassien, s'observe aussi dans cette deuxième séquence de « haïkus », mais dans l'autre sens que dans la première. Ici, la légèreté et la dérision se muent en interrogations existentielles inconfortables. Et le texte s'avère primordial pour réintroduire cette tension et une certaine profondeur, les images continuant à exhiber les jeux et pitreries, alors vues comme une marque de pudeur émotionnelle de Jonas Mekas devant ses amies du mouvement underground. En effet, il y a d'une part la personne qui vit au quotidien, et compose avec les autres ; et d'autre part, celle qui se voit comme un naufragé solitaire de l'existence, et qui, nourri de lectures, ne peut s'empêcher de voir dans celle-ci une réminiscence de vies mythiques. C'est ce dédoublement qui explique d'ailleurs aussi l'emploi de la troisième personne pour se désigner dans ces moments de trouble, les images enregistrées montrant toujours le même Jonas Mekas virevoltant.

Dans ces « fool's haïkus », la parole souffle donc le chaud et le froid sur les images. Tandis que ce que nous voyons à l'écran est constitué à partir d'un ensemble assez homogène de scènes légères d'amitié féminine et de jeux, elle en joue alternativement l'accord et le contrepoint. Mobile, mouvante, elle permet, derrière une façade le plus souvent gaie, de réinjecter dans le film la complexité, l'ambivalence, la part de secret et de mal-être, que Mekas se souvient avoir éprouvées.

160 *Je n'avais nulle part où aller*, op. cité, pages 293-294.

Cette séquence au parc en est une bonne image : on peut le voir exécutant la figure du poirier, et l'entendre dire en voix off : « Il savait qu'il se rendait ridicule »

3.3.5 Pour conclure sur *Lost lost lost*

Cependant, si il restitue au film un déchirement mélancolique qui échappe souvent à la façade primesautière des images, le texte de la voix-off de 1976 forme aussi son armature, assure sa cohérence. De la sorte, il constitue le pôle le plus stable de celui-ci. De ce point de vue, il joue un rôle opposé à celui tenu par le texte de Pasolini dans *La Rabbia*. Là le texte devait en quelque sorte dégeler des images sorties de la chambre froide des Actualités, tournées sans âme. Ici, la voix tranquille, le rythme de lent de la diction, tempèrent celui des images qui ne cesse de s'accélérer, enchaîne des coq-à-l'âne, et parfois des plans ultra rapides de seulement quelques photogrammes. Ici, l'homme au stylo cinquantenaire qui a désormais trouvé sa place dans l'univers new-yorkais regarde le jeune homme à la caméra qui erre dans une terre inconnue. Et ces deux hommes, à vingt ans de distance, coïncident plus ou moins.

Cette voix-off n'est en outre pas omniprésente dans *Lost lost lost*. Savamment dosée, elle laisse de nombreuses plages de silence faire exister les images. Néanmoins, elle occupe une place non négligeable. On voit mal d'ailleurs comment il aurait pu en être autrement. Comment tenir un propos un tant soit peu cohérent, et fidèle à son évolution intérieure, telle que reconstituée avec vingt ans de décalage, si la plupart des images à disposition proviennent de différents projets, étrangers à cette perspective autobiographique ? Mais au-delà de cet impératif structurel, nous avons vu qu'une facture littéraire plus ou moins marquée selon les passages se fait entendre dans le texte du film. Celle-ci a d'abord pour visée de rendre compte d'une complexité intérieure, que les images tournées ignorent, voire dissimulent. Le spectateur a ainsi accès à une part du Jonas Mekas qui livrait ses doutes et ses angoisses à son journal écrit dans les années cinquante. Par des allusions à de grandes figures mythiques, l'aspect autobiographique est élargi, amplifié. Mais, de surcroît, une clé lui est aussi donnée pour saisir le Mekas poète qu'il était et qu'il demeure. La séquence si particulière des « haïkus des crottes de lapin » nous livre, par la mise en œuvre d'une esthétique de la présence, le fondement tant de sa poésie en lituanien que de son cinéma avant-gardiste : un rapport fusionnel au monde tentant de concilier mysticisme et humour, profondeur et légèreté. À certains moments, le film délaisse donc quelque peu la chronologie du récit, pour se faire portrait intérieur.

Mais tel est le jeu de l'autobiographie, qui se distingue en cela du journal. En outre, en corollaire de cette réorganisation des éléments biographiques, ce genre entraîne presque

nécessairement des allers et retours dans le temps, entre le moment de l'énonciation et ceux des épisodes racontés. Ainsi, l'appellation de ciné-journal, que Mekas a lui-même donné à *Lost lost lost* et d'autres films de montage de ses images, n'est-elle peut-être pas la plus pertinente. En effet, ce film a une structure ; il est ponctué par des retours de thèmes et d'éléments comme notamment la figure d'Ulysse, les scansions de triplets de mots, la parabole du chemin. Mais le jeu des temps verbaux détermine aussi des variations de distances entre le Mekas monteur de 1976 et celui qui vivait et éprouvait sa vie dans les années 1950. Le film ne nous livre donc pas des émotions à chaud ; le vécu filmé est revu par le texte avec recul. L'appareil littéraire, dans ce cas, dessine un relief temporel, sur l'homogénéité des images toutes prisonnières de leur époque de tournage. De même, il nous fait ressentir le décalage entre l'énonciateur et le protagoniste qu'il a été, quand il le nomme à la troisième personne. Les ressources classiques du genre autobiographique organisent donc le film et lui donnent une bonne part de sa forme et de sa force émotionnelle.

Cette structure globale de *Lost lost lost* fait place en son sein à des instants où la poésie, première vocation de Mekas, resurgit. Mais au contraire, à nouveau, de celle de Pasolini, c'est une poésie qui se désintéresse des grands événements. Une fois dégagé de l'étreinte mortifère dans laquelle l'Histoire le tenait, Mekas n'a de cesse de revenir à l'amour des choses simples, qui avaient enchanté son enfance. Alors, quand la poésie s'épanche dans le film, c'est le plus fréquemment pour célébrer les choses les plus essentielles, et les plus intemporelles, comme les saisons ou les éléments. Ou l'amitié, autre chose essentielle pour Mekas. Ou bien encore des objets qui portent à la rêverie, comme les fenêtres. Elle s'intéresse à ce que nous nommerons l'inactuel, que Jean-Daniel Pollet explore aussi avec les textes de Francis Ponge. Elle le fait volontiers dans une syntaxe averbale, égrenant les noms qui lui tiennent à cœur, et donc sans aucune marque de temps. Il s'agit donc encore une configuration dans laquelle le texte freine le déroulé des images, joue à contretemps de ce défilé toujours plus intense.

Globalement, donc, si le texte s'accorde à l'image d'un point de vue thématique, on observe entre eux une dualité marquée d'un point de vue formel. Cette dualité peut être mise en lien avec les ambivalences de la personnalité et des pulsions artistiques de Jonas Mekas, auxquelles s'ajoute donc son évolution au cours du temps. Toute une série d'oppositions fécondent en effet sa pratique : une légèreté qui le mène régulièrement à la clownerie mais une mélancolie parfois très noire ; un dégoût pour les grandes manœuvres de la politique mais une participation régulière dans des engagements variés ; les références aux traditions littéraires antiques comme le goût pour les avant-gardes cinématographiques ; l'attachement indéfectible à la campagne de son pays natal aussi bien

qu'à la ville de New-York. La liste n'est certainement pas exhaustive, mais corrobore amplement le caractère hybride de *Lost lost lost*.

3.4 Arnaud Des Pallières, Disneyland, mon vieux pays natal

Jonas Mekas a donc été arraché à son pays natal, quelque part dans la campagne de Lituanie. Maurice Pialat a partagé, dans L'Amour existe, quelques connaissances et impressions de sa banlieue d'enfance. Un peu plus à l'extérieur de Paris, à la lisière entre banlieue et campagne, aux abords des villes nouvelles, un autre monde mythique a surgi, des années après le tournage du film de Pialat. Autre époque, autre cinéaste, autre univers de référence : c'est à Disneyland qu'Arnaud Des Pallières situe son « vieux pays natal ». Il va de soi qu'ici l'assertion n'est pas à prendre au pied de la lettre, que Des Pallières s'assigne comme origine un univers mental et non le lieu qui figure dans son état civil. Suivant cette lecture, le film devient alors le *Cahier d'un retour au pays natal* culturel ; le retour dans le pays d'enfance d'un adulte muni de tout son bagage culturel, et notamment littéraire. Le problème est que cet adulte est littéralement dépaysé dans le lieu où paradent les figures familières (familiales?) de l'enfance. Il erre donc dans un paradis définitivement perdu, qui prend des allures d'enfer dantesque. C'est aussi qu'il est dorénavant épaulé par de mauvais guides : en lieu et place de l'attentionné Virgile de la *Divine Comédie*, de sombres voix littéraires hantent ses pensées. La proximité de la mort, qui plane dans le conte du *Joueur de flûte de Hamelin*, ou dans les récits de Herbert Georges Welles, Rudyard Kipling ou Walter Benjamin, dresse une barrière entre lui et la candeur des spectacles offerts. C'est encore que le voyage à Disneyland n'est pas une marche vers un avenir rédimé, mais un retour impossible vers un passé oublié. « Je ne sais pas ce que c'est que l'enfance », y avoue Des Pallières.

Disneyland, mon vieux pays natal est un film maîtrisé et inventif sur bien des plans. Nous ne développerons pas ici l'analyse de l'important travail sur le son et l'image[161]. En revanche, nous tenterons simplement de spécifier de quelle manière la littérature pose son empreinte sur le film.

En premier lieu, donc, la voix-off de ce film est tissée de références littéraires. La première, le conte du *Joueur de flûte de Hamelin*, est certes issue de la tradition orale. Mais nous serions enclins à inclure cette forme dans la littérature, en dépit du fait qu'on ne peut lui attribuer d'auteur. Mais en outre, si le conte a avant tout été popularisé par les frères Grimm, il a aussi été repris ou cité par maints auteurs dont Goethe, Mérimée, Heine ou Sartre, pour ne citer que les plus célèbres. Il fait donc partie du fonds littéraire, culturel, européen. Or, ce conte, résumé par Des Pallières, joue un rôle de prologue du film. En effet, sur des images flottantes de coucher de soleil rougeoyant,

161 Sur ce point on pourra notamment consulter le chapitre « Pour une poétique de la déstabilisation » consacré au film dans Corinne Maury, *Habiter le monde*, Yellow now, Crisnée, 2011.

partiellement caché par un avant-plan flou de branchages, encadrées par des plans de trains passant en gare, le cinéaste prend possession de la voix-off par le récit de cette histoire :

> « Je me souviens de l'histoire du *Joueur de flûte de Hamelin*. Hamelin était cette ville de l'ancienne Allemagne qui avait été envahie par une marée de rats. On avait promis une forte récompense à qui saurait les exterminer. Un homme était venu, coiffé d'un chapeau vert ; il avait sorti une petite flûte de bois noir, et avait joué une horrible musique, aigre et stridente. Ensorcelés, les rats avaient suivi l'homme et étaient allés se jeter par centaines de milliers dans le fleuve qui passait là. Mais la ville ne tint pas sa promesse et refusa de payer sa récompense à l'homme pour une tâche qui semblait si facile. L'homme quitta la ville sans protester mais, plus tard il revint. Il portait un chapeau rouge cette fois. Et il se mit à jouer un air si mélodieux avec sa petite flûte noire que les adultes en restèrent figés. Sous le charme de la flûte, tous les enfants de la ville suivirent l'homme, disparurent dans une caverne sous la montagne, et on ne les revit plus jamais.
>
> Aujourd'hui encore, je ne comprends pas très bien la morale de cette histoire. Les enfants avaient-ils été punis pour la faute de leurs parents ? Ou connaissaient-ils au contraire un bonheur désormais sans limite dans un monde enfin débarrassé des adultes, à jouer, et à danser au son d'une musique merveilleuse ? »

De Disneyland, aucune image n'a encore été vue, aucune allusion faite. Ce n'est qu'après ce passage que Des Pallières présente son « voyage » vers le parc d'attractions. L'histoire du joueur de flûte agit donc comme une mise en condition qui déjà donne le ton : le spectateur, s'il ne s'en doutait déjà, sent bien que la visite de Disneyland ne sera pas placée sous le signe du bonheur et de l'insouciance. La musique qui accompagne le texte, note électronique grave, tenue, ponctuée de mystérieux sons stridulants, contribue pour sa part à faire sourdre l'inquiétude. Car, s'il s'agit d'un conte qui, proche en cela de l'univers enfantin évoqué et exploité par Disney, ne laisse cependant pas de troubler : des enfants plus ou moins assimilés à des rats y disparaissent sans laisser de traces ; la mort, ou une autre forme de vie, les éloigne du monde des vivants. Il est d'ailleurs assez significatif que Disney ne l'ait jamais adapté ; ce conte dérange parce qu'il déroge à la tradition du happy end, dont Bruno Bettelheim dans son fameux *Psychanalyse des contes de fée* fait une règle de l'authentique conte populaire. La fin heureuse contribue selon lui au bénéfice psychique que tirent les enfants des contes, en lui suggérant que chaque problème dans la vie trouve sa solution.

L'origine du conte comporte également sa part de mystère puisqu'une certaine tradition la situe dans un événement réel survenu dans la ville de Hameln en Allemagne, en 1284. Mais différentes versions sèment le doute sur sa nature, et aucun historien n'est parvenu à déterminer quel événement réel aurait pu fournir la base du conte. Quoiqu'il en soit, celui-ci enfreint une autre règle du conte traditionnel, toujours selon Bettelheim, en situant l'histoire en un lieu et à une date précise, alors que le conte doit selon lui être suffisamment imprécis sur ces points pour s'ancrer dans un espace imaginaire, éloigner l'angoisse, et permettre l'identification la plus large possible. Mais toute cette ambiguïté autour du conte n'est-elle pas justement pertinente s'agissant d'une visite à Disneyland, lieu ambivalent lui-même, d'un imaginaire réifié ? C'est ce que Des Pallières s'amusera à pointer par la suite en évoquant les conditions de travail des employés suant ou grelottant sous leurs costumes de Mickey ou de Dingo. D'autre part, la séparation irrémédiable entre adultes et enfants, scellée par la fin du conte, est aussi un thème central du film. Des Pallières s'y présente comme un adulte qui ne parvient pas à retrouver le chemin de l'enfance. Comme ces adultes du conte, figés et incapables d'aller rechercher leurs enfants charmés par le joueur de flûte.

L'intérêt du conte est aussi qu'il permet les variations, comme dans le « haïku des crottes de lapin ». Ainsi, l'histoire racontée par Des Pallières diffère-t-elle sur certains points de celle des frères Grimm. Dans cette dernière, le joueur de flûte ne porte pas de chapeau de couleur différente lors de ses deux visites, ni ne joue d'air différent ; il ne fait pas non plus disparaître les enfants dans une caverne, mais « derrière les montagnes ». Toutefois, ne se référant pas explicitement à la version des frères Grimm, sa version accentue certains traits inquiétants comme la musique dissonante jouée aux rats et la caverne, probable euphémisme pour la mort. Mais les premiers mots du film, « Je me souviens de l'histoire », nous placent précisément du côté de la remémoration, qui autorise l'approximation, ou les ajouts. L'intertexte pérecquien semble prégnant. Outre la phrase précédemment citée, la voix-off déclare plus loin « Je ne sais pas ce que c'est que l'enfance. Je n'en ai aucun souvenir. », comme un écho à l'incipit de *W ou le souvenir d'enfance* : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance[162] ». Dans les deux œuvres, les auteurs se disent en quête de ces souvenirs. Chez Perec, elle est menée en parallèle à une fiction dont toute la fin se déroule sur l'île W, univers clos officiellement voué au sport, mais qui se révèle comme une métaphore des camps d'extermination. Évidemment, Des Pallières ne va pas jusqu'à suggérer une telle accusation sur Disneyland, autre univers clos. Toutefois, la proximité avec l'univers de Perec se confirme quand on songe qu'avec *Drancy avenir*, Arnaud Des Pallières avait réalisé en 1997 un film sur le camp de transit de sinistre mémoire. Il nous semble donc que plus ou moins consciemment (problématique

162 Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, Denöel, Paris, 1975, page 13.

toujours pérecquienne), cet intertexte se diffuse sur le film et concoure à nous inciter à scruter ce qui se cache possiblement derrière le décor du parc. La voix-off confirme d'ailleurs dans une des premières séquences tournées à Disneyland cette lecture. Nous y voyons l'auteur le regard fixe, le visage sans expression, cadré en gros plan, dans un wagonnet (vous avez dit W?) de montagne russe, et la voix-off de reprendre l'air du joueur de flûte :

> « Ce matin, lundi 12 juin 2000, nous sommes 45000 personnes à entreprendre le même voyage. 45000, qui probablement envoûtés comme je dois l'être moi-même, avons décidé de passer la journée dans un parc de loisirs appelé Disneyland. 12 millions l'ont fait l'année dernière. 12 millions le feront cette année. Depuis huit ans que cet endroit existe, 85 millions d'hommes, de femmes, de vieillards, d'adolescents, d'enfants, de bébés, se sont rendus au son du joueur de flûte de Disneyland Paris. Qu'a-t-on fait de tous ces gens ? C'est étrange que personne n'ait jamais raconté ce qu'ils étaient devenus. En entreprenant à mon tour ce voyage, j'ai en moi ce matin comme une petite zone d'inquiétude. Une question surtout me préoccupe. Une plus que toutes les autres : « Nous – nous, je veux dire les 45000 personnes qui ce matin parties de Paris, de banlieue, des campagnes environnantes ou d'Angleterre, de Belgique, de Hollande, d'Allemagne, d'Italie et d'Espagne – nous les 45000 qui serons à Disneyland aujourd'hui serons-nous les enfants de l'histoire ? Ou n'en serons-nous que les rats ? La musique qui nous attire est-elle aussi brillante que l'eau qui court au soleil ? Ou bien, est-elle incohérente et triste, d'une aigreur à serrer le cœur et à faire se dresser les cheveux sur la tête ?
>
> Quand je serai à Disneyland, je chercherai la caverne, cachée sous la montagne. Je me mettrai à genoux et je poserai mon oreille contre le rocher. Peut-être qu'alors j'entendrai des chansons, des rires, et le bruit de centaines de milliers de petits pieds battant le sol, en cadence, au son d'une musique merveilleuse, celle du joueur bien sûr, le joueur de flûte. »

Illustration 142 : En route vers Disneyland ?

Devant la précision, voire une forme d'insistance, sur les chiffres ; devant l'énumération des provenances tout autant, c'est un autre intertexte pérecquien qui nous apparaît : celui du texte des *Récits d'Ellis Island*, film réalisé avec Robert Bober, où l'auteur de La Disparition faisait défiler les chiffres et les provenances des candidats européens à l'émigration aux États-Unis. La convergence de tous les navires à Ellis Island peut alors être perçue en arrière-plan de la convergence des trains vers le site de Marne-la-Vallée. Et les angoisses évoquant la mort de manière symbolique dans la série de questions qui s'ensuivent (« n'en serons-nous que les rats ? »), un lointain écho d'autres voyages en train dont certains partaient non loin de là, à Drancy , emportant leurs milliers « d'hommes, de femmes, de vieillards, d'adolescents, d'enfants, de bébés » ? L'accumulation des chiffres, associée aux doutes sur la qualité de la musique jouée, ont tendance à faire passer le parc pour une entreprise de décervelage, de masse. Là encore, sans forcer outre mesure le trait, et sans vouloir l'enfermer dans des rapprochements précis (d'autres éléments pourraient s'y prêter), il est indéniable que ce texte charrie une inquiétude diffuse, en guise d'introduction à Disneyland. Les premières images du parc de loisirs, font ensuite entendre des « bienvenue humain » dont le message de convivialité, déjà suspect après ce sombre prologue, ainsi que la désignation impersonnelle des hôtes, est anéanti par le timbre électronique de la voix qui le produit. Le texte constitue donc le vecteur le plus manifeste, sinon le plus puissant, par lequel Arnaud Des Pallières attrape le spectateur pour l'amener à entrer sans transition dans son univers mental, à voir selon quelle optique Disneyland sera croqué.

Précisément, les références littéraires s'enchaîneront. Et celles qui seront convoquées ensuite ne seront pas de celles que l'on trouve dans les rayons de littérature de jeunesse des librairies. Même le nom qui pourrait prêter à confusion de Rudyard Kipling n'y intervient que pour creuser un peu plus le sillon morbide déjà tracé par le film. Une nouvelle de l'écrivain britannique, « La Maison du désir » est à nouveau résumée par Des Pallières en voix-off. Le cancer, qui frappe

tour à tour un homme et son amante, est au cœur de l'histoire, où l'on croise également l'amour et l'infidélité. Pas de quoi en faire un dessin animé, donc ; en tout cas pas un Disney. Le cinéaste nous raconte qu'il l'a racontée à un singulier visiteur du parc : un veuf, Monsieur Robert, à qui il est précisément arrivé une histoire semblable à celle de « La Maison du Désir ». Miraculeusement guéri d'un cancer des amygdales, il a ensuite vu sa femme être victime de la même maladie. Elle y succombera, comme si cette maladie était passée de l'un à l'autre ; dans la nouvelle de Kipling, l'amante a sciemment désiré ce transfert, qui a fait l'objet de son vœu dans la maison du désir. Cette dernière, comme la chambre de la zone, du *Stalker* de Tarkovski, est en effet un lieu où s'exaucent les souhaits.

Des Pallières joue sur l'ambivalence ainsi créée, entre l'aura de Kipling, auteur le plus souvent associé à ses contes et récits pour enfants, comme *Le Livre de la jungle*, adapté par les studios Disney, et le sujet de cette nouvelle. Alors qu'il nous la conte, il nous montre le mélancolique Monsieur Robert dans les manèges et attractions du parc. Son expression impassible contraste avec les personnages souriants ou les décors aux couleurs acidulées. Une séquence un peu plus longue le montre en effet évoluant dans une sorte de train-fantôme lent, sans les fantômes habituels, mais avec décors de néon et personnages de dessin animé. Mais nous étions prévenus : auparavant nous pouvions voir Monsieur Robert dévisager le rocher en forme de tête de mort de l'attraction évoquant *Pirates des Caraïbes*.

Illustration 143 : L'homme au cancer

Le film nous donne donc à entendre ce que l'univers Disney se refuse à voir et à faire voir, à savoir l'expression pleine et sérieuse des questions liées à la finitude. De celles qui reviennent lorsque, comme Pascal le décrit, nous sommes sevrés de divertissement, ou d'entertainment pour le dire de manière plus moderne. Il est aussi significatif que le seul visiteur avec lequel Des Pallières nous dit avoir discuté est un adulte âgé, comme s'il ne pouvait décidément entrer en contact avec l'enfance et les enfants. Toutefois, même d'autres visiteurs adultes ne sont vus que par

l'intermédiaire de la caméra, sans contact oral déclaré. C'est notamment le cas d'une visiteuse que Des Pallières a filmée appuyée rêveusement au bastingage d'un bateau. La voix-off la transforme alors sous nos yeux en personnage d'une nouvelle de Walter Benjamin, sur le Mississipi :

> « La chose s'est passé, m'a raconté le capitaine, il y a quelques années lors d'une de mes premières traversées sur le Mississipi à bord du Molly Brown. Je faisais ma tournée à l'heure habituelle, échangeant quelques mots, ici ou là, avec les passagers. Tout à coup, un sentiment d'oppression m'envahit. Le sixième transat de la rangée était vide. Mais je crois que j'étais encore beaucoup plus oppressé en passant devant les jours précédents, lorsque j'adressais un salut muet à la jeune femme qui s'y tenait d'ordinaire immobile, le regard perdu au loin. Elle était très belle, mais non moins que sa beauté, sa réserve frappait. Une réserve telle qu'on n'avait que rarement l'occasion d'entendre sa voix – la voix la plus merveilleuse que j'aie jamais entendue – rauque et enfumée, sombre, métallique. Un jour, comme je lui avais ramassé son mouchoir – je me rappelle encore combien l'emblème m'en avait frappé : un écu triparti à trois bandes avec une étoile dans chaque bande – elle avait eu pour me dire merci l'expression de quelqu'un à qui on vient de sauver la vie. Cet autre jour, donc, j'allais me mettre en quête du médecin de bord pour savoir si la dame était souffrante, quand un tourbillon de bouts de papiers blancs m'enveloppa. Levant les yeux, je découvris celle que je cherchais appuyée à la rambarde du pont d'arrière, suivant d'un regard absent un essaim de papiers divers avec lesquels jouaient le vent et les vagues. Le lendemain à midi – j'étais à mon poste sur le pont pour surveiller les manœuvres d'accostage – on distinguait sans peine la silhouette des gens qui attendaient. L'inconnue les examinait fiévreusement. Le filage des chaînes de l'ancre avait accaparé mon attention quand un cri jaillit soudain de plusieurs bouches à la fois. Je me retournai, pour constater aussitôt que l'inconnue avait disparu ; aux mouvements de la foule, il était visible qu'elle s'était jetée par-dessus bord. Même si on avait pu stopper un instant les machines, la coque n'était plus qu'à trois mètres du quai, et sa progression irrésistible. Quiconque tombait entre les deux était perdu. C'est alors que l'invraisemblable se produisit : il se trouva un homme pour tenter l'impossible. Sauter de la rambarde ; et sauter de tout son poids sur elle. L'ayant entraînée sous la quille, il s'était ensuite laissé remonter

lentement des profondeurs jusqu'à la surface bouillonnante du fleuve. Pendant que le vapeur – à l'effroi de tous les assistants du quai – accostait à tribord, le sauveteur, tenant la jeune femme dans ses bras, émergeait à bâbord, ou si peu de monde était resté qu'on ne s'en aperçut pas tout de suite.

« Quand je la tenais ainsi, me dit-il plus tard, elle a murmuré merci comme si je lui avais ramassé son mouchoir .»

J'avais encore dans l'oreille le ton sur lequel le capitaine avait dit ces derniers mots. Si je voulais lui serrer la main encore une fois, il n'y avait pas une minute à perdre. J'allais dévaler l'escalier pour le rejoindre, que les entrepôts et les baraquements reculaient lentement. Je repris mes jumelles pour y laisser La Nouvelle Orléans défiler une dernière fois devant moi. Puis je les abaissai lentement en direction du quai. Le capitaine était là, perdu dans la foule. Il leva la main pour me saluer, j'agitai la mienne. Quand je repris les jumelles, il avait déployé un mouchoir et le laissait flotter dans ma direction. Dans un des coins, je distinguai, brodé, un écu à trois bandes avec une étoile dans chaque bande. »

Illustration 144 : La femme du Mississipi

Malgré sa fin heureuse, cette nouvelle de Benjamin, « Le Mouchoir », tisse elle aussi des liens entre l'amour et la mort. Arnaud Des Pallières utilise habilement ses rushes anodins de fausse croisière et change en désespérée suicidaire celle qui n'était visiblement qu'une visiteuse du parc parmi d'autres. Certains plans paraissent indubitablement volés, pris à travers une grille au téléobjectif. Les images sont montées de manière à suivre le déroulement du récit. En conséquence, les premiers plans sur la femme ne surgissent que juste après que la voix-off prononce le mot « femme », ceux sur l'accostage du bateau sont aussi synchrones avec le déroulement du récit. Le

spectateur est donc littéralement face à une dramatisation du réel. De manière symétrique, les rares modifications apportées au texte de la nouvelle visent à l'adapter au réel filmé : l'action est transposée d'Europe en Amérique. Cadix, Barcelone, Ibiza et Bremerhaven, lieux cités chez Benjamin, sont relocalisés sur les rives du simili Mississipi de Marne la Vallée. Le « Bellver » y devient le Molly Brown, nom que le spectateur attentif aperçoit sur la chaloupe du vapeur d'attraction. Tout est donc fait pour entraîner Disneyland dans une fiction aux tonalités sombres et mystérieuses. Encore une fois, le personnage central en est un adulte, qui ne semble pas prendre part à la fête. La fictionnalisation, justement, accentue l'effet de distance, de par ses procédés caractéristiques. On soulignera notamment à ce titre l'emploi du passé simple, et d'un récit enchâssé qui fait que le « je » n'est plus le même que dans le reste du film. La voix – de Des Pallières semble-t-il – est donc déformée lors du récit du capitaine. Métallique, elle tend à ressembler à celle que l'on entend lorsque, régulièrement dans le film, une tête en image de synthèse adresse des questions à la façon d'un quizz. Mais on peut aussi lui trouver les caractères de celle que le capitaine attribue à la femme dans la nouvelle, « rauque et enfumée, sombre, métallique » ; ce qui brouille encore un peu plus les pistes. On le voit, donc, la parole littéraire est ici une arme de subversion. Dans sa ligne de mire, ce n'est ni plus ni moins que le réel, autre motif d'interrogation du film, qui est contesté sur ses bases.

Or paradoxalement, si Walter Benjamin est davantage réputé pour ses essais, c'est à un auteur connu pour ses fictions que Des Pallières emprunte une réflexion sur la réalité, vers le début du film, à la fin de son tour de montagnes russes :

> « Peut-être que l'enfance n'est pas une réalité. Du moins, pour un adulte c'est peut-être que Disneyland non plus n'est pas une réalité. Du moins, pour quelqu'un qui n'est pas à Disneyland…
>
> Un jour une étudiante à demandé à Philip Kindred Dick, le célèbre écrivain américain de science-fiction, de lui fournir une définition de la réalité pour son cours de philosophie. Il a réfléchi, et il a fini par dire : « la réalité, c'est ce qui lorsqu'on cesse d'y croire ne s'en va pas ». c'est tout ce qu'il a répondu.
>
> Depuis, j'ai plusieurs fois repensé à sa définition, et je n'ai pas réussi à en trouver une meilleure. Alors je me demande : « Disneyland cessera-t-il d'exister si je cesse d'y croire ? Et les enfants ? Vont-ils disparaître le jour où nous cesserons de croire à Disneyland ? » ».

Nous ne développerons pas ici le débat sur ce qui fonde la réalité. On peut cependant le résumer à très grands traits en rappelant qu'il sépare ceux qui défendent une ontologie du monde indépendante des observations humaines, de ceux qui pensent au contraire que le réel est avant tout une affaire de représentations, et notamment langagières. Tout le film, par son traitement visuel et sonore, mais aussi donc par son texte, actualise cette question en l'appliquant à un objet précis. Disons que, de par son aspect dubitatif, il se positionne plutôt dans le deuxième camp. Dans ce contexte, le nom de Philip K. Dick fait particulièrement sens. L'une de ses nouvelles, Souvenirs à vendre, adaptée en 1990 au cinéma par Paul Verhoeven sous le titre de *Total Recall*, recoupe tout-à-fait cette problématique. Son personnage principal, Douglas Quail (joué par Arnold Schwarzenneger dans le film) y est aux prises avec une société spécialisée dans l'implant de faux-souvenirs. À partir de là, malgré des péripéties différentes dans la nouvelle et dans le film, c'est bien le questionnement sur le visible et sa nature qui le préoccupe, comme Des Pallières formule ses questions sur la réalité de Disneyland. On ne manquera pas non plus de signaler que la plupart des récits sortis de l'imagination de Dick se déroulent dans des mondes dystopiques. Dans *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques* ? (alias *Blade Runner* au cinéma), les humains rescapés d'une catastrophe nucléaire, sont branchés en continu sur leur poste de télévision, pour tromper leur ennui, et à la recherche d'une empathie perdue. *Le Maître du Haut Château* imagine les Etats-Unis vassalisés par l'Allemagne et le Japon après la défaite des alliés pendant la seconde guerre mondiale. *Ubik* est construit comme un labyrinthe mental où les personnages se perdent, trompés par toutes sortes de simulacres. Tout ceci est donc apparemment aux antipodes du simplisme et de l'angélisme des intrigues made in Disney. Mais ce que Des Pallières vise selon nous, en invoquant l'esprit de Philip K Dick, est de désintégrer Disneyland, non pas comme lieu physique, mais comme lieu mental. On sait bien que la construction Disneyland existera toujours physiquement, même si nous n'y croyons pas (ou plus). Mais la façon dont on l'envisage, décide de sa nature. Le regard fait la chose. C'est en fait ce que tout le film démontre en choisissant de nous montrer des visiteurs zombies ; une galerie de portraits d'enfants au regard éteint au début du film, quasiment tous portés, poussés par les adultes, ou des personnages de dessin animé qui revendiquent de meilleures conditions de travail. Ou encore à la fin du film la mort rêvée en voix-off de Mickey, qui redevenu souris "réelle" se retrouve pris au piège.

Cependant, aux côtés de Philip K. Dick, d'autres classiques de la science-fiction sont de la visite à Disneyland. Toujours lors du tour de montagnes russes, la voix-off cite en effet deux récits archétypaux sur le thème du voyage dans le temps : *Le Voyageur imprudent*, de René Barjavel est rapidement évoqué ; une œuvre d'un autre auteur l'est un peu plus longuement :

> « J'ai entendu quelqu'un dire un jour à la radio que faire de la géographie était une manière de faire de l'histoire, et que voyager dans l'espace était une façon de voyager dans le temps. Dans son premier livre, Herbert George Welles avait écrit : « je crains de ne pouvoir exprimer les singulières sensation d'un voyage dans le temps. Elles sont trop déplaisantes. On éprouve exactement la même chose que sur les montagnes russes dans les foires : un irrésistible élan tête baissée ainsi que le pressentiment d'un écrasement inévitable et imminent ». Le livre s'appelait *La Machine à explorer le temps*. À la fin, l'explorateur disparaissait, ne laissant pour preuve de son voyage dans l'avenir que deux pauvres fleurs fanées. Quelle belle idée que l'on puisse rapporter de l'avenir quelque chose de fané. Parfois les voyageurs du temps, voyageurs imprudents dit-on, font quelques fausses manœuvres, négligent un détail, et se retrouvent à une époque bien différente de celle qu'ils comptaient rejoindre. Et bien je crois que c'est exactement ce qui est en train de m'arriver. En partant pour Disneyland, j'ai cru programmer un voyage dans le futur, ou tout au moins dans un présent légèrement teinté de futurisme, et je crains d'être à mon tour victime d'une légère erreur de programmation. Quelque chose est en train d'évoluer, je le sens mais je ne suis pas certain que ce soit dans le bon sens. Disneyland est le pays de l'enfance. Je dois donc être en train de me diriger vers ça, l'enfance. Je ne sais pas ce que c'est que l'enfance. Je n'en ai aucun souvenir. »

On le voit, Arnaud Des Pallières, aidé par ses complices écrivains, prend bien soin de brouiller les pistes. Il confond sciemment l'espace et le temps, le futur et le passé, le mental et le physique. Aux voyages effectifs entrepris par les personnages de science-fiction est assimilé le voyage intérieur vers l'enfance, elle-même matérialisée par le parc de loisirs. Au passage, on remarque que ce voyage n'est pas sans risque. Et si la métaphore des montagnes russes suggérée par Welles semble juste illustrée par l'image, la citation de *La Machine à explorer le temps* y superpose à nouveau dans les esprits l'idée de la mort, qu'elle survienne sous la forme d'un « écrasement inévitable et imminent » ou de simples « fleurs fanées ».

Nous voilà donc ramenés à notre point de départ – un voyage en compagnie de la Mort, ou de son idée, entamé dans le train qui nous menait à Disneyland – comme dans cette séquence de montagne russe, fabuleux plan-séquence dans lequel la caméra, fixée au wagonnet, revient au bout

de près de quatre minutes dans le même décor de village (fantôme?) du far-west. Comme si, tout en défilant dans le temps, le film faisait un bond en arrière.

Illustration 145 : Dans les montagnes russes

Au cours de cette étrange visite à Disneyland, la littérature, habituée à se confronter à la mort, et au temps, ce « vieux capitaine » et ce « rétiaire infâme » comme les nomme Baudelaire dans son « Voyage », a été par l'entremise de la voix d'Arnaud Des Pallières, sinon un guide, du moins une éclaireuse. Elle a joué, dès le prologue du film, le rôle d'une chambre d'écho par rapport aux interrogations mélancoliques du cinéaste, leur donnant force et profondeur temporelle. Elle a instauré puis sans cesse maintenu une distance déniaisée avec les artefacts enfantins qui forment fatalement le matériau visuel ramené du parc de loisirs. À sa suite, la technique cinématographique (montage, cadrages, traitement sonore) élargit la faille qui sépare Des Pallières des représentations traditionnelles de Disneyland, construit au nom d'une certaine vision de l'enfance par des adultes. Elle en achève le travail de déréalisation, ou plutôt de déconstruction du réel.

Toutefois, à notre sens, la parole littéraire telle qu'elle intervient ici indique aussi une forme plus précise et plus profonde de la critique. Sans paroles, le film resterait sans doute perçu comme une charge contre Disneyland, mais qui serait peut-être alors vue comme plus convenue, facile : une autre critique contre l'empire Disney. La voix-off nous emmène sur un autre terrain. Même si à partir des images, on peut avoir un aperçu de la personnalité du cinéaste, le texte apporte au film de l'épaisseur tant par les univers des écrivains mentionnés ou cités, que par l'engagement de la personne. Ce dernier emprunte d'ailleurs des voies déjà relevées dans les autres films du corpus parcourus jusqu'alors : l'emploi de la première personne, l'expression de l'ignorance et du doute, l'emploi de temps divers – dont le présent de narration (voir les différents passages cités). L'ensemble de ces caractéristiques distingue radicalement le texte écrit par Arnaud des Pallières d'un texte documentaire à proprement parler. C'est pourquoi on parle à juste titre pour Disneyland mon vieux pays natal de film-essai. Mais cette dimension s'appuie également sur l'autoportrait ; les

questions initiales aussi bien que les assertions finales mêlent de façon intime la recherche d'explications générales et la confession de ressentis personnels. En ce qui concerne ces derniers, il s'avère difficile de démêler ceux de l'adulte qui se dévoile de ceux de l'enfant dont le film, sans livrer de détails biographiques précis, en donne l'essence. Le texte qui conclut le film nous fait en effet saisir en quoi l'enfance du cinéaste fut une enfance non conforme aux représentations consacrées par l'existence de Disneyland. Et par là même, il peut élargir le propos, et se faire le porte-parole d'autres enfants (mot dont on peut rappeler l'étymologie : « qui ne parle pas »), en particulier de ceux que l'on amène à Disneyland sans leur demander leur avis, que leurs rêves soient tels que les adultes se les figurent, ou non :

> « Quelque chose de la mélancolie douloureuse des longues après-midis d'enfance aujourd'hui encore m'envahit. Je crois que de telles heures apprennent à l'étranger qui les vit des secrets que seuls devinent d'habitude les plus anciens habitants, car l'enfance est le sourcier du chagrin. Et pour connaître la mélancolie de cette ville si glorieusement rayonnante, il faut sans doute y avoir été un enfant.
>
> Maintenant, j'ai laissé le centre derrière moi, avec la foule, et toutes les attractions. J'ai laissé les vitrines de la rue principale, jusqu'à la grande place centrale, antichambre de la ville ; cette large cour circulaire où le monde entier semble n'être plus qu'un seul et même dimanche après-midi. Le trait caractéristique de cette ville, c'est son vide. La grande place centrale est toujours vide. Les voitures et les tramways qui s'y croisent sont toujours vides. La rue principale, qui commence sur la place, et conduit par de nombreux bâtiments jusqu'au fameux château, est toujours vide. À la foule des petites tables des cafés en plein air, des deux côtés de la rue, il n'y a aucun client. Le grand portail du parc, à l'entrée de la place, est ouvert à deux battants, mais… nul visiteur n'entre ni ne sort. Nous ne sommes pas d'accord sur les détails, mais tous, nous convenons que ce lieu, pour une raison ou pour une autre, nous rappelle notre enfance. On peut dire que ça tient à certains bruits de vapeur de la vieille locomotive, à la forme d'un arbre, à l'odeur de grillé ou de sucre cuit, ou encore à ce tournant du chemin ; à ce bout de jardin pour l'un, et pour l'autre à la forme de cette fenêtre. Mais chacun déclare qu'il se rappelle plus facilement cet endroit que les traits de sa propre mère.

> C’est ma vieille ville natale. Et d’un pas lent, hésitant, je traîne encore dans ces rues.
>
> Disneyland existe. Les enfants aussi sans doute. Les enfants ne sont pas difficiles. Leur rêve, c’est d’être n’importe qui, de vivre n’importe comment, d’aller n’importe où, et ils le font. C’est ça la vie des enfants. Ils ne décident pas, ils ne décident rien. La vie n’est que ce qu’elle est, rien d’autre, et ils le savent. Les enfants aiment la vie, tout le monde sait ça. Et rien ne les oblige à aimer la vie qu’ils ont. »

A l’appui de notre affirmation de l’articulation entre expression de l’intime et discours général, on constate ici un passage du présent de narration à la première personne (« Quelque chose […] encore m’envahit ») à une troisième personne qui se permet le présent de vérité générale : « Et rien ne les oblige à aimer la vie qu’ils ont ». Autrement dit, le discours sur le monde se fonde sur un savoir nourri de la plus grande subjectivité. Ce faisant, le texte écrit par Des Pallières pour le film, nonobstant les figures de style qui le parcourent, s’inscrit selon nous dans la même démarche que celle des écrivains qui se mettent en jeu et en danger dans leur écriture.

Cette démarche est inséparable dans Disneyland, comme dans *Lost lost lost*, d’une mise en question du regard sur le monde par leurs auteurs. Comme si la reconfiguration visée par ces francs-tireurs, pour être pleinement efficiente, ou pour se montrer la plus proche possible de leur vision, ne pouvait se suffire des images et des sons. Les mots et les phrases, à condition d’être eux-mêmes soustraits de la pente conventionnelle de l’usage et de l’usure, apparaissent alors comme de possibles alliés. Mais surtout, la littérature a arpenté depuis longtemps les voies de l’introspection rétrospective. Plus souple en cela que l’image, elle peut explorer les multiples variations et nuances du moi et du passage du temps. Elle peut donc s’avérer une alliée précieuse pour qui éprouve le désir ou la nécessité de filmer ces retours.

Mais toute autre a été l’entreprise de Jean-Daniel Pollet : l’inactuel ne prend pas dans ses films le visage de l’introspection personnelle. Dans *Dieu sait quoi*, il se situe plutôt du côté des choses, suivant en cela un certain « parti pris » en faveur duquel avait naguère opté le poète Francis Ponge. Les mêmes mécanismes que dans l’œuvre de Jonas Mekas sont-ils dès lors en jeu ?

QUATRIÈME PARTIE

DIEU SAIT QUOI

JEAN-DANIEL POLLET

4 Jean-Daniel Pollet, Dieu sait quoi : un éloge du monde muet

La Rabbia ainsi que *Lost lost lost* sont des films réalisés à partir d'images en stock ; bandes d'actualités, ou archives personnelles de l'auteur. Les textes en ont été rédigés après coup, au vu, et en fonction d'images déjà là. Ces films effectuent de fait des retours sur un passé, que celui-ci soit collectif, de nature politico-historique, ou qu'il laisse place à un parcours plus personnel. Ils sont rythmés par des événements. *Dieu sait quoi* de Jean-Daniel Pollet suit une démarche qui s'en écarte, selon ces deux critères : d'une part, c'est un film né du désir de s'emparer d'un texte déjà écrit, par un autre auteur que le réalisateur, Francis Ponge ; d'autre part, sa matière première, filmique ou textuelle, se veut déconnectée de quelque chronique que ce soit.

Dès lors, émergent d'autres problématiques, différentes de celles posées par les premiers documentaires poétiques de Pollet, ainsi que de celles rencontrées sur les films déjà évoqués dans notre corpus. Nous pourrons ainsi d'abord nous demander pourquoi Ponge : en quoi son œuvre a-t-elle pu susciter un désir d'images que l'on peut toujours qualifier de documentaires ; quel rapport au réel s'y joue. Nous pourrons ensuite confronter la poétique de Ponge et la poïétique de Pollet, chercher s'il n'existe pas quelques affinités entre elles. Si leurs démarches respectives ne se rencontrent pas dans une commune volonté de questionner notre regard sur les choses qui composent le monde. Puis, plus précisément, voir comment Pollet a emprunté, puis découpé le texte, sans le dénaturer ; et comment il l'a associé aux images. Ensuite, nous verrons comment le film, à l'instar du texte de Ponge, propose un regard sur le réel qui, s'émancipant de la chronologie, nous invite à considérer autrement les « choses ». Cela nous amènera à porter attention aux caractéristiques et vertus du texte littéraire mis à contribution dans ce contexte filmique. Nous pourrons alors nous demander si cette vision apparemment hors du temps social est aussi éthérée qu'elle n'en a l'air. Si à sa manière, à un autre niveau, elle n'est pas en phase avec une évolution des mentalités à notre époque.

4.1 Pourquoi Ponge ?

4.1.1 L'admiration du cinéaste pour l'écrivain

On peut d'ores et déjà tenter d'établir pour quelles raisons Jean-Daniel Pollet a eu le désir de réaliser un film à partir de l'œuvre de Francis Ponge. A cet égard, le film lui-même apporte une première forme de réponse dans une séquence où apparaît un portrait photo de Francis Ponge placé en icône sur l'un des murs de la maison de Jean-Daniel Pollet. Le texte en voix-off, à cet instant, fait partie des quelques passages qui ne sont pas des reprises de textes de Ponge, mais ont été rédigé

par Jean Thibaudeau, autre écrivain, à la demande du cinéaste. Il y est littéralement affirmée la vénération du cinéaste pour le poète :

> « Pour les anciens, un dieu lare était une divinité domestique protectrice du foyer. Selon le Larousse, on le représentait comme un petit génie sans ailes, court vêtu, brandissant une corne d'abondance. Chacun pouvait avoir le sien. Le mien s'accroche sur les murs, ou sur les bibliothèques de n'importe quelle maison, sauf peut-être de la sienne. Il est dégarni, méridional, poète, et mortel puisqu'il nous a quittés il y a quelques années. Il s'appelait Francis Ponge et son œuvre vaut le détour, voire navigation. »

Illustration 146 : **Dieu sait quoi –** ***Ponge en dieu lare***

La référence au culte romain des dieux lares confère à la relation de Pollet pour Ponge un caractère que l'on pourrait qualifier de modérément religieux ; le culte des dieux lares porte en effet une connotation domestique et familière dont le caractère personnel et personnalisé protège d'une sacralisation trop imposante, comme peuvent l'être celles qui se jouent dans les grandes religions monothéistes. L'admiration de Pollet pour les textes de Ponge transparaît par ailleurs dans la confiance qu'il accorde à la force de ses textes. On peut le voir par exemple dans le traitement qu'il prévoyait de réserver à ses propres images en regard d'un texte de Ponge, qui se gausse de la démesure des constructions humaines, incapables de rivaliser selon lui avec celles des coquillages et qui

> « ressemblent aux morceaux de son squelette ou de n'importe quel squelette, à de grands os décharnés : ils n'évoquent aucun habitant à leur taille. Les cathédrales les plus énormes ne laissent sortir qu'une foule

informe de fourmis, et même la villa, le château le plus somptueux faits pour un seul homme sont encore plutôt comparables à une ruche ou à une fourmilière à compartiments nombreux, qu'à un coquillage[163]. »

Or, dans les premières ébauches de scénario, que nous avons pu consulter à la Cinémathèque de Toulouse, Pollet prévoyait de placer ce texte sur des images de *Bassae*, court-métrage qu'il avait consacré au temple grec éponyme. Il note alors :

« Occasion unique de me régaler une fois de plus à filmer, comme je l'entends, quelques somptueux monuments et de faire réapparaître ici quelques images du temple de Bassae.

Mais les monuments, même filmés sous mes angles, seront aimablement prêtés au texte de Ponge, qui n'en fera qu'une bouchée[164]. »

A ce stade de l'écriture du film, Pollet envisage encore de tourner des images originales de monuments. Dans la version finale, n'apparaissent, sur un poste de télévision, que celles de *Bassae* entrecoupées de plans de visages pris dans certains de ses autres films, ceux de Raimondakis, lépreux et personnage central de *L'Ordre*, et de Maria Loukakis, figure féminine emblématique de *Méditerranée*. Autrement dit, le cinéaste livre en pâture au texte de Ponge les images de ses propres films, avec la certitude qu'elles seront phagocytées par le texte, et ceci bien qu'il pense qu'elles ont une force supérieure aux images lambda (« même filmés sous mes angles »). Le dieu lare, comme la plupart des dieux des anciennes religions païennes de la Méditerranée, exige ses offrandes, le sacrifice des meilleurs morceaux.

163 Francis Ponge, « Notes pour un coquillage », *Œuvres complètes, Tome I, Le Parti pris des choses*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1997, page 39.

164 Jean-Daniel Pollet, Fonds Jean-Daniel Pollet, « Collections La Cinémathèque de Toulouse ». Document F20 – 2.21 A.2. / Dossier 1 (1/3). Citation issue du document « Continuité 1 », page numérotée 76.

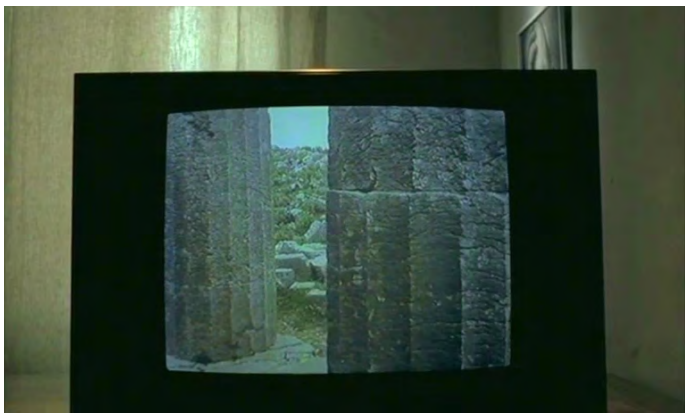


Illustration 147: Dieu sait quoi: images de Bassae

Par ailleurs, le texte de Thibaudeau précédemment cité évoque aussi la mort récente de Francis Ponge, dieu « mortel puisqu'il nous a quittés il y a quelques années ». Mais cet euphémisme omet de préciser un lien plus précis entre la mort de Ponge et la conception du film.

C'est en effet sur un lit d'hôpital que le projet de Dieu sait quoi a pris corps, à l'occasion d'une longue immobilisation forcée. En 1989, Pollet a été victime d'un grave accident, happé et projeté en l'air par un train, alors qu'il faisait des essais de pellicule. 27 fractures plus tard, il doit passer de longs moments cloué sur son lit d'hôpital. C'est à cette occasion qu'il dit avoir demandé à sa compagne et monteuse Françoise Geissler de lui apporter les œuvres complètes de Ponge. Il précise qu'il ne s'agit pas d'une découverte, mais d'une relecture, sa première lecture du poète remontant à son adolescence. La relecture de Ponge débouche donc chez le cinéaste sur un projet de film, d'abord vu comme une adaptation de son œuvre, projet qui se verra concrétisé huit ans plus tard. Mais si Pollet a voulu relire Ponge en 1989, donc après avoir échappé de peu à la mort, c'est aussi parce que la disparition de l'auteur du *Parti pris des choses*, en août 1988, était encore récente. Dieu sait quoi remplit donc également le rôle de tombeau. Les premières versions du scénario étaient encore plus explicites sur ce point, qui prévoyaient d'intégrer dans le film un texte hommage de Michel Butor, « In Memoriam FP », écrit pour Ponge après sa mort.

Reste à savoir, ou du moins à tenter d'avancer quelques éléments de réponse à la question de savoir en quoi l'œuvre de Ponge a-t-elle pu toucher Pollet. Il convient alors peut-être de montrer ce que peut représenter l'œuvre de Francis Ponge dans l'histoire littéraire du 20e siècle. En quoi, donc, la production de Ponge est-elle singulière ? Quelles en sont les caractéristiques, ce qui la distingue de toute autre ? En retour, on verra que, de son côté, Ponge avait apprécié certaines œuvres de Jean-Daniel Pollet.

4.1.2 Francis Ponge dans la littérature contemporaine

Francis Ponge est en premier lieu reconnu comme l'auteur du *Parti pris des choses*. C'est ce recueil, paru en 1942 qui l'a fait connaître, et qui demeure son œuvre la plus célèbre. C'est également ce recueil que Pollet a d'abord réclamé sur son lit d'hôpital et dont il a souhaité faire la matière textuelle d'un film. Mais, de même que Ponge n'a cessé de suivre tout en le remodelant le sillon initial tracé par son Parti pris, Pollet a ensuite plongé dans les œuvres complètes de celui-ci, comme le montre la provenance des textes repris dans *Dieu sait quoi*, loin de se limiter à l'œuvre phare de l'écrivain.

A priori, la poétique de Ponge paraît relativement simple. Elle consiste à écrire sur les choses les plus ordinaires, qui forment notre quotidien. Par les choses en question, Ponge entend aussi bien des éléments de la nature, comme le galet, l'abricot ou l'escargot, pour prendre des exemples de chacun des règnes traditionnels, que des objets manufacturés comme le cageot ou le savon. D'autres entités, plus complexes ou d'une ampleur plus large, comme un pré, un moment (« l'avant-printemps ») ou le soleil, sont également tombés sous la plume de Ponge. Dit ainsi, rien ne semble plus élémentaire, d'autant plus que son œuvre, depuis longtemps acceptée, fait maintenant partie des classiques.

Pourtant, c'est peu de dire que cette dernière a fait l'objet d'une somme imposante d'échanges, de commentaires, de débats littéraires ou philosophiques. S'il en est ainsi, c'est que la simplicité de ses poèmes n'est qu'apparence. En réalité, elle est d'abord le fruit d'un long et douloureux cheminement de son auteur, et a constitué à son époque une rupture remarquée, tant elle s'inscrivait en faux contre les tendances en cours alors, et ce depuis longtemps, dans le champ de la poésie. Ce *Parti pris des choses* est en effet d'abord l'aboutissement d'une somme de refus, en première part d'un lyrisme centré sur l'expression du moi d'une part, et du recours aux images façonnées par l'imagination ou l'inconscient d'autre part. Sans mener une analyse approfondie, on voit assez vite comment cela place sa poésie à rebours des orientations surréalistes ou symbolistes, comme des envolées romantiques. Concernant ces dernières, il n'a pas de mots assez durs pour condamner une poésie de l'exhibition des sentiments, pour rejeter, presque vomir, ce qu'il nomme le « patheux ». Ponge va même plus loin dans l'exclusion, se refusant à prendre l'homme pour sujet de ses textes, arguant que la littérature en est toute emplie, et ne fait que tourner en rond dans ce qu'il qualifie de « manège ». Quant aux images poétiques, elles ont pour lui le défaut de donner une image voilée, faussée, du monde ; chargée justement de préoccupations humaines plaquées sur la réalité. Dans ses écrits, Ponge va même jusqu'à se défendre d'être un poète, revendique une écriture proche d'une démarche scientifique.

C'est donc, au départ, non sans un certain dégoût pour les interactions sociales, et l'état de corruption de la société, et dans ce qu'il affirme avoir été une tentative de survie, que Ponge chante les choses. C'est ainsi qu'il déclare que « le monde muet est notre seule patrie », profession de foi qui revient à plusieurs reprises dans ses écrits. Se muant en « ambassadeur » de ce monde muet, qui comprend donc l'intégralité du réel à l'exception des humains, il lui consacre toute son attention. On entrevoit alors comment sa démarche peut s'apparenter à celle de Pollet dans *Méditerranée*, et donc pourquoi en retour l'écrivain a apprécié ce film. En effet, de son côté, Pollet, en parlant de son film en révèle l'un des secrets de fabrication, à travers le principe de tenter de ne filmer qu'une seule chose par plan. C'est-à-dire de débarrasser le cadre de tout ce qui pourrait détourner l'attention de la chose filmée. Dans les deux cas, dans l'image ou le texte, s'observe une focalisation de l'attention, obtenue au prix de, ou grâce à, une épuration. Même si on rencontre de temps à autre dans *Méditerranée* quelques visages humains, ceux-ci sont largement décontextualisés. On peut donc retenir dans la démarche des deux artistes une même tendance à la mise en valeur des « choses ».

Toutefois, chez Ponge, cet amour des choses se double d'un amour de la langue. La justice rendue aux choses ne peut en effet être rendue dans l'art poétique qu'à l'aide de mots. Loin de le nier, Ponge a donc ensuite complété son « parti pris des choses » par un « compte tenu des mots ». Au point, à la fin des années 1950, de se rapprocher du groupe *Tel quel*, ce collectif littéraire, formé autour de Philippe Sollers, et de l'idée que les textes forment une réalité relativement autonome qui est leur propre objet[165]. Mais l'idylle entre Ponge et *Tel quel* se refroidit ensuite à la fin des années 60, pour des raisons littéraires et politiques. Ponge, d'une part, rechigne à se placer sur le terrain où *Tel quel* voudrait l'emmener, c'est-à-dire à sacrifier complètement les choses pour les mots. C'est également l'époque où, celui qui avait été brièvement encarté au Parti Communiste affiche des sympathies pour le régime gaulliste. Toujours est-il que c'est pendant la période où Ponge et *Tel Quel* entretiennent des rapports de mutuelle reconnaissance, en 1963, que sort *Méditerranée*, dont le texte est de Sollers, et qu'encense Ponge. Le film de Jean-Daniel Pollet montre en effet un souci évident de la forme, qui n'était pas pour déplaire à Philippe Sollers. Mais, de même que Ponge reste attaché aux choses, Pollet accorde la plus grande attention aux sujets filmés. Son formalisme ne va jamais jusqu'à l'abstraction extrême comme ont pu la proposer certains avant-gardes. Ses films sont toujours en tension entre d'un côté le plaisir des images et de leur assemblage, et de l'autre une fascination pour le réel. On peut donc également les rapprocher des textes de Ponge, qui, comme Jean-Claude Pinson le propose, manifestent un double jeu analogue : « Densifié » par le travail sur

165 Pour approfondir ce point, et les liens entre ses œuvres et la biographie de Ponge voir notamment Michel Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses*, Champ Vallon, Seyssel, 1991.

la langue, « le texte parvient alors à un degré d'intensité de présence qui l'égale, ou presque, à la chose[166] ».

Cependant, pour Jean-Claude Pinson, ce retour au réel au plus près de sa matière, insère la poésie de Ponge dans un mouvement qu'il observe chez plusieurs poètes de la seconde moitié du vingtième siècle. En prenant soin de distinguer certaines nuances et différences d'approche, il formule l'hypothèse que des poètes comme Francis Ponge, Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, Michel Deguy ou Jacques Réda tentent dans leur écriture de renouer avec une certaine forme de sacré. On se rappellera par ailleurs, que nous avions déjà évoqué la poésie d'Yves Bonnefoy à propos de la notion de présence, pour relever des parentés avec la démarche de Jonas Mekas. Pour tous ces auteurs, la perspective est celle d'un athéisme, qui a pris acte de la mort de Dieu. Pour autant, tous récusent par ailleurs un mode de vie moderne qui sous-tend un rapport au réel absolument et froidement matérialiste. D'une manière ou d'une autre, leur poésie porte donc à ce monde une forme d'attention ou de vénération. Une telle vocation de la poésie correspond précisément à celle que le philosophe allemand Martin Heidegger lui assignait, qu'il identifiait dans l'œuvre de Rilke et Hölderlin, et qu'il estime nécessaire à notre époque athée, matérialiste, livrée aux forces mécanistes. Il revient en effet pour lui à Friedrich Hölderlin d'avoir le premier exprimé avec force le péril qui guette chaque humain - et notre civilisation - du fait de la disparition de tout principe spirituel, ce temps de « plus grande détresse » que son poème « En bleu adorable » évoque. De Rainer Maria Rilke, Heidegger met en exergue la notion de « l'ouvert », présente dans ses poèmes, et qui appelle à un état de réceptivité exacerbée au monde dans lequel nous sommes plongés. Jean-Claude Pinson pense donc pouvoir apparenter à ces interrogations tout un ensemble de poètes contemporains qui se détournent d'un formalisme trop grand et qui, chacun à leur manière, reviennent aux choses concrètes en les considérant comme autre chose qu'une matière brute, absurde ou fonctionnelle. Même si aucun d'eux ne se fait le chantre d'une religion – Ponge clame même de façon abrupte son athéisme (« Voilà pourquoi je hais Dieu et honore Logos. […] Dieu est une lâcheté.[167] ») – leur poésie conférerait au monde un caractère que l'on peut qualifier de sacré.

4.1.3 Une affinité élective réciproque : Pollet dans le cinéma

Maintenant, comment situer Jean-Daniel Pollet et son œuvre vis-à-vis de cette problématique ? Un lien peut-il être tendu entre le cinéaste et ces poètes ? Pouvons-nous établir des rapprochements, des parallèles, entre certains de ses films et cette conception de la poésie ?

166 Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Champ Vallon, Seyssel, 1995, page 155.

167 Francis Ponge, « Première méditation nocturne », *Nouveau nouveau recueil II*, dans *Oeuvres complètes, tome II, Bibliothèque de la Pléiade*, Gallimard, Paris, 2002, page 1178.

La filmographie de Jean-Daniel Pollet, on le sait, est atypique. Elle se partage, d'une manière qui a souvent intrigué ou divisé, en deux types de films radicalement différents. D'un côté, dans la lignée de son premier court-métrage primé à Venise en 1959, *Pourvu qu'on ait l'ivresse*, s'égrainent diverses comédies douce-amères mettant en scène le comédien Claude Melki en fil rouge mi-burlesque, mi-lunaire, qui composent également un ensemble décalé dans la production cinématographique française de fiction. Sur un autre versant, Pollet a conçu une série de films dont le classement s'est avéré problématique : films qui, sur la base d'images ne relevant pas de la fiction, font appel à des textes de facture littéraire.

Ainsi, *Dieu sait quoi*, en 1997, n'est pas le premier ni le seul film de Jean-Daniel Pollet à combiner images documentaires et texte littéraire. Déjà, en 1963, il propose *Méditerranée*, un moyen métrage singulier qui marque les esprits. Conspué lors de sa projection dans certains festivals, comme celui pourtant dit « expérimental » de Knokke le Zoute, il est encensé par d'autres, tels Jean-Luc Godard ou Francis Ponge. *Méditerranée* surprend de fait par sa facture inédite à l'époque de sa réalisation : des images disparates de lieux, de personnages non identifiés, dont le seul point commun est leur rapport à la Méditerranée ; et un texte en voix-off poétique, mystérieux, écrit par Philippe Sollers, alors jeune écrivain fer de lance du mouvement *Tel quel*. Godard écrit alors dans *Les Cahiers du cinéma* :

> « Que savons-nous de nous-mêmes, hormis que nous sommes nés là il y a des milliers d'années... Que savons-nous donc de cette minute superbe où quelques hommes, comment dire, au lieu de ramener le monde à eux comme un quelconque Darius ou Gengis Khan, se sont sentis solidaires de lui, solidaires de la lumière non pas envoyée par les dieux mais réfléchie par eux, solidaires du soleil, solidaires de la mer... De cet instant à la fois décisif et naturel, le film de Jean-Daniel Pollet nous livre sinon le trousseau complet, du moins les clés les plus importantes... les plus fragiles aussi... Dans cette banale série d'images en 16 sur lesquelles souffle l'extraordinaire esprit du 70, à nous maintenant de savoir trouver l'espace que seul le cinéma sait transformer en temps perdu... Ou plutôt le contraire... Car voici des plans lisses et ronds abandonnés sur l'écran comme un galet sur le rivage... Puis, comme une vague, chaque collure vient y imprimer et effacer le mot souvenir, le mot bonheur, le mot femme, le mot ciel... La mort aussi

puisque Pollet, plus courageux qu'Orphée, s'est retourné plusieurs fois sur cet Angel Face dans l'hôpital de je ne sais quel Damas...[168] ».

Dans son éloge, Godard pointe les effets détonants que produit pour lui le commerce des mots et des images dans le film. Ponge, qui alors ne connaît pas encore Pollet, mais entretient des liens étroits avec Sollers, écrit quant à lui :

> « ce que je désire dire aujourd'hui, c'est que j'aime *Méditerranée*, que ce film mieux qu'aucun autre, vraiment, correspond à mon goût profond, que rien ne m'y choque, au contraire, que tout y est en accord avec ma sensibilité, que je pourrais le regarder sans cesse, qu'il aurait pu durer indéfiniment sans me lasser, que je demande à le revoir bientôt et le plus souvent possible[169] ».

Avec *Méditerranée*, on peut donc dire que Jean-Daniel Pollet invente une forme cinématographique. Cependant, ce coup d'essai, et de maître, est longtemps resté assez isolé dans la filmographie de Pollet. D'une part, il a poursuivi en parallèle la réalisation de ses films de fiction comme *L'Amour c'est gai, l'amour c'est triste* (1971) ou *L'Acrobate* (1976). D'autre part, d'autres documentaires suivront qui emprunteront d'autres formes, tels *L'Ordre* (1974), qui laisse une large place aux paroles in de ses personnages. Seuls *Bassae* (1964), court-métrage centré sur le temple grec éponyme, et plus de vingt après, *Trois jours en Grèce* (1991), accueillent des textes littéraires commandés à Alexandre Astruc pour le premier, et Jean Thibaudeau pour le second. *Trois jours en Grèce* comporte en outre une séquence dans le métro d'Athènes montée avec en voix-off un texte du poète grec Yannis Ritsos. On sait également que Pollet a essuyé par ailleurs de nombreux refus d'avances sur recettes du CNC pour des projets souvent innovants, mais de ce fait très vite avortés.

Avant Dieu sait quoi, trois films présentent donc comme signe distinctif un texte poétique en guise de voix-off. De prime abord, *Dieu sait quoi* semble conçu selon le même principe. Mais pour *Méditerranée*, on sait que le texte est venu après coup, après montage des images. Jean-Daniel Pollet, procédant par tâtonnements, a testé plusieurs solutions avant de s'arrêter sur le choix du texte de Philippe Sollers. Après avoir en vain tenté de placer en voix-off des textes de Georges Bataille, il avait notamment demandé un texte à Jean Thibaudeau, qui ne l'a pas satisfait non plus. De même, pour *Bassae*, et *Trois jours en Grèce*, les textes ont été écrits après tournage et montage des images. A chaque fois, des images sont tournées, qui attendent un texte parfois difficile à

168 Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma*, n°187, février 1967.
169 Francis Ponge, Textes hors recueil, *Œuvres complètes, Tome II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2002, p.1396.

trouver. Cependant, la présence de textes poétiques en guise de voix-off dans les films de Pollet ne suffit pas à expliquer en quoi certains de ses films étaient proches de l'univers de Ponge.

Un film comme *Bassae*, tout entier centré sur le temple grec du même nom, peut déjà permettre d'esquisser quelques pistes. Le thème du sacré traverse effectivement le film, dont tous les plans montrent les ruines du temple de Bassae. Et ce court-métrage interroge aussi, par le texte d'Alexandre Astruc, la disparition des anciens dieux. Mais ce texte, de concert avec les images, tend à suggérer une autre forme mystère, porté par le lieu et les pierres du temple. Ainsi, la question de la nature de ces pierres, qui ne sont plus des roches informes du fait de leur taille, non plus que des éléments d'un temple qui n'en est plus véritablement un du fait de la chute et de l'éparpillement de ces pierres, est posée. De même, si les images nous donnent parfois l'illusion d'un temple, ou nous donnent du moins les moyens de pouvoir le reconstituer mentalement, elles cadrent à d'autres moments ces pierres de manière à rendre une impression de chaos. Elles vont aussi jusqu'à s'en approcher, mettant en évidence leur texture, leur singularité. Textes et images s'accordent pour animer ces pierres d'une sorte de vie propre, et leur confèrent un effet de présence.

Ce regard animiste, panthéiste, préside également à la conception de Dieu sait quoi. Une note de Jean-Daniel Pollet dans son dossier de préparation l'exprime ainsi :

> « Les images saisies, fabriquées ou empruntées, viseront par leur choix, l'appréhension de Gaïa, c'est-à-dire de la terre entière (aquatique, minérale, brûlante, calcinée, aérienne, végétale, animale, humaine), vue à l'œil nu, au microscope, au télescope, terre qui vivrait comme un être autonome, avec ou sans hommes, perdu parmi quelques milliards de soleils, de planètes et d'étoiles[170] ».

On reconnaît dans ces propos une reprise de l'hypothèse Gaia alors récemment développée par le climatologue britannique James Lovelock et la microbiologiste états-unienne Lynn Margulis. Théorie qui a pu parfois donner lieu à une dose de mysticisme alliée à des données scientifiques. Francis Ponge ne l'aurait sans doute pas reniée, un texte, en partie repris dans le film, comme « Le Galet » par exemple s'inscrivant dans cette veine en reprenant toute l'histoire de notre planète depuis sa formation. Nous verrons également que la figure de la personnification des choses se rencontre en abondance dans ses textes.

Le panthéisme, quant à lui, s'il n'est pas explicitement invoqué dans le film, était bien envisagé lors de ses premières moutures. En effet, le dernier scénario préparatoire connu prévoyait

170 Jean-Daniel Pollet, document F20 – 2.21 A.2. / Dossier 4, Fonds Jean-Daniel Pollet, « Collections La Cinémathèque de Toulouse ».

en voix-off plusieurs extraits des *Dialogues avec Leuco* (1947 pour la version originale) de l'écrivain italien Cesare Pavese. Or, cette œuvre se présente sous la forme de dialogues imaginaires entre divinités et personnages mythologiques de l'antiquité gréco-latine. Entre autres passages, était prévu ce dialogue entre un satyre (S) et une hamadryade (H) :

> « LE DELUGE [...]
>
> H : Je me demande ce que disent de cette eau les mortels.
>
> S : Qu'en savent-ils ? Ils l'acceptent. Chacun espère, si le ciel veut, une meilleure récolte.
>
> H : Tout ce que nous savons, c'est regarder.
>
> S : Les bêtes naissent et meurent comme les feuilles. Ils nous entrevoient disparaître dans les ramures et alors ils croient de nous je ne sais quoi de divin.
>
> H : Et les pierres et les terres qui un jour reviendront à la lumière ne vivront pas d'espérance seulement. Tu verras que le monde nouveau aura quelque chose de divin dans ses plus fragiles mortels[171] ».

Chez Ponge, les références mythologiques et les conceptions animistes des choses ne sont pas aussi explicites et présentes. Toutefois, comme l'affirme également Jean-Claude Pinson, on peut tout à fait le rattacher à un certain type de lyrisme qui tourne résolument le dos à l'épanchement du moi et de ses affres mais pose comme base de l'émotion lyrique la recherche de vibrations : vibrations du monde perçu comme un être, que le poète cherche à répercuter en faisant à son tour vibrer les mots. Et Pinson admet Ponge dans une liste de poètes de la seconde moitié du vingtième siècle dont la poésie se déploie selon une vision à la fois sacrée et laïque du monde : « Il n'est pas impossible pourtant (le cas de Ponge est là pour le montrer) de rendre compatible une position théorique matérialiste pourchassant toutes les illusions (y compris et surtout les illusions poétiques) et une posture poétique faisant droit au sacré, à un rapport au monde « enchanté »[172] ». Ce regard sur le monde, et les choses qui le composent, peut être comparé à celui que leur porte Pollet dans ses films poèmes, filmant les objets et les êtres de manière à les nimber d'une certaine aura.

En outre, on peut s'interroger sur le principe selon lequel, sur *Méditerranée*, il a voulu construire ses images en ne cadrant qu'une seule chose par plan. Ne serait-ce pas, à nouveau, pour que ces choses semblent rayonner ? Que leur présence s'impose, que leur soit conférée une force, comme une irradiation qui en émanerait ? Pollet est évidemment lui aussi un athée déclaré. Dans

171 Cesare Pavese, *Dialogues avec Leuco*, Gallimard, Paris, 1989.
172 Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Champ Vallon, Seyssel, 1995, page 130.

une émission pour France Culture du 8 juin 1997[173], interrogé sur le choix du titre du film il déclare ne pas avoir d'explication précise, mais enchaîne franchement « je suis agnostique ». Pour autant, sans doute fait-il partie aussi de ceux qui se ne résolvent pas à désenchanter complètement le monde. La même année, dans un article pour *Les Cahiers du cinéma*, il donnait cependant une autre piste :

> « *Dieu sait quoi* est aussi un film au-delà du bien et du mal, où Dieu est une hypothèse de travail, un peu dans le sens où Matisse disait : « je crois en Dieu quand je travaille » […].
>
> Si Dieu se trouve quelque part dans l'œuvre de Ponge ce serait dans les articulations de son langage, et je peux en revenir au montage : un plus un égale trois ou même quatre si tout va bien. Dans *Dieu sait quoi*, Dieu peut se deviner dans le minuscule intervalle séparant deux images. Il est dans le raccord[174] ».

« Dieu » serait donc une métonymie de l'acte artistique, créateur. Pourtant, une dernière hypothèse, non incompatible avec les précédentes, pourrait expliquer ce titre. L'expression « dieu sait quoi » est en effet employée dans un texte de Ponge, « Les Poiriers ». Le processus de fructification est en fait le fil conducteur de ce poème en prose, qui s'arrête notamment sur le phénomène de la floraison. Mais en outre, comme dans d'autres textes de Ponge, il repose sur une métaphore filée entre l'arbre et le poète, et leurs productions respectives. Lors de leur floraison, en

> « bouquets de tendrons rougissants […] où alors, au moins dans quelques-uns, s'accomplit Dieu sait quoi, dans leurs petites culottes (corolles) ouvertes (à volants), Dieu sait quel mystérieux coït, baiser d'abeilles, ou simple orgasme nerveux individuel et solitaire, ou fécondation par l'air, par le frémissement des pétales ou pistils au zéphyr ou quelque déglutition automatique au soleil[175] ».

Le parallèle entre l'activité des poiriers et celle des écrivains, est discrète dans ce texte, et n'apparaît que par le mot « écriture » pour désigner la forme prise par les arbres. Toutefois, elle est reprise et explicitée un peu plus loin dans « Confirmation des « Poiriers » », où Ponge réfléchit sur la pratique de la taille, comparée à celle de la « rature » : « Ainsi, souvent, quand on taille dans (pratique des amputations) le langage (une phrase), certains des mots qui restent prennent ce caractère (des troncs ou branches de poiriers) : il semble alors que la plume soit repassée sur eux, se

173 Jean-Daniel Pollet, *Ateliers de la création radiophonique, France Culture,* 8 juin 1997.
174 Propos de Jean-Daniel Pollet recueillis et mis en forme par Laurent Roth, Cahiers du Cinéma n° 509, janvier 1997.
175 Francis Ponge, « Les Poiriers », *Nioque de l'avant-printemps*, dans *Oeuvres complètes, tome II, Bibliothèque de la Pléiade*, Gallimard, Paris, 2002, page 976.

les soit confirmés[176] ». Ainsi donc, l'expression « Dieu sait quoi » est reliée dans le texte de Ponge avec le motif de la création artistique, et plus précisément poétique, cette expression la créditant, outre une érotisation évidente, d'une forme de mystère de par son sens habituel. Pollet pourrait donc très bien l'avoir choisi comme titre par une réminiscence inconsciente de ses lectures de Ponge, dans lesquelles il dit aussi avoir plongé pendant sa convalescence. Nous verrons d'ailleurs que ces lectures ont été très complètes et très attentives.

Cependant, d'un autre côté, Ponge a également écrit de nombreux textes sur des peintres. Parmi ceux-ci, un texte sur Chardin lie cette question de l'attention portée aux choses, avec quelques accents sacrés, à une pratique de la peinture qui peut faire songer aux films de Pollet. Ponge s'interroge ainsi :

> « Pourquoi la nature morte ?
>
> Le point est celui-ci :
>
> Un homme vraiment sensible éprouve à propos du spectacle le plus ordinaire, le plus prochain (familier, quotidien, banal), est capable en tout cas d'éprouver
>
> le sentiment de la merveille et du drame, de l'épaisseur et de la variété de la nature, de l'intransigeance de la nature, du sacré, de l'ordre, du vertige, du mystère, du fatal. L'enthousiasme et la terreur sacrée dans le même temps le saisissent.
>
> La beauté, le drame, le tragique de chaque chose et de chaque arrangement de choses lui sont immédiatement sensibles.
>
> Le côté éternel, sériel, perpétuel, le côté signe, hiératisme de cela.[177] »

Il nous semble significatif que Ponge écrive ces mots à propos d'un peintre surtout connu pour ses natures mortes, dans un texte qui justement a pour objectif de louer ce genre. Par bien des aspects, on pourrait dire de *Dieu sait quoi* qu'il est un ensemble de natures mortes animées (le film intègre d'ailleurs également des photos, initialement conçues comme repérages, mais que Pollet par manque de temps, ou d'argent, n'a pas pu tourner). On pourrait le justifier, entre autres, par le soin apporté à Pollet aux lumières : « Pour les couleurs et la lumière dans Dieu sait quoi, j'ai fait […] autour de deux mille photos, avant de commencer le film, pour trouver les distances et trouver les lumières, pour chaque objet, chaque lieu[178] ».

176 Ibidem, p.979.

177 Francis Ponge, « Notes pour « De la nature morte et de Chardin », *Dans l'atelier de « l'atelier contemporain »*, dans *Œuvres complètes, tome II, Bibliothèque de la Pléiade*, Gallimard, Paris, 2002, page 756.

178 Jean-Daniel Pollet, *Ateliers de la création radiophonique, France Culture*, 8 juin 1997.

Mais de plus, dans la version définitive de son texte sur Chardin, Ponge relie sa religiosité profane à une justification du refus, ou du dédain, des thèmes liés à l'actualité :

> « Chardin ne s'en va pas vivre dans un monde de dieux ou de héros des anciennes mythologies ou de la religion.
>
> Quand les anciennes mythologies ne nous sont plus de rien, felix culpa !, nous commençons à ressentir religieusement la réalité quotidienne.
>
> Je crois que de plus en plus de reconnaissance sera vouée aux artistes qui auront fait preuve, par silence, par abstention pure et simple des thèmes imposées par l'idéologie de l'époque, – d'une bonne communion avec les non-artistes de leur temps.
>
> Parce qu'ils auront été dans le fonds réellement vivant de ce temps, dans son état d'esprit officieux, – compte non tenu de ses superstructures idéologiques.[179] »

Dans ce texte daté de janvier 1963 – donc tout juste antérieur à la sortie de *La Rabbia* de Pasolini, et de *Méditerranée* – Ponge se pose complètement en faux contre les théories de l'engagement, notamment sartriennes. L'expression « superstructures idéologiques » est évidemment une allusion claire aux théories marxistes. Il leur oppose une vision du travail artistique plus souterraine mais plus efficace et durable, qui contournant les paroles dominantes de l'engagement, trop explicites dans leur volonté de transcrire des idées, emprunte des voies plus terre à terre mais pour cela seuls susceptibles de s'élever, ou d'atteindre réellement les consciences. Cette démarche n'est-elle pas aussi celle de Pollet, dans ses films dits « documentaires », qui consiste à se tenir au plus près du concret, sans idéologie préconçue ? Qu'on en juge par la réponse qu'il donne à une question concernant *Méditerranée* :

> « Quelle commune mesure entre vos films réalistes et un film comme *Méditerranée* ?
>
> Si j'ai fait du cinéma imitatif, c'est parce que je n'étais pas capable de faire autre chose. Mais j'ai toujours senti que c'était une manière d'attendre le grand saut dans l'imaginaire. C'est donc dans un état de somnambulisme que j'ai pu abandonner peu à peu les notions de documentaire, de fiction, de psychologie, d'a priori, pour laisser les objets, les visages, les monuments ou les lieux qui sont montrés, exister d'une manière indépendante, indépendante de la manière même dont on peut les

179 Francis Ponge, « De la nature morte et de Chardin », *L'atelier contemporain*, dans *Oeuvres complètes, tome II, Bibliothèque de la Pléiade*, Gallimard, Paris, 2002, pages 664-665.

voir, qui est conditionnée par des tas de choses qui sont mortes, mais imprégnées dans l'inconscient ou dans les habitudes.

Nous parlons aujourd'hui de géométrie non euclidienne, de transfini, de voyages dans l'espace ou bien encore de psychanalyse. On arrive à des notions d'une complexité extrême et le cinéma reste le plus souvent imitatif, pseudo poétique, exploite encore des personnages prédéterminés.

Je n'ai donc pas voulu appliquer des idées sur les visages, les choses filmées. Je les ai laissées "être", mon travail étant de juxtaposer des idées entre elles d'une certaine façon.

"Être" n'est sans doute pas le mot juste. J'ai plutôt voulu être à l'écoute des images pour essayer "d'entendre" leur pouvoir. En tout cas, j'ai tenté de faire en sorte que les images aient entre elles leur maximum de ce que j'appellerai, faute de mieux, "pouvoir de révélation"[180] ».

Voilà donc esquissée à assez grand traits les fils qui pouvaient relier les œuvres de Jean-Daniel Pollet, du moins de la partie que l'on qualifie de "documentaire" de celle-ci, à celles de Francis Ponge. Ainsi, les affinités entre Pollet et Ponge, par delà leurs moyens d'expression, éclairent le désir du cinéaste de faire un film à partir des textes du poète. Mais, ceci étant posé, Pollet s'est donc retrouvé dans une situation inédite pour lui, à savoir partir d'un texte pour concevoir des images, et non l'inverse. À cet égard, il était dans une situation qui ressemblait à celle de Tadhg O'Sullivan, à ceci près qu'à la différence de celui-ci le texte ne venait pas lui apporter de solution pour traiter cinématographiquement un thème, une question. Pollet s'est lancé dans *Dieu sait quoi* avec le projet exclusif de faire un film à partir du texte de Ponge. Le processus de réalisation du film de Pollet relève donc en cela d'un cas de figure original.

4.2 La possibilité du pléonasme : histoire d'une solution filmique abandonnée

Tout à son admiration pour le poète, Jean-Daniel Pollet a d'abord cru pouvoir mettre ses textes en image en adoptant une solution ad hoc de son cru. Il a baptisé cette recette du nom de « pléonasme dépassé ». En effet, son amour de l'œuvre de son « dieu lare » l'a dans un premier temps conduit à envisager de la traduire scrupuleusement en images. Il s'est assez vite rendu compte que cette méthode ne produirait pas les délices escomptés. Toutefois, l'histoire de cette idée cinématographique éclaire d'un autre jour la construction du film effectivement réalisé. En outre, si

180 Jean-Daniel POLLET & Gérard LEBLANC, *L'Entre Vues*, Éditions de l'oeil, Montreuil sous Bois, 1998, pages 42-43.

elle avait été réellement tenue, elle aurait donné naissance à un film qui aurait représenté une inféodation totale des images au texte, et qui en cela aurait représenté un extrême dans les rapports que ces deux instances peuvent entretenir.

4.2.1 Les étapes de la préparation du film

Pour retracer les différentes étapes de la construction de *Dieu sait quoi*, nous disposons de nombreux éléments. D'un côté, différents entretiens donnés par Pollet après la sortie du film reviennent sur celle-ci. Mais en outre tout le dossier de préparation du film a été conservé, puis déposé à la cinémathèque de Toulouse. Sa consultation a pu confirmer et préciser certaines déclarations de Pollet, ainsi que certaines intuitions apparues à l'analyse du film. Francis Ponge avait intitulé l'un de ses textes « Comment une figue de paroles et pourquoi[181] ». Il s'agit bien entendu d'un texte sur la figue. Mais, en outre, suivant une tendance qui n'a cessé chez lui de prendre de l'importance, ce texte se présente sous la forme de variations, en reprises et rectifications, du jet initial. Ponge a en fait publié toutes les versions successives de son texte. De façon similaire, quoique non publié par son auteur, le dossier de préparation de *Dieu sait quoi* nous permet, dans une certaine mesure, de suivre le trajet suivi par Jean-Daniel Pollet, et les transformations successives qui ont amené le film à la forme que l'on connaît.

Ce dossier révèle trois principales étapes dans l'élaboration du film. La première consiste en une simple sélection de 59 pages de textes photocopiés, presque essentiellement de Francis Ponge, avec de nombreux passages surlignés, en bleu. Seul un texte de Jean-Paul Sartre, sur Ponge, et un autre de Michel Butor qui lui rend hommage, sont d'autres auteurs. De petits dossiers annexes ultérieurs y ajoutent un texte de Michel Serres issu de *Éclaircissements*, un autre de Christian Bobin, et des extraits de *Dialogues avec Leuco* de Cesare Pavese. Les textes de Ponge rassemblés dans cette première sélection diffèrent beaucoup de ceux qui seront présents dans le film : d'une part, les textes choisis ne correspondent pas – beaucoup apparaîtront ou disparaîtront par la suite ; d'autre part, les extraits surlignés sont beaucoup plus longs que dans la version finale - là où celle-ci préférera des extraits de quelques lignes, cette première sélection présente le plus souvent plusieurs paragraphes, ou pages, d'un texte. Mais pour ainsi dire, dans l'élaboration de *Dieu sait quoi*, cela permet de confirmer qu'au commencement était le verbe de Ponge. Dorénavant, nous nommerons cette étape Première sélection de textes.

Une deuxième étape correspond en fait au dossier constitué pour convaincre le CNC et des producteurs de financer le film. Elle se présente sous la forme de neuf pages de principes généraux

181 Francis Ponge, « Comment une figue de paroles et pourquoi », *Œuvres complètes, Tome II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2002.

sur la conception du film, puis d'un projet de continuité. Plusieurs versions correspondant à cette étape, globalement similaires, sont associées à des notes d'intention qui peuvent varier, évoluer (selon, semble-t-il, leurs destinataires). C'est à ce stade que Pollet commence à réfléchir sur les images censées figurer sous le texte de Ponge. Le dossier est alors intitulé *Le Parti pris des choses*, du nom de l'œuvre phare de Francis Ponge, mais précise que ce ne sera pas le titre du film. Cela indique tout de même l'intention initiale de se baser essentiellement sur ce recueil. Dans l'une des versions, il donne comme idées de titre *Grâce au Ciel* et *Grandeur Nature*. Chacune des 123 pages de la continuité est divisée verticalement en deux parties : le tiers gauche de la page est consacré aux textes (tous de Ponge, exceptés ceux de Sartre et de Butor déjà mentionnés) ; sur les deux tiers droite Pollet décrit, et parfois commente, en regard des textes, les plans envisagés. Par la suite, nous nommerons ce stade Première continuité. Comme pour le troisième et dernier stade, on constate que le texte joue toujours le rôle de principe directeur du film.

Enfin donc, une troisième version de préparation présente une autre sélection de textes, parmi lesquels apparaissent, à intervalles réguliers, plusieurs extraits des *Dialogues avec Leuco* de Pavese, qui finalement ne seront pas intégrés au film. En revanche, les textes de Sartre et Butor n'y figurent plus. Par ailleurs, le film y est nommé par son titre définitif, *Dieu sait quoi*. Ici, les textes semblent plus nettement ordonnés selon ce qui pourrait constituer une trame du film. Leur ordre paraît davantage pensé. Ces textes sont toujours assortis de descriptions des prises de vues projetées (mouvements de caméra, effets) et/ou de photos de repérages. Nous nous référerons à cette étape en la nommant Deuxième continuité.

Toutefois, ce dernier projet s'avère encore bien différent du montage final. Plusieurs explications concourent à expliquer les substantielles différences entre ce dernier projet de scénario et le film réalisé. On peut notamment invoquer d'apparents problèmes financiers, ayant entraîné l'impossibilité de tourner certains plans prévus. On sait aussi que le tournage a connu quelques difficultés qui en ont écourté la durée. Pollet a ainsi dû se servir au montage de photos de repérages ; en outre, certains droits concernant des images d'archives n'ont pas été obtenus. Mais surtout, dans ce genre de film, depuis Méditerranée, Pollet considère que le montage est une phase essentielle, sinon le véritable moment où se fait le film. À cet égard, sur ses derniers films, une place prépondérante est prise par sa monteuse et compagne, Françoise Geissler, qui, selon leurs déclarations, a exercé une large autonomie et fait œuvre de création. Ainsi, quand le montage est évoqué par Jean-Daniel Pollet ou Françoise Geissler, après coup, il est toujours décrit comme un moment de tâtonnement, pendant lequel les plans sont placés, déplacés, découpés, réitérés, jusqu'à obtenir un résultat qui satisfasse pleinement leurs auteurs. Dans cette optique, le rythme joue un rôle

prépondérant. D'ailleurs, Pollet parle dans ses notes d'intention de formes musicales, et notamment d'adagio. Dans la version définitive, outre des textes de Ponge – différents pour beaucoup d'entre eux de ceux prévus lors de la préparation – apparaissent quelques textes additionnels demandés à Jean Thibaudeau, qui n'étaient pas mentionnés auparavant. Ont disparu les textes déjà publiés des autres auteurs pressentis : Michel Butor, Cesare Pavese, Jean-Paul Sartre.

La comparaison entre les différents stades de préparation et la version finale livre plusieurs enseignements intéressants. Ce qui nous a semblé le plus frappant dans toute l'histoire de la réalisation du film est l'évolution depuis une forme initialement prévue de redondance, que Pollet a nommée « pléonasme dépassé », vers la forme définitive, qui s'apparente davantage à une forme de jeu, ou de danse, entre les textes de Francis Ponge et les images de Jean-Daniel Pollet.

4.2.2 Le concept de « pléonasme dépassé »

Dans ses interviews à la sortie du film, Pollet évoque donc un premier projet qui se voulait absolument fidèle aux poèmes du *Parti pris des choses*. Curieusement, après avoir expérimenté des commentaires très décalés par rapport aux images, dans *Méditerranée* notamment, il semble que Pollet ait eu l'intention d'en revenir à une sorte de degré zéro de la mise en image. Ce premier (pro)jet imagine en effet des images qui se borneraient, si cela est possible, à illustrer fidèlement certains poèmes du recueil. Pollet invente même, pour le décrire, cette expression de « pléonasme dépassé ». En effet, son idée était de suivre à la lettre (à l'image pourrait-on dire) des textes de Ponge, ce que l'on peut effectivement observer dans nombre de plans prévus dans les deux continuités.

On peut s'interroger déjà sur le sens de cette démarche originelle. Si la perspective d'un « pléonasme » entre les images et le texte peut sembler naïve, ou réactionnaire, elle n'est pas sans rappeler une partie de la démarche de Francis Ponge, qui s'astreint dans un premier temps à tenter de regarder objectivement les choses, de débarrasser le regard de toutes les images – parasites – que les générations successives ont déposé entre les choses et notre regard. On verra que cette préoccupation n'est pas absente de la version réalisée, même si les images n'y sont pas toujours dans un rapport de pléonasme avec le texte. On peut rappeler aussi la forme de vénération dont Ponge fait l'objet de la part de Pollet, qui l'aurait poussé à une modestie chargée de respect pour l'œuvre du poète. Néanmoins, le choix du mot « pléonasme » questionne. Le terme désigne la redondance comme une maladresse. Employé par Pollet, il indiquerait donc le recours à une naïveté volontaire. En effet, on peut juger non artistique une démarche qui se bornerait à illustrer les mots

par des images, comme un mauvais documentaire didactique. Forme que, dans tous ses précédents films, Pollet avait bien évidemment évitée.

Cependant, Pollet prend soin de qualifier ce pléonasme de « dépassé ». Or, si l'on voit bien ce qu'est un pléonasme, quel sens peut donc prendre ici l'adjectif « dépassé » ? Pollet en a quelque peu éclairé le sens dans ses entretiens :

> « J'ai commencé par une adaptation scrupuleuse de chaque texte du *Parti pris des choses*, avec des découpages très précis des mouvements de caméra, etc. Je voulais que les images collent au texte, en espérant que quelque chose naîtrait de ce redoublement, sans qu'on puisse savoir quoi avant de l'avoir vu.[182] ».
>
> « Pour la première approche du scénario, j'ai pensé qu'il y avait une solution, celle de pratiquer le « pléonasme dépassé ». Coller exactement les images sur les mots. Multiplier les choses par les mots et par leur contiguïté avec d'autres choses. L'exponentialité. Oui. Le pléonasme développait cette jouissance propre à la répétition. Il y avait là-dedans une ivresse de derviche tourneur. Il a fallu un certain temps pour que je me rende compte des limites de cette attitude, trop absolue. Il en reste quelques traces dans le film[183] ».

Par le rajout de l'adjectif « dépassé » à la notion de pléonasme, Pollet tente donc de décrire un effet inédit, une opération magique selon laquelle une forme de naïveté redoublée (le scrupuleux redoublement du texte par l'image) annulerait paradoxalement l'effet de redondance, et permettrait d'atteindre autrement le réel. Dans cette perspective, la redondance n'aurait pas pour effet de provoquer l'ennui, la saturation, mais curieusement un accroissement « exponenti[el] » du plaisir, de la « jouissance » ; comme si les mots et les images n'étaient pas dans un rapport de rivalité, mais de renforcement mutuel. Une telle conception a de quoi surprendre, tant elle va à l'encontre de toutes les intuitions, et de tous les conseils prodigués dans les écoles de cinéma. Elle peut cependant s'expliquer, selon nous, à partir du moment où l'on n'attribue pas aux images et aux mots une valeur informative. En effet, si on part plutôt de l'idée de les considérer tous deux comme des matériaux signifiants, tous deux porteurs d'une charge poétique, on peut alors concevoir que leurs forces respectives s'additionnent, voire se multiplient comme le suggère Pollet. Dans ses interviews, ce dernier parle aussi d'une forme « mélodique, harmonieuse » de la répétition. Il est, on le sait, familier de la répétition des images, déjà expérimentée dans *Méditerranée*. On peut songer à un effet équivalent à celui des rimes ou des refrains en poésie.

182 Propos recueillis par Jean-Michel Frodon, *Le Monde*, 16 janvier 1997.
183 Propos de Jean-Daniel Pollet recueillis et mis en forme par Laurent Roth, *Cahiers du Cinéma* n° 509, janvier 1997.

Les textes de Ponge, quasiment toujours en prose ou en vers très libres, ne reposent pourtant pas sur ces procédés. Mais son travail vise tout autant à faire rayonner les mots, à les délivrer de leur rôle de véhicule utilitaire du sens. Il s'en explique en 1967 dans un entretien avec Philippe Sollers :

> « Je suis quelqu'un pour qui le monde extérieur existe, ce qui est alors une sorte de réalisme, eh bien ! je m'en approche et je m'en éloigne à la fois, en considérant que le langage, les mots sont aussi un monde extérieur, et que je suis sensible, si vous voulez, à la réalité, à l'évidence, à l'épaisseur de ce monde verbal, au moins autant qu'à celle(s) des objets du monde extérieur[184] ».

Le sens littéral n'est donc pas totalement rejeté par Ponge, qui n'est pas adepte d'une poésie absconse, ou tenté par une orientation lettriste. Il n'en reste pas moins qu'il a revendiqué, après les années 1950, un « compte tenu des mots » en complément de son *Parti pris des choses*. Littré à l'appui, sa poésie tente donc un équilibre, ou un double jeu, entre les choses et les mots. « L'objeu », en prise avec l'objet, procure « l'objoie ». C'est à ce plaisir généré par le texte que Pollet est sensible, et qui lui fait envisager un film où mots et images pourraient se tenir face à face sans se nuire mutuellement.

Afin de mieux cerner la démarche du « pléonasme dépassé », on peut se reporter à un exemple de traitement d'un poème prévu dans l'un des scénarios. Les deux continuités offrent plusieurs exemples de pléonasmes envisagés, autour notamment des poèmes « Notes prises pour un oiseau », « le Feu », « la Terre », « la Promenade dans nos serres », « les Plaisirs de la porte », « De la Confusion spontanée du savon dans les eaux tranquilles », ou encore « le Cageot ». Nous reproduisons ci-dessous la page consacrée à « l'Allumette » dans la Première continuité. Le texte de Ponge y figure dactylographié dans la partie gauche ; à droite, Pollet a inscrit en majuscules, à la main, les indications sur les plans prévus. Nous avons transcrit le tout dans le tableau ci-après.

184 Francis Ponge, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard/Seuil, Paris, 1970 ; cité dans Michel Collot, *Francis Ponge Entre mots et choses*, ChampVallon, Seyssel, 1991, page 98.

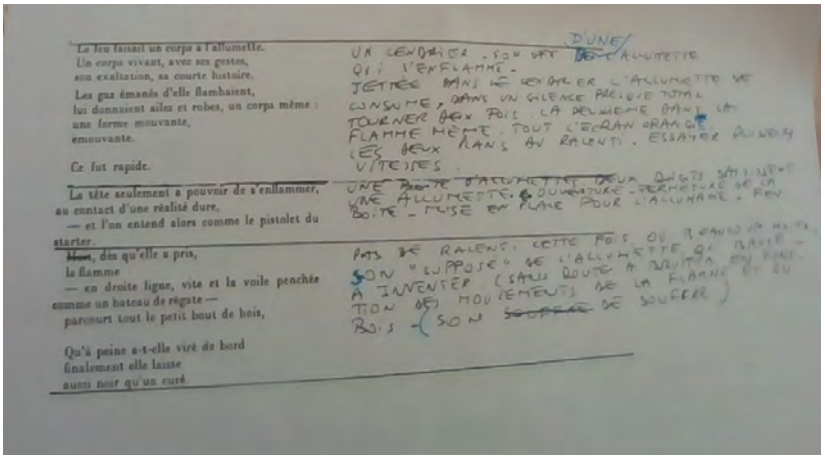


Illustration 148: Dieu sait quoi: Page de la première continuité

Le feu faisait un corps à l'allumette. Un corps vivant, avec ses gestes, son exaltation, sa courte histoire. Les gaz émanés d'elle flambaient, lui donnaient ailes et robes, un corps même : une forme mouvante, émouvante. Ce fut rapide.	UN CENDRIER ; SON OFF D'UNE ALLUMETTE QUI S'ENFLAMME. JETÉE DANS LE CENDRIER L'ALLUMETTE SE CONSUME, DANS UN SILENCE PRESQUE TOTAL. TOURNER DEUX FOIS. LA DEUXIÈME DANS LA FLAMME MÊME. TOUT L'ÉCRAN ORANGE. LES DEUX PLANS AU RALENTI. ESSAYER PLUSIEURS VITESSES.
La tête seulement a pouvoir de s'enflammer, au contact d'une réalité dure, – et l'on entend alors comme le pistolet du starter.	UNE BOITE D'ALLUMETTES. DEUX DOIGTS SAISISSENT UNE ALLUMETTE. OUVERTURE – FERMETURE DE LA BOITE. MISE EN PLACE POUR L'ALLUMAGE. FEU
Mais, dès qu'elle a pris, la flamme – en droite ligne, vite et la voile penchée comme un bateau de régate – parcourt tout le petit bout de bois, Qu'à peine a-t-elle viré de bord finalement elle laisse aussi noir qu'un curé.	PAS DE RALENTI CETTE FOIS OU BEAUCOUP MOINS SON "SUPPOSÉ" DE L'ALLUMETTE QUI BRÛLE. A INVENTER (SANS DOUTE A BRUITER EN FONCTION DES MOUVEMENTS DE LA FLAMME SUR LE BOIS (SON DE SOUFRE)

Sur cet exemple comme sur les autres pléonasmes prévus, l'image est donc une traduction directe du texte. Cependant, même avec la volonté d'être le plus fidèle possible au texte, il est inévitable que le preneur d'images imprime ses choix. De multiples possibilités de cadrage, et même d'images sont ouvertes. C'est ici que Pollet donne toute la mesure de son art de cinéaste. Il ne cherche donc pas à gommer sa subjectivité dans la prise de vue, et de son. Les plans imaginés, bien plus qu'ils ne le seront d'ailleurs dans le film, regorgent de procédés visuels et sonores ostentatoires, comme ici le ralenti, le super gros plan de la flamme, les sons bruités. Il s'agit du sens à donner à l'adjectif « dépassé ». Certes, l'image et le son collent au texte. Mais ils font preuve d'inventivité formelle, de même que le texte est une œuvre littéraire travaillée. Ainsi, si Pollet a affirmé qu'il subsistait « quelques traces » de la redondance entre textes et images dans la version effectivement réalisée de Dieu sait quoi, il en a de fait fortement atténué l'emploi.

Reste à voir comment il a infléchi son projet et pourquoi. Nous verrons que la version finale du film s'est affranchie du concept de « pléonasme » en s'en écartant dans les directions suivantes : un élargissement dans la sélection des textes de Ponge ; le retour à une poïétique éprouvée, qui, davantage qu'une illustration du contenu de ces textes, en transpose la démarche ; un dépassement de la stricte adaptation de l'œuvre du poète.

4.3 Vers Dieu sait quoi : l'élargissement du corpus de textes

4.3.1 Les raisons d'un abandon

Comme il le dit lui-même, Jean-Daniel Pollet a rapidement perçu les limites de son idée. Des velléités d'exceptions se sont immiscées dans ses notes de préparation dès la Première Continuité. Là, commentant le traitement alors envisagé du texte « Pluie », qui ouvre Le Parti pris des choses, il rédige cette note : « Je reprendrai cette page après photocopie. Quelques infimes modifications du texte permettront des coupes qui me semblent nécessaires (je dérogerai, ce ne sera pas la dernière fois, au principe du pléonasme. Très bon principe ». Le poème « Pluie » est un texte différent de « De la pluie », déjà évoqué ; le texte ne sera finalement pas retenu dans le montage final. La note manuscrite nous enseigne cependant deux choses. D'une part, Pollet commence à comprendre qu'il ne pourra pas incorporer dans le film les textes dans leur intégralité, de par leur longueur excessive. Nous reviendrons sur cette question ultérieurement. Mais d'autre part, il réalise que le principe de pléonasme ne peut pas être maintenu sur l'ensemble du film. On peut noter au passage l'hésitation qui lui a fait écrire puis rayer la mention « Très bon principe », sans que l'on sache s'il parle du pléonasme ou des dérogations qu'il entend s'accorder.

Bref, il se rend compte que son admiration pour les textes de Ponge risque de lui faire commettre un film aux allures de créature du Docteur Frankenstein. C'est ce qu'il dira sous forme d'euphémisme : « J'ai commencé par une adaptation scrupuleuse de chaque texte du *Parti pris des choses* [...]. Mais je risquais d'aboutir à une série de courts métrages, et en cela j'aurais été infidèle à Ponge.[185] ». Autrement dit, trop de fidélité tuerait la fidélité. La première intention, suivie scrupuleusement, aurait donné naissance à un monstre. Comme pour la créature imaginée par Mary Shelley, l'assemblage des plus belles pièces choisies avec soin se serait avéré lourd et disgracieux, aurait mal dissimulé ses coutures. Les séquences du film, toutes consacrées à des textes et des choses différents les uns des autres, auraient manqué de liant entre elles, et ce malgré des similitudes dans le traitement cinématographique. Ce que les poètes réalisent familièrement en constituant des recueils ne peut se reproduire au cinéma, principalement en raison de modes de lecture autres. Une suite de petits courts-métrages n'est pas un film à part entière. Nous verrons néanmoins ce qui subsiste de son élan initial, les « traces » dont a parlé Pollet, tout en analysant en quoi la réalisation des séquences concernées s'écarte de toute façon du principe de redondance avec le texte.

4.3.2 Des restes de pléonasme dans le film ?

Dans certains passages de *Dieu sait quoi*, le texte et l'image sont effectivement dans un rapport de correspondance assez étroit. Ainsi, des textes évoquant l'eau, la ville, la table, l'escargot, la mer, la pluie et le galet sont entendus sur des images d'eau, de ville, d'une table, d'escargot, de mer, de pluie et de galets. Ces séquences seraient donc les vestiges de cette idée formelle de « pléonasme dépassé » d'abord imaginée comme principe directeur du film. Mais le jeu trouve vite ses limites. L'idée de pléonasme, même « dépassé », ne résiste pas longtemps à l'examen du fait de la teneur des textes choisis, de celle des images, ou du montage qui les associe.

L'image dans *Dieu sait quoi* n'est en fait jamais strictement illustrative du texte. L'une des raisons en est que les textes sélectionnés ne sont jamais purement descriptifs. En fait, malgré les professions de foi de Ponge où celui-ci déclare vouloir s'en tenir au plus près des choses, ses textes débordent presque systématiquement la simple description visuelle. C'est vrai dans la majeure partie de son œuvre, et encore plus peut-être dans les textes choisis par Pollet qui, finalement, n'a retenu que peu de textes dédiés à de simples choses. Nous pouvons néanmoins observer comment il a adopté ceux qui correspondent le mieux à ce principe, dans les séquences reprenant les textes « De la pluie », « l'escargot » et « le galet ». Il est d'ailleurs révélateur qu'avec le texte sur « l'eau », ces textes soient les seuls à provenir du *Parti pris des choses*. Tous les autres sont empruntés à d'autres

185 Propos recueillis par Jean-Michel Frodon, *Le Monde* du 16 janvier 1997.

recueils, plus volontiers tournés vers des propos plus généraux sur l'homme, le monde, ou l'art, pour nous en tenir aux thèmes les plus présents dans l'œuvre de Ponge.

La séquence sur la pluie paraît pourtant au départ assez bonne candidate au pléonasme. Le début du texte de Ponge retenu transcrit des impressions visuelles résultant de ce phénomène météorologique. Selon lui, la pluie affecte tous les paysages du même coefficient de relative invisibilité. Elle les brouille, et les uniformise :

> « Pourquoi la pluie est-elle sensuellement agréable à l'Homme ?
>
> Parce que c'est un phénomène tel, qu'il relègue au second plan toutes les présences stables, tous les immeubles des paysages.
>
> Il les gratifie d'un certain effacement, d'une certaine modestie.
>
> Toutes choses sont patientes de la pluie. Elle les relègue à l'état de patient.
>
> La pluie ne respecte rien, n'affecte non plus sérieusement rien.
>
> C'est un coup du sort pas très grave, assez salutaire cependant.
>
> Assez comparable à l'oubli, ou à la mémoire (en ce qu'elle a d'imparfait).
>
> Elle ôte toute illusion aux choses, en somme leur apprend à vivre... »

Face à ce texte, Pollet semble effectivement très sage et humble ; à l'écran se succèdent donc diverses images prises pendant ou après la pluie. Certaines illustrent même parfaitement l'effet de voile générateur de flou évoqué dans le texte.

Illustration 149: la pluie

Illustration 150: « la pluie »

Illustration 151: « la pluie »

Mais c'est le texte lui-même qui se refuse à la seule description, dont il s'éloigne progressivement. Ici, son parti pris en faveur des choses se veut une exploration de ce qu'il nomme leurs qualités, qui peuvent éventuellement devenir les modèles dans lesquels l'Homme pourrait puiser pour se renouveler. Dans cette perspective, la pluie joue ici le rôle d'un maître spirituel qui « apprend à vivre » aux choses. L'« effacement » visuel devient ipso facto une qualité morale, la « modestie ». La patience et une forme de renoncement leur confèrent une sagesse que l'on associerait volontiers à celle de quelque brahmane ou ascète. Difficile donc de pratiquer strictement

le pléonasme avec de tels textes. Ceux sélectionnés par Pollet ne font d'ailleurs pas figure d'exceptions dans l'œuvre de Ponge. Dans ses nombreux textes consacrés aux choses, celui-ci n'en reste jamais à une stricte description physique. Toujours il vise à traduire en termes moraux, philosophiques ou psychologiques la forme, la matière, les réactions physico-chimiques, ou les autres caractéristiques des « choses », qui, chez Ponge, peuvent être un minéral comme le galet, ou un animal comme l'escargot.

La séquence dédiée aux « Escargots » s'ouvre sur un plan sans texte. L'image cadre un bel escargot, en gros plan ; en vedette, pourrait-on dire. Il se déplace de la gauche vers la droite, la caméra l'accompagnant dans ce mouvement, en travelling. C'est une image épurée, selon une esthétique qui sera celle de toute la séquence : l'escargot se détache sur un fond neutre, qui semble être une dalle de ciment, tel la Thérèse d'Alain Cavalier. Les gros plans, le rythme lent, laissent le loisir de contempler les jeux de lumière, les reflets sur le coquille spiralée et les traînées de bave, ou les effets de translucidité des cornes.

ciel vers quoi il lève si fièrement la tête, avec ses globes d'yeux si sensibles ; Noblesse, len-
teur, sagesse, orgueil, vanité, fierté.
4
Mais c'est ici que je touche à l'un des points principaux de leur leçon,
qui d'ailleurs ne leur est pas p
culière, mais qu'ils possèdent en commun avec tous les êtres à coquilles : cette coquille, partie
5
6
de leur être est en même temps œuvre d'art, monument.
Elle demeure plus longten
en eux.
7

Dieu sait quoi – *Séquence de l'escargot*

A priori, l'image est donc conçue comme une nature morte appliquée à une créature vivante (mais lente), pour mettre en valeur son sujet dans un cadre neutre. Elle se prête à un portrait de l'animal. Mais, dès que survient la voix-off de Michael Lonsdale, sur le deuxième plan, on est frappé de l'ironie qui paraît présider au montage. En effet, sur le seul plan où figure deux escargots, nous pouvons entendre le texte suivant : « Seul, évidemment, l'escargot est bien seul. Il n'a pas beaucoup d'amis. Mais il n'en a pas besoin pour son bonheur ». On comprend donc tout de suite que l'image n'a pas cherché à coller au texte, comme l'escargot « colle si bien à la nature » (plan 3). Cette dernière phrase n'est pas non plus en phase avec l'image : la nature est ici complètement évacuée de l'image, l'escargot évoluant intégralement sur ce fond cimenté tout au long de la séquence. Il est donc clair que Pollet n'a au final pas recherché la stricte illustration du texte, que le concept de pléonasme a été amendé.

En outre, le texte sélectionné n'est, de toute façon, pas non plus strictement descriptif. Les figures de personnification y abondent. Suivant la manière habituelle de Ponge, il ne s'agit d'ailleurs pas tant d'humaniser le réel, que de nous inviter à une identification à celui-ci, de nous permettre de nous glisser dans la peau des choses. En trouvant des équivalents anthropomorphiques aux actes, sensations, caractéristiques des choses, il nous propose d'appréhender le monde selon leur point de vue. Dans le cas de cette séquence, par exemple, la vie de l'escargot est décrite selon une intense érotisation du rapport à la nature, au « sol qu'il baise de tout son corps », allant de pair avec le délaissement de l'amitié pour ses pairs. S'ensuit l'égrenage de qualités elles aussi toutes humaines : « noblesse, lenteur, sagesse, orgueil, vanité, fierté ». Le portrait de l'escargot prend donc une tournure abstraite et morale. C'est alors, en retour, que le texte de la fin de la séquence érige l'escargot en métaphore de l'artiste créateur, à travers l'élaboration de sa « coquille, partie de leur être », qui « en même temps œuvre d'art, monument », « demeure plus longtemps en eux[186] ». Le texte se situe donc là encore dans une forme d'abstraction. Cependant, il peut à nouveau trouver un appui dans l'image, puisque la coquille de l'escargot, splendide spirale, peut y être contemplée. C'est peut être là encore un autre sens possible de cette idée de « pléonasme dépassé ». Texte et images se répondent ; mais ils se chargent mutuellement de signification : la coquille vue n'est plus

186 Le texte du poème de Ponge est « plus longtemps qu'eux », plus logique. Nous ne savons pas si le changement effectué dans la voix-off résulte d'une "coquille" involontaire, d'une erreur de Michael Lonsdale, ou d'un choix.

une simple coquille, mais une métaphore ; la métaphore devient image concrète, acquiert poids et réalité. Nous pourrions ainsi dire que le texte et l'image s'enroulent l'un dans l'autre, pour ne former qu'un complexe de sens. Le pléonasme n'en est plus tout à fait un quand chaque élément qui le compose possède sa spécificité et qu'aucun n'est le faire-valoir de l'autre.

On remarquera enfin que, dans sa sélection du texte de Ponge, Pollet n'a pas conservé les éléments les plus concrets. Du texte « escargots », qui s'étend sur trois pages dans l'édition de la Pléiade, il n'a retenu que deux paragraphes sur vingt-trois. Certains d'entre eux auraient été davantage pléonastiques au vu des images montées, comme celui-ci : « A remarquer d'ailleurs que l'on ne conçoit pas un escargot sorti de sa coquille et ne se mouvant pas. Dès qu'il repose, il rentre aussitôt au fond de lui-même. Au contraire sa pudeur l'oblige à se mouvoir dès qu'il montre sa nudité, qu'il livre sa forme vulnérable. Dès qu'il s'expose, il marche ». Mais Pollet n'a pas retenu ce passage, préférant un extrait du texte un peu plus éloigné de ses images.

Pourtant, dans sa Première continuité, le cinéaste avait retenu un très long extrait d'« Escargots ». Le texte entier était reproduit sur trois pages, sur la partie gauche comme sur l'exemple de « L'Allumette ». Certes, une bonne partie de celui-ci était barré, ce qui semble suggérer qu'un écrémage en était déjà envisagé. Mais les parties restantes représentaient encore plus de la moitié de ce long poème en prose. Les indications techniques portées en regard de celles-ci sur les parties droites des pages auguraient alors d'une séquence beaucoup plus animée, et démonstrative des possibilités de jeu du medium cinéma, que la séquence effectivement réalisée. Qu'on en juge par ce large extrait retranscrit avec la typographie d'origine :

> « Images accélérées pour la plupart (de trois à cinq-dix fois)
>
> Inventer le son de l'escargot (chuintements divers à la limite drôles)
>
> Réaliser une grande quantité d'images, la plupart au ras du sol
>
> Cette séquence est à construire au montage en utilisant enchaînés, surimpressions, trucages, événements sonores off à déterminer, en particulier peut-être, en fonction de la séquence à venir.
>
> Surimpressions peuvent se limiter à l'environnement de l'escargot – terre – ciel […]
>
> Escargots (coquilles) abandonnées par leur fabricant ex-propriétaire. Pas de son.
>
> Maintenant, re-vivants, les escargots, nombreux, deviennent des personnages mythiques.
>
> Un son d'origine naturelle est transformé en symphonie.

On les dirait à la conquête de l'espace.

En somme il faut réaliser cette séquence avec l'esprit d'un escargot dans sa coquille (son château) ».

Ce festival d'effets prévus accrédite bien l'idée que le dépassement du pléonasme serait passé par un déploiement exacerbé de sons et d'images. Pollet y a donc renoncé. Nous verrons ultérieurement quelles raisons peuvent l'expliquer. On peut toutefois aussi relever dans la description de ce projet de séquence la phrase finale qui traduit l'intention de réaliser des plans subjectifs, en filmant « avec l'esprit d'un escargot ». D'autres indications dans la Première continuité suggèrent de transposer ce principe avec un fruit (l'orange) ou un objet (l'éponge). Il s'agit là de retranscrire l'esprit des textes de Ponge, davantage que leur lettre. Toutefois, ces velléités de séquences ou de plans subjectifs n'ont pas survécu au tournage et au montage du film.

Au final donc, la séquence effectivement réalisée sur « Escargots » ne constitue pas un réel pléonasme. Texte et images sont tous deux centrés sur le mollusque hermaphrodite. Mais les images se démarquent de la lettre du texte. Elles gardent peut-être de l'écriture de Ponge l'apparence de sobriété du style. Pollet a donc, semble-t-il, privilégié une similitude de forme, et donc écarté la trop grande débauche d'effets, au détriment de la recherche d'illustration fidèle qui l'aurait conduit à des points de vue assez extravagants, les textes ne déroulant pas une plate vision de la réalité, et travaillant à s'incorporer à la matière et aux êtres vivants.

Sur d'autres thèmes qui pourraient, en théorie, se prêter au pléonasme, c'est le texte de Ponge qui s'avère impossible à un tel traitement, comme le montrent deux autres exemples provenant du *Parti pris des choses* repris dans *Dieu sait quoi*, « De la Pluie » et « Le Galet ».

La séquence qui correspond au poème « Le Galet » permet en effet d'observer un fonctionnement similaire, mais selon une scénographie différente. Des fragments du texte de Ponge sont effectivement dits sur des images de galets. Il est d'ailleurs à noter que la portion de texte sélectionnée n'a cessé de varier au fur et à mesure des versions. Du texte intégral (Première Sélection de textes) sur huit pages, Pollet est passé à deux pages (Première continuité) puis revient à huit (Deuxième continuité). Pour finir, la sélection dans le film réalisé se fait à peu près dans les mêmes proportions que pour « Escargots » ; Pollet n'a retenu que quatre paragraphes sur les quarante-huit qui constituent le texte du Parti pris des choses. Mais là, contrairement à ce qui se passe dans « Escargots », c'est la métaphore qui précède une définition plus prosaïque. D'ailleurs, l'ordre des fragments retenus a été bouleversé. La séquence délivre tout d'abord les seizième et dix-neuvième paragraphes du texte de Ponge puis, après un assez long temps de silence, les deux premiers. Or, « Le Galet » envisage le galet comme une trace de l'histoire de la Terre, un fragment

de mémoire solidifié de son évolution, depuis sa création. Ainsi, dans le texte intégral, passé les trois premiers paragraphes plus réalistes, le texte emmène son lecteur dans un voyage spatio-temporel dans lequel la formation des roches est replacée à l'échelle de l'Univers.

La séquence de *Dieu sait quoi* inverse la perspective et nous projette directement, in medias res, dans une histoire mythifiée, où les galets sont d'abord comparés à des « temples », avant d'être personnifiés en tant que personnages légendaires, rejetons de « héros » d'une cosmogonie :

> « Ce sont là de véritables temples, non point des constructions élevées arbitrairement au-dessus du sol, mais les restes impassibles de l'antique héros qui fut naguère véritablement au monde. Depuis l'explosion de leur énorme aïeul, et de leur trajectoire aux cieux abattus sans ressort, les rochers se sont tus ».

Pollet, avec Ponge, devant le galet, nous invite donc à reconsidérer notre regard. A abandonner l'ici et maintenant qui le relègue en objet inutile, voire en entrave à nos déplacements. L'image du temple leur confère une dimension spirituelle. Les termes « constructions », « héros », « aïeul », « impassible » l'animent.

Ce n'est donc que dans un second temps que Pollet insère le début du texte de Ponge, point de départ encore ancré, dans le texte de celui-ci, dans une vision réaliste : « Le galet n'est pas une chose facile à bien définir. Si l'on se contente d'une simple description l'on peut dire d'abord que c'est une forme ou un état de la pierre entre le rocher et le caillou ». Cette entrée en matière est également caractéristique d'une tendance de Ponge à se défaire, au moins provisoirement, de tout lyrisme préconstruit, à en laver le regard pour ne considérer que la chose brute, sans rien qui rappelle l'humain. En l'occurrence, cette approche du galet se concentre sur sa matière et sa taille.

En revanche, il semble que Pollet ait construit sa séquence sur un équivalent visuel de la progression inversée par rapport au texte entre les deux extraits que nous venons de présenter. Les premières images sont en effet celles d'un galet très particulier. D'une couleur brune autre que celle de la plupart des galets de rivière ou de plage, poli, ce galet est présenté hors d'un contexte naturel. Comme d'autres objets que l'on voit à diverses reprises dans le film, il tourne sur lui-même. L'absence de profondeur de champ le découpe sur un fond flou, dans lequel on devine le paysage environnant la maison de Pollet à Cadenet, lieu de tournage de la majeure partie des séquences. Toutes ces caractéristiques contribuent à en faire un objet mi-naturel mi-humain ; le polissage et la mise en scène ont parachevé, pour la mettre en valeur, l'œuvre de la nature. L'image semble alors confirmer le texte, qui métamorphose et magnifie le banal galet en personnage titanesque. Sa

rotation le met en mouvement, d'une manière en apparence autonome, tel un astre. Ses stratifications, sublimées par le polissage, laissent entrevoir son histoire géologique.

Illustration 152: Dieu sait quoi: le galet humanisé

Illustration 153: Dieu sait quoi: le galet à l'état brut

Un plan que l'on pourrait qualifier de transition montre ensuite un autre galet, gris, émergé d'une rivière, contexte naturel. Au mouvement giratoire succède celui horizontal du flot. D'autres galets plus petits sont entrevus sous l'eau. Dans le plan suivant, ce sont cette fois-ci des galets secs, vus en plongée, qui remplissent tout le cadre. Nous y reconnaissons les galets qui se retrouvent à nu lorsque le niveau d'une rivière baisse. Galets de tout venant, ils sont de différentes formes, tailles et couleurs. Ce sont des galets ordinaires. C'est alors que vient se placer le texte intentionnellement plus sec et plus lisse qui ouvrait « Le Galet » de Francis Ponge. C'est donc une forme de retour sur terre, d'atterrissage, et de retour vers le présent, que le montage du film organise. Toutefois, la neutralité et le détachement du texte placé en fin de séquence gardent en mémoire le voyage astral dans lequel il nous avait embarqués juste auparavant. Ainsi, d'emblée, ces simples cailloux sont vus d'un autre œil. Le regard est influencé par les plans précédents, et ces simples galets de bord de rivière font maintenant partie des innombrables héritiers du fabuleux ancêtre de notre planète. On peut bien alors tenter de les circonscrire par la plus objective description qui soit : le récit de leurs origines continue à agir sur la vision qu'on peut en avoir. D'ailleurs, le plan, quoi que toujours en plongée, flotte, effectue des mouvements divers, d'un côté ou de l'autre, se rapprochant et s'éloignant. La vision du galet, qui « n'est pas une chose facile à bien définir », manque également de stabilité.

Visuellement cependant, cette séquence ne s'arrête pas là, et se poursuit sur un autre plan de galets. C'est un travelling latéral sur ce qui semble encore un lit de rivière asséché. Pris très près du sol, il emplit à nouveau intégralement le cadre de galets. Mais le texte bifurque à nouveau, et ne provient plus du « Galet », ni du Parti pris des choses, mais de « Pages bis », texte d'un autre recueil intitulé *Proêmes*. Autant dire un texte sans rapport avec les galets, puisque ces pages ont été écrites en réaction au *Mythe de Sisyphe* d'Albert Camus, et au concept de l'absurde : « Rabaissant

les yeux depuis le ciel étoilé jusqu'à moi, jusqu'à l'homme, je suis frappé de l'opiniâtreté que je montre à vivre. Me concevoir un si petit rôle et vouloir le remplir ! ». Le seul rapport initial, bien indirect et non explicite, avec le galet, serait le rocher que Sisyphe est tenu de hisser perpétuellement. Mais le texte est avant tout centré sur l'humain, et non sur le rocher. La première personne s'y réfère ici sans ambiguïté, au cœur d'interrogations métaphysiques. Le texte opère même un recentrement, dans un mouvement descendant, de l'infini de l'univers à la personne. L'image nous amène alors à une opération inverse de celle qui avait lieu avec l'escargot, qui devenait une image de l'artiste. Le travelling offre ici au regard une infinité de galets, petits ou gros, défilant sur l'écran, nous renvoyant ces questions : sommes-nous, métaphoriquement, l'un d'entre eux ? Perdus, anonymes, galet parmi les galets, que le temps efface après un instant de vie ? Quelle que soit la réponse à cette question, nous sommes bel et bien à mille lieues du pléonasme. Des espaces de pensée s'ouvrent dans l'écart entre les mots entendus et les images vues.

4.3.3 Des rapports variés entre textes et images

Par ailleurs, du fait de l'élargissement de son corpus de textes, Pollet s'est retrouvé devant un autre type de problème : les textes de Ponge, tout prosaïques qu'ils se donnent à première vue, sont en fait éminemment spéculatifs. Ils se bornent rarement à la simple description des choses. De surcroît, Pollet a en fait accentué cette tendance par sa sélection définitive. En effet, loin de le restreindre au Parti pris des choses, comme il était prévu dans sa première continuité, Pollet a exploré toute l'œuvre de ce dernier, jusqu'à en extraire des textes, voire des bribes de texte, parmi les plus méconnus. L'abandon de son idée de « pléonasme dépassé » lui a donc permis d'intégrer d'autres textes, issus de recueils à la renommée plus confidentielle, dans lesquels Ponge diversifie ses approches. Or, ces textes sont volontiers d'ordre très général, englobant dans leur propos la totalité des choses du « monde muet » ; ou bien abstraits, traitant de questions artistiques ou philosophiques. En conséquence, *Dieu sait quoi* repose sur une variété bien plus importante de liens entre textes et images que ce que Pollet avait imaginé au départ.

Nous prendrons comme base de cette problématique l'expression emblématique de « monde muet », que le film met à l'honneur. Dans plusieurs de ses textes, Francis Ponge en use pour désigner l'ensemble des « choses », ce qui recouvre finalement tout le réel sauf les humains. Il pointe ainsi, en creux, ce qui fait pour lui la spécificité humaine, c'est-à-dire la parole, le langage. Il n'est évidemment pas le premier à nous définir de la sorte ; Aristote, par exemple, le disait déjà dans *La Politique*. Son originalité se situe plutôt dans la formation, et la volonté de prise en compte, de ce concept de « monde muet ». Ponge revendique le mérite d'être un des premiers, sinon le premier, à s'intéresser réellement à tous les éléments qui le composent, à en faire le centre de gravité de son

œuvre. Or, Pollet la reprend plusieurs fois, et en fait même l'ouverture textuelle du film, au sein de la phrase « Hommes, animaux à parole, nous sommes les otages du monde muet ». D'emblée, si l'on part du principe que le texte fut premier dans la genèse du film, s'est donc posée à lui la question des images à associer à cette idée de « monde muet ». Nous examinerons comment cette expression est figurée à l'écran dans les huit occurrences du film. Elle a l'avantage de synthétiser une bonne part des thèmes de l'écrivain, qui la reprend d'ailleurs lui-même dans plusieurs textes. Mais surtout, cette analyse mettra en lumière de réfléchir sur le rôle et les potentialités des écarts entre textes et images.

En premier lieu, Pollet rend compte de manière assez pédagogique de ce que recouvre cette expression de « monde muet ». De fait, certaines séquences du film sont plutôt sur le mode de l'adéquation entre le texte et l'image. Celle qui correspond le mieux à cette démarche se situe au milieu du film. Le texte de Ponge donné en voix-off a l'avantage d'y fournir une définition en extension de ce « monde muet » :

> « Il y a d'une part vous, hommes, avec vos civilisations, vos journaux, vos artistes, vos poètes, vos passions, vos sentiments, enfin, tout le monde humain de plus en plus révoltant, invivable (injugeable).
>
> Et d'autre part nous, le reste : les muets, la nature muette, les campagnes, les mers, et tous les objets et les animaux et les végétaux. Pas mal de choses, on le voit. Enfin, tout le reste[187] ».

Tout, sauf les humains. La liste des « choses » qui forment le « monde muet » est donc assez simple à définir, si ce n'est qu'elle excepte de toutes les émanations humaines honnies les « objets ». Or, Pollet respecte assez consciencieusement dans les images montées sur cette séquence les prescriptions du texte. S'y succèdent en effet une série de plans montrant effectivement essentiellement des objets, sagement filmés en plans fixes, sur l'herbe, dès que le texte entame la présentation des composantes du « monde muet ». Auparavant, le « monde humain » est évoqué sur des images de machine à écrire, en plan fixe également.

Illustration 154: « vous, hommes, avec vos civilisations, vos journaux »	***Illustration 155: « nous, le reste, les muets »***	***Illustration 156: « tous les objets, et les animaux, et les végétaux »***

187 Francis Ponge, *Nioque de l'avant-printemps*, « IV. Capital », *Œuvres complètes, Tome II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2002, page 973.

On peut bien sûr relever l'absence d'animaux, et presque celle des végétaux, uniquement représentés par un potiron. Mais le montage ne provoque aucun effet de surprise ou de hiatus. Tout se passe comme si Pollet se conformait à l'injonction implicite de sobriété lancée par le texte qui s'enchaîne immédiatement, sur des plans de nature analogue :

> « En face de cela que font les artistes ? La plupart font des grimaces. De ravissement, ou d'horreur, au choix. Certains vont jusqu'aux yeux blancs ou à l'épilepsie (plus ou moins simulée). D'autres remplacent le monde par des compositions de leur cru (qu'ils disent) : c'est à bon compte. D'autres simplifient (drôle d'idée) ; abstractent, abstrahissent : c'est qu'ils n'ont encore rien vu. Certains tentent des gestes d'exorcisme...[188]».

Ni abstraction, ni grimaces. On peut dire que le film est presque par définition sauvé de l'abstraction, du moment qu'il nous montre des choses identifiables. Et sur cette séquence, Pollet se garde de tout effet de caméra ou de montage ostentatoire, de « grimace » entendue comme manifestation expressionniste. Le film respire la simplicité, et semble suivre Ponge quand il dit que les artistes prodigues en contorsions « n'ont encore rien vu ». Il suffirait alors de donner à voir.

Mais cette extrême sobriété et cette haute fidélité au texte ne forment qu'un îlot assez isolé au sein du film. Pour le reste, les choix de Pollet dans les textes de Ponge se sont largement aventurés au-delà de ceux qui se donnaient pour tâche de parler des choses. En accord avec cet écart, le film se fait souvent inventif, sans aller jusqu'à la virtuosité permanente un temps envisagée lors de la préparation. Des rapports plus complexes entre images et textes peuvent alors se tisser ; et le « monde muet » n'est peut-être pas si simple, univoque, et lisse que cette séquence peut le laisser supposer, comme le montrent les variations autour du motif de la borie.

C'est ainsi qu'à plusieurs reprises, Pollet fait usage de synecdoques. C'est-à-dire d'images dans lesquelles ce qui est montré vaut comme représentant d'un pan plus large de la réalité. Aussi, ce monde muet est-il à l'écran souvent tout entier ramassé dans des images minérales. C'est donc avec une image de galets que le monde muet est figuré dans ce plan d'ouverture. Le choix du galet ne souffre pas d'équivoque, puisque leur mutisme est une chose bien avérée. Les minéraux, en général, sont d'ailleurs bien présents dans Dieu sait quoi, en compagnie essentiellement de végétaux et d'objets façonnés par l'homme. Les animaux, comme nous l'avons déjà remarqué dans la séquence

Illustration 157: **Dieu sait quoi -** ***L'image d'ouverture***

188 Francis Ponge, *L'atelier contemporain*, « Pierre Charbonnier », *Œuvres complètes, Tome II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2002, page 572.

précédente s'y font rares : l'escargot, lui aussi peu sonore, est le seul représentant vivant de ce règne que l'on y croise; d'autres le sont seulement sous la forme de fossiles, donc finalement, minéralisés également. Un autre choix aurait été possible puisque Ponge ne se prive pas de la présence des crevettes, de l'araignée, du cheval, et de quelques autres animaux parmi les « choses » qui peuplent ses textes. Au départ, dans sa Première Sélection de Textes, Pollet avait d'ailleurs prévu de filmer des lézards, des grenouilles, des hirondelles et des guêpes. Dans le dossier de production, l'achat d'un stock d'animaux avait même été envisagé pour faciliter le tournage, de même que l'acquisition d'images d'archives. Mais à l'arrivée, sans que l'on sache vraiment les raisons de ce resserrement, on observe en fait une prédilection du film pour le minéral et le végétal. Les pierres, donc, sont légions. Tant et si bien qu'on les retrouve peu après le plan d'ouverture, alors qu'un deuxième fragment de texte reprend cette expression de « monde muet » :

> « engendrer le monde qui nous environne – ; plongés donc, baignés dans le monde muet, qui est notre milieu naturel, notre seule, notre véritable patrie ; qui nous environne, nous traverse, nous alimente ; dont nous faisons partie ; [...][189] comme un crapaud dans un diamant, comme une nébuleuse dans l'éther, comme une méduse dans la mer ; dont nous avons besoin comme il a besoin de nous ; où nous respirons comme il respire par nous ; baignés donc dans ce monde muet, – qui est une merveilleuse, une grandiose et subtile horlogerie, laquelle fonctionne et dont nous sommes nous aussi un rouage – ».

Maintenant, à l'image, les galets du bord de la rivière laissent place à un mur traditionnel de pierre sèches, sur lequel vient s'inscrire le générique du film :

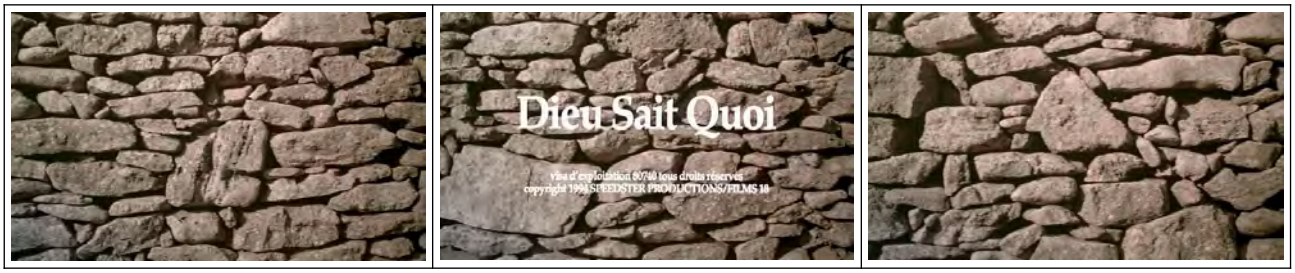


Illustration 158: **Dieu sait quoi** - ***travelling du générique***

Les photogrammes ci-dessus ne représentent ici qu'une petite partie du très long plan – près de 2 minutes et 30 secondes - en travelling latéral sur lequel apparaît la totalité du générique. Le texte cité est dit d'un seul tenant sur les 40 premières secondes. Alors que les pierres défilent uniformément de gauche à droite devant nos yeux, ce plan peut se lire comme une représentation du monde et de son épopée. L'ajustement des pierres entre elles, à l'inverse du lit de galets, ne doit plus

189 Les crochets dans les citations signalent des coupes effectuées par Jean-Daniel Pollet dans les textes de Ponge.

rien au hasard. L'empilement vertical a remplacé le chaos horizontal. Le mur est bien une « subtile horlogerie », dans laquelle chaque pierre joue un rôle aussi précis que celui d'un rouage. Le cadrage serré, sans hors-champ, fait que nous sommes « plongés […], baignés » dans cet univers lithique, toujours le même mais toujours différent, alors que le travelling fait défiler ses arrangements. Le temps avance, coule : deux minutes et demie qui pourraient être six milliards d'années. Géologiquement, les pierres sont bien les fruits de l'évolution de la matière terrestre comme « Le Galet » de Ponge en retrace l'épopée. La longueur du plan installe comme un suspens : jusqu'à quand ce mur va-t-il se perpétuer ? Débouche-t-il sur autre chose ? La séquence évite soigneusement de répondre à ces questions. Le plan se ferme comme il s'est ouvert, dans un même cadrage excluant le reste du monde.

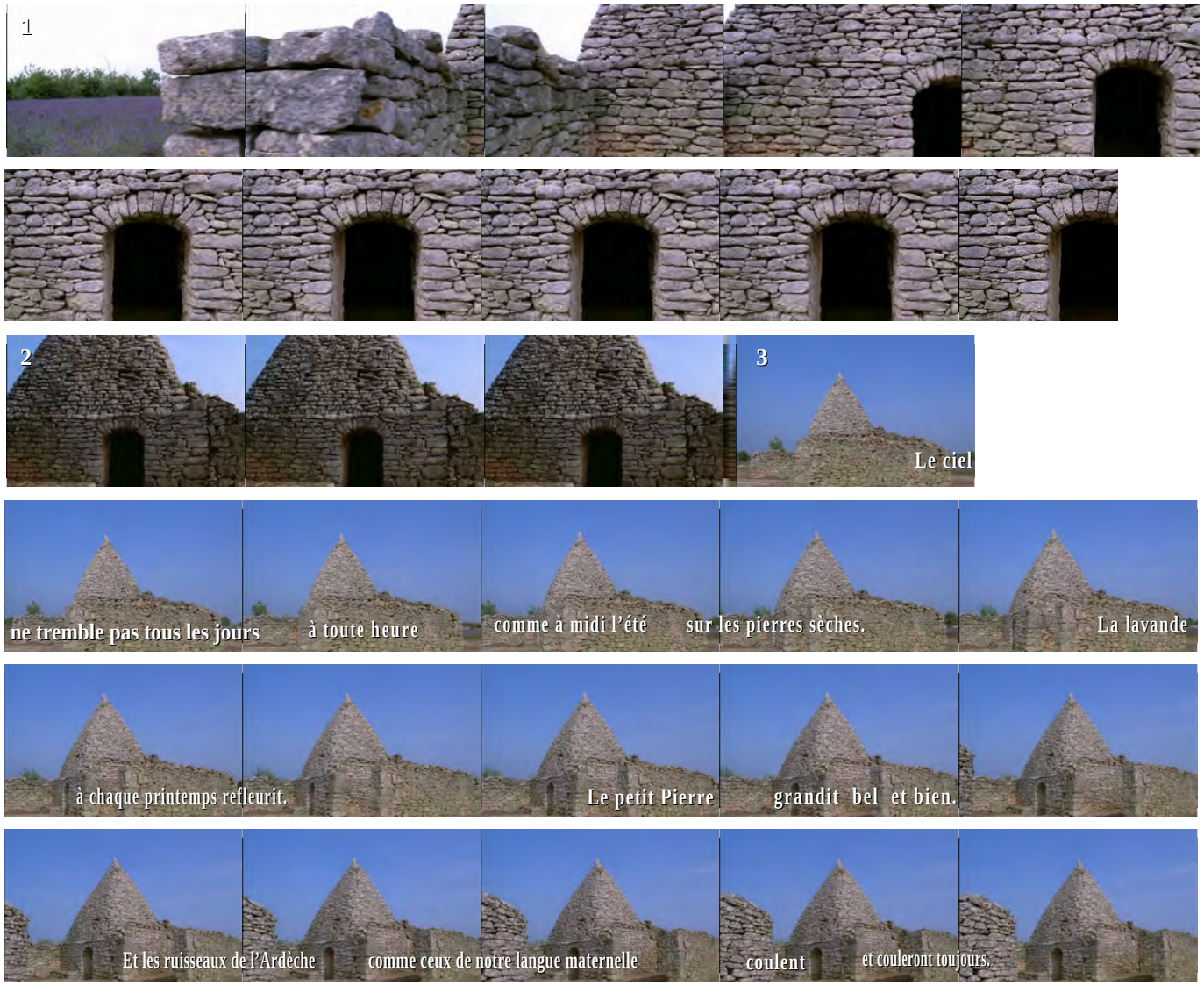
Par ailleurs, ce mur en pierre sèches s'avère remarquablement ambivalent. Formé d'éléments naturels, il a été élaboré par l'homme. Nous pouvons donc nous voir (de même que dans la séquence sur « Le Galet ») comme simple pierre parmi les pierres à l'instar du « crapaud », de la « nébuleuse » ou de la « méduse », simples et infimes accidents du monde. Mais nous pouvons aussi nous voir comme celui qui « engendr[e] ce monde qui nous environne », en étant celui qui ordonne le chaos originel : le mur est bien né d'un savant agencement organisé par l'homme. Cette deuxième lecture s'accorde avec la présence dans le film de nombreux objets manufacturés, tels les cruches, carafes, et autres couverts, quand il s'agit de ce monde muet. La distinction entre objets naturels et artificiels s'estompe. Les objets manufacturés apparaissent comme de la matière transformée par un autre produit de l'évolution de la matière. Ainsi, la portée de l'opération métonymique est potentiellement infinie.

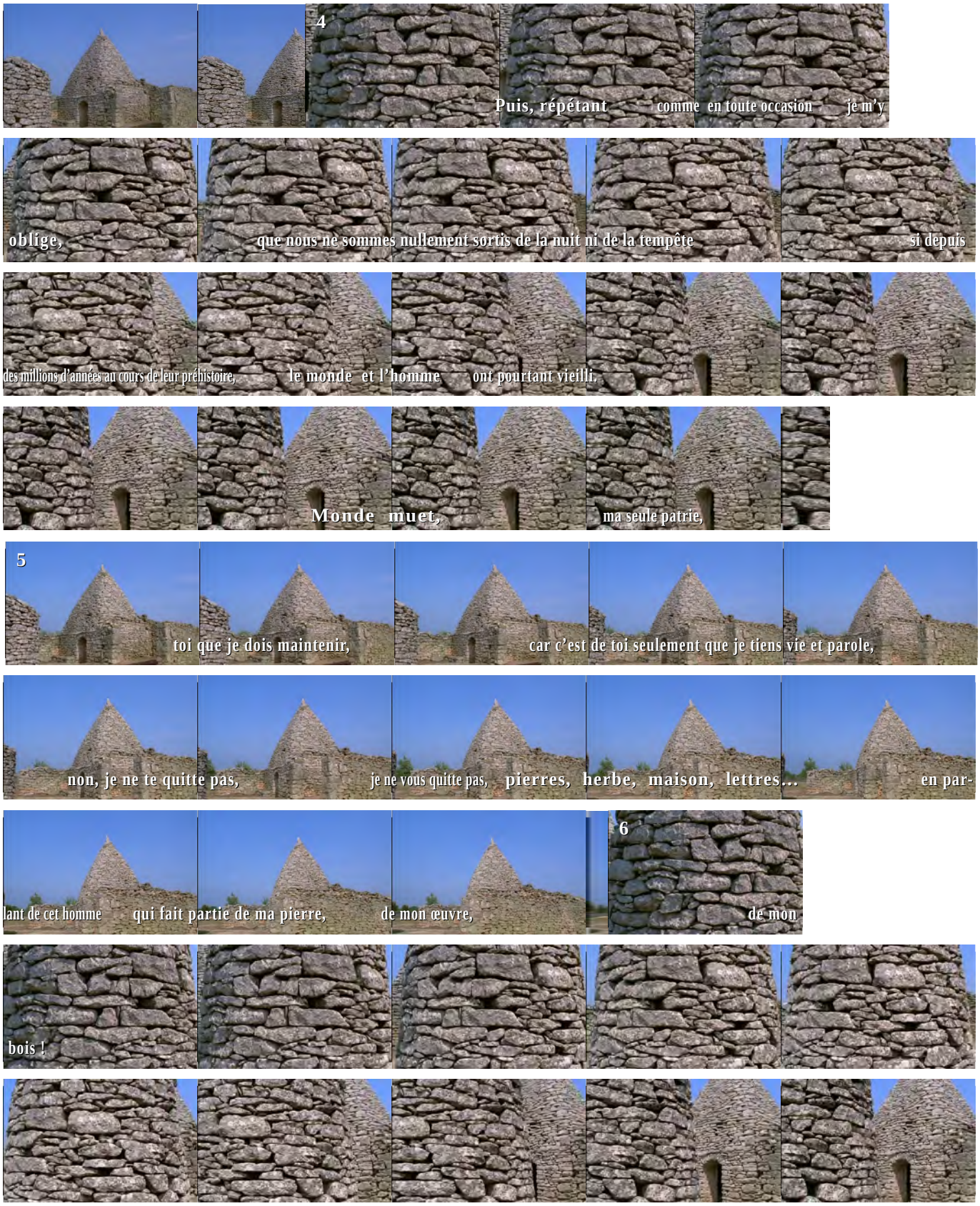
On montrerait un fonctionnement analogue avec la séquence sur le texte « De l'eau », à la douzième minute du film. Le texte de Ponge tente de rendre compte des caractéristiques de l'eau dans quelque milieu qu'elle se trouve. L'adjectif « liquide », en majuscules dans le texte imprimé, et de sens encore plus général, ouvre cette séquence, dans une phrase qui veut s'approcher des formules de dictionnaires : « LIQUIDE est par définition ce qui préfère obéir à la pesanteur, plutôt que maintenir sa forme, ce qui refuse toute forme pour obéir à sa pesanteur ». Mais Pollet n'a pas cherché à multiplier les exemples. Tout le texte est dit sur un seul plan de roue de moulin à eau, qui est là encore un des plus longs du film.

Toutefois, un écueil guette ce type de rapport entre texte et image. Dans le domaine de l'information télévisuelle existe le concept d'image-prétexte. Il est en effet très fréquent dans les sujets du Journal Télévisé, que l'information soit essentiellement portée par le texte en voix-off. Des images relativement interchangeables font alors office d'illustration. Mais ici, le piège est

déjoué. À aucun moment nous n'avons la sensation que l'image est dévalorisée. De fait, il aurait été assez inconcevable qu'un cinéaste au regard aussi aiguisé et critique que Pollet tombe dans ce travers. Le réel revêt trop d'importance à ses yeux pour être relégué au rôle de faire-valoir d'un texte, aussi apprécié soit-il. La sophistication du mouvement de caméra, le cadrage inusuel, la lumière mettant en valeur les reliefs, font exister l'image malgré la prégnance du texte.

Quoi qu'il en soit, le « monde muet » se retrouve dans une autre séquence qui, du point de vue de l'image, rappelle celle du générique, en élargissant toutefois son cadre et sa perspective. Au mur de pierre sèche rectiligne fait maintenant place tout un ensemble de constructions du même matériau, au sein duquel s'élève une splendide borie provençale, autour de laquelle toute la séquence va tourner. De même, cette séquence de la « borie » élargit le cadre de réflexion, passant en revue – mine de rien – plusieurs questions majeures portées par le film.




4
Puis, répétant comme en toute occasion je m'y
oblige, que nous ne sommes nullement sortis de la nuit ni de la tempête si depuis
des millions d'années au cours de leur préhistoire, le monde et l'homme ont pourtant vieilli.
Monde muet, ma seule patrie,
5
toi que je dois maintenir, car c'est de toi seulement que je tiens vie et parole,
non, je ne te quitte pas, je ne vous quitte pas, pierres, herbe, maison, lettres... en par-
lant de cet homme qui fait partie de ma pierre, de mon œuvre,
6
de mon
bois !

Dieu sait quoi *: première séquence de la borie.*

Dans cette séquence très cohérente d'un point de vue visuel, la voix-off trace en revanche un parcours, « à sauts et à gambades[190]», dans l'œuvre de Ponge et de ses thèmes de prédilection, composé d'hommages explicites ou secrets, d'allusions à des histoires globales – de la Terre et de l'humanité, à la nature et aux saisons, aux mots et à la littérature, en moins de deux minutes. Conséquemment, les liens entre les textes et les images se complexifient, s'enrichissent.

Quarante minutes après le générique de début se retrouve donc la pierre comme témoin de l'histoire de la planète. Une différence cependant se fait jour : les humains n'y sont plus « baignés […] comme un crapaud dans un diamant » , mais comme enrôlés dans une même destinée, comme si « le monde et l'homme [avaie]nt […] vieilli » ensemble « depuis des millions d'années ». De ce fait, la métonymie des constructions de pierre sèche est confirmée et amplifiée, en tant qu'objets ambivalents : éléments de la nature arrangés par l'homme dans un savant ajustement. En outre, dans un sursaut de pléonasme, le début de la séquence insère maintenant les constructions dans leur environnement spatial et les inscrit dans le mouvement des saisons (plan 3). À tout cela, le spectateur a déjà été préparé depuis le début du film.

La suite est plus déconcertante. Rien ne permet de raccrocher le nom de « petit Pierre » à un quelconque élément du décor, ou du film, ce dernier étant absolument vide de personnages. Rien ne permet non plus de saisir le sujet initial du texte de Ponge, extrait d'un texte intitulé « Baptême funèbre[191]», composé en hommage à René Leynaud, journaliste, poète, résistant, fusillé en 1944. Le petit Pierre en question était son fils, âgé de deux ans. Les vers libres choisis par Pollet se situent vers la fin du poème. Comme Malherbe, auteur de la célèbre « Consolation à M. Du Périer », qu'il admirait, et à qui il a consacré un ouvrage de réhabilitation littéraire, *Pour un Malherbe*, Ponge entendait faire sonner une note d'espoir dans son hommage funéraire. Ces paroles apparemment fraîches et naïves, « Le petit Pierre grandit bel et bien », sont donc en réalité dans le texte de Ponge chargées à la fois d'un potentiel dramatique, volontairement surmonté par l'expression de l'espoir, de la confiance dans la force de la vie. Fidèle à ses principes, Ponge refuse en cette circonstance comme en toute autre l'épanchement du pathos. Mais même si la sombre circonstance d'écriture du

190 « J'aime l'allure poétique, à sauts et à gambades; c'est un art, comme dit Platon, léger, volage, démoniaque. » Michel de Montaigne, *Les Essais*, III, 9.

191 Francis Ponge, *Œuvres complètes, Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1999, page 466.

texte n'est pas explicitée dans le film, les images la prennent à leur compte. Ainsi, le travelling du premier plan s'interrompt alors que la masse obscure de l'entrée de la borie aimante le regard, occupe une partie conséquente du cadre. Le deuxième plan, plus éloigné, la maintient dans le champ. Ensuite, les quatre autres plans de la séquence la font apparaître ou disparaître. Tantôt le champ est d'abord occupé par un premier plan sur un pan de mur, avant qu'un mouvement circulaire nous la dévoile. Les plans 4 et 6 sont tous les deux construits sur ce mouvement (un examen attentif nous montre cependant que le cadre y est légèrement différent ; et le dernier plan est coupé plus tôt). Les plans 3 et 5 sont quant à eux pris selon un point de vue et un mouvements de caméra identiques. Mais, tandis que sur le troisième plan, le mouvement rotatoire vers la gauche finit par offrir au regard cette face ouverte sur un intérieur inconnu, le cinquième plan opère symétriquement son oblitération. Toute la séquence est donc visuellement un jeu d'approche et d'écartement, de masquage et de dévoilement sur l'ombreuse entrée. La borie peut donc ainsi, comme les anciens menhirs de la « préhistoire », figurer une antichambre vers l'au-delà, un monument funéraire, vers quoi la caméra est attirée, mais qu'elle ne peut fixer, ni approcher outre mesure, et dans laquelle elle ne peut encore moins pénétrer. Tout se passe donc comme si la mort, évacuée du texte, était réintroduite par l'image, par un jeu de contrepoint.

Un autre contraste se fait jour dans la foulée entre les « ruisseaux de l'Ardèche » et le décor sec et minéral de cette séquence. Là non plus, l'allusion au département ou à la rivière ne sont pas explicités : légitime clin d'œil aux origines familiales de René Leynaud dans l'hommage que lui rendait Francis Ponge, dans le film la lavande toute provençale ne permet pas d'y rattacher l'image. Mais, dans le poème de Ponge, ces « ruisseaux » ne sont pas une simple évocation de la terre natale de son compagnon de résistance. Ils ne sont qu'un point d'appui, devenant au cours de la phrase l'un des deux termes d'une comparaison avec la « langue maternelle ». De fait, ils donnent à l'idée de l'éternité abstraite de cette langue leur évidence et leur matérialité. Ils inscrivent le sentiment d'appartenance à une coulée de langue qui traverse les époques. En fait, Ponge, souvent qualifié d'écrivain novateur, n'a eu de cesse de se rattacher à une tradition littéraire et linguistique. En témoigne justement son essai *Pour un Malherbe*, hommage vibrant et passionné de défense du poète du dix-septième siècle, lui-même considéré – et souvent mis au rebut pour cela – comme un parangon du classicisme en poésie, amoureux de la modération, des règles et des formes bien établies. C'est donc assez logiquement, que Pollet reprend un extrait de cet hommage, qui fournit le texte de la fin de la séquence à partir de « Monde muet, ma seule patrie», s'achevant par « en parlant de cet homme qui fait partie de ma pierre, de mon œuvre, de mon bois ! ». Toutefois, la logique se mâtine ici de surprise et d'un autre tour de passe-passe : l'absence de référent explicite à

« cet homme » fait implicitement comprendre qu'il s'agit de Francis Ponge, déjà présenté comme le « dieu Lare » de Pollet auparavant. Or, sous la plume de Ponge, le texte est en fait un hommage à François de Malherbe, inclus dans celui à René Leynaud. Effectuant un détournement d'hommage, Pollet retourne donc à Ponge les mots que celui-ci adressait à un autre. Mais, ce faisant, il forme comme une chaîne, qui l'inscrit lui aussi dans une filiation d'amoureux de la langue.

Mais les associations de sens ne s'arrêtent pas là, puisque dans ce texte Ponge affirme que l'éloge de Malherbe ne se dissocie pas du chant du monde : « non, je ne te quitte pas, je ne vous quitte pas, pierres, herbe, maison, lettres... en parlant de cet homme ». Là, Ponge établit un parallèle entre l'œuvre de Malherbe et la sienne. L'idée, développée par la suite dans l'essai, est que toutes deux tentent une description des choses du monde au plus juste, visant une forme de perfection allant de pair avec l'effacement des affectations du poète, toute de pudeur et de tact. Cependant, dans cette phrase qui conclut la séquence, le chemin suivi par la voix-off recroise celui de l'image puisque, précisément, nous n'avons cessé d'y voir des « pierres ».

Cette séquence sur la borie provençale allie donc une voix-off diablement hétérogène et foisonnante à des images particulièrement homogènes et cohérentes. Un tel mix n'est possible et efficient que grâce aux caractéristiques des plans montés. Porteurs d'une tension visuelle, comme il est dit précédemment, ils offrent cependant des plages suffisamment imprécises et monotones pendant lesquelles le regard peut errer à son rythme, flâner sur les pierres sèches, admirer les constructions, se laisser entraîner au gré des mouvements tournants qui déforment et recomposent lentement les lignes. Un savant dosage des temps, entre durée des plans, des moments de fixité et de mouvement, maintient l'attention en éveil sans la lasser, ni trop l'accaparer. Le visuel délivre assez peu d'informations, mais permet une sorte de flottement, de vagabondage esthétique, propice à l'écoute. La voix-off peut alors distiller ses salves de mots, dont on remarque qu'ils sont scandés par petits groupes de sens. Car la bande son ne doit pas non plus saturer l'esprit, au risque de détruire ses effets. Là aussi, une trop grande densité nuirait tant à l'équilibre général du film qu'à la pleine réception de chaque proposition des textes de Ponge. Leur richesse et leur diversité nécessite aussi des temps de pause, de vacance de l'esprit.

En retour, on peut également estimer que le caractère monolithique de la séquence cimente le film. À nouveau, les images de murs de pierres sèches, assemblages soignés et mécaniques de précision, peuvent en tenir lieu de représentation. À rebours de sa première intention, Pollet a choisi des textes dans toute l'œuvre de Ponge, sans se limiter au Parti pris des choses. Cette séquence, par exemple, s'appuie sur des textes provenant de trois recueils bien différents, *Le Grand Recueil*, *L'Atelier contemporain* et *Pour un Malherbe*. Et ces trois textes opèrent en eux-mêmes, on l'a vu,

des bifurcations. Cette vivacité dans les thématiques et les idées, cette volatilité du sens pourrait-on dire, se voit donc comme lestée, arrimée au sol, au réel dans ce qu'il a de plus concret, par l'image de ces empilements de pierres. Et le rôle joué par les constructions provençales dans cette séquence est tenu de la même façon par les autres « choses » - « herbe, maison » et tutti quanti – proposées au regard dans le reste du film.

En effet, la maison de Jean-Daniel Pollet à Cadenet dans le Vaucluse, son jardin, qui constituent une bonne part des lieux de tournage, ancrent les mots de Ponge dans le réel. Ainsi joue *Dieu sait quoi* avec les images et les mots. À l'échelle du film, s'élabore une économie de l'attention, faite de tensions et de rapprochements, de nouveautés et de répétitions de dosage du vide et du plein. Comme un duo doit valoriser la partie de chacun des duettistes (on pourrait d'ailleurs parler de trio, en tenant compte de la musique d'Antoine Duhamel, si cela ne débordait du cadre de cette étude), images et paroles ont toutes deux leurs particularités et leurs forces, qui s'expriment sans étouffer celles de l'autre. Dans l'idéal, même, le jeu de l'un magnifie celui de l'autre. Faire résonner le texte et les images : Pollet s'y emploie à travers leur assemblage dans les diverses séquences.

Enfin, d'autres occurrences du mot « muet » dans le texte de la voix-off renvoient à l'écriture et à leur matériau de base. Alors, dans le texte en question, lu deux fois par Michael Lonsdale dans le film, extrait de « La promenade dans nos serres », l'adjectif est substantivé, mis au féminin, et désigne les lettres qui, dans un texte, se voient mais ne s'entendent pas.

> « Ô draperies des mots, assemblages de l'art littéraire, ô massifs, ô pluriels, parterres de voyelles colorées, décors des lignes, ombres de la muette, boucles superbes des consonnes, architectures, fioritures des points et des signes brefs, à mon secours ! au secours de l'homme qui ne sait plus danser, qui ne connaît plus le secret des gestes, et qui n'a plus le courage ni la science de l'expression directe par les mouvements. [192]»

Quelles images associer à ce texte ? Il aurait été ridicule de transposer visuellement la métaphore du jardin de lettres, qui aurait d'ailleurs nécessité une transformation du réel pour créer un décor. À nouveau, Pollet a choisi la métonymie en posant ces mots, dans les deux cas, sur des images d'une machine à écrire vue dans un jardin. De par la mise en évidence de cet objet, le rapport au texte, adresse lyrique au langage et à l'écriture, est assez évident. Tellement, même, que la simple image symbole paraît impossible. En outre, là encore, le montage fait jouer la variation : le même texte est présent à deux reprises dans le film, à 56 minutes et à 1h 21 minutes. Dans la

192 Francis Ponge, « La promenade dans nos serres », *Proêmes I, Œuvres complètes,* Bibliothèque de la Pléiade, tome I, Paris, Gallimard, 1999, page 376.

première occurrence, la caméra tourne autour de la machine, mettant le second plan – arbres et maison – en rotation ; pour la deuxième occurrence le décor et la caméra sont fixes, mais c'est l'Underwood, mythique machine des écrivains du temps passé, qui exécute sous nos yeux plusieurs révolutions. L'abstraction littéraire est donc rendue par un objet à la fois bien concret – le métal massif, le mécanisme, le relief des lettres gravées sur les touches – et chargé de symboles. Ces plans d'objets en rotation ont un effet hypnotique, captivent le regard, comme les flammes d'un feu en perpétuelle recomposition de forme, sans toutefois accaparer les fonctions cognitives, laissées libres d'être attentives au texte. Ainsi pourraient s'expliquer ces nombreux plans d'objets en rotation, ou de rotation autour des objets, de Dieu sait quoi. Nonobstant l'avantage de mettre en évidence les « choses », d'éviter l'effet pétrifiant qu'aurait un film constitué de plans fixes, ils constitueraient une sorte d'écrin visuel ou de carafe, n'importe, pourvu qu'on ait l'ivresse des mots. Cette explication n'est cependant sans doute pas la seule puisque ce type de plans intervient aussi dans le film à des moments où la voix-off s'en absente. Dans ses textes de préparation, Pollet invoque notamment une forme de comparaison entre les mouvements imprimés à ces objets et ceux des astres. Mais il nous semble évident que leur adéquation à une voix off, parfois dense a fortement joué en leur faveur, de la même façon que pour les travellings sur les pierres analysés précédemment.

Par ailleurs, si le film présente donc deux fois le même texte sur des images assez voisines mais dissemblables, l'environnement textuel de ces passages fait également l'objet de variations. En effet, la première occurrence de l'extrait de « La Promenade dans nos serres » se fait entendre après une longue plage de film sans voix-off pendant environ une minute et vingt secondes. De même, près de trois minutes "muettes" s'ensuivent. La « draperie des mots » est donc d'abord tendue dans un espace verbal dégagé qui permet à ces paroles de résonner à leur aise dans notre esprit.

C'est dans une toute autre dynamique que la seconde occurrence du texte s'insère, après un véritable flot de paroles d'une minute et quarante-cinq secondes, constitué par la reprise in extenso de la première des parties du poème intitulé « Des Raisons d'écrire[193] », qui en comporte deux. C'est le texte de Ponge le plus longuement cité dans le film, Pollet n'ayant le plus souvent prélevé dans les autres que quelques phrases, voire paragraphes. Seules « Les Litanies de Satan » de Baudelaire bénéficient d'une telle place. Mais elles ont un autre statut puisqu'elles sont déclamées, en son in, par Philippe Sollers vu sur l'écran de télévision. Il est à noter que la fin des « Raisons d'écrire » est entendue sur le début du plan de machine à écrire tournante sur une vingtaine de secondes, avant que la voix de Michael Lonsdale n'enchaîne sur la reprise du texte de « La

193 Francis Ponge, « Des Raisons d'écrire », *Proêmes I, Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, Paris, Gallimard, 1999, pages 195-196.

Promenade dans nos serres » pendant une trentaine de secondes. Mais le passage d'un texte à l'autre n'est nullement marqué. On a réellement l'impression d'une continuité entre les deux textes. Une oreille attentive perçoit simplement le retour du texte, ou du moins ressent une impression de déjà entendu.

Mais par ailleurs, cette séquence proche de la fin du film s'avère assez emblématique de l'évolution de celui-ci depuis sa version initiale. Alors que la première intention était de s'en tenir aux « choses », en endossant le « parti pris » de Ponge, force est de constater que Pollet a placé son œuvre sur une toute autre orbite, l'emmenant vers des spéculations théoriques ou réflexives puisées dans l'ensemble de l'œuvre de son « dieu lare ». C'est ainsi que le passage issu du texte « Des raisons d'écrire », suivi de l'extrait de « La promenade dans nos serres », fonctionne comme un point d'orgue textuel, un envoi final, déborde largement la question de la création littéraire en se référant à un « dégoût » pour l'homme et pour le monde qu'il a créé. Déboule alors dans le paysage sonore du film tout un hors-champ textuel – entendu comme ce qui est évoqué par le texte, mais absent de l'image : « grossiers camions », « usines, manufactures, magasins, théâtres, monuments publics » ; « foule qui sort dans les rues, millions de fourmis ». Et le lien entre image et texte prend résolument la forme de l'antithèse, soit l'exact opposé du pléonasme. Comme le remarque à un moment donné la voix-off, dans un passage écrit par Jean Thibaudeau, aucun humain ne se voit dans le film, hormis dans l'écran de télévision ou en photo. Seule une séquence vers le début se place dans un univers urbain, mais déserté. Au sortir de *Dieu sait quoi*, nous avons donc plutôt eu l'œil empli de végétation et d'objets dans un cadre rural. Le début des « Raisons d'écrire » défile successivement sur des images de bonbonne, de pichet, de pot, de cafetière, puis de galets dans l'eau. Soit d'abord une suite d'objets certes manufacturés, mais usagés, évoquant davantage un certain artisanat plutôt qu'une production industrielle, une vie rustique plutôt qu'urbaine. Les images jouent ici un rôle d'ancrage dans le réel, et donc de contrepoint, sous des textes très spéculatifs. La distance prise avec l'idée de « pléonasme », même « dépassé » renoue avec les précédentes expériences de Pollet sur le texte et l'image. Elle ouvre des espaces.

Ainsi, le film s'est aussi constitué avec des textes de nature abstraite ou théorique. À cet égard, il peut être révélateur que la séquence que nous venons d'évoquer en soit quasiment la conclusion, en donnant l'impression d'une forme d'envolée lyrique. Mais aussi, elle marque le fait qu'une autre façon de rendre hommage à Ponge sans mettre benoîtement en image ses textes sur les « choses » a peu à peu pris corps dans la réflexion de Pollet.

4.4 Pollet, ciné-poète.

Ayant jeté aux orties sa première inspiration, Pollet a donc réintroduit des textes plus variés, plus complexes. Mais, une chose en entraînant une autre, il va adopter une autre poétique de filmage et de montage. L'opération a d'abord consisté à démembrer les textes de Ponge, pour y prélever des échantillons et ensuite les disperser aux quatre coins de son film. Il s'est aussi servi de l'expérience de composition et de recomposition des images, des sons et des paroles, qui n'est pas sans rappeler celle qui avait été en 1963 celle de son *Méditerranée*. Ce faisant, il a donc la conviction de ne pas être « infidèle à Ponge ». Jouer sur le rythme, introduire des temps sans paroles, faire se répondre les différents textes – en un mot, se faire ciné-poète – est une meilleure façon de rendre véritablement hommage au travail de ce dernier. Ainsi, concernant la forme du film, d'autres analogies avec la poétique de l'œuvre de Francis Ponge peuvent être repérées, que ce soit dans l'attachement aux matériaux de base (mots ou plans selon les media), les figures de mise en abyme, ou les procédés de reprise et de réarrangement des précédentes productions. C'est-à-dire des plus petites unités signifiantes à la construction de l'œuvre entière.

4.4.1 Filmage

On avait déjà signalé le soin accordé par Pollet à la composition de ses images, à la lumière. Dans l'entretien qu'il avait accordé à *France Culture*, il parlait de sa prédilection pour l'heure magique, à la tombée du jour. Par rapport à ses repérages pour *Dieu sait quoi*, il y déclarait également avoir pris deux mille photos dans le but de trouver la meilleure lumière, le bon angle et la bonne distance aux sujets. À défaut de coller strictement aux textes du *Parti pris des choses*, c'est de cette manière qu'il leur accorde la même importance que Ponge dans son écriture. Qu'il vise à cet effet pictural de cette galerie de natures mortes que constitue d'une certaine manière le film.

En outre, on peut constater que le tournage a considérablement assagi les velléités d'effets en tous genres qui caractérisaient les premières continuités. Il s'est gardé de toute une série de plans ralentis ou accélérés, de superpositions qui étaient alors envisagés. En effet, à feuilleter ces premières ébauches, on s'aperçoit que Pollet recherchait pour chaque poème une idée cinématographique spécifique. Conçu ainsi, l'ensemble aurait été un condensé de virtuosité. La version finale est beaucoup plus sobre, à l'image d'une certaine retenue que l'on observe dans l'écriture de Ponge. Cela n'interdit pas toutefois l'usage de certains procédés. *Dieu sait quoi* présente ainsi de nombreux travellings et panoramiques qui, si ils sont relativement sophistiqués font partie du vocabulaire classique du cinéma.

Enfin, presque toujours, Pollet s'en tient au principe de ne filmer qu'une seule chose par plan, qu'il avait déjà suivi pour *Méditerranée*. Ce choix, qui épure l'image, anticipe aussi sur les possibilités qui seront offertes au montage. Il l'expose très bien dans une note de préparation. Les mêmes remarques, ainsi que les enjeux esthétiques qui les sous-tendent, peuvent toutefois s'appliquer à *Dieu sait quoi* :

> « Chaque image ne montre, ne signifie qu'une seule chose, qu'une seule idée, de façon à pouvoir être utilisée comme un mot qui ne prend sa signification définitive qu'en fonction de la place qu'on lui donne dans une phrase. Chaque image de ce film fait donc partie d'un vocabulaire, le tournage n'ayant eu pour but que de rassembler les images-mots de ce vocabulaire, le montage devant aboutir à fabriquer des séquences-phrases[194] ».

Un élément saillant de cette citation la forte présence du champ lexical de l'écriture, avec notamment l'apparition des mots composés « image-mot » et « séquence-phrase ». Par ailleurs, l'idée de répétition des plans dans le film nous emmène plutôt vers les genres poétiques et leurs effets de rime, ce qu'il précise dans *L'Entre vues* :

> « Ceci explique la raison pour laquelle le même plan est utilisé plusieurs fois dans des séquences pourtant très différentes, de même qu'un mot peut réapparaître plusieurs fois dans la même page sans pour cela donner l'impression de répétition. Par ailleurs, ces « images-mots » n'ont pas été associées suivant une logique consciente, qui répond le plus souvent à une censure et conduit à une simplification abusive où les images et les mots sont privés de multiplicité et d'autonomie et rangés dans des « catégories » par le jeu de mécanismes rassurants. *Méditerranée* est un film libre dans le sens où il essaie de montrer que l'on peut faire éclater les distinctions arbitraires entre réel et imaginaire, passé, présent, futur, sans entrer dans un « espace mental » dévitalisé, le jeu de l'analogie et des correspondances entre images très concrètes n'ayant pour but, en s'inspirant de quelques thèmes très simples dont le plus apparent est la mort de la « culture », que d'essayer de redonner aux choses, aux visages montrés, leur « pouvoir de révélation originel » et oublié[195] ».

194 Jean-Daniel Pollet, Note de réalisation, F-20-2.3.D, Fonds Jean-Daniel Pollet, « Collections La Cinémathèque de Toulouse ».

195 Jean-Daniel Pollet, Gérard Leblanc, *L'Entre Vues*, Éditions de l'oeil, Montreuil sous Bois, 1998, page 158.

Cette parenté avec l'écriture poétique a déjà été pointée et commentée au sujet des films de Pollet sans qu'il soit nécessaire d'y insister ici. Nous nous contenterons de la mettre en lien avec d'autres procédés plus spécifiques de l'œuvre de Francis Ponge. Ce dernier, en effet, n'est pas un familier de la rime, mais ses œuvres offrent de nombreux exemples de réflexions autour du sens et de la matérialité des mots. On peut rappeler à cet égard qu'il a nuancé son premier *Parti pris des choses* par un « compte tenu des mots », pour signifier la double préoccupation de son écriture.

L'une des conséquences de ceci est que le plan, peut-être davantage que chez d'autres cinéastes, se voit conférer une double polarité. D'un côté, il rend hommage aux choses, mises en lumière et cadrées comme les véritables stars qu'elles sont dans *Dieu sait quoi*. Mais de l'autre côté, il devient une brique, un élément architectural, susceptible d'entrer en jeu dans de multiples associations et compositions. Comme le suggère également Pollet, les possibilités de montage deviennent alors infinies. Elles présentent par ailleurs des reprises de morceaux de textes, ou de plans, qui se répètent presque à l'identique, à différents endroits d'un film. De même, nous verrons que, via le dispositif du poste de télévision, il remonte dans *Dieu sait quoi* des images de ses films antérieurs.

4.4.2 Reprises et jeux d'écho

Chez Francis Ponge, la pratique de la reprise vient d'abord d'une réticence à choisir entre les différents sens des mots. Dans l'idéal, il formule le vœu de pouvoir faire résonner tous ces sens à la fois :

> « Chaque mot a beaucoup d'habitudes et de puissances ; il faudrait chaque fois les ménager, les employer toutes. Ce serait le comble de la « propriété dans les termes » (…) Il faudrait dans la phrase les mots composés à de telles places que la phrase ait un sens pour chacun des sens de chacun de ses termes [196]»

L'impossibilité d'un tel usage de la langue est l'une des raisons qui ont amené Ponge à publier à de nombreuses reprises l'ensemble des versions d'un même texte. Tout le cheminement, les ajouts, rectifications, suppressions successifs sont ainsi livrés au lecteur. Pour prendre un exemple déjà rencontré, « Le Verre d'eau » exhibe tous les états de tous les textes écrits par l'auteur sur cet objet devenu sujet, écrits entre le 9 mars et le 4 septembre 1948. Parfois, les différences sont minimes entre deux versions d'un même texte.

196 Francis Ponge, *Pratiques d'écriture, ou l'inachèvement perpétuel*, Hermann, Paris, 1984, p.40, cité dans Michel Collot, *Francis Ponge, Entre mots et choses*, Champ Vallon, Seyssel, 1993, p.181.

Sans aller jusqu'à systématiser autant ce qui s'apparente chez Ponge à une volonté de non-choix, Pollet peut reprendre des plans presque identiques, coupés ou cadrés différemment. Son film reprend et réarrange les mêmes images. Ainsi, par exemple, la même borie que nous avions dans une première séquence fait son retour dans le film vingt minutes plus tard. Elle est vue sous un autre angle, de plus loin, depuis un travelling latéral vers la gauche (Plan 1 ci-dessous). Mais il s'agit bien de la même, pareillement baignée dans un champ de lavande qui cette fois-ci prend tout le premier plan. Puis, cette séquence plus courte s'achève par un plan similaire à celui qui ouvrait la précédente. Un travelling dans l'autre sens, cette-fois ci rapproché, est d'abord cadré sur le champ de lavande, et après avoir tout de suite passé un angle de mur, vient se centrer sur la bouche d'ombre de l'entrée de la borie, où il s'arrête quelques secondes (Plan 2). Un examen attentif des deux plans révèle qu'il s'agit en fait de faux-jumeaux : d'une séquence à l'autre, les cadres sont très légèrement différents. Mais il est bien entendu très improbable qu'une vision normale du film perçoive cette infime variation.

Illustration 159: Le retour de la borie

Illustration 160: un rappel de la première séquence

De même, le texte entendu ici diffère au départ de la première séquence sur la borie, avant d'en répliquer le début :

> « Nous ne ressentons rien de ce que nous savons pertinemment qui a lieu, qui se passe. Rien, par exemple, cette nuit même, de la rotation à toute allure de notre planète sur elle-même.
>
> Nous ferons des pas merveilleux, l'homme fera des pas merveilleux s'il redescend aux choses (comme il faut redescendre aux mots pour exprimer les choses convenablement)
>
> Le ciel ne tremble pas tous les jours à toute heure comme à midi l'été sur les pierres sèches.
>
> La lavande à chaque printemps refleurit.
>
> Le petit Pierre grandit bel et bien. »

Le montage raccourcit ainsi le texte comme il a abrégé le deuxième plan. Alors que celui-ci est plus court de deux secondes, celui-là se termine avant que les « ruisseaux de l'Ardèche » ne « coulent ». Le rappel de la première séquence est donc bien perceptible, mais pas identique. Comme dans le « Rêve familier » de Verlaine, l'image n'est « ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre ». Idem pour le texte. Et comme dans le sonnet, ou d'autres poèmes de Verlaine, les jeux d'écho ne sont pas sans provoquer quelque trouble. Un jeu de répétition quasiment banni du reste du cinéma (en dehors peut-être, mais dans un autre registre, du running gag), qui selon Pollet peut produire jouissance, euphorie ; effet poétique, musical. Ainsi la justifiai-il :

> « Sollers dirait : nous sommes une répétition. Notre liberté est celle de ces « cartes battues et rebattues » dont il parle dans son texte pour *Méditerranée*. Nous sommes tous dans la répétition. Mais il y a répétition mélodique, harmonieuse, ou bien répétition dantesque ;infernale. Il y a là une petite frange de liberté, qui tient à la façon dont j'endosse cet effet de répétition. Par exemple, je me réveille, je m'habille, je suis bien dans ma peau, tout va bien, je ne sais pas pourquoi : ça, c'est la répétition mélodique[197] ».

Deux textes de Ponge, surlignés par Pollet dans sa Première Sélection, mais absents du film, auraient également pu y figurer en tant que pétition de principe. Le premier est le début de « La robe des choses[198] », et donne, sous forme de mode d'emploi, une leçon de regard invitant à porter l'attention sur les accidents de lumière qui éclairent à chaque moment les choses sous un nouveau jour :

> « Une fois, si les objets perdent pour vous leur goût, observez alors, de parti pris, les insidieuses modifications apportées à leur surface par les sensationnels événements de la lumière et du vent selon la fuite des nuages, selon que tel ou tel groupe des ampoules du jour s'éteint ou s'allume, ces conditionnels frémissements de nappes, ces vibrations, ces buées, ces haleines, ces jeux de souffles, de pets légers. »

Le second provient d'un texte sur Baudelaire[199] :

> « Une autre leçon des variantes : il faut écrire de façon que chacun des mots de la phrase puisse être imprimé successivement en italiques sans ridicule (et l'on met en italique le mot essentiel, le mot pour lequel la phrase

197 Propos de Jean-Daniel Pollet recueillis et mis en forme par Laurent Roth, *Cahiers du Cinéma* n° 509, janvier 1997.

198 Francis Ponge, « La robe des choses», *Méthodes* III, « Pièces », *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, Paris, Gallimard, 1999 , p.695.

199 Francis Ponge, « Baudelaire (leçon des variantes)», *Pratiques d'écriture ou L'Inachèvement perpétuel*, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, Paris, Gallimard, 2002, page 1044.

est faite) il faut que tous les mots aient cette qualité, ce potentiel du mot italique.

C'est pour cela qu'il faut écrire en gros caractères bien noirs et bien séparés et supposer successivement chacun des mots en italiques. »

A priori, l'objet de cette réflexion sur les variantes est purement littéraire. Pourtant, on ne peut manquer d'y trouver un air de parenté avec les réflexions de Pollet sur le plan d'une part, et avec sa propension à les redupliquer à l'intérieur de ses films d'autre part. En effet, le cinéaste a plusieurs fois expliqué le principe qu'il a cherché et adopté depuis *Méditerranée*, de ne filmer qu'une seule chose par plan. Il s'agissait donc pour lui d'être ensuite libre de les monter à sa guise. Mais cela le conduit aussi (ou est-ce une motivation à part égale?) à se recentrer, concentrer sur un sujet filmé, et à l'extraire de son contexte. Comme si, donc, il était mis « en italiques ». De même, cette mise en lumière de chaque chose ou personne, souvent par des gros plans, et leur montage souvent sans recherche de continuité visuelle, ne reviennent-ils pas à « écrire » le film « en gros caractères bien noirs et bien séparés » ? Par ailleurs, les coq-à-l'âne au niveau des séquences n'empêchent pas, par contre, une cohérence à une échelle plus vaste, par la reprise de plans à intervalles éloignés. Mais, comme nous l'avons vu avec l'exemple de la borie, la reprise des plans ne se fait pas forcément à l'identique. Ou, si l'image est la même, ou quasiment, c'est son association avec le texte qui est renouvelée. Toujours sur les séquences de la borie, le passage du « petit Pierre » n'intervient pas sur les mêmes images. Ainsi, sur la première séquence, ce texte issu du « Baptême funèbre » est dit sur le troisième plan, où la borie est vue d'assez loin, et de côté. Sur la seconde, on l'entend au moment même où la caméra vient se planter devant son entrée obscure. L'effet en est plus dramatique, tant sur notre perception de l'image, que dans la réception des paroles.

Par ailleurs, de par le déplacement de l'extrait de « Baptême funèbre » du début vers la fin, le mouvement du texte réalise ici une autre autre figure. Partant de l'abstrait et du théorique, ce n'est qu'en fin de séquence qu'il réintègre le concret et retrouve une certaine adéquation aux images, comme sur la séquence du « Galet ». Auparavant, les nouveaux textes associés à l'image de la borie proviennent de deux sources encore différentes : la première phrase est issu de « Eppur si muove ! [200]» dans le *Nouveau Nouveau Recueil* ; la seconde de « Nouvelles notes pour mon oiseau[201] » dans *La Rage de l'expression*. Ces deux phrases ont cependant toutes les deux trait à la question de la perception du réel. Insérées dans le film elles prennent donc une dimension

200 Francis Ponge, « Eppur si muove ! », *Nouveau nouveau recueil* III, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, Paris, Gallimard, 2002, p.1252.

201 Francis Ponge, « Notes prises pour un oiseau», *La rage de l'expression*, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I Paris, Gallimard, 1999, page 355.

métadiscursive. Le titre du premier texte – et la phrase qui en a été reprise - fait référence à la phrase célèbre attribuée à Galilée que, selon la légende, il aurait prononcé in petto devant ses juges et censeurs : « Et pourtant, elle tourne !». Le texte de Ponge en développe l'idée tout en la replaçant dans un contexte précis, et proche, de par l'emploi du déictique « cette nuit-même ». Mais elle en affirme aussi le caractère de vérité générale avec l'usage du présent et de la première personne du pluriel. L'idée sous-jacente à cette phrase est qu'il nous faut nous méfier de nos sens, qui ne peuvent à eux seuls nous garantir de l'erreur. Affirmation paradoxale quand elle est ainsi placée dans un film dont l'objet est de nous donner à voir et entendre le réel. Mais l'expression « redescendre aux choses », dans la seconde phrase, signifie justement dans la pensée de Ponge qu'il ne faut pas s'en remettre exclusivement aux impressions premières et extérieures. Elle appelle un effort pour appréhender les choses dans leur essence même, plutôt que dans leur apparence. L'idée est en fait un peu plus explicite quand on reprend la phrase entière du texte, écourtée dans le film :

> « Nous ferons des pas merveilleux, l'homme fera des pas merveilleux s'il redescend aux choses (comme il faut redescendre aux mots pour exprimer les choses convenablement) et s'appliquer à les étudier et à les exprimer en faisant confiance à la fois à son œil, à sa raison et à son intuition, sans prévention qui l'empêche de suivre les nouveautés qu'elles contiennent – et sachant les considérer dans leur essence comme dans leurs détails ».

La prétention du cinéma, et plus précisément du cinéma documentaire, à pouvoir rendre compte à lui seul du réel, juste par les vertus de l'image filmée, serait donc ici sérieusement remise en cause, puisque l'« œil » doit être épaulé par la « raison » et l'« intuition ». La phrase suivante, dans ces « Notes prises pour un oiseau », plaide même pour l'efficience de la parole dans cette ambition. Ponge y conclut en effet : « Mais il faut en même temps qu'il les refasse dans le logos à partir des matériaux du logos, c'est-à-dire de la parole ». Les sens doivent être secondés par le logos. Et l'on voit que Ponge accorde à ce dernier mot, sans distinction, ses deux sens de raisonnement et de discours. Dans ce cadre, l'image concrète de la borie dans le champ de lavande devient un appel à l'application de cette idée. Toute ensoleillée, elle n'offre pas de moyen de la prendre comme une illustration directe du texte, qui fait référence à « cette nuit même». La suite du texte – « Le ciel ne tremble pas tous les jours à toute heure comme à midi l'été sur les pierres sèches » – confirme cette incompatibilité. Il ne reste donc au spectateur-auditeur qu'à valider l'idée générale, en imaginant la borie se mouvoir avec la Terre, et ce malgré son immobilité apparente. Mais le retour à la concordance image-texte semble aussi se doubler d'une incitation à accorder foi en l'image vue. Nous contemplons un paysage provençal qui pourrait n'être qu'une image de carte

postale, mais nous sommes en même temps invités à la resituer en tant que simple élément de notre globe, soumis comme tout le réel aux mécanismes de l'univers.

Cette relation double, dialectique et élastique au réel s'avère en fait parfaitement à l'image de la conclusion à laquelle était parvenue Ponge après hésitations et une longue maturation de sa réflexion. Ainsi, après s'être fait connaître par son « parti pris » en faveur des « choses », il a nuancé sa position en reconnaissant la nécessité d'un « compte tenu des mots ». Tous ses plans témoignent de ce double rapport aux choses du monde, entre évidente fascination pour elles, et mise à distance par d'ostensibles effets de caméra, même s'ils ont été édulcorés par rapport aux premières versions prévues. Les textes de Francis Ponge participent de ce double mouvement, d'un côté chantant les choses, d'un autre réfléchissant sur leur place dans l'histoire de l'univers, leur perception et leur définition.

Sur cette question du jeu au potentiel infini de combinaisons entre images et textes, Gérard Leblanc s'exprimait ainsi dans *L'entre vues* :

> « On a souvent raillé le documentaire-type de l'ancienne séance de cinéma, avec son éternelle voix off en surplomb. Il n'empêche : tout y était possible, puisqu'il fonctionnait sur le principe de l'indépendance des bandes image et son. On remarquera d'ailleurs que les auteurs de fictions documentaires parmi les plus intéressantes de ces dernières années (tel Jean-Daniel Pollet) ont repris et développé, à l'écart du direct, ce principe d'indépendance des deux bandes, nécessaire pour établir entre les éléments visuels et sonores des rapports plus complexes, à mesure de la réalité filmée. Encore faut-il admettre la possibilité de décomposer la réalité en images visuelles et sonores simples avant de la recomposer en combinaisons audiovisuelles complexes[202]».

Ce faisant, Gérard Leblanc réhabilite la voix-off, pour peu qu'elle soit considérée comme un matériau signifiant autonome au même titre que l'image. Entre ces deux composantes peuvent alors se jouer des recombinaisons comme celles qui se trament en poésie ou en musique, qui entremêlent les fils d'un double regard sur le réel.

On retrouve ainsi au niveau du montage textuel un procédé analogue à celui que Pollet use pour le montage des images, à base de reprises, d'échos. En ce qui concerne les images, Pollet parle dans ses documents de préparation de « prémonitions » et de « réminiscences », pour les plans placés en anticipation, ou en rappel, des moments du film où le sujet abordé est traité de la manière

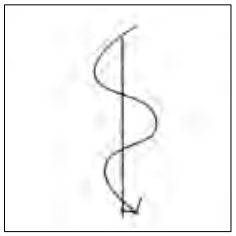
202 Jean-Daniel Pollet, Gérard Leblanc, *L'entre vues*, éditions de l'œil, Montreuil sous Bois, 1998, p.48.

la plus ample. Par les mots choisis, empruntés au vocabulaire de la parapsychologie ou de l'ésotérisme, se dévoile le caractère volatil, incertain, des états de conscience qu'il cherche à éveiller.

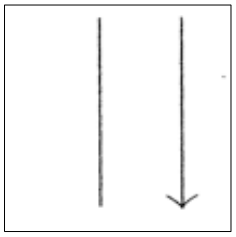
4.4.3 Montage

Reste à voir comment l'on combine ensuite ce texte et ces images qui jouissent tous deux d'une indépendance de conception. Dans *L'Entre vues*, Pollet commente trois petits dessins qui schématisent la façon dont il envisage cet aspect du montage. Sur chacun de ces dessins, un tracé orienté par une flèche, figure le texte ; un autre toujours rectiligne et vertical symbolise le déroulé de la bande image. Les deux derniers dessins sont pour Pollet des modèles à éviter. Il commence par exposer la pratique qui est la sienne, et qui a pour but d'ouvrir le film à une pluralité de sens :

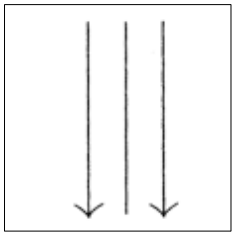
> « Le commentaire peut multiplier l'image (*Méditerranée*, etc.) ou l'accompagner, ou la réduire, ou carrément l'exécuter.
>
> Le commentaire multiplicateur fait ça :
> Points de recoupement indispensables
> (en calculer la fréquence, la nature,
> et le nombre).



> Si le commentaire fait ça :
> c'est absurde. Genre : films
> d'avant-garde foirés.



> S'il fait ça :
> il étouffe l'image,
> le spectateur[203] »



Les deux derniers schémas, écartés par Pollet, sont ceux d'une disjonction ou d'une adéquation complète entre texte et image. Le dernier correspond à une conception univoque, encadrante et enfermante du commentaire, celle que nous avons identifiée comme la norme du documentaire sonore, prévalant depuis ses origines mais qui néanmoins peut évidemment se rencontrer aussi dans des films plus récents. Mais, plus surprenant, ce schéma aurait également été

203 Jean-Daniel Pollet, Gérard Leblanc, *L'entre vues*, éditions de l'œil, Montreuil sous Bois, 1998, page 50.

celui du « pléonasme dépassé ». Il faut cependant se souvenir qu'il escomptait également de son procédé l'émergence d'un sens supplémentaire. On comprend alors mieux pourquoi les premières continuités prévoyaient pour les images un gigantesque déploiement d'effets. C'est qu'il devait leur insuffler suffisamment de force pour qu'elles ne soient pas « étouff[ées] » par le texte de Ponge. Ayant renoncé au principe du pléonasme dépassé, il a pu se montrer plus sobre dans l'usage de la caméra, se limitant aux plans fixes, et aux élégants travellings et panoramiques qui le caractérisent.

Le second modèle est également rejeté car il ne fournit pas de point d'accroche entre textes et images. L'absence de rencontre entre ces deux composantes interdit selon Pollet le sens (« c'est absurde »). On verra que ce type de montage parallèle, entre deux éléments qui ne se rencontrent jamais, est celui de certains films de Marguerite Duras, dont *Les Mains négatives*. Sont-ils pour autant « foirés » ? Ce sera l'objet d'une réflexion ultérieure.

Dieu sait quoi est bien évidemment fondé sur un schéma du premier type. Les séquences de quasi pléonasme, déjà évoquées, comme « Escargots », « De la pluie » ou « le Galet » sont celles qui se trouvent aux intersections de la droite et de la courbe dans le schéma de Pollet. Mais, comme le suggère ce schéma, la bande son n'y fait que croiser la bande image. C'est-à-dire que, comme nous l'avons vu, le pléonasme n'y est jamais intégral. Dès que nous croyons reconnaître une concordance, les deux composantes du film s'éloignent l'une de l'autre. On peut peut-être justifier ces moments par le rôle qu'ils jouent dans la réception. Ils ménagent un moment où l'esprit du spectateur peut se reposer. Car les moments de disjonction, ceux où le commentaire vagabonde, le sollicitent davantage. Mais là, pendant quelques instants, il peut se laisser aller à suivre tranquillement le film ; occasion lui est donnée de reprendre son souffle avant une nouvelle échappée vers des régions plus aventureuses de l'esprit, lorsque images et sons jouent des partitions différentes.

Cependant, par ailleurs, le montage de *Dieu sait quoi*, octroie au spectateur d'autres plages dans lesquelles il peut contempler à loisir les images du « monde muet » : le film est en effet régulièrement lui même sans paroles. Parmi celles-ci, l'analyse du film révèle en outre une pratique singulière : en effet, Jean-Daniel Pollet n'a pas hésité à parsemer *Dieu sait quoi* de poèmes fantômes.

Ainsi donc, le film de Pollet reprend assez peu de textes de Ponge du recueil qui a construit sa renommée, à savoir des textes s'attelant à l'évocation de choses concrètes principalement issus du *Parti pris des choses*. Or, il nous semblait lors des premières visions que certaines de ses images renvoyaient sans le dire à certains de ces textes, dont certains parmi les plus connus. Sur l'écran,

apparaissent par exemple « le verre d'eau », « la bougie », ou encore « le savon », mais sans que le texte en question soit convoqué sur la bande son. Or les images proposées par Pollet correspondent parfois assez exactement aux textes de Ponge, tant et si bien que l'on pourrait parler à leur égard de pléonasmes sous-entendus, ou de poèmes fantômes. En effet, pour qui les connaît, ces poèmes sont en quelque sorte présents tout en étant absents, comme des esprits.

C'est le cas par exemple du texte intitulé « Le Verre d'eau », paru initialement dans *Le Grand recueil*, dans la section « Méthodes ». On n'en cite souvent que l'un de ses passages, où Francis Ponge se livre à un éloge de la forme écrite « verre d'eau », en tant que ce signifiant siérait particulièrement à son signifié : « Le mot VERRE D'EAU serait en quelque façon adéquat à l'objet qu'il désigne… Commençant par un V, finissant par un U, les deux seules lettres en forme de vase ou de verre [204]». Et ainsi de suite pour toutes les lettres du mot, que Ponge motive par rapport à l'objet de son texte. Mais cet exercice n'est qu'un des textes composant la section « Le verre d'eau », l'une des trente-trois pages de celle-ci dans l'édition de la Pléiade. De fait, *Le Grand recueil* est un ouvrage dans lequel Ponge double son parti pris des choses d'une réflexion sur la création de ses textes, et ce, plus particulièrement dans cette section « Méthodes », où est placé « Le Verre d'eau », dans laquelle il expose au lecteur son cheminement – ses impasses, et recherches – autour de l'expression sur l'objet. Or, un autre passage, moins connu, semble particulièrement entrer en résonance avec une séquence du film :

> « POUR LA FORME DU VERRE, IL EST NÉCESSAIRE POUR QUE LE VERRE SOIT SENSIBLE, PERÇU, QUE LE MONDE (OBJETS SOMBRES, PLUS OU MOINS SOMBRES, COLORÉS) SOIT ALENTOUR, QUE LE VERRE REFLÈTE UNE PARTIE DU MONDE, EN MÊME TEMPS QU'IL CONTIENT L'EAU. QU'IL FASSE NON TOUT À FAIT MIROIR MAIS QU'IL Y AIT REFLET DU MONDE ALENTOUR (TABLE, OBJETS DIVERS SUR LA TABLE, LUMIÈRE VENANT DE LA FENÊTRE, ETC.).
>
> ALORS LE VERRE DEVIENT SENSIBLE, EST PERÇU. CELA EST UTILE, INDISPENSABLE. CELA NE POSE PAS TELLEMENT QUESTION.
>
> LE VERRE VIDE REFLÉTANT LE MONDE ALENTOUR D'UNE AUTRE FAÇON. QUAND L'EAU Y EST, ELLE Y EST, PAS DE DOUTE TOUT CHANGE. LE LIQUIDE Y EST, MAIS LE MONDE ALENTOUR

204 Francis Ponge, « Le verre d'eau », « Méthodes », *Le Grand recueil*, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, Paris, Gallimard, 1999, page 586.

> Y EST ENCORE AUSSI. POURTANT LES REFLETS ONT CHANGÉ DE CARACTÈRE (ET LA TRANSPARENCE) : NOTAMMENT ILS ONT CHANGÉ DE PLACE, INVERSÉS, JETÉS AU BORD INVERSE, À L'AUTRE BORD, CURIEUSEMENT DÉPLACÉS. SANS QU'ON SACHE TROP COMMENT, DE QUELLE FAÇON, NI POURQUOI NI QUELLES EN SONT LES CONSÉQUENCES. LES VOICI : C'EST L'ÉVIDENCE MÊME, L'ÉVIDENCE SEULE QUE L'EAU Y EST, EST PRÉSENTE[205] ».

Là donc, Ponge affirme le paradoxe selon lequel le verre d'eau n'est correctement perçu que s'il reflète le monde. Pollet réalise de manière relativement fidèle ce programme dans une série de plans où un verre d'eau est placé sur une table dans son jardin. Comme à plusieurs reprises dans le film, la séquence est placée sous le signe de la rotation. Dans trois premiers plans fixes, différemment cadrés, c'est le verre qui tourne sur lui-même ; dans un quatrième plan, c'est la caméra qui effectue un travelling circulaire autour du verre. L'ensemble produit ici aussi l'effet hypnotique caractéristique de ces séquences giratoires dans *Dieu sait quoi*. Il est également fascinant de voir comment d'un objet simple – un verre d'eau – naît tout un jeu de lumières, de reflets, de déformations par lequel le monde alentour subit de continuelles métamorphoses. De ce verre nous apparaissent tous les détails : formes, bulles de défaut de la matière, que le monde reflété met en évidence, ce que l'on peut constater sur les photogrammes suivants :

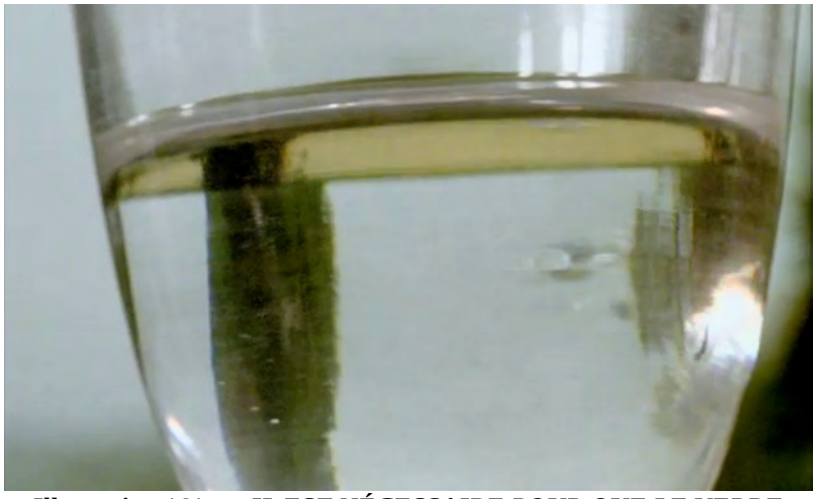


Illustration 161 : « IL EST NÉCESSAIRE POUR QUE LE VERRE SOIT SENSIBLE, PERÇU, QUE LE MONDE [...] SOIT ALENTOUR »

Puis, la « table » du texte de Ponge se retrouve bien sur l'image de Pollet. Simplement, celui-ci a transposé la scène à l'extérieur, dans le jardin.

205 Ibidem, page 608.

Illustration 162 : « LES REFLETS [...] ONT CHANGÉ DE PLACE, INVERSÉS, JETÉS AU BORD INVERSE, À L'AUTRE BORD, CURIEUSEMENT DÉPLACÉS ».

Sur ces deux derniers photogrammes, on distingue bien dans le verre, là où il est rempli, le décor en arrière-plan, reflété à l'envers. Le monde est ainsi « inversé[] », « curieusement déplacé[ ] », comme si les arbres – cime vers le sol et pied en l'air - faisaient le poirier. Ce qui ajoute une autre touche d'étrangeté est le fait que ces images ne sont pas strictement les inverses de l'arrière-plan, mais leurs prolongements. Le cadrage est tel, en légère plongée que, hors le verre, nous voyons plutôt les pieds des arbres fichés dans le sol. Mais dans le verre, une échappée vers le ciel ou la cime se dessine.

Illustration 163 : Autre angle, devant l'arbre aux kakis.

Pourtant, aucun texte sur la bande-son au moment où ces images tournent à l'écran. De même quand une figue, un savon, une radio ou une bougie viennent titiller la mémoire de qui connaît l'œuvre de Ponge.

Ce mystère s'est éclairci lorsque nous avons pu consulter le dossier de préparation du film. Assez vite, dans les principes généraux qui précèdent sa première continuité, Pollet écrit la note suivante : « Les mouvements de caméra, ou le rythme des images, en gros calqués sur les textes choisis (et tirant leur rythme, leur vie, d'eux) doivent à l'arrivée pouvoir se passer d'eux. Ils seront le luxe du « pléonasme dépassé » ou de la troisième ou énième dimension. Au montage, donc, oui ou non aux textes. Liberté de dernière heure. Respiration finale, la mienne[206] ». On voit ici que si Pollet, à cette étape, a déjà envisagé la possibilité d'un dépassement de son « pléonasme dépassé », pour l'heure, il n'en parle encore que comme une éventualité, une « liberté », un « luxe », qu'il s'accorde seulement au montage ; ce qui sous-entend que ses plans sont encore conçus comme directement induits par les textes. Mais au final, tous les textes centrés autour d'un objet concret se sont évaporés au montage, hantant néanmoins les plans qu'ils ont inspirés. Par ailleurs, dans la note précédemment citée apparaît de manière collatérale un autre principe, celui de la « respiration », qui nous semble essentiel pour rendre compte de l'équilibre et de la dynamique du film.

De fait, le film de Pollet n'égrène pas continuellement le texte de Ponge. Des plages muettes de longueurs variables y sont ménagées. Le principe de laisser des images orphelines des textes les ayant inspirées en a également été pensé dès le même stade de préparation, comme l'atteste cette autre note : « Les séquences décrites ci-après, dont l'ordre, la quantité et la nature ne sont pas définitifs, ne vont pas s'enchaîner l'une après l'autre sans respiration, c'est-à-dire des moments sans texte, des " intervalles" dont la durée globale ne saurait être inférieure à quinze minutes[207] ». Si on se réfère à la durée effective du film, une heure et vingt-quatre minutes, qui correspond à la durée standard d'un long métrage, Pollet prévoyait donc des temps sans parole sur au moins un sixième du temps total. Nous n'avons pas effectué de comptage précis à ce sujet, mais il est assez flagrant que la proportion de temps muet est à l'arrivée bien plus forte. De nombreuses séquences le sont totalement, parfois sur une durée assez longue ; d'autres le sont partiellement, la voix-off n'intervenant pas sur sa totalité. Plusieurs raisons peuvent l'expliquer.

En premier lieu, certaines sont liées à l'esthétique de Pollet et aux textes de Ponge. Ces derniers sont en effet assez denses, dotés d'un coefficient de réflexion et de spéculation assez fort. La sélection effectuée par Pollet accentue ce trait puisqu'il a donc passé sous silence les textes les plus concrets. Mais en outre, si l'on se reporte aux précédents films de Pollet du même genre comme *Méditerranée* ou *Trois jours en Grèce*, on retrouve ces longues plages vides de texte. Et de fait, celles-ci semblent nécessaires dans les films qui accueillent une parole littéraire forte et dense.

206 Jean-Daniel Pollet, document F20 – 2.21 A.2. / Dossier 1 (1/3). Fonds Jean-Daniel Pollet, « Collections La Cinémathèque de Toulouse ». Mots soulignés par l'auteur.
207 Ibidem.

On les observe dans des proportions variables dans chacun des films de notre corpus. Même *La Rabbia*, le plus bavard d'entre eux, en ménage. On peut d'ailleurs émettre l'hypothèse que si Pasolini laisse moins le silence s'installer, c'est parce que les images d'actualité qu'il remonte ne sont pas de réelles images de cinéma, conçues pour exister indépendamment d'un texte. Comme si les images des séquences d'actualité étaient dès le départ conçues pour être commentées. Il en va tout autrement avec Pollet, dont les images sont façonnées de manière à soutenir un regard prolongé.

À cela s'ajoute une singulière conception des rapports entre images et sons, mettant en pratique, voire outrepassant, le principe baudelairien des correspondances, dont le cinéaste fait part dans L'Entre Vues :

> « L'image qui parle :
>
> C'est une sensation que j'éprouve souvent, l'impression d'une parole derrière l'image. C'est pourquoi cette attente devient ensuite commentaire. La recherche de l'image serait, plutôt que celle du beau cadrage, la recherche du son ; s'écouter regarder, ou voir s'il n'y a pas de son dans ce que je filme. Il n'y aurait pas d'image muette.
>
> J'ai écrit ailleurs qu'une bonne monteuse est une monteuse qui écoute les images. C'est plus que le rythme, les monteuses « ordinaires » sont là pour rythmer, une vraie monteuse est capable d' "écouter" les images, d'en laisser plus ou moins en fonction de ce que lui dit l'image.[208] »

D'après Pollet, on le voit, s'estompe, voire tend à s'annihiler, la traditionnelle opposition entre le visuel et le textuel. Si donc les images peuvent parler, si elles ne sont jamais réellement « muette[s] » et renferment déjà en elles du son, pourquoi ne pas leur laisser des temps pour l'exprimer, sans qu'il soit recouvert par une parole autre ? Ainsi, le montage du film ménagerait des temps où l'intensité se situerait davantage dans les paroles (comme les séquences analysées sur la borie, ou sur la machine à écrire), qui alterneraient avec des temps où elle serait pleinement dans une image certes sonore (de par les bruits d'ambiance et la musique d'Antoine Duhamel) mais sans paroles fortes. Comme un marcheur alternant les pas dans un déséquilibre contrôlé en permanence.

En outre, à cela, s'ajoute une autre troublante similitude entre l'appréhension du réel par les deux artistes, que le poète a formulée dans un de ses premiers textes, daté de 1927, « Les Façons du regard ». Le cinéaste n'a d'ailleurs pas manqué d'en citer le premier paragraphe dans *Dieu sait quoi* : « Il est une occupation à chaque instant en réserve à l'homme : c'est le regard-de-telle-sorte-

208 Jean-Daniel Pollet, Gérard Leblanc, *L'entre vues*, éditions de l'œil, Montreuil sous Bois, 1998, p.48.

qu'on-le-parle, la remarque de ce qui l'entoure et de son propre état au milieu de ce qui l'entoure[209]. »

Texte révélateur du fait que selon Ponge, l'écriture, avant d'être une affaire de mots, est une affaire de regard, de « façons du regard ». Pour lui comme pour Pollet, donc, le visuel et le verbal n'ont rien d'étanche. Quelque chose circule à bas bruit entre ces deux canaux, quelque chose que seuls certains, résistant au vacarme de la communication ordinaire, à la saturation des espaces sonore et visuel, perçoivent. L'emploi de traits d'union pour forger l'expression de « regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle » est évidemment un signe fort de la proximité, voire de la consanguinité entre le voir et le dire. Le second paragraphe du texte, absent du film, est également intéressant à cet égard :

> « [L'homme] reconnaîtra aussitôt l'importance de chaque chose, et la muette supplication, les muettes instances qu'elles font qu'on les parle, à leur valeur, et pour elles-mêmes, – en dehors de leur valeur habituelle de signification, – sans choix et pourtant avec mesure, mais quelle mesure : la leur propre »

On y retrouve l'importance accordée au mutisme des choses, en tant que provocation, supplication, à la prise de parole du poète. Il est d'ailleurs significatif que ce texte soit peut-être chronologiquement le premier dans lequel il met l'accent sur ce concept. Les plages de silence dans le film ne sont donc pas seulement des temps de repos, destinés à préparer d'autres temps où le cerveau serait disponible à la pleine réception des textes. Mais elles sont sans doute plutôt vues comme des chances pour le spectateur de « reconnaître l'importance de chaque chose », ce qui passe par le regard, sans que le texte soit toujours indispensable.

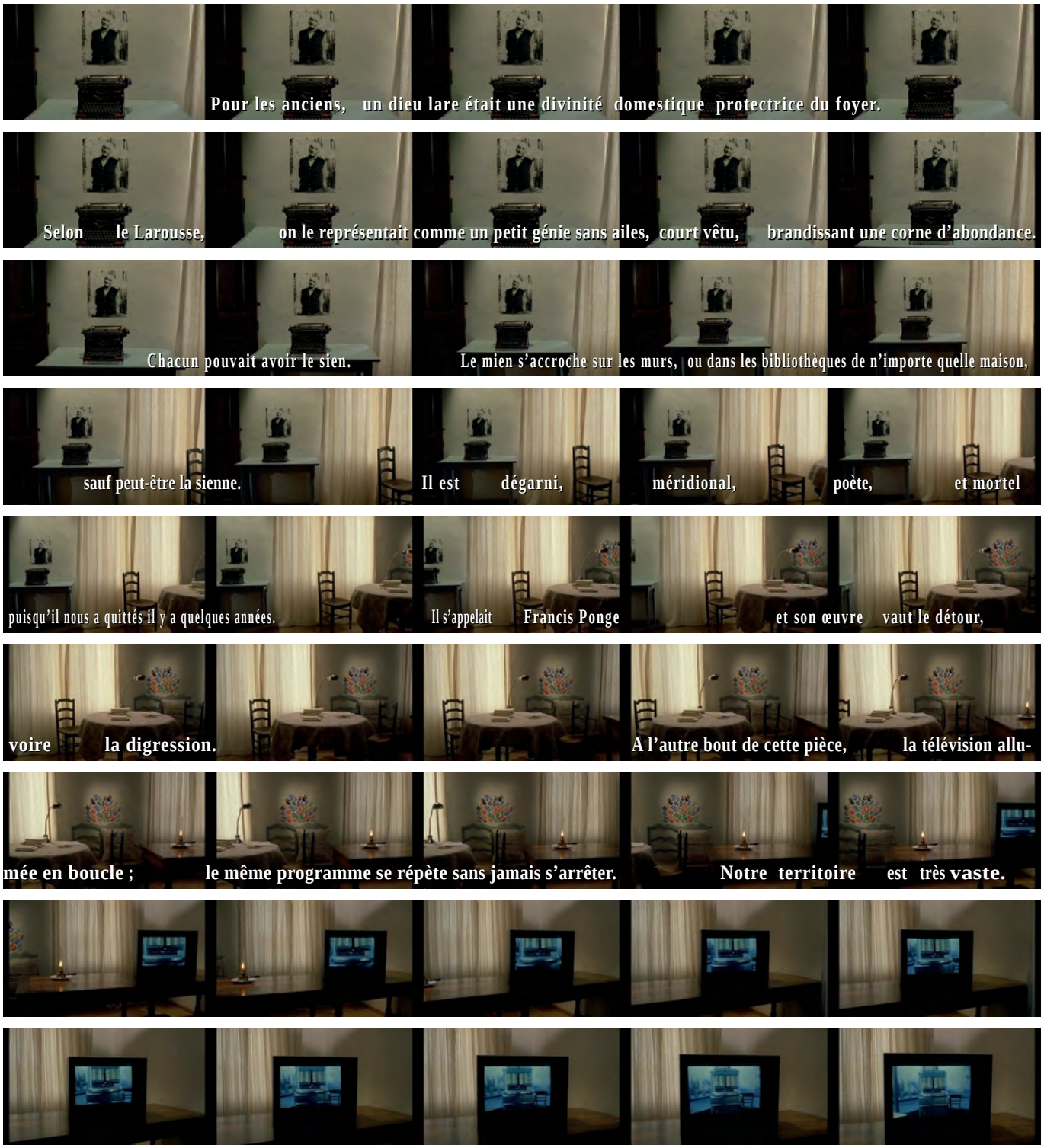
Enfin, reprenant en cela à son compte la pratique de Ponge qui n'a cessé de recomposer des recueils en réarrangeant ses anciens textes, Pollet intègre dans son film des images de ses films précédents. Il y adjoint des allusions à d'autres créateurs, élargissant ainsi le périmètre de son hommage.

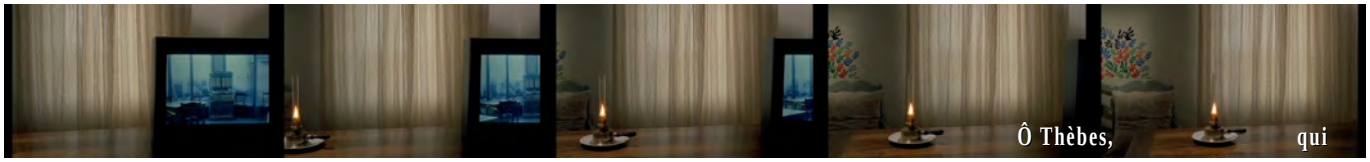
4.4.4 Ponge, et plus si affinités

Après cinq minutes d'extérieur jour, le film pénètre dans la maison de Pollet, son centre de gravité. Alors, hormis le premier plan fixe, bref, sur des marches de l'escalier intérieur, un long plan-séquence se déroule dans la pièce à vivre. Ainsi peut commencer la première des dix séquences dans lesquelles Pollet nous invite à regarder la télévision, posée sur une table. Mais contrairement à

209 Francis Ponge, « Les façons du regard », *Proêmes I, Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, Paris, Gallimard, 1999, p.173.

ce qui se passait dans *Trois jours en Grèce*, l'écran de télévision ne déverse pas des images d'actualité, sur le mode du zapping. Là, ce sont des morceaux choisis dans ses films précédents que Pollet diffuse. En l'occurrence, pour cette séance inaugurale, il s'agit justement de *Trois jours en Grèce*. Mais auparavant, en guise d'introduction, le plan s'ouvre sur le portrait photographique de Ponge. Ensuite, un phénoménal et complexe jeu de références est tissé. Pour toutes ces raisons, il nous a semblé intéressant de détailler ce qui se trame dans ce premier plan cathodique.




Ô Thèbes, qui

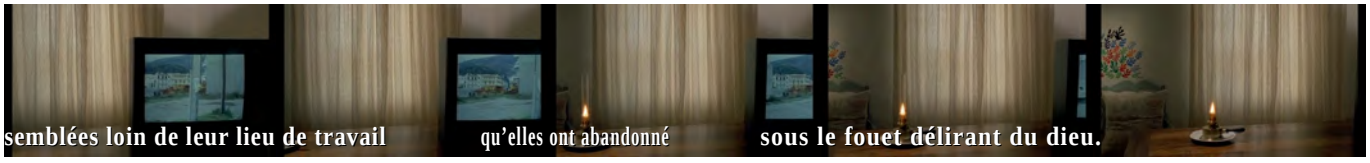
a nourri Sémélé, sa mère, couronne-toi de lierre, et couvre-toi de fleurs, de feuillages, et de

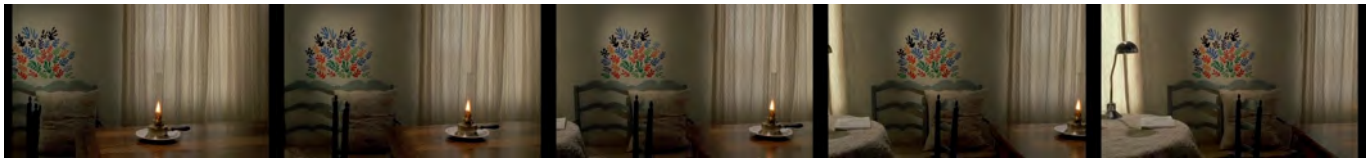
fruits. Fête les bacchanales, Thèbes, avec des branches de chêne, de sapin.

Orne les peaux d'animaux nouveaux-nés des touffes de poil blanc, honore les bâtons sauvages.

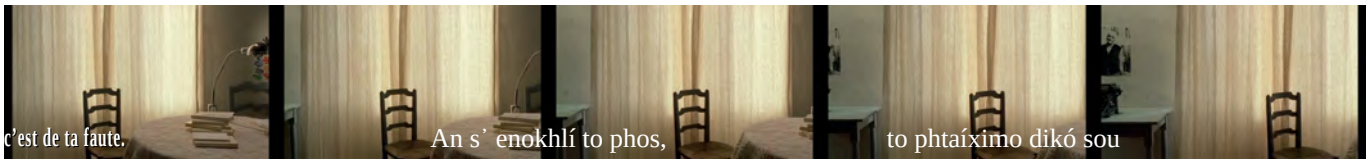
Tout-à-coup, toute cette terre va danser quand le dieu du fracas conduira sa pro-

cession sur les montagnes. Sur les montagnes où l'attendent les femmes qui se sont ras-


semblées loin de leur lieu de travail qu'elles ont abandonné sous le fouet délirant du dieu.



Si la lumière te gêne,


c'est de ta faute. An s' enokhlí to phos, to phtaíximo dikó sou

Dieu sait quoi ***: Séquence hommages***

C'est un plan-séquence, après cinq minutes de film. Après une amorce en plan fixe sur le portrait de Ponge accroché au mur, la caméra effectue un premier travelling latéral sur la droite pour

atteindre l'écran de télévision posé sur une table. C'est ensuite une suite d'oscillations latérales sur ce dispositif, avant de revenir cadrer l'écran. En parallèle à cette trajectoire, la voix, off, de Michael Lonsdale y fait d'abord entendre l'un des textes de Jean Thibaudeau écrits pour le film, hommage à Francis Ponge, avant de laisser place à la musique, puis à d'autres voix, in cette fois, émanant de la séquence de *Trois jours en Grèce* que diffuse la télévision. Ce plan-séquence nous fait donc passer sans heurts de Francis Ponge, dont le métier d'écrivain est représenté par la machine à écrire placée sous son portrait, à une œuvre de Jean-Daniel Pollet, et à l'objet télévision que l'on associe aux moyens d'expression audiovisuels qui sont les siens. Au milieu du plan, la caméra a pris soin de revenir une fois sur le portrait de Ponge, ce que l'on pourrait interpréter comme une volonté de marquer la continuité, le lien, que le cinéaste reconnaît entre leurs deux œuvres.

Dans la suite du film, d'autres plans du même intérieur, avec différentes variantes, et jeux sur la figure du travelling, viennent à nouveau y inclure d'autres images de films de Pollet : le temple de *Bassae*, les jeunes filles et le vieux pêcheur de *Méditerrannée*, le lépreux Raimondakis de *L'Ordre*, Philippe Sollers disant Baudelaire dans *Contretemps*, les ouvriers de la forge de *Pour mémoire*. Autant de lieux et de figures emblématiques des films de la veine documentaire de Pollet. On pourrait penser à une forme d'auto-célébration, de nombrilisme, devant toutes ces citations. Nous serions plutôt enclins à y voir un jeu de recomposition, avec des images auxquelles Pollet entretient un rapport d'ordre amoureux, comme le rapport que Mekas entretenait avec ses images. Nous avons déjà vu que lors de ses tournages il cherche à ne filmer qu'une chose dans le plan, de manière à leur conférer une autonomie, susceptible d'engendrer une infinité de montages. Dès lors, le jeu peut se poursuivre au-delà des limites d'un film. Et ces images reprennent vie d'une autre manière, se combinent avec celles d'autres films, voire même ici deviennent une partie de la matière filmée, puisqu'elles sont incorporées dans le film en étant refilmées par la caméra sur l'écran de télévision.

Ainsi, la séquence s'organise aussi selon une esthétique de la recomposition, que précisément Ponge a de plus en plus fait sienne au fil de ses publications. Tel poème paru dans un recueil est réapparu dans un autre, s'insérant dans un nouvel ensemble, selon de nouvelles perspectives. Par exemple, un texte intitulé « Scvlptvre », dédié à la sculptrice Germaine Richier, a paru la première fois en 1949 dans le petit recueil *Des Cristaux naturels*, pour être repris dans une grande somme parue en 1961-1962, *Le Grand recueil*, et une nouvelle fois dans un ouvrage consacré aux créateurs et à la création, *L'Atelier contemporain* (1977). De fait, à partir des années 1960, Ponge n'a de cesse de reprendre ses textes dans de nouvelles configurations. Selon Michel Collot, loin de vouloir constituer des sommes figées de ses œuvres antérieures, qui les

enfermeraient dans une forme définitive, il souhaite consacrer l'idée de chantier permanent ; « préférer, à une totalisation impossible, les vertus de l'inachèvement[210] ». Ou, comme le dit Ponge à propos du Centre Pompidou : « moins donc un monument que, s'il faut inventer ce mot : un moviment[211] ».

Mais aussi, leur insertion dans Dieu sait quoi via un écran les présente bien avant tout comme des images créées, des fragments d'œuvres. Or le décor autour de l'écran, qui présente des variations d'une séquence à l'autre, fait allusion à d'autres créateurs. Dans cette première séquence, le mur s'orne d'une reproduction d'un collage de Matisse, qu'un éclairage met en valeur. Dans d'autres, un portrait de Picasso, ou un photogramme avec Charlie Chaplin sont présents. Sur la table, des livres (de Ponge?) sont ouverts. Et le choix de l'extrait prélevé dans *Trois jours en Grèce* dans la séquence transcrite n'est pas anodin, puisqu'on y entend successivement un extrait des *Bacchantes* d'Euripide, et des vers du poète grec Yannis Ritsos. « Notre territoire est très vaste » : comme le proclame le texte écrit par Jean Thibaudeau, la séquence ouvre des espaces culturels tous azimuts, une sorte de panthéon personnel. Une ouverture d'un autre type que celle que nous offre le reste du film, presque tout entier tourné en extérieurs, puisque Pollet a pris de soin de fermer les rideaux des fenêtres qui donnent sur son jardin. Ces séquences peuvent être lues comme un espace mental et temporel, qui contraste avec le concret parcouru dans le reste du film. Dans le dernier plan d'intérieur tourné selon le même dispositif, à une heure et vingt minutes, la télé sur la table est éteinte ; le travelling se fait cette fois-ci de la droite vers la gauche, avec retour sur le portrait de Ponge ; et cette fois, fenêtres et rideaux sont ouverts, laissant le regard s'échapper vers les arbres, les cyprès, les collines au loin. Mais là, dans ce premier plan comme dans les suivants, la caméra semble se promener dans une partie de l'esprit de Pollet.

Dans un même mouvement, ces séquences sont une des formes que prend l'exploration du temps dans le film. Ainsi, en quelques secondes, le film organise une rencontre entre Euripide et Ritsos. Ponge est un « dieu lare » et la télévision fait entendre un hommage à Dionysos. Dans une autre séquence, la télé diffuse une séquence de *Contretemps* où Philippe Sollers lit les « Litanies de Satan » de Baudelaire : autre rencontre spatio-temporelle entre univers détonants. Mise en abyme au carré. La simplicité apparente du dispositif permet en fait une infinité de jeux, encore raffinés par le fait que l'image mouvante délaisse parfois l'écran de télévision, la voix retransmise passant alors allègrement du in au off, et vice-versa.

210 Michel Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses*, Champ Vallon, Seyssel, 1991, page 107.
211 Francis Ponge, « L'Ecrit-Beaubourg », *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, Paris, Gallimard, 2002, p.908.

Dans ces séquences, on voit donc que le littéraire et le cinématographique s'allient, s'épaulent, pour ménager des bifurcations rompant la linéarité du temps. Jeu éprouvé pour les lettres, bien connu sous le nom d'intertextualité. Peut-être un peu moins pratiqué, et moins repérable, dans le champ cinématographique. Quoi qu'il en soit, la balade à laquelle Jean-Daniel Pollet nous convie à dix reprises dans son film « vaut le détour », pour reprendre le texte de Jean Thibaudeau.

Ce n'est donc pas en adaptant à la lettre les textes de Francis Ponge que Jean-Daniel Pollet lui est resté fidèle. Comme souvent en cinéma, les meilleures adaptations de textes littéraires sont celles qui ont su s'en écarter pour leur substituer un équivalent cinématographique qui en préserve l'âme. C'est encore le cas avec *Dieu sait quoi*, bien que le texte en question soit classé dans le domaine de la poésie, et non un récit. Ici, c'est en redevenant fidèle à lui-même que Pollet a pu transposer les textes de Ponge. Cette formule en forme de paradoxe ne peut surprendre en fait que ceux qui ne savaient pas l'estime réciproque que les deux artistes avaient l'un pour l'autre. Pollet a donc tourné et monté son film à la manière de Ponge, en se tenant au plus près des choses d'une part, et en maniant ses signifiants filmiques – images, textes, musiques – comme des éléments d'une composition se voulant harmonieuse d'autre part. C'est par l'exercice de son art de cinéaste qu'il a rendu hommage à l'écrivain.

4.5 *Lost lost lost, Dieu sait quoi* et le rapport au temps

Lost lost lost et *Dieu sait quoi* ont ceci de commun qu'ils s'écartent des questions socio-politiques qui sont le sujet de prédilection du film documentaire. Le premier le fait par l'approfondissement, à mesure qu'il progresse, de la veine autobiographique. Il laisse aussi place, lors de quelques séquences, à des évocations poétiques centrées sur des éléments inactuels. Le second évite résolument ce genre de questions, choisit, dans le sillage de Francis Ponge, de ne s'intéresser qu'aux choses quasiment immuables. L'écrivain disait ainsi, dans un texte non repris dans le film :

> « Nous ne chercherons rien (à dire) de « significatif » de notre époque (cela se fera bien tout seul ; comment pourrait-il en être autrement, nous en sommes bien trop imprégnés).
>
> Nous chercherons (au contraire) ce qui n'en paraît pas significatif, ce qui ne rentre pas dans ses symboles (dans sa symbolique) : ce qui est du temps sériel (ou éternité).

> Nous avons à redire la « nature muette à rangs profonds qui nous entoure », nous reprend aux épaules, nous mantèle, coiffe et cravate, nous avons à redire avril (ou octobre)[212] ».

Le film développerait en quelque sorte les amorces que constitueraient les séquences que Mekas présentaient comme des haïkus ; il les étireraient jusqu'à en faire sa matière principale, presque unique. À l'inverse, l'aspect autobiographique n'y occupe que la portion congrue, dans de discrètes allusions.

Cela dit, *Lost lost lost* et *Dieu sait quoi* présentent évidemment de nombreuses autres différences : nous retiendrons notamment un texte à la première personne écrit par son auteur après coup contre des textes d'un auteur ayant inspiré le film. A priori aussi, les styles cinématographiques de l'un et de l'autre paraissent à l'opposé l'un de l'autre. Sans particulièrement chercher d'exemples extrêmes, que l'on compare la séquence de fin du film de Mekas, et la séquence sur l'escargot de Pollet. La première compte soixante et un plans en 1mn 30 environ, alors que la seconde est découpée en sept plans pour 1mn 45. Encore, pour cette dernière, ne s'agit-il pas d'un traitement spécial réservé au gastéropode symbole de lenteur. Pourtant, ces deux rythmes si différents pourraient bien se rejoindre dans leurs fonctions.

En effet, les rythmes singuliers des deux films, d'apparence si opposés, ne sont peut-être que deux manières de s'écarter d'un rythme standard, pour générer une autre vision. Les rafales de plans de Mekas empêchent une vision ordinaire. Mais celui-ci n'en espère pas moins une amélioration des capacités de perception :

> « J'avais coutume d'apporter le film de Tony Conrad, *The Flicker*, dans les universités il ya deux ans. Ou les films de Brakhage. Et en général je recevais toutes sortes de plaintes : « Oh ! Ça va trop vite ! » « C'est quoi cette histoire de plans d'une image ? De lumière ? » Récemment, j'ai observé à nouveau les réactions aux mêmes films, dans les mêmes endroits – et quel changement ! Plus personne ne mentionnait le montage image par image – c'est devenu naturel aujourd'hui[213] ».

À l'autre bout du spectre, le rythme lent des films de Pollet induit lui aussi un regard différent. Combiné à un cadrage centré sur les choses, ce ralentissement est propre à rendre justice à ce « monde muet », à en signifier la présence, en opposition à des lectures toujours plus rapides et pressées de l'image. Ainsi, les styles – a priori opposés – des deux cinéastes visent in fine tous deux

212 Francis Ponge, « Début du poème d'avant-printemps », *Nioque de l'avant-printemps*, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, Paris, Gallimard, 2002, p.968.
213 Jonas Mekas, *Movie journal*, Marest Editeur, Paris, 2016, page 372. Traduction Véronique Gourdon.

à restructurer le rapport au temps et à l'espace. Ils organisent un écart, par le ralentissement ou l'accélération, par rapport à la vision qui est la nôtre dans le quotidien, notre vision de chasseur-cueilleur du réel, à l'affût d'opportunités à saisir, de pièges à déjouer, et pour cela optimisant le regard de sorte à capter un maximum d'informations utiles ; fixant les choses juste le temps nécessaire, puis regardant ailleurs dès que tout le suc informationnel en a été tiré. Ces deux cinéastes définissent leur art comme un regard porté sur les choses. Et une façon de défaire les raccourcis langagiers et visuels qui gomment ces choses dans leur présence et leur existence.

Chacun à sa manière met en œuvre sur un plan cinématographique le programme décrit par Maurice Blanchot au sujet de la création littéraire :

> « Jamais un artiste ne saurait s'élever, de l'usage qu'il fait d'un objet dans le monde, au tableau où cet objet est devenu peinture, jamais il ne saurait lui suffire de mettre cet usage entre parenthèses, de neutraliser l'objet pour entrer dans la liberté du tableau. C'est au contraire parce que, par un renversement radical, il appartient déjà à l'exigence de l'œuvre que, regardant l'objet, il ne se contente nullement de le voir tel que celui-ci pourrait être s'il était hors d'usage, mais il fait de l'objet le point par où passe l'exigence de l'œuvre et, par conséquent, le moment où le possible s'atténue, les notions de valeur, d'utilité s'effacent et le monde « se dissout ». C'est parce qu'il appartient déjà à un autre temps, l'autre du temps, et qu'il est sorti du travail du temps, pour s'exposer à l'épreuve de la solitude essentielle, là où menace la fascination, c'est parce qu'il s'est approché de ce « point » que, répondant à l'exigence de l'œuvre, dans cette appartenance originelle, il semble regarder d'une manière autre les objets du monde usuel, neutraliser en eux l'usage, les rendre purs, les élever par une stylisation successive à l'équilibre instantané où ils deviennent tableau. En d'autres termes, on ne s'élève jamais du « monde » à l'art, fut-ce par le mouvement de refus et de récusation que nous avons décrit, mais l'on va toujours de l'art vers ce qui paraît être les apparences neutralisées du monde – et qui, en réalité, n'apparaît tel que sous le regard domestiqué qui est généralement le nôtre, ce regard du spectateur insuffisant, rivé au monde des fins et tout au plus capable d'aller du monde au tableau[214]. »

214 Blanchot, Maurice. *L'espace Littéraire*. Paris, Galllimard, 1973. page 50.

Si Blanchot parle avant tout de littérature et plus particulièrement de poésie dans son ouvrage, nous pouvons prendre acte du fait qu'il emploie les mots « artiste » et « tableau ». C'est bien qu'il a en tête également la création visuelle. De fait, la description qu'il fait de la démarche artistique nous semble suffisamment générale pour être étendue aux cinéastes. En l'occurrence, le terme de « stylisation » convient tout à fait pour qualifier les œuvres de Mekas et Pollet où il s'agit de « neutraliser […] l'usage [des] objets du monde usuel ». En outre, Blanchot y pose bien comme condition à la création la « sorti[e] du travail du temps », « l'appartenance à un autre temps », ce que nous pouvons observer dans leurs œuvres.

Pour ce faire, langages visuels et poétiques s'épaulent, se renforcent, pour peu qu'une place, un espace soit laissé à chacun. Que leurs temps forts alternent, comme on l'a vu dans les deux films. En outre, si le texte n'est peut-être pas strictement indispensable pour enclencher un autre rapport au temps et à l'espace, il joue le rôle d'un facilitateur et d'un catalyseur. Certes, en ce qui concerne le temps, *Dieu sait quoi* regorge d'images qui évoquent l'épaisseur du temps : horloges, bougies, roue qui tourne, saisons. Parmi elles, les images de fossiles sont un élément récurrent. Le dossier de préparation du film leur confère même dès l'origine une place encore plus prépondérante que celle qu'ils occupent dans le film effectivement réalisé. *Lost lost lost*, est organisé de manière chronologique, ce que de simples cartons suffisent à indiquer. Mais le film de Pollet a complètement abandonné cette dimension. Il généralise ce que le film de Mekas montre par moments.

Par ailleurs, Pollet comme Mekas délaissent les grands événements. Mekas s'en détache au cours du film ; Pollet, comme hors du temps, ne les aborde nullement. Ils considèrent que l'essentiel est dans ce rapport personnel et, d'une certaine manière, engagé, par rapport à ces choses qui forment l'univers dans lequel chacun évolue et se débat. Tous deux sont proches de l'esthétique de la présence. Théorisée par certains poètes comme Yves Bonnefoy, elle prend peu à peu place dans *Lost lost lost*, mais constitue l'arrière-plan permanent de *Dieu sait quoi*. Ce faisant, ce type de films conteste à la racine les fondements de notre civilisation. Ils ne le font plus du dedans, comme *La Rabbia* et *The Great Wall*, qui s'insèrent de façon plus ou moins distanciée dans les discours sur l'actualité. Ils le font du dehors, s'excluent de ses règles. De la rage de Pasolini, on est passé au « dégoût » de Ponge, repris par Pollet.

D'autre part, *Dieu sait quoi* repose sur un type de montage que l'on pouvait déjà observer sur *The Great Wall* : un montage esthétique où de petites séquences bénéficient d'une indépendance, déliée de la nécessité des raccords avec celles qui les entourent. Les films qui en résultent sont tissés d'échos, de reprises, de variations. Les textes y jouent au chat et à la souris

avec les images, s'y superposant occasionnellement pour très vite reprendre eux aussi leur indépendance. Il s'agit, selon Pollet de multiplier les sens, en organisant certains rapprochements pour en suggérer mille autres, à distance. Ces deux films ont également comme point commun de faire appel à des textes déjà écrits, dont ils ne prélèvent que certains morceaux, avec lesquels ils jouent, qu'ils découpent, recomposent, éparpillent, ou assemblent. Le jeu est évidemment plus contraint dans le cas du texte narratif de Kafka. Avec Ponge, Pollet a pu se permettre une libre circulation à travers toute l'œuvre de celui-ci. Liberté et souplesse ont donc présidé à son montage de *Dieu sait quoi*.

On a vu toutefois que le choix de ce type de montage se faisait pour lui en opposition à deux autres : celui du documentaire classique avec adéquation permanente entre textes et images ; et celui qu'il qualifie de film d'avant-garde « foiré » avec totale disjonction entre eux. On ne sait pas s'il connaissait *Les Mains négatives* de Marguerite Duras, et si dans ce cas il aurait maintenu son jugement. Toujours est-il que dans ce court-métrage, images et sons semblent évoluer dans des univers absolument étanches l'un à l'autre, forment deux lignes parallèles qui s'ignorent superbement. L'une déploie une tranche de réalité quotidienne au ras du bitume, tandis que l'autre s'échappe vers un passé imaginaire et mythique, aux origines de l'humanité. Sur les couleurs froides, ternes et sombres de l'image, la voix plaque un appel enflammé, passionnel. Ce film impossible opposerait et superposerait donc l'immédiat et l'infiniment loin. Comme si le parcours que nous avons suivi jusqu'alors depuis *La Rabbia* en prise avec l'actualité de son époque, jusqu'à un *Dieu sait quoi* lui tournant le dos, était tout entier contenu dans ce film de treize minutes. *Les Mains négatives* nous ont donc paru pouvoir être l'envoi idéal pour reconsidérer toutes les problématiques que nous avons rencontrées dans l'examen des quatre films précédents.

CINQUIÈME PARTIE

LES MAINS NÉGATIVES

MARGUERITE DURAS

5 Marguerite Duras, *Les Mains négatives* : Disjonction et création

On pouvait qualifier les images du film de Jean-Daniel Pollet comme inactuelles, en ce sens qu'elles ne se réfèrent pas particulièrement à notre époque. Dans le sillage de Francis Ponge, le cinéaste propose en effet un film sur l'essence des choses qui peuplent notre univers. Il ne récuse pas la présence d'objets qui pourraient signer l'appartenance au vingtième siècle (des postes de télévision, quelques décors urbains). Mais cette présence est anecdotique, et signifie plutôt la pleine inclusion de notre époque dans l'épaisseur temporelle de l'histoire de la vie sur Terre. À la différence de l'immense majorité des films documentaires, et de *La Rabbia* de Pasolini ou de *The Great Wall* de O'Sullivan, Dieu sait quoi ne vise donc pas à s'inscrire dans un contexte socio-historique. Quant au *Lost lost lost* de Jonas Mekas, il dessine une trajectoire centrifuge qui s'éloigne petit à petit de ce type de considérations, pour s'approcher d'une problématique intime. En conséquence, même si on voit encore vers la fin dans le film des images qui ont trait à des événements politiques et culturels états-uniens, ce sont les images en lien avec la vie de l'auteur qui occupent davantage l'espace. Le film devient de plus en plus inactuel.

Les Mains négatives, de Marguerite Duras, relève également de ce régime inactuel. Certes, ses images, issues d'une déambulation automobile dans les rues de Paris, sont bien ancrées dans le contexte contemporain de son année de réalisation, 1979. Mais le texte de la voix-off le tire résolument hors de ce contexte précis, et les images ne suggèrent pas vraiment de problématique sociopolitique particulière. Précisément, le film de Duras se caractérise par une disjonction radicale entre texte et image. Qu'on en juge : sur les vues des boulevards parisiens au petit matin, le texte, scandé par Duras elle-même, est un développement sur les « mains négatives », c'est-à-dire un type de représentations laissées sur les parois de nombreuses cavernes au cours des temps préhistoriques. Le film, avant le générique en donne la définition suivante : « On appelle "mains négatives", les mains trouvées sur les parois des cavernes magdaléniennes de l'Europe sud-Atlantique. Ces mains étaient simplement posées sur la pierre, après avoir été enduites de couleur. En général, elles étaient noires. Ou bleues. Aucune explication n'a été trouvée à cette pratique[215] ».

Évidemment, la question que tout spectateur du film se pose vraisemblablement est celle du rapport entre ce texte et ses images. A priori, aucun ne se présente spontanément à l'esprit. C'est

215 Cette définition comporte d'ailleurs certaines inexactitudes, peut-être en partie dues à l'état des connaissances scientifiques au temps de la réalisation du film. Des mains négatives ont en effet été trouvées sur tous les continents, et de couleurs plus diverses, notamment rouge ; Duras a reconnu aussi ensuite que la plupart de ces mains n'avaient pas été réalisées en appliquant un pigment sur les mains, mais en le projetant par le souffle autour de celles-ci. Mais là n'est pas notre propos.

justement ce cas limite qu'il nous a semblé intéressant d'explorer, au bout du trajet que nous avions initié avec *La Rabbia*. En effet, dans ce premier film du corpus, le texte était toujours en rapport direct avec l'image, même si Pasolini y jouait une partition bien personnelle. De même, on l'a vu, le lien entre textes et images était très étroit dans *Lost lost lost*. Les deux films ont en commun d'avoir été réalisés à partir d'images déjà là, d'un matériau de départ préexistant.

D'un autre côté, pour *Dieu sait quoi*, la démarche a suivi un trajet inverse. Jean-Daniel Pollet est parti des textes de Francis Ponge. Même s'il n'a pas tenu le pari d'un pléonasme permanent entre texte et images, le film propose plusieurs points de correspondance entre les deux. On se souvient que le cinéaste a exposé sa démarche de montage dans un schéma qui montre une alternance d'éloignements, de rapprochements, et de superpositions entre images et textes.

C'est avec *The Great Wall* que, jusqu'à maintenant, le fil qui relie les deux instances était le plus ténu. Le spectateur y doit produire un effort continu de recherche de liens entre un texte narratif et des images qui se situent en des lieux et des époques distincts. Il doit mener une perpétuelle transposition. Néanmoins, ses efforts peuvent ne pas être vains. En fin de compte, la Chine ancienne fictive à la mode Kafka et l'Europe actuelle et réelle ne nous apparaissent peut-être pas si étrangères l'une à l'autre qu'on pourrait le croire.

Toutefois, là, avec le film de Duras, d'autres modalités de lecture devront être mobilisées : comment comprendre cet étrange appariement entre les artères de la grande ville moderne, et des inscriptions paléolithiques, si tant est qu'il s'agisse de le comprendre ? Comment accorder un tant soit peu les stimuli, et les informations, que reçoivent l'œil et l'oreille ? Sommes-nous embarqués ailleurs que dans un bateau ivre, descendant les rues parisiennes sans réel haleur ?

Et pourtant, l'apparent télescopage entre époques et lieux, et l'on se demande si l'ostensible disjonction maximale entre le visuel et le verbal n'appellent pas plutôt à un dialogue. Le visible et l'audible ne peuvent-ils se réconcilier sous l'égide de l'imaginaire ? Et l'écart entre les deux n'est-il pas inhérent à toute véritable création ? Ces questions seront posées dans un second temps. Auparavant, il nous faut envisager l'hypothèse, soutenue par plusieurs arguments, que Marguerite Duras ait sciemment recherché une absence totale de lien entre son texte et ses images des Mains négatives, voire qu'elle ait délibérément voulu neutraliser la bande images de son film.

5.1 L'évacuation des images pour une prépondérance du texte ?

5.1.1 Des images improvisées, et la toute-puissance du texte ?

Devant le sentiment d'incohérence qui naît d'une première vision du film, une première solution s'offre à qui souhaite interpréter le film : privilégier un canal au détriment de l'autre.

Écartelés que nous sommes entre le texte et l'image, il semble que ce soit les mots qui prennent le dessus dans les esprits. D'une part, le texte a souvent ce rôle organisateur, qui lui donne un certain pouvoir sur les images. C'est le rôle bien connu des légendes, qui sont en mesure de les faire parler de mille manières, ou des commentaires de nombreux sujets de journaux télévisés, voire de films documentaires. D'autre part, dans ces *Mains négatives*, les images semblent justement moins travaillées que le texte, et répétitives. L'ensemble du film est tourné du point de vue d'un véhicule, qui restera invisible, tout au long des boulevards parisiens, pour aboutir à ce qui ressemble à un long et lent travelling, sans qu'aucun événement saillant ne surgisse. Comme si il avait été réalisé en quelques minutes, au gré d'une sortie au petit matin. Comme une divagation. Les rares déclarations au sujet du tournage laissent du moins penser qu'elles n'avaient pas fait l'objet d'un repérage : Duras a exprimé sa surprise devant la population croisée dans leur trajet parisien.

Mais le texte, lui, porté par la voix de son auteure, retient l'attention par ses envolées lyriques, ses effets poétiques de reprise et de répétition. Même si il vise à donner l'impression d'un élan spontané, c'est du Duras, et cela s'entend. Et si improvisation il y a, c'est une improvisation menée avec style.

5.1.2 Piste de la prépondérance du texte.

De fait, l'hypothèse d'un sacrifice de l'image par l'auteure du *Camion* peut s'avérer crédible, et peut s'appuyer tant sur sa filmographie que sur ses écrits. En cela, Marguerite Duras pourrait également être rapprochée de toute une filiation de cinéastes tournés vers l'expérimentation, et volontiers critiques envers l'image et ses pouvoirs. En effet, si le cinéma est né muet, une fois qu'il a acquis la parole, d'aucuns ont fini par s'emparer de celle-ci pour subvertir, voire détruire l'hégémonie du visuel.

Il existe en effet une certaine tradition cinématographique qui privilégie le texte à l'image, dans le but de dévaloriser celle-ci, de se défaire de sa prépondérance jugée hégémonique et racoleuse. Soit ces contempteurs de l'image y déversent un flot de paroles incohérent et absurde, soit elle la neutralise par l'usage immodéré de plans blancs ou noirs. On aura peut-être reconnu ici certains opus des lettristes et situationnistes.

Un certain *Traité de bave et d'éternité* a, secouant le festival de Cannes en 1951, magistralement lancé ce courant. OVNI cinématographique, le film d'Isodore Isou, jeune co-initiateur de la poésie lettriste, a d'emblée fait exploser les normes du montage et de la poétique filmique. Ses images comme ses textes relèvent de l'amalgame le plus furieux. Du côté du visuel, s'y mêlent images tournées par l'auteur et récupération de chutes de films majoritairement de nature documentaire. Pour le texte, le mix est tout aussi de rigueur, avec paroles manifestes métafilmiques (d'un énonciateur qui représenterait l'auteur), pseudo pensées d'un personnage fictif (mais absent de l'écran), commentaires sur le monde et, pour rythmer le tout, poèmes lettristes scandés. On reprécisera ici rapidement que le principe du lettrisme est de considérer les lettres d'un point de vue sonore et d'en faire la matériau de base des poèmes, indépendamment des mots dans lesquels elles entrent habituellement dans la composition. Les poèmes lettristes se présentent donc comme des performances vocales rythmiques, fuyant toute recherche de sens ordinaire, poussant ainsi encore plus loin que « Le Grand combat » d'Henri Michaux (1927) la déconnexion entre signifiant et signifié, puisqu'il n'y a ici tout bonnement plus de signifié.

Le spectateur du *Traité de bave et d'éternité* est donc soumis à un maelstrom d'images et de sons, empêchant toute lecture tranquille du film. Mais, en outre, les images sont soumises à un traitement de choc : elles peuvent ainsi apparaître montées à l'envers, renversées, rayées, grattées, taguées, floues, ou encore voilées, comme dans ces exemples :

Illustration 164: Attentat contre l'image

Illustration 165: Attentat contre l'image

Illustration 166: Attentat contre l'image

Illustration 167: Attentat contre l'image

Illustration 168: Attentat contre l'image

Illustration 169: Attentat contre l'image

En outre, le texte est monté sur ces images le plus souvent sans recherche de lien référentiel ou même symbolique. C'est ce qu'Isou nomme un film, ou un montage, discrépant. Le mot, aux allures de néologisme, est en fait très ancien, mais plus guère employé, issu du latin "discrepans", et dénotant dans cette langue l'idée de coupure, de cisaillement, de discordance, tant au niveau des sons que du sens. Le film n'a bien sûr pas manqué de susciter des réactions très diverses, allant du rejet, à l'enthousiasme, lors de sa projection à Cannes. Du côté des admirateurs du film, se trouvait Jean Cocteau, entre autres auteur du *Sang d'un poète* au début des années trente, qui s'était d'ailleurs chargé de le présenter.

Le *Traité de bave et d'éternité* ne relève pas vraiment de notre étude, en raison justement de son caractère composite, tant visuel que verbal, mêlant fiction et discours. Il peut cependant se poser comme point de départ idéal en tant qu'archétype de la liberté d'association entre images et sons. Ou plutôt ici d'une forme de négation de l'image au profit du son. Car telle est la visée d'Isou : dans le film même, la voix-off proclame la volonté de « détruire l'image », cette intention symbolique passant entre autres par la mise à mal réelle, matérielle, de la pellicule qu'il appelle à « bross[er] jusqu'à la destruction complète de l'image ». Les visées de ces dégradations sont multiples. Le film-manifeste qu'est ce *Traité de bave et d'éternité* en énonce explicitement les principes dans sa bande son, dès ses premières minutes, via les déclarations de Daniel, personnage qui ambitionne lui-même de faire des films nouveaux, discrépants :

> « Les films d'aujourd'hui ont quelque chose d'achevé, de parfait et de tranquille. Cela résulte de l'harmonie des éléments de composition, de l'unité classique entre les parties constituantes : paroles, images. Pour conquérir, il faut rompre, il faut renvoyer une fraction de la famille, la plus jeune, et l'avant-garde. Qu'elle essaie de défricher, dans son mouvement d'indépendance, ses propres espaces. […] Oui, il faut déchirer les deux ailes du cinéma, le son et l'image. […] On doit casser cette association naturelle qui faisait de la parole le correspondant de la vision, le commentaire

> spontané engendré par la photo. Je voudrais séparer l'oreille de son maître cinématographique, l'œil. Je veux plaquer sur une pellicule une masse hurlante, sans rapport avec les scènes de l'écran. On doit rendre indifférent le déroulement des images par rapport à l'histoire sonore terrible, qu'on projettera, qu'on lancera dans l'obscurité de la salle. Il faut couper la liaison avec la succession des photos, cohérente en elle-même peut-être, mais de toute façon incohérente vis-à-vis du sujet des bruits. […] Si jusqu'à présent, la parole n'était que le commentaire de la pellicule, dorénavant la pellicule sera le simple complémentaire, nécessaire ou inutile, du cri. »

On voit clairement dans ces propos qui forment un procès en règle du cinéma « classique », que la disjonction voulue entre image et son tend tout d'abord à briser la domination prêtée aux images au cinéma. Le son est en effet décrit comme y étant à la remorque du visuel, l'œil étant taxé de « maître cinématographique ». La critique porte donc sur une dissymétrie entre les constituants du film qui caractériserait tout le cinéma. Première venue dans le temps, l'image abuserait toujours de son droit d'aînesse.

De manière apparemment contradictoire, une autre voix vers la fin du film résume ainsi le projet de Daniel : « Tu montreras que les images ne comptent pas, qu'on peut leur faire dire ce qu'on veut, et ce qu'elles ne disent pas. À l'instant, n'importe quelle image est égale à n'importe quelle autre, toutes les images sont également indifférentes ». C'est alors le pouvoir, la puissance des mots qui est proclamée. Mais s'il en est ainsi, c'est que la phrase est au futur, et décrit ce qui adviendrait quand le travail lettriste discrépant aurait désarticulé et brouillé la cohérence visuelle. Dans le débat toujours réactualisé sur la prééminence de l'image ou du son au cinéma – les avis opposés étant toujours défendus par l'un ou par l'autre – Isou accorderait donc le leadership au canal qui porterait la cohérence, la continuité du propos. Il semble alors entendu que celle-ci ne puisse exister, de manière exclusive, que dans l'un ou l'autre de ces canaux. La coopération, à part équivalente, de l'image et du son, paraît impossible.

Par ailleurs, l'avantage que les lettristes souhaitent accorder à la parole sur l'image resurgit d'une autre façon vers la fin du film. Daniel en parle en effet de ses projets cinématographiques en ces termes : « On incorpore l'imagination au cinéma car on détruit le réel, le concret. Le spectateur pourra inventer son personnage comme il n'a jamais pu le faire dans l'histoire du cinéma ». Ou encore : « L'image est trop élémentaire et simple. […] La parole seule peut, dans le monde des expressions, embrasser toutes les nuances du monde. La parole seule est aussi compliquée que l'homme, et riche de tout le trésor de l'ambiguïté humaine ». Ainsi, si les lettristes, comme le fait

remarquer l'une des voix entendue dans le film, entendent aussi désagréger le langage et les mots, leur offensive contre l'image est surtout le signe d'une croyance dans la supériorité expressive de la littérature sur les arts visuels. Mais, comme on le retrouvera chez Marguerite Duras, Isou entend affecter cette force à préserver « l'imagination » et « l'ambiguïté humaine ». Autrement dit, la parole ne doit pas être propagande, mais espace et vecteur de liberté.

Par ailleurs, assez logiquement, la négation de l'image à l'œuvre dans le *Traité de bave et d'éternité* aboutit parfois à sa suppression momentanée. Du moins, à la suppression des images représentatives, de celles qui ont capté une tranche de réel par l'intermédiaire d'une caméra. Et les ajouts graphiques, barbouillages, masquages et autres grattages, opérés ici sur certains plans tournés, apparaissent aussi là sur des plans noirs. Les discours ou dialogues des protagonistes du film se font donc par moments entendre sur un écran vide d'image représentative. A leur place, le spectateur peut par exemple voir une ligne blanche verticale se déplacer et danser sur la largeur de l'écran.

Illustration 170: Ligne blanche

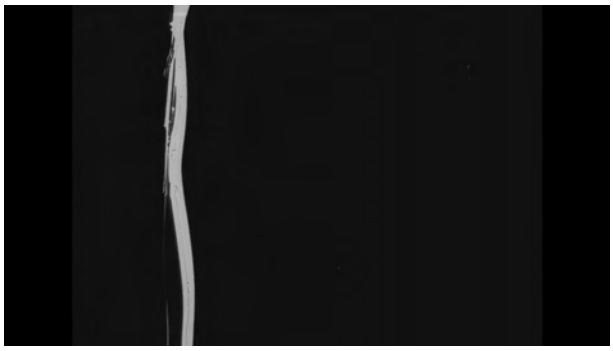


Illustration 171: Ligne blanche

Ce plan d'une durée de cinquante secondes, à la Norman Mac Laren, correspond au niveau sonore à un passage narratif composé de la manière la plus classique, passé simple et imparfait se relayant pour évoquer une nuit de réflexion et d'insomnie de Daniel. Puis, plus loin dans le film, l'animation graphique se fait plus libre, sur d'autres plans en fond noir, et cette fois sous un poème lettriste de François Dufresne :

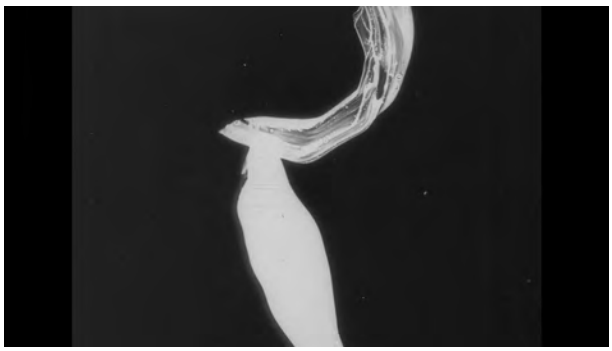


Illustration 172: Graphisme

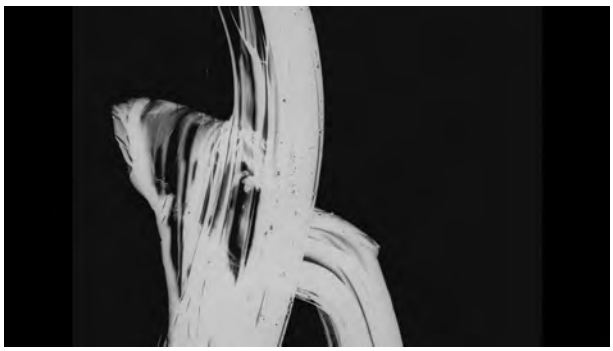


Illustration 173: Graphisme

Mais les lettres posent aussi graphiquement leur empreinte sur la pellicule sur d'autres plans :

Illustration 174: Lettres

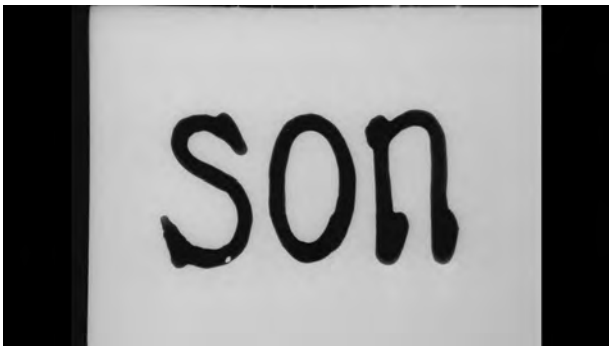


Illustration 175: Lettres

Ce sont enfin, poussant le processus jusqu'à son terme, des images intégralement noires, ou blanches, qui sont introduites par Isou dans son montage. En effet, un plan blanc passe de façon fugace lors du montage. Mais les plans noirs sont plus ostensiblement présents : trois passages, de respectivement 1mn15s, 23s, et 1mn12s.

Illustration 176: Blanc

Illustration 177: Noir

Avec ces plans uniformes, le mouvement de négation de l'image et d'abstraction est le plus total. Alors que dans les passages précédemment évoqués, on peut encore visuellement se raccrocher à une forme de rythme, ici nous n'avons plus affaire qu'à un stimulus auditif. Si l'on se replace dans le cadre d'une séance de cinéma classique – et c'est alors, en 1951, le seul moyen de voir le film – il faut nous imaginer dans une obscurité complète, baignés dans un environnement sonore qui, en l'occurrence, n'est composé que de paroles. Les textes entendus lors des deux premiers tunnels, très rapprochés dans le film sont, en outre, d'une facture très littéraire ; ils donnent notamment lieu à une envolée lyrique d'une amie de Daniel. Dans la troisième et dernière séquence au noir, le spectateur est livré à l'écoute de propos réflexifs sur l'écriture du texte et la réalisation du film. Ainsi, dans le film d'Isidore Isou, si langage et images sont tous deux secoués, soumis à des forces de désintégration, ce sont bien les images qui subissent les plus grands attentats.

À peine quelques mois avant la projection du *Traité de bave et d'éternité*, était représentée pour la première fois en septembre 1950 *La Cantatrice chauve*. Eugène Ionesco, d'origine roumaine

comme Isou, dira de son œuvre qu'elle relevait de l'anti-théâtre. Lui aussi interroge alors l'usage du langage, et bouscule les frontières de la littérature. Et dans ses pièces sont également hasardées de nouvelles figures visuelles. Le film d'Isou peut à bon droit être qualifié d'anti-cinéma, ayant pour intention revendiquée d'interdire une consommation tranquille de la séance de projection, ainsi que le clame Daniel, double à peine voilé de l'auteur : « Il y a tant de films, chaque semaine, d'où l'on sort aussi crétin que l'on y est entré. Je préfère vous donner des névralgies que rien du tout ».

Dans la foulée, fin 1951, le groupe lettriste récidive avec *Le Film est-il commencé ?*, signé cette fois-ci Maurice Lemaître. Ce deuxième opus se révèle en lui-même tout aussi discrépant que le précédent et ne se fixe « pour seul but que la brisure, l'éclatement du cadre normal de la représentation cinématographique ». En sus des divers procédés de perturbation et d'oblitération de l'image, il multiplie donc les procédés de distanciation et de frustration. Les spectateurs sont sciemment bloqués dans la rue une demi-heure au début de la séance, et seront expulsés par la police à la sortie. Les fausses fins succèdent aux génériques, et aux débuts équivoques. On le voit, la conception du film déborde les seules compositions des bandes sons et images. Isou, comme Lemaître, seront d'ailleurs par la suite davantage identifiés dans le champ des arts plastiques, et *Le Film est-il commencé ?* sera une des sources d'inspiration du happening des années soixante.

Mais ce n'est pas tout ; on compte aussi dans les rangs du groupe lettriste de ce début des années cinquante le jeune Guy Debord, tout juste âgé de vingt ans. Celui qui deviendra un leader du mouvement situationniste commet alors un film qui marque les esprits, *Hurlements en faveur de Sade*, en 1952. Ce premier film de Guy Debord s'engage encore plus loin dans la négation de l'image, du moins de l'image figurative, puisqu'il n'en comporte aucune : visuellement, le film de soixante-quatre minutes alterne les plans noirs et les plans blancs. Une voix-off façon ready-made égrène, sur les images blanches uniquement, des articles du code civil ou des extraits de roman.

Par la suite, Debord généralise sa critique radicale de toute forme de spectacle, son œuvre écrite la plus connue développant même l'idée fondatrice et visionnaire que toute la société moderne, au-delà de pseudo clivages et luttes politiques est une *Société du spectacle*[216]. Il présente ses analyses dans des essais, mais aussi sur pellicule. Non que le cinéma retrouve grâce à ses yeux ; il l'utilise comme vecteur de sa pensée, en continuant à ne pas tourner d'images, récupérant et détournant celles des autres. Le cinéma, pour Debord, est considéré globalement comme un des moyens de domination symbolique par lequel la société dans son ensemble maintient son pouvoir sur les individus en les distrayant, et en les abreuvant de modèles de vie aliénants. *In Girum imus*

216 Guy Debord, *La Société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris, 1967, pour l'édition originale. Voir aussi *La Société du spectacle*, film, 1973.

nocte et consumimur igni[217], réalisé en 1978, reprend sa critique du cinéma, qu'il ne distingue guère de la publicité : « Voici par exemple un film où je ne dis que des vérités sur des images qui toutes sont insignifiantes ou fausses. Un film qui méprise cette poussière d'images qui le compose. Je ne veux rien conserver du langage de cet art périmé. […] Oui, je me flatte de faire un film avec n'importe quoi ». Le « n'importe quoi » en question, ce sont donc des extraits de films ; westerns ou films de guerre par exemple.

Illustration 178

Illustration 179

Ces morceaux de films volés n'ont le plus souvent pas d'autre rapport avec l'image que de servir d'illustration à la critique du cinéma. On exceptera de ce fonctionnement quelques séquences qui, assez paradoxalement, sont présentes à titre de support d'identification pour son auteur, comme avec le personnage de Lacenaire dans *Les Enfants du paradis*, ou du diable dans *Les Visiteurs du soir*[218]. Ces séquences sont les seules où la bande-son du film source est conservée. Dans toutes les autres, qui constituent très majoritairement *In girum imus nocte et consumimur igni*, nous n'entendons que la voix de Debord, consciencieusement monocorde et inexpressive, déroulant ses idées et des allusions autobiographiques en voix-off.

Depuis 1950, existe donc au sein des avant-gardes françaises, une forme de tradition de la négation de l'image, alimentée par une défiance vis-à-vis du cinéma et de cette dernière. Des films expriment ce désamour, cette critique radicale, en usant de diverses marques de distanciation vis-à-vis d'elle, et notamment le décalage entre l'image et le son, ou les séquences sans images. Or, n'est-ce pas ce que l'on retrouve aussi dans le cinéma de Marguerite Duras ? Ne peut-on lui attribuer une sorte de filiation avec cette mouvance contestataire ? Duras est venue assez tard au cinéma, en tant que réalisatrice. Mais elle est pleinement contemporaine de la génération des lettristes et des situationnistes, elle qui a publié son premier roman, *Un Barrage contre le Pacifique*, en 1950, l'année où Isou projetait à Cannes son *Traité de bave et d'éternité*. À l'autre bout de la chaîne,

217 Ce titre latin qui forme palindrome peut se traduire par « Nous tournoyons dans la nuit, et nous voilà consumés par le feu », et fait allusion aux papillons que la lumière attire.
218 Les deux films, réalisés par Marcel Carné, sont sortis en salle en 1945.

quand sort *In Girum imus nocte et consumimur igni*, dernier film de Guy Debord, en 1978, Duras est justement dans sa période de production cinématographique qui va de 1972 à 1982, *Les Mains négatives* étant réalisé en 1979.

Et si la déconnexion du son avec les images, au même titre que l'absence de saillance de ces dernières n'était pas également la marque d'une absence de considération pour l'image, d'une défiance envers elle, de la part de Marguerite Duras ?

5.1.3 Marguerite Duras, écrivaine et cinéaste ? Ou écrivaine contre le cinéma ?

De fait, les arguments ne font pas défaut si l'on souhaite accréditer cette thèse d'une prévention contre les images chez l'auteure de *L'Amant* et du *Camion*, dans son œuvre cinématographique comme dans son œuvre littéraire.

Marguerite Duras n'a jamais dissimulé sa détestation du cinéma commercial qui, pour elle, correspond quasiment au cinéma dans son ensemble. Elle a ainsi pu affirmer, entre autres déclarations incendiaires, qu'il « n'y a pas de différence entre ce qui passe tous les soirs à la télévision et les films commerciaux. Pas de différence entre les hommes politiques en place et ceux de l'opposition et le jeu imposé aux comédiens. […] Le cinéma et la politique, c'est pareil. Tout ça relève du spectacle[219] ». Comment ne pas entendre ici comme un écho à *La Société du spectacle* de Debord ? Une allergie viscérale à toute forme de pouvoir est commune à l'une comme à l'autre. Et, presque par voix de conséquence, quand elles abordent le cinéma, les œuvres des deux auteurs le font en pulvérisant les règles de l'accord tacite entre images et sons.

Il ne s'agit de fait pas simplement d'allergie, mais d'un désir de destruction, d'une forme de haine. « Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma[220] », dit-elle. Dans son esprit, cela revient d'ailleurs plutôt à achever une bête agonisante, ou moribonde. Alors que Debord le présentait, on l'a vu, comme un « art périmé », Duras écrit :

> « Le cinéma est épouvanté, il se bat, lutte s'essouffle pour trouver d'autres voies que la parole pour répondre à l'intelligence grandissante de son spectateur, pour l'appréhender et l'engouffrer encore dans ses salles de projection, pour qu'il consomme encore son produit.
>
> Cela se voit. Le cinéma voit déjà le désert du cinéma devant lui. Opulent, milliardaire, le cinéma tente à partir de moyens financiers qui

219 Propos recueillis par Claire Devarrieux, *Le Monde*, 16 juin 1977. Article reproduit dans Marguerite Duras, Jacques Lacan, Maurice Blanchot et al., *Marguerite Duras*, Paris, éditions Albatros, 1979, pages 113-114.

220 Marguerite Duras, « La Solitude », dans *Les Yeux verts*, Œuvres complètes Tome III, Gallimard, Pléiade, 2014, page 696

concurrencent ceux des transactions pétrolières et des campagnes électorales de retrouver son spectateur[221] ».

Il est vrai que l'on parle alors d'une crise du cinéma, notamment du côté de Hollywood, dans ce moment postmoderne de la fin des années 1970, où les grosses productions peinent à remplir les salles. Un moment où les tenants d'un cinéma alternatif, d'un « autre cinéma » comme le dit Duras, peuvent croire à la possibilité d'une évolution significative qui éloignerait le septième art des machineries à grand spectacle. Alors, quand on lui demande si la provocation l'intéresse, au sujet de ses films "disruptifs" comme on dirait de nos jours, elle répond « Oui. Savoir jusqu'où je vais pouvoir aller. Mettre ça à l'épreuve aussi, ce truc pourri qu'on appelle le cinéma[222] ».

Mais aussi, pourquoi tant de haine ? pourrait-on se demander. En guise de réponse à cette question, quelques similitudes peuvent être relevées dans les propos des deux auteurs. Selon eux, le gros de la production cinématographique ne délivre que des images interchangeables, et vides. Elles sont donc « insignifiantes ou fausses » pour Debord. Cependant, Marguerite Duras ne se borne pas à poser un pronostic vital réservé, et livre son analyse des raisons qui font du cinéma, selon elle, un art congénitalement frappé d'infirmité :

> « Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire.
>
> C'est là sa vertu même : de fermer. D'arrêter l'imaginaire.
>
> Cet arrêt, cette fermeture s'appelle : film. Bon ou mauvais, sublime ou exécrable, le film représente cet arrêt définitif. La fixation de la représentation une fois pour toutes et pour toujours[223]».

Ainsi, selon elle, le péché capital du cinéma est de bloquer l'imaginaire, imposant ses représentations et par là empêchant au spectateur de développer les siennes. De là, elle peut avancer l'affirmation paradoxale selon laquelle le texte est davantage porteur d'images que lui. Même en tournant des « kilomètres d'image[224] », prouvant ainsi qu'ils ne sont que des « naïfs », les cinéastes ne pourront jamais rivaliser avec le potentiel infini de l'imagination humaine. En outre, ce n'est pas uniquement une question de quantité d'images, mais aussi, et peut-être surtout, une question de rythme, et de mode de fonctionnement psychique. La succession des images, de plus en plus rapide

221 Marguerite Duras dans Marguerite Duras, Jacques Lacan, Maurice Blanchot et al., « Le Camion », *Marguerite Duras*, Paris, éditions Albatros, 1979, page 108.

222 Marguerite Duras, « Pourquoi mes films ? », dans *Les Yeux verts*, Œuvres complètes Tome III, Gallimard, Pléiade, 2014, page 744.

223 Marguerite Duras « Le Camion », dans Marguerite Duras, Jacques Lacan, Maurice Blanchot et al., *Marguerite Duras*, Paris, éditions Albatros, 1979, page 108.

224 Marguerite Duras, « La Solitude », dans *Les Yeux verts*, Œuvres complètes Tome III, Gallimard, Pléiade, 2014, page 696.

dans le cinéma, empêche la divagation de l'esprit ; et à la place de la libre rêverie enclenche dans le cerveau un processus cognitif de nature tout à fait différente. À l'appui de sa conviction, Duras reprend les paroles que lui a adressées le pédopsychiatre Isi Beller, spécialiste des troubles du langage, selon qui le spectateur des films de Duras n'est pas tenu de produire « cet effort totalisateur qu'il a à faire devant le film commercial, c'est-à-dire de faire coïncider l'image et la parole[225] ».

En contrepartie, le cinéma tel qu'il fonctionne généralement, est un puissant agent de captation. Dévorant toutes les capacités d'attention des spectateurs, dans le noir de la salle de projection, il les baigne dans un univers fictif dans lequel ils sont protégés des agressions du monde réel. Julie Beaulieu, reprenant une étude de Madeleine Borgomano sur les romans de Marguerite Duras, rappelle comment dès son premier roman, *Un Barrage contre le Pacifique*, de facture pourtant encore classique, et alors qu'elle est encore à mille lieues d'imaginer réaliser des films, cette conception du cinéma est déjà là. Dans un passage de l'œuvre, Suzanne, le personnage principal, et double de l'auteure, va au cinéma lors de ses passages en ville. L'obscurité de la salle devient pour l'adolescente un refuge, notamment après qu'elle ait subi, dans l'écrasante lumière de la journée tropicale, la violence des regards des habitants des beaux quartiers ayant repéré comme une intruse cette jeune fille blanche mais dont l'accoutrement signale la pauvreté. Duras décrit aussi le rapport de désir qui s'établit entre la spectatrice et les créatures idéales de l'écran, au temps du cinéma muet.

> « Le piano commença à jouer. La lumière s'éteignit. Suzanne se sentit désormais invisible, invincible et se mit à pleurer de bonheur. C'était l'oasis, la salle noire de l'après-midi, la nuit des solitaires, la nuit artificielle et démocratique, la grande nuit égalitaire du cinéma, plus vraie que la vraie nuit, plus ravissante, plus consolante que toutes les vraies nuits, la nuit choisie, ouverte à tous, offerte à tous, plus généreuse, plus dispensatrice de bienfaits que toutes les institutions de charité et que toutes les églises, la nuit où se consolent toutes les hontes, où vont se perdre tous les désespoirs, et où se lave toute la jeunesse de l'affreuse crasse de l'adolescence[226] ».

« C'est-à-dire que pour elle et lui, l'identification est totale et intériorisée : les enfants se fondent littéralement dans l'univers filmique qui les avale, voire les dévore[227] ». Il est clair que dans ce roman paru en 1950, Duras décrit, quelque peu avant *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*

225 Marguerite Duras, « Le Noir», dans *Les Yeux verts*, Œuvres complètes Tome III, Gallimard, Pléiade, 2014, page 709.
226 Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, Gallimard, Paris, 1950, page 176.
227 Julie Beaulieu, *L'entrécriture de Marguerite Duras*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2018, page 67. Les « enfants » désignent Suzanne et son frère.

d'Edgar Morin[228], les phénomènes d'identification, et de possible régression, à l'œuvre lors des séances de cinéma. Or, c'est contre une telle emprise de l'image cinématographique qu'elle a construit, des années plus tard, sa propre pratique du cinéma.

À partir de 1960, la production de Marguerite Duras est progressivement passée de l'écrit à l'écran. Entre 1960 et 1966, elle a d'abord écrit six scénarios, le plus fameux demeurant son coup d'essai – et coup de maître – celui de *Hiroshima mon amour*. Bien sûr, le sujet du film d'Alain Resnais est des plus grave, d'une autre nature que celui des souvenirs de jeunesse indochinoise dans le contexte colonial. Cependant, on peut déjà déceler au centre du scénario, et bien que Resnais soit à l'origine du refus du genre documentaire sur ce film, la question de l'image et de son impossibilité à figurer la tragédie qui a frappé la cité nippone en 1945. La reconstitution, ou l'évocation visuelle directe de l'événement, est délaissée au profit de celles d'histoires d'amours : l'une figurée par Emmanuelle Riva et l'acteur japonais Eiji Okada ; l'autre simplement évoquée par la parole par la française originaire de Nevers. Marguerite Duras s'est parfaitement coulée dans ce projet de fiction dirigé par Resnais, aboutissant à cette œuvre majeure du cinéma. Dès cette époque, en outre, elle se dit insatisfaite, déçue, des adaptations de ses romans comme avec *Un Barrage contre le Pacifique* (René Clément, 1958) ou *Moderato cantabile* (Peter Brook, 1959).

C'est ainsi que lorsqu'elle est passée à la réalisation, Marguerite Duras s'est révélée être l'iconoclaste que l'on sait. Dès ses premiers films, d'inspiration narrative, les décors sont minimalistes, tendent vers l'abstraction : c'est un parc, une maison, ou un château, qui lui suffisent à donner un cadre au jeu des acteurs. Ce jeu ne respecte pas non plus le modus operandi du cinéma naturaliste, c'est-à-dire de presque l'intégralité des films de fiction : les acteurs disent leur texte sans chercher à l'incarner dans une psychologie. Le cinéma de Duras cherche l'épure. Elle inaugure ainsi sa filmographie en solo par *Détruire, dit-elle* (1969). L'ambivalence du titre laisse d'ailleurs planer le doute sur l'identité à laquelle le pronom personnel se rattache, et sur l'objet de la destruction. On peut se demander si le cinéma tel qu'il est pratiqué en général à l'époque n'est pas une des cibles potentielles de ces pulsions de destruction.

S'en est suivie une décennie au cours de laquelle sont explorées d'autres voies de mise à distance de l'image, ou du texte. Dans *India song* (1975), variation autour de personnages emblématiques de son œuvre romanesque, toutes les voix sont off. Parfois, certaines sont celles des acteurs visibles à l'écran, mais ceux-ci n'ouvrent jamais les lèvres. À d'autres moments, leur dialogue continue en leur absence, éventuellement sur un décor déserté de toute présence. Le plus souvent, ce sont d'autres voix qui commentent l'image, et qui viennent d'ailleurs, de personnages

228 Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, éditions de Minuit, 1956.

qui ne font pas partie de l'histoire racontée, comme un chœur fantôme. *India song* est donc déjà, expérimenté dans le champ narratif, un laboratoire de la désynchronisation entre images et paroles que l'on observe dans *Les Mains négatives*. Mais c'est aussi un film où la voix franchit les espaces temporels et se joue des limites entre les instances narratives. L'esprit du spectateur y est donc là aussi écartelé entre des sollicitations visuelles et auditives divergentes.

Est-il possible d'aller plus loin dans l'exercice de dissociation proposé ? Affirmatif, répond Duras dans *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, la même année, alors qu'elle reprend exactement la même bande son, sur d'autres images, cette fois-ci sans acteurs. La narration déstructurée passe ainsi intégralement par la parole, sur une errance visuelle à l'intérieur, délabré, du château qui avait servi de décor extérieur à *India song*. La diction du texte n'est plus soutenue – ou parasitée ? – par les présences et les mouvements des personnages, et en devient encore plus prégnante. La relativité du décor est encore accentuée, ainsi que le décalage temporel entre les voix et l'image, qui suggère un lieu depuis longtemps abandonné, tandis que la bande son évoquerait une histoire passée depuis encore plus longtemps. Nous ne sommes donc pas loin quelque part du dispositif des *Mains négatives* avec ses décalages de temps, et de décor entre images et texte.

Entre temps, *Le Camion*, de 1977, évacue encore un peu plus l'image figurative. Comme avec *India song*, l'innovation naît d'un accident, d'une contrariété. D'après Michael Lonsdale, la décision de ne pas faire parler les acteurs lors des prises de vue y résultait d'une improvisation au début du tournage, lorsque l'ingénieur du son explique à Marguerite Duras qu'on ne peut pas enregistrer en même temps la musique et les voix. Sur *Le Camion*, Marguerite Duras avait dans un premier temps prévu de tourner l'histoire qu'elle raconte à Gérard Depardieu dans le film. Suzanne Flon ou Simone Signoret étaient pressenties pour jouer l'auto-stoppeuse. C'est leur indisponibilité, conjointe à l'impératif de tourner rapidement qui lui a donné l'idée de raconter le scénario écrit, plutôt que de le faire jouer. Mais là où d'autres auraient abandonné ou reporté la réalisation, Duras s'est engagé encore un peu plus loin dans la mise entre parenthèses de l'image figurante, narrative.

Enfin, en 1981, *L'Homme atlantique* se départit encore d'une autre manière des images figuratives. On y retrouve quelques plans de mer, seules percées de lumière dans le film ; sinon, il ne met en scène qu'un seul acteur, Yann Andréa, qui ne se déplace pas, n'agit pas, et bien évidemment ne parle pas ; en un mot, qui ne joue pas. Toute la bande-son du film est occupée par la voix over de Marguerite Duras, comme dans *Les Mains négatives*, *Césarée* ou les *Aurélia Steiner* de 1979. Toutefois, la particularité la plus remarquable – et remarquée – du film, est son progressif basculement vers le noir de l'image : des séquences de noir intégral d'abord relativement épisodiques, de l'ordre de une à deux minutes, s'intercalent au début du film, entre des plans pour la

plupart sombres ; puis, toute la fin du film, pendant près de quinze minutes, est plongée dans l'obscurité. Alors certes, Duras arguera encore à propos de ce film, dans une sorte de fausse naïveté, et désinvolture, qu'elle n'a usé de ces plans noirs que parce qu'elle ne voyait plus quels plans tourner, qu'elle manquait d'images… Mais il n'empêche que ce soi-disant manque est parfaitement assumé. Ainsi, pourrions-nous dire, la boucle est bouclée. Voulant bousculer, voire supplanter le cinéma traditionnel, Marguerite Duras en arrive à user de la même option que les lettristes de l'après-guerre, avec ces plans noirs qui évacuent de l'écran toute reproduction d'une réalité, qu'elle soit fictive ou non, ainsi que toute présence visuelle humaine, dans une pratique que l'on pourrait aussi qualifier d'anti-cinéma.

Pour justifier ces plans noirs, de même d'ailleurs que la facture si particulière de ses plans filmés, Marguerite Duras proclame d'ailleurs, comme les lettristes, le primat du texte sur l'image. Tout se passe ainsi de plus en plus comme si ce qui était tourné lui était indifférent, pourvu qu'il ne prenne pas la lumière par rapport au texte dit. La cinéaste l'avoue de manière tout-à-fait explicite dans la suite du texte tiré des *Yeux verts*, déjà cité pour parler de son rapport destructeur avec le cinéma. Ici, après avoir revendiqué le « meurtre », elle précise son mobile :

> « Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma. J'ai commencé à en faire pour atteindre l'acquis créateur de la destruction du texte. Maintenant c'est l'image que je veux atteindre, réduire. J'en suis à envisager une image passe-partout, indéfiniment superposable à une série de textes, image qui n'aurait en soi aucun sens, qui ne serait ni belle ni laide, qui ne prendrait son sens que du texte qui passe sur elle. Déjà, avec l'image d'*Aurélia Steiner Vancouver* je ne suis pas très loin de l'image idéale, celle qui sera suffisamment neutre – soyons sérieux – pour éviter la peine d'en faire une nouvelle[229] ».

Les images doivent donc tendre vers la neutralité absolue, vers une fadeur se situant à égale distance du sublime et de l'insignifiance. *Aurélia Steiner Vancouver* a été conçu et réalisé la même année que *Les Mains négatives*. Les deux films sont construits de manière similaire. Le premier est une suite de travellings depuis une péniche sur la Seine à Paris. Le second remonte les avenues et boulevards de la capitale depuis une voiture. Dans les deux cas défilent sur un rythme lent sur les bords de l'image les monuments parisiens, dans une lumière grise. La présence humaine y est rare. La différence la plus notable est, au final, la nature de la voie empruntée, eau ou bitume, qui occupe le plus souvent la partie centrale de l'écran. On pourrait donc en conclure que dans *Les Mains*

229 Marguerite Duras, « La Solitude », dans *Les Yeux verts*, Œuvres complètes Tome III, Gallimard, Pléiade, 2014, p.696

négatives, de la même manière, l'image est insignifiante, presque interchangeable, « suffisamment neutre [...] pour éviter la peine d'en faire une nouvelle ». Qu'il est donc inutile de l'étudier, que ce soit pour elle-même ou en rapport avec le texte. Qu'elle n'est qu'une étape encore imparfaite vers le plan noir, le vide de l'écran. Qu'un support pour passer le temps du défilement de la voix.

À l'appui de cette idée, on peut aussi relever que les images des *Mains négatives* n'ont pas été tournées spécifiquement dans l'intention de tourner ce film. En effet, comme souvent avec Duras, nous sommes dans le réemploi : à l'origine, ils étaient prévus pour *Le Navire night*, long métrage de la même époque :

> « *Les Mains négatives* et *Césarée* sont des plans abandonnés du *Navire Night*. Les statues de la Concorde et les Maillol étaient beaucoup trop somptueuses pour l'espèce de désert que représente *Le Navire Night*. Elles étaient encore trop figuratives[230]. De plus, les plans des *Mains négatives*, de ce travelling qui va de la Bastille aux Champs-Elysées, n'étaient pas bons, je ne sais pas pour quelles raisons techniques. Les feux rouges sont complètement écrasés, comme des taches de sang, l'image est floue[231] ».

Comme elle l'avait fait pour d'autres œuvres, Marguerite Duras a donc été adepte de la récupération, utilisant les rebuts de précédents films. Et, comme on peut parler d'un fond sonore, elle n'aurait cherché, en quelque sorte, qu'un fond visuel, tout juste destiné à soutenir l'écoute du texte. La séance de cinéma se muerait ainsi en une séance d'écoute, ce qui aurait par ailleurs un sens par rapport à l'évolution de la quête littéraire poursuivie par Duras tout au long de sa carrière.

En effet, si Marguerite Duras s'est d'abord faite connaître en tant qu'auteure de romans, donc d'œuvres reçues dans le silence des lectures individuelles, elle n'a eu de cesse de rechercher, et de souligner, l'importance des mots et des résonances qu'ils pouvaient prendre. Maintes études relèvent la musicalité de ses textes, ou l'existence chez elle d'une « tentation du poétique[232] » au sein du narratif. Il apparaît donc logique qu'elle se soit ensuite tournée vers le théâtre, puis le cinéma, vers des dispositifs qui reposent sur l'oralisation des textes. Mais dans ces deux domaines, elle bouscule les pratiques installées, fait figure de pionnière, d'avant-gardiste. Et ce, pour la même raison : la neutralisation des procédés visuels qui visaient à créer une illusion réaliste, entre autres par le biais du jeu d'acteur et de la mise en scène de l'espace.

---

230 Ce sont celles qui seront utilisées pour *Césarée*.

231 Marguerite Duras, « Aurélia Aurélia quatre », dans *Les Yeux verts*, Œuvres complètes Tome III, Gallimard, Pléiade, 2014, page 732.

232 Voir notamment *Marguerite Duras, la Tentation du poétique*, textes réunis par Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

On a déjà indiqué en quoi la majeure partie du cinéma repose sur cette recherche de réalisme. Le théâtre s'en était pour sa part déjà éloigné depuis quelques décennies, et dans de multiples directions, avec notamment, les remises en cause impulsées par Antonin Artaud, Bertold Brecht ou le théâtre de l'absurde, pour n'en donner que quelques exemples significatifs. Le premier a vivement critiqué l'omniprésence du texte au détriment du corps dans les pratiques scéniques. Les tenants de l'absurde ont placé leurs œuvres dans des univers diégétiques décalés, tout en se plaçant plutôt du côté de la vacuité du discours que de la célébration des mots. C'est peut-être du côté du dramaturge allemand que l'on pourrait trouver plus d'affinité avec Duras. Leurs œuvres ont toutes deux un ancrage dans le réel, auquel ils font subir des distorsions. Tous deux ont affirmé une visée politique. Elle est certes beaucoup plus affirmée chez Brecht, qui en a fait sa principale motivation, et lui a subordonné ses pièces et sa fameuse théorie de la mise en scène de la distanciation. Selon celle-ci, il convient de ne jamais laisser le spectateur s'enfoncer dans l'illusion théâtrale. Il faut régulièrement lui rappeler qu'il assiste à un spectacle, un simulacre, et le garder de toute catharsis, de toute fascination pour ce qui se passe sur la scène : « L'effet de distance transforme l'attitude approbatrice du spectateur fondée sur l'identification, en une attitude critique[233] ». De fait, la critique du cinéma commercial par Marguerite Duras, qui associe souvent la consommation de celui-ci à une résignation, ou une apathie, de nature politique, correspond bien à cette démarche.

Toutefois, les expérimentations de Duras accordent une priorité au texte, qu'on ne retrouve pas dans les autres destructeurs de l'illusion réaliste que nous avons cités, hormis peut-être pour Beckett, parmi les dramaturges classés dans le théâtre de l'absurde. Si l'on envisage les choses d'un point de vue littéraire, elle tendrait donc à redonner à l'oralisation des textes toute leur importance, progressivement réduite à peau de chagrin depuis la Renaissance, avec la généralisation de la lecture que l'on nomme silencieuse. Au Moyen-Âge, les premiers romans, en fait longs poèmes écrits en langue romane, comme ceux de Chrétien de Troyes, étaient chantés, tout comme l'était la poésie de Ronsard au XVIème siècle. Au XVIIe, de nombreux textes étaient encore échangés de vive voix dans les salons. Tout ceci se transforme au cours des derniers siècles ; l'oralisation synonyme de collectif laisse la prééminence à une lecture solitaire et silencieuse. Pour l'art dramatique, Musset écrit son *Lorenzaccio*, comme du « théâtre dans un fauteuil » ; c'est-à-dire pour un lecteur qui devra concevoir lui-même de façon imaginaire son décor, ses acteurs, et leurs jeux. La poésie est peut-être le genre qui a le mieux résisté à cette tendance à l'intériorisation. Mais le vingtième siècle aura surtout validé là aussi le triomphe de sa réception solitaire et muette, lui

233 Bertold Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, L'Arche, Paris, 1972, page 366.

permettant au passage de devenir aussi visuelle et spatiale : l'espace rivalise ainsi avec le temps comme dimension de la lecture.

Duras est donc de ce point de vue encore une fois à contre-courant. Elle a paru rêver à un retour aux formes archaïques de la littérature. À un temps où les œuvres n'existaient que par l'oralisation, voire le chant ; le temps des bardes, ou des aèdes qui, dit-on, étaient traditionnellement aveugles. D'où peut-être ce désir d'un cinéma de l'oralité, d'un cinéma aveugle. Dans ce cinéma de l'oralité, des images assez neutres libéreraient l'attention auditive. Le spectateur serait essentiellement un auditeur, et le texte serait reçu collectivement dans l'espace de la salle de cinéma, comme au temps où la littérature orale était la norme.

En conséquence, la voix qui dit le texte acquiert une importance équivalente au texte de lui-même. On sait que Duras était très attentive aux voix de ses acteurs. Mais, on sait par ailleurs qu'elle assure elle-même la voix-off dans plusieurs de ses films, parmi d'autres voix tout d'abord, et dans une proportion de plus en plus importante ensuite. Si *India song* laisse entendre une polyphonie, *Le Navire night* est dit en duo avec Benoît Jacquot, et dans toute la série de courts-métrages réalisés la même année (Les deux *Aurélia Steiner*, *Césarée* et *Les Mains négatives*), la voix-off est assurée par la seule Marguerite Duras. Lorsqu'elle produit *Les Mains négatives*, elle est donc dans une période où sa voix devient hégémonique dans ses films. Ce trait est d'ailleurs le lien formel le plus marquant entre ces quatre courts ou moyen métrage[234]. Dans tous ces films, la voix de Marguerite Duras plane impérieusement au-dessus des images, quasiment sans son in, et peu de musique, voire pas du tout.

On peut remarquer par ailleurs qu'avec ces quatre films de 1979, elle s'éloigne du narratif, qui formait jusqu'alors le socle de son œuvre. Seul l'un d'entre eux, le plus long, *Aurélia Steiner* (Vancouver), en conserve quelques traits, mais de façon brouillée. Il propose en effet une ébauche de personnages et de péripéties : une histoire de désir se noue entre l'énonciatrice et un marin aux cheveux noirs ; une naissance au sein des camps de concentration suivie de peu de la mort des deux parents. Mais la voix passe de l'un à l'autre de ces deux pôles narratifs sans aucune marque de transition. L'auditeur du film se trouve ballotté entre les deux, sans toujours pouvoir se repérer clairement. À ceci se mêle l'évocation des éléments, notamment de la mer parfois personnifiée qui passe d'un calme plat à la tempête. L'usage massif du présent, de narration ou d'énonciation c'est selon, participe de la tendance à l'indistinction entre passé et présent de l'énonciatrice. Enfin, si le nom d'Aurélia Steiner est celui de l'enfant née dans les camps, c'est également celui de sa mère, et

234 La durée de *Aurélia Steiner (Vancouver)* est de 47 minutes. Les autres films font un peu plus de dix minutes. En outre, un troisième texte intitulé *Aurélia Steiner* a été publié mais n'a pas fait l'objet d'un film.

de cette énonciatrice. Comme dans d'autres œuvres de Duras, nous sommes donc hors du temps, ou plutôt dans une zone indéterminée du temps, où la vie et la mort peuvent communiquer. Ainsi, comme dans l'autre *Aurélia Steiner*, le texte s'ouvre par « Je vous écris », et donc l'affirmation de sa nature épistolaire ; or, on comprend ensuite que ses destinataires ne sont autres que ces parents de l'enfant Aurélia Steiner, juifs morts en déportation, et peut-être représentants de toutes les victimes de la Shoah.

Le flottement entretenu, ainsi que le caractère épistolaire, entraînent déjà un certain effet de distanciation par rapport au modèle du roman. S'ajoute à cela une attraction vers le poétique dont témoigne la forme d'une grande partie du texte publié. Car si certains passages se présentent encore sous la forme de paragraphes relativement longs, le texte est souvent morcelé par une multitude de retours à la ligne qui isolent des phrases quelquefois très minimalistes : « Le voici » ; « La différence inexistait » ; ou la phrase de fin « J'écris ». On a donc l'impression de passer indistinctement au fil du texte de la prose au vers libre. D'un point de vue littéraire, l'œuvre de Marguerite Duras se joue des genres et des modèles. De nombreuses études insistent sur cette caractéristique comme celle de Julie Beaulieu qui parle à son sujet d'entrécriture[235].

Quoi qu'il en soit, les images du film ne suivent pas cette narration : aucun humain n'y paraît, et la plupart des éléments diégétiques y restent tout aussi invisibles. Seules les images de la mer, et d'une chambre qui peut figurer celle d'où la narratrice écrit, sont susceptibles de faire le lien entre ce que le spectateur voit et entend. Cependant, pour le reste, des liens symboliques, métaphoriques, peuvent être établis entre ces deux instances, ce que la plupart des analyses sur ce film ne se sont pas privé de faire, et ce que dans une certaine mesure la cinéaste a elle-même indiqué. Celle-ci a ainsi assez directement assimilé les troncs coupés numérotés, empilés dans une gare de marchandise, aux victimes des camps d'extermination : « Il y a par exemple, des plans du port des bois africains de Honfleur. Et de la vieille gare. La gare est détruite maintenant. Je me suis dit quelqu'un a dû voir le film et trouver ça honteux que la gare d'Auschwitz ait été oubliée à l'intérieur de la ville de Honfleur[236] ».

235 Julie Beaulieu, *L'entrécriture de Marguerite Duras*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2018.
236 Marguerite Duras, *La Couleur des mots, Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Edition critique, Benoît Jacob, Paris, 2001, page 184.

Illustration 180: Aurélia Steiner (Vancouver)

Illustration 181: Aurélia Steiner (Vancouver)

Marguerite Duras rebondissait alors sur une remarque de Dominique Noguez, qui lui disait que « les images correspondent souvent au sens. Je parle des correspondances visuelles ». Mais ces images n'ont pas fait l'objet d'une recherche précise : « Les images sont à peine recherchées. Ils ne choisissaient pas leur camp de concentration, les juifs. J'ai voulu ne pas choisir. Presque pas[237] ». Tout est dans ce « presque », qui aboutit à cette correspondance partielle, donc de l'ordre de la métaphore (où, la racine « phore », d'ailleurs, désigne un déplacement). D'autant plus que les passages du texte dits sur ces plans ne sont pas ceux qui évoquent le plus directement les camps. Du moins, on ne peut les interpréter de la sorte qu'en ayant décrypté les allusions qui assimilent le « vous » aux juifs exterminés, comme dans ce passage du début de la séquence : « Vous ne pouvez pas me faire signe, la mort vous retient de me voir, je le sais. Et moi, je vois votre mort comme une illusion passagère de votre vie, celle, par exemple, d'un autre amour ». Pour reprendre le mot de Duras, nous pourrions donc dire que dans Aurélia Stein*er (Vancouver)*, l'image et le texte n'ont « presque » pas de rapport entre eux. La plupart du temps, ils sont même plutôt nettement disjoints.

Dans l'autre *Aurélia Steiner*, *Aurélia Steiner (Melbourne)*, la disjonction est encore plus nette. Tous les plans du film sont tournés à Paris, depuis la Seine. Or, l'énonciatrice du texte, ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre, elle aussi nommée Aurélia Steiner, renvoie également à la destinée du peuple juif. Duras a justifié le choix de Paris, comme celui de Melbourne ou Vancouver, comme des villes où les juifs ont pu émigrer ; les deux dernières étant perçues par elle comme des villes sans histoires, où il ne se passe jamais rien. Ces villes sont donc ici relativement interchangeables, ce qui explique entre autre que *Aurélia Steiner (Melbourne)* soit tourné à Paris. On peut donc avoir comme l'impression que le choix du lieu de tournage n'était guère important. On verra qu'une lecture symbolique des images peut tout de même être mise en relation avec le texte. Toutefois, elle paraît ici moins motivée, plus abstraite, que dans *Aurélia Steiner (Vancouver)*.

237 Ibidem, page 183.

Illustration 182: Aurélia Steiner (Melbourne)

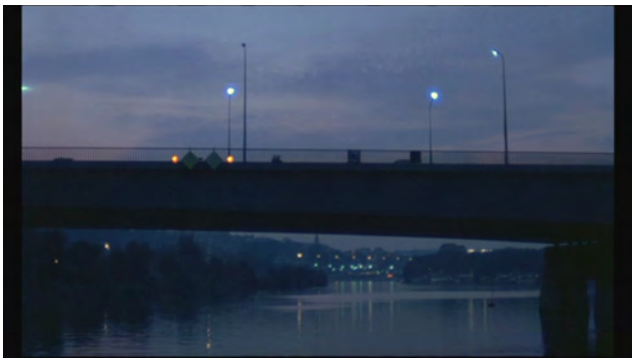


Illustration 183: Aurélia Steiner (Melbourne)

Par ailleurs, le texte du film est tout entier une adresse épistolaire, sans amorce ou évocation d'éléments narratifs. Pas de rencontre avec un marin, ou de récit de naissance dramatique. Et l'accès au passé y semble bloqué. On comprend petit à petit que la lettre se veut toute entière adressée à une victime ou un rescapé de la Shoah, dans l'espoir d'un rapprochement : « Comment nous faire nous rapprocher ensemble de cet amour, annuler cette apparente fragmentation des temps qui nous sépare l'un de l'autre ? ». Et si les temps sont dits « fragment[és] », la lettre est une tentative de réassembler ses morceaux épars. Pour cela, une première stratégie mise en œuvre est de nier la mort, synonyme de séparation définitive, en la présentant comme hypothétique, mal assurée, conditionnelle : « On dit que vous êtes dans une terre équatoriale où vous seriez mort[238] il y a longtemps, dans la chaleur, enterré dans les charniers d'une peste, dans celui d'une guerre aussi, et aussi dans celui d'un camp de Pologne allemande ». Mais la progression de la phrase tend à accréditer la certitude de la mort dans un camp. De ce fait, une seconde stratégie peut consister à entreprendre la remontée du temps par l'énonciatrice. Le film explore visuellement cette possibilité : dans une seule séquence de celui-ci, la péniche-caméra remonte à contre-courant le fleuve vers l'amont ; arrivée au centre de Paris, elle remonte la Seine le long de l'île de la Cité. Quand on connaît la géographie de la ville, on sait que l'on remonte vers l'Est, à rebours du parcours du soleil, croisant d'abord la façade de Notre-Dame, puis longeant sa nef. Or, le texte entendu sur cette séquence dit l'ignorance du passé :

> « Ils disent que tout avait été construit sur la terre.
>
> Que tout avait été habité, occupé, par des peuples, des gouvernements.
>
> Qu'il y avait des palais sur les rives des fleuves et, entre les palais, des fourrés d'orties, de ronces et des nuées d'enfants courants. Des femmes, maigres.

238 L'absence de pluriel à ce mot dans la version publiée autorise seule à interpréter le « vous » du destinataire de la lettre comme étant une seule personne, et non un « vous » collectif. Mais cette distinction ne s'entend pas dans le film.

Qu'il y avait des îles.

Des temples.

Qu'il y avait une forêt.

Je ne sais rien des généralités des peuples et du monde.

Aucune d'entre elles ne me tiendra lieu de vous ».

La fin de ce passage nous dit que la connaissance de l'Histoire ne vaut pas l'amour vécu et retrouvé. Actant l'impasse de cette remontée impossible vers des temps révolus, et au cœur des ténèbres – sur les plans sombres on voit que l'éclairage public est déjà allumé – le film reprend alors sa marche en aval, le long du Louvre éclairé et sous un ciel à nouveau encore diurne, plus clair.

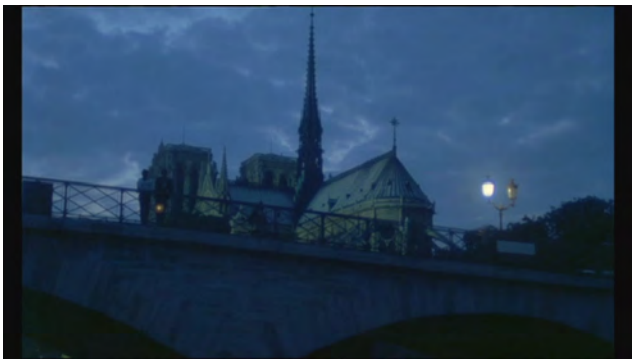


Illustration 184: Aurélia Steiner (Melbourne)

Illustration 185: Aurélia Steiner (Melbourne)

Sous un aspect très linéaire, de tranquille descente du fleuve, *Aurélia Steiner (Melbourne)* est donc plus monté qu'il ne le semble. Nous verrons un processus similaire dans Les Mains négatives. Nous y verrons aussi que l'apparente déconnexion entre images et texte se prête en fait comme ici à des rapprochements métaphoriques, à des transpositions à travers le temps. Mais là, dans *Aurélia Steiner (Melbourne)*, l'accès au passé représenté par l'île de la Cité est rejeté, abandonné, et après cette petite séquence, image et textes reprennent leurs progressions parallèles.

Qu'en est-il pour le dernier court-métrage réalisé par Marguerite Duras à cette époque, *Césarée* ? Comment s'insère-t-il dans cette problématique du lien entre images et texte ? *Césarée* est également tourné à Paris, mais à terre, dans le jardin des Tuileries et à la Concorde. Là encore, comme dans *The Great Wall* de Tadhg O'Sullivan, le lieu montré ne correspond pas à celui évoqué par la voix-off. *Césarée* était une cité antique située sur le territoire de l'actuel Israël. Duras assume entièrement ce décalage. Elle affirme que « tout est dans tout[239] ». Mais cette fois, le voyage imaginaire, à la fois spatial et temporel, peut avoir lieu. Les Tuileries ne sont plus vraiment les Tuileries. Et si, à nouveau, le spectateur se trouve devant un film désert, sans acteurs ni même

239 Marguerite Duras, « Entretien avec Michelle Porte », Œuvres complètes Tome III, Gallimard, Pléiade, 2014, page 313.

figurants ou simples passants, les figures humaines sont omniprésentes à travers les images de statues. Le spectateur peut dès lors plus facilement rattacher les personnages présents dans le texte à quelque chose de l'image. Les statues se prêtent aisément à une identification au personnage de Bérénice, figure de l'antiquité romaine dont l'histoire a été reprise, entre autres, par Racine[240]. Les échafaudages eux-mêmes ouvrent à des lectures symboliques et ne gênent pas outre mesure la superposition des temps.

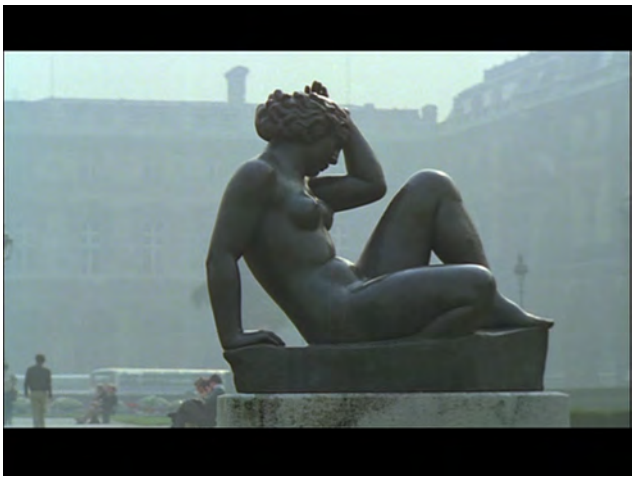


Illustration 186: Césarée

Illustration 187: Césarée

Mais *Césarée* diffère encore des *Aurélia Steiner* en ce que son texte est tout entier à la troisième personne. Aucun énonciateur fictif n'incarne la source des paroles prononcées. Ce caractère impersonnel du texte le distingue également des *Mains négatives*, qui fait entendre un dialogue chargé de désir entre un « je » et un « tu ».

Toutefois, ces deux films sont cousins dans le sens où dans les deux cas leurs images proviennent des plans non utilisés du long métrage *Le Navire night*. Ce film que Duras avait réalisé en 1978 est en revanche clairement narratif : il est basé sur l'histoire de deux personnages qui s'aiment sans s'être jamais vus, et qui communiquent au départ exclusivement par téléphone. Le désir s'y échange donc par la voix, la vue y étant considérée comme un danger mortel pour celui-ci. Aux conversations téléphoniques nocturnes succèdent des moments où les deux amants se recherchent dans Paris. Ce sont à ces phases que correspondent les plans utilisés pour *Césarée* et les *Mains négatives*. Cependant ces plans ont été rejetés pour des raisons différentes, que l'on peut même dire opposées : ceux de *Césarée* ont été jugés trop lumineux, trop beaux pour l'histoire du *Navire night* ; les raisons invoquées pour ceux des Mains négatives sont plus techniques, mais se réfèrent au flou, consécutif à la trop faible luminosité régnant à l'aube, comme l'expliquait le texte « Aurélia Aurélia quatre », cité précédemment. Restent donc des images de Paris sur lesquelles Duras a écrit les deux textes.

240 Son nom n'est pas cité dans le texte, mais Marguerite Duras elle-même a indiqué l'identité du personnage.

Dans les années 1978-1979, Duras a donc tourné quatre films sans acteurs. Elle l'avait déjà fait pour ses fictions, mais dans des décors repérés, et le plus souvent des intérieurs. Là, les films sont composés uniquement d'images en extérieur capturées à la réalité, plus ou moins sur le vif. L'évolution du cinéma de Duras dans cette période apparaît donc comme la suite logique de son rejet croissant de certaines formes de cinéma, et notamment du jeu d'acteur et des actions. En conséquence, l'écran a tendance à se vider, et la bande-son à ne plus laisser place qu'à la seule voix de l'auteure. Dans une œuvre postérieure, *L'Homme atlantique* (1981), on a vu qu'une part importante du film était composé de plages noires. Est-ce à dire que Marguerite Duras, qui est revenue au roman dans les années 1980 avec les variations sur l'histoire de *L'Amant*, avait épuisé toutes les possibilités que pouvait lui offrir le cinéma ? Que ce processus de désertification signait un abandon définitif, l'achèvement du cinéma, comme un chat peut infliger un dernier coup de griffe mortel à la souris avec laquelle il a joué ?

Au vu de certaines déclarations de Duras, cette idée pourrait se tenir. Et, pour en revenir aux *Mains négatives*, pourrait être avalisée l'interprétation qui consiste à considérer que les images du film sont des images quelconques, uniquement destinées à servir de faire-valoir au texte. Des images suffisamment vides et « neutres » pour que le regard puisse vaquer, errer, sans efforts, et que toute l'attention du spectateur soit disponible pour le texte entendu. Ainsi, Marguerite Duras nous convierait ni plus ni moins, avec ce film, à une séance d'écoute. Finalement, il ne s'agirait que de recevoir autrement le texte, dans l'audition collective de son oralisation. Nous retournerions alors aux temps où la littérature n'était qu'orale. L'écran de cinéma serait une sorte d'ersatz des foyers autour desquels on imagine que se réunissaient les auditeurs des contes du Moyen-Âge, des épopées homériques ou, encore auparavant, les hommes de la Préhistoire écoutant les premiers conteurs. Il émettrait des images flottantes, fluctuantes, telles que celles librement proposées au regard par les flammes ondoyantes dans l'obscurité de la nuit. Ainsi se bouclerait également le raccord thématique avec le sujet des *Mains négatives* : tout en évoquant des œuvres visuelles, le texte du film serait aussi un retour à une certaine forme de partage archaïque des œuvres littéraires, greffée sur le support cinématographique, à la manière d'une plante parasite. Autant dire qu'il serait vain d'étudier ces images, et leur lien avec le texte.

Mais cette lecture des Mains négatives n'est pas la seule possible, et peut-être surtout ne rend-elle pas bien compte de tout ce qui se joue dans le rapport entre texte et images dans le film.

5.2 Questions de noirs

Tout d'abord, il faudrait dire que le vide ou le noir des films de Duras n'ont pas la même signification que ceux des films lettristes ou situationnistes. Dans les deux cas, il est vrai, il s'agit de marquer un franc rejet de l'image d'un cinéma considéré comme conventionnel. Mais la démarche d'un Isidore Isou, ou surtout d'un Guy Debord, se situe toute entière dans le détournement ou la contestation. Le noir, par exemple, n'y est qu'une des formes de provocation, avec par exemple les images grattées ou renversées. Ce sont tous des procédés de nature déceptive, qui ne proposent pas d'alternative sérieuse en terme d'images.

Or, chez Duras, le noir, comme les images neutres, recèle une autre valeur, éminemment positive. Le vide, chez elle, n'y est pas uniquement négation du plein. Chez les lettristes et les situationnistes, les plans noirs, comme tous les autres plans, étaient en permanence recouverts par la voix-off, qui imposait son tempo et sa logique. Or, pour Duras, ils devaient permettre que remontent de l'intérieur d'autres images et sensations. Ils sont un instrument de libération de l'imaginaire, ou en tout cas doivent favoriser sa mise au jour. La neutralisation du flux d'images que le spectateur reçoit en continu parfois dans la vraie vie, mais surtout, et de manière souvent très intense au cinéma, est vue comme une occasion de lui laisser donner librement forme à d'autres images. Ainsi, stimulé par le texte, chacun peut en construire ses propres représentations. Chacun se fait un film intérieur personnel, orienté par les mots entendus, mais non par les images vues.

Marguerite Duras est très claire sur ce point. Elle voit certes le cinéma qu'elle nomme « balzacien » comme une forme de tyrannie et d'appauvrissement : « Une histoire écrite ouvre sur des images proposées. Quand au cinéma on la réduit à une seule image, c'est une espèce de prise de pouvoir par rapport au spectateur[241] ». Dans la suite du texte sur *Le Camion* où elle accusait le cinéma ordinaire de tuer l'imaginaire, elle précisait le sens de ses griefs :

> « Le cinéma le sait : il n'a jamais pu remplacer le texte.
>
> Il chercher néanmoins à le remplacer.
>
> Que le texte seul est porteur indéfini d'images, il le sait. Mais il ne peut plus revenir au texte. Il ne sait plus revenir. Il ne connaît plus le chemin de la forêt, il ne sait plus revenir au potentiel illimité du texte, à sa prolifération illimitée d'images[242] ».

241 Marguerite Duras, « Entretien avec Michelle Porte », dans *Les Yeux verts*, Œuvres complètes Tome III, Gallimard, Pléiade, 2014, page 310.

242 Marguerite Duras « Le Camion », dans Marguerite Duras, Jacques Lacan, Maurice Blanchot et al., *Marguerite Duras*, Paris, éditions Albatros, 1979, page 108.

Pour elle, donc, les images véritables et fécondes sont celles-là seules qui sont formées dans l'imaginaire, et son attentat contre le cinéma relèverait de la légitime défense. C'est en ce sens aussi qu'elle affirme la supériorité de la littérature sur le cinéma, y compris sur le terrain du visuel, et qu'elle présente ici ce dernier comme une sorte de Caïn jaloux des prérogatives de son frère aîné. *Le Camion*, cependant, repose encore sur des acteurs, même si Duras a tout fait pour que son interlocuteur dans le film, Gérard Depardieu, ne soit pas en situation de jouer. Dans la série de courts-métrages de 1978-1979, elle élimine leur présence, les seuls humains visibles y étant des passants vus d'assez loin. On aboutit donc à ce qu'elle considère comme des images presque parfaites, et ce pour des motifs similaires. Relisons à cet égard ce qu'elle dit à propos *d'Aurélia Steiner (Vancouver)* :

> « J'en suis à envisager une image passe-partout, indéfiniment superposable à une série de textes, image qui n'aurait en soi aucun sens, qui ne serait ni belle ni laide, qui ne prendrait son sens que du texte qui passe sur elle. Déjà, avec l'image d'*Aurélia Steiner Vancouver* je ne suis pas très loin de l'image idéale[243] »

Au contraire d'un Guy Debord, Marguerite Duras reste donc attachée à la production des images de ses films. Mais celles-ci requièrent des caractéristiques particulières. Son cinéma, on l'a vu, est allé vers le dépouillement, le dénuement. Néanmoins, elles avaient au départ un lien avec une narration et ses personnages, pouvaient encore en représenter le décor. C'est encore le cas avec certains plans d'*Aurélia Steiner Vancouver* : des plans d'intérieur comme sur le photogramme A peuvent coïncider avec le lieu d'énonciation du texte fictif (« Je suis dans cette chambre où chaque jour je vous écris », dit l'incipit du texte) ; le blockhaus sur la plage (B), tout comme la gare de marchandises de Honfleur nous ramènent facilement à l'univers de la deuxième guerre mondiale ou de la Shoah, que cette énonciatrice, Aurélia Steiner, évoque régulièrement. Mais ces plans sont fixes, et vides d'humains comme d'éléments mobiles. Ils ne nécessitent donc pas d'intense mobilisation de l'attention. Les liens deviennent beaucoup plus incertains avec les rangées d'arbre dans un paysage de plaine (C). Cependant, les plans concernés présentent la même fixité.

243 Marguerite Duras, « La Solitude », dans *Les Yeux verts*, Œuvres complètes Tome III, Gallimard, Pléiade, 2014, page 696

Illustration 188: Aurélia Steiner Vancouver (A)

Illustration 189: Aurélia Steiner Vancouver (B)

Illustration 190: Aurélia Steiner Vancouver (C)

Illustration 191: Aurélia Steiner Vancouver (D)

Illustration 192: Aurélia Steiner Vancouver (E)

Illustration 193: Aurélia Steiner Vancouver (F)

Aurélia Steiner parle aussi de la mer et du ciel à plusieurs reprises, précise leur état changeant comme une ponctuation dans le texte. Mais ils ne sont précisément dans celui-ci que des intermèdes par rapport à ce qui forme le cœur de l'histoire, alors qu'ils deviennent le motif principal du film ; notamment la mer longuement filmée sous différents angles (E et F). Ces plans du rivage ne correspondent d'ailleurs pas exactement aux phrases du texte, puisque plusieurs passages nous font comprendre qu'elle y est décrite depuis l'intérieur, derrière une vitre. Les vues de la mer et du ciel (D) sont en fait peut-être le meilleur exemple d'image « indéfiniment superposable à une série de textes », d'image « idéale ». Or, ils ont pour commune caractéristique de montrer des formes indéfinies et mouvantes, de celles qui dans la vie réelle également incitent à la rêverie. Jean-Jacques Rousseau définissait ainsi les conditions propices à un tel état :

> « Il n'y faut ni un repos absolu ni trop d'agitation, mais un mouvement uniforme et modéré qui n'ait ni secousses ni intervalles. Sans

mouvement la vie n'est qu'une léthargie. Si le mouvement est inégal ou trop fort, il réveille, en nous rappelant aux objets environnants, il détruit le charme de la rêverie, et nous arrache d'au-dedans de nous pour nous remettre à l'instant sous le joug de la fortune et des hommes et nous rendre au sentiment de nos malheurs[244] ».

Nul doute que le défilement des nuages, les mouvements « toujours recommencé[s] » du ressac, sont de telle nature. Et de même, les longs travellings parisiens d'*Aurélia Steiner Melbourne* et des *Mains négatives* n'auraient-ils pas les vertus requises selon cette conception de la perfection ? Ne produisent-ils pas des images idéales en ce sens que l'on peut s'y projeter, occuper un espace suffisamment vide et désert, et y projeter nos pensées, dans « un mouvement uniforme et modéré » ? Ou encore, des plans uniformément noirs ne seraient-ils pas aussi une surface de projection possible susceptible de ne pas gêner l'expansion de la rêverie ?

Pour aller dans ce sens, Marguerite Duras reprenait les paroles du pédopsychiatre Isi Beller, à propos d'*Aurélia Steiner* dans un texte justement intitulé « Le Noir ». Le spécialiste des troubles du langage aurait lui aussi perçu dans ce film un noir, mais un noir imaginaire puisque cette œuvre ne comporte pas encore réellement – au contraire de *L'Homme atlantique* qui lui sera postérieur – de séquence noire :

« Isi Beller a été frappé quand je lui ai parlé de film sans images, du film noir, du film de la voix de lecture du texte. Il dit que c'est un élément fondamental qui entre dans l'explication de mon cinéma : le noir. Qu'il n'y a, bien entendu, aucun pléonasme entre le texte et l'image dans mes films, qu'entre le texte et l'image il voit s'insérer un noir. Il voit ce noir comme un passage par un non-penser, un stade où la pensée basculerait, s'effacerait. Il voit que ce noir rejoindrait le noir de l'orgasme, la mort de l'orgasme. Et ce qui s'opère chez le spectateur, c'est que quelque chose en lui s'ouvre et fait qu'il n'a pas à faire cet effort totalisateur qu'il a à faire devant le film commercial, c'est-à-dire de faire coïncider l'image et la parole. Ici, dans mes films, il ne déchiffre pas, il se laisse faire et cette ouverture qui se produit en lui fait place à quelque chose de nouveau dans le lien qui le lie au film et qui serait de l'ordre du désir. Ce serait d'après Isi Beller l'explicite et l'implicite qui se rejoindraient dans ce temps du noir[245] ».

244 Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Cinquième promenade, 1782

245 Marguerite Duras, « Le Noir », dans *Les Yeux verts*, Œuvres complètes Tome III, Gallimard, Pléiade, 2014, page 709.

D'après les propos du pédopsychiatre repris à son compte par Marguerite Duras, le hiatus entre les images et le texte produirait donc un noir intérieur, mais un noir qui n'est pas le néant, ni la négation du visible. Simplement, ce noir déclencherait chez le spectateur un autre type d'activité psychique que lorsqu'il est devant un film réalisé de manière classique, avec concordance audiovisuelle. Là, il serait donc question d'affects et non de construction d'ordre cognitif. Et, outre ce changement de terrain, et de mode, le sens de l'activité psychique serait inversé ; de passif le spectateur devrait se faire actif, si tant est qu'il ne soit pas rétif à ce genre d'opération : « Oui, ce noir serait peut-être, en effet, un espace de déchiffrage qui fait qu'on se laisserait faire par ce film plus que par les autres films. Ici, il faut que tu crées toi-même, à ton insu bien sûr, l'espace de la réception du film en toi[246] ». On relèvera cependant dans cette explication durassienne l'expression « à ton insu », qui relativise tout de même sérieusement la liberté promise au spectateur. Sans doute faut-il y voir une reconnaissance de l'effet produit par le texte, qui impulse alors la production des affects. Mais un espace de liberté intact se développerait en retour dans la forme des fantasmes ainsi engendrés.

Sans doute, les temps sans paroles jouent-ils un rôle fondamental dans l'économie de la réception du film. Ils sont les garants de cet espace de liberté laissé au spectateur nécessaire à l'épanouissement de sa rêverie, qui est en même temps prolongation et assimilation de la parole. Le texte donne des impulsions et quelques images floues, imprécises ; au spectateur de combler les vides et de compléter les tableaux. Si tout fonctionne comme souhaité par son auteure, il se forme dans l'esprit de chaque spectateur un film original bien qu'inspiré par un texte identique pour tous. Ces silences de la voix seront visualisables sur la transcription de la séquence des *Mains négatives* que nous verrons ultérieurement. Ils interviennent parfois longuement entre les versets du texte, mais aussi entre les phrases, ou des groupes de mots.

En somme, on peut tout à fait considérer que l'image dans *Les Mains négatives*, est volontairement vide d'actions, de personnages stables et identifiables, et ne porte absolument pas le sens du film. Cette indifférence aux images ne serait toutefois pas, comme chez les lettristes ou situationnistes, un pur nihilisme, ni une pure contestation de l'image. Leur vide relatif aurait pour but de favoriser l'éclosion et l'épanouissement des images propres à chaque spectateur, sous influence du texte, le genre de cinéma interne qu'évoquait Claude Nougaro avec « l'écran noir de [s]es nuits blanches ». Ainsi, même si certaines déclarations de Marguerite Duras elle-même laissent croire à une parenté entre eux, on peut être frappé de la différence entre le caractère saturé

246 Ibidem, page 710.

de parole des films lettristes et situationnistes, et celui très morcelé et éthéré de ses propres œuvres cinématographiques.

Dans cette conception, les images importeraient peu, pourvu qu'elles n'entravent en rien la bonne réception du texte, et sa réverbération dans l'esprit du spectateur. Elles seraient relativement indifférentes et interchangeables. Toutefois, on peut aussi se montrer attentif et sensible à certains rapprochements, de l'ordre de l'accord comme du heurt, entre les images et le texte ; trouver que les images de ce film ne sont pas si quelconques. On peut, pour le dire autrement, considérer le rapport entre le texte et les images sous le sceau du contrepoint, ou de la contamination, ce que d'autres déclarations de son auteure peuvent tout autant accréditer.

5.3 Une esthétique du contrepoint.

Il est peut-être symptomatique que *Les Mains négatives* soit, avec *Césarée*, l'un des deux seuls films de Marguerite Duras pour lequel les images précèdent le texte. Il est vrai que cette inversion dans l'ordre habituel de création chez elle fait entrer en ligne de compte une part de hasard. On a déjà dit que les images qui composent ces deux films proviennent en fait de plans abandonnés, qui avaient initialement été tournés pour *Le Navire night*. Pour une fois donc, Marguerite Duras a écrit des textes en fonction d'images déjà tournées, et non l'inverse. On ne sait pas si ce sont ces images qui ont vraiment impulsé l'écriture, mais il apparaît qu'elle a écrit en ayant déjà en tête le fait que ses textes leur seraient associés. Cette démarche est si singulière pour ce qui concerne la pratique cinématographique de Duras qu'elle mérite d'être signalée. Cela signifie aussi que ces images avaient quelque chose qui retenait son attention, car enfin on sait que Duras n'était pas cinéaste à s'embarrasser d'une image qui ne lui convenait pas, ou qui ne lui semblait pas nécessaire. On l'avait vu auparavant pour *Le Camion*, où elle a préféré raconter le film d'abord envisagé plutôt que de le tourner, faute de pouvoir le faire avec les actrices pressenties. On l'a vu ensuite pour *L'Homme atlantique*, dans lequel les plans noirs couvrent la moitié du film, car elle ne voyait pas quelles autres images tourner.

On peut donc valider l'hypothèse selon laquelle, même si elles étaient au départ prévues pour un autre film, *Le Navire night*, les images des *Mains négatives* n'ont pourtant rien de fortuit, de contingent, tant dans ce qu'elles montrent, que dans le moment où elles ont été tournées et la manière dont elles l'ont été. C'est en tout cas ce qu'affirme clairement Bernard Sarrut, proche de Marguerite Duras et lui-même auteur de films expérimentaux, quant au tournage du *Navire night* :

> « Plusieurs prises sont faites. Le chef opérateur qui officie est un des meilleurs du moment : Pierre Lhomme. Marguerite vérifie

systématiquement le cadre. Elle n'a aucune hésitation. Elle sait parfaitement ce qu'elle veut. Elle arrive toujours à ses fins, à imposer sa vision. Elle décide – et souvent ce n'est pas une mince affaire – ses acteurs à prendre des postures qu'ils ne désiraient pas au début (je pense en particulier à une posture un peu impudique qui gênait Bulle Ogier). Les réglages des éclairages sont ce qu'il y a de plus long pour un observateur comme moi qui assiste à un premier tournage souvent fastidieux. Mais je comprends le soin tout particulier de Marguerite, cette obsession de la lumière exacte qu'il doit y avoir dans un film. Elle aime le moindre élément constitutif de l'œuvre en cours. Elle aime d'amour la douceur d'une lumière, le moindre éclat de tissu d'une robe, la moindre hésitation et surtout le moindre trouble de ses comédiens[247]. »

On ne voit à l'écran aucun comédien dans *Les Mains négatives*. Mais tout ce qui a trait au cadrage et à la lumière peut être retenu pour l'analyse des images du film. Or, la confrontation entre ces images mûrement réfléchies, et le texte écrit en fonction d'elles, peut se décrire comme une violente opposition. Dès lors, il devient légitime de s'interroger sur le sens de cette confrontation minutieusement ourdie. On peut, en guise d'entrée en matière dans cette analyse, esquisser une brève comparaison avec un des grands classiques du cinéma.

« Atmosphère ! Atmosphère ! Est-ce que j'ai une gueule d'atmosphère ? » s'indignait Arletty le long du Canal Saint-Martin dans *Hôtel du Nord*, de Marcel Carné en 1938. Cette fameuse réplique, est donc censée avoir été enregistrée non loin des places de la Bastille et de la République[248], points de départ du trajet suivi par la caméra dans *Les Mains négatives*. Mais il ne s'agit pas uniquement de proximité géographique. *Hôtel du Nord* est l'un des représentants les plus illustres du Réalisme poétique qui, comme son nom l'indique, reposait sur une subtile alliance entre la trivialité et la poésie, que l'on retrouvait au niveau de l'image comme des dialogues, confiés à de grands scénaristes et directeurs de la photo. Là, l'osmose se voulait donc totale, en direction de l'œil comme de l'oreille. Le succès de la réplique, et du film, tient d'ailleurs, selon plusieurs avis de cette rencontre. Autrement dit Arletty, symbole même de la femme du peuple, avait su naturaliser les mots écrits par l'écrivain Henri Jeanson.

Mais ce qui est mêlé dans le Réalisme poétique semble au premier abord disjoint dans *Les Mains négatives*. Le poétique y est tout entier dans le texte, qui en appelle à la fureur et aux

247 Bernard Sarrut, « Le tournage du Navire night », revue *Vertigo*, Paris, Hors Série n°2, Novembre 2003.
248 En réalité, la plupart des plans ont été tournés dans un décor construit à Boulogne-Billancourt, qui reproduisait à l'identique une portion du canal Saint-Martin.

éléments, dans une forme où abondent les procédés poétiques. À l'image en revanche, ce ne sont que rues asphaltées, feux, néons, bâtiments, voitures, sans souci apparent de forme. Cette réalité n'est pas sublimée par un éclairage à la Trauner. La lumière faible et pâle du petit matin, encore blafarde, l'englobe sans aucun effet de relief. Les quelques humains croisés font partie de ce tableau sans fard, et sont traités de la même manière. À peine s'attarde-t-on sur quelques silhouettes, que le travelling reprend sa marche en avant le long des boulevards. Alors, si lyrisme et poésie il y a, ce serait uniquement dans le texte.

Ainsi, le texte des *Mains négatives* devient progressivement, mais sûrement, lyrique. Le film débute par un générique noir sur lequel Duras énonce un texte impersonnel, qui définit ce qu'en préhistoire on nomme « mains négatives ». Placé ainsi, et avec ce texte explicatif, il ne s'agit donc pas d'un noir qui aurait vocation et pouvoir d'enclencher l'imaginaire. Ce préambule est intégralement écrit à la troisième personne (« On appelle "mains négatives", […] Aucune explication n'a été trouvée à cette pratique »). Mais après ce générique sur fond noir, la voix-off commence à introduire ce qui composera pour partie le lyrisme du texte : les éléments, caractérisés par l'idée de grandeur (« l'océan », « la falaise », « l'immensité des choses ») ; un personnage non nommé mais individualisé (« L'homme est venu seul dans la grotte », […] « Il était seul »). Apparaissent aussi les deux couleurs qui seront scandées tout au long du film, associées aux mains négatives et aux phénomènes naturels : « ces mains ouvertes, bleues, et noires. Du bleu de l'eau, du noir de la nuit ». D'emblée, le film se déplace ainsi du terrain anthropologique, prisme à travers lequel on voit habituellement la préhistoire, vers un terrain poétique.

Toutefois, on peut dire que le véritable lyrisme n'arrive que plus tard. Car ensuite, Duras anime cet artiste sapiens imaginaire, auteur supposé des mains négatives de la grotte d'El Castillo, en Espagne[249]. Après le passage Place de la République, quand le véhicule-caméra entame sa remontée des boulevards, interviennent les première et seconde personnes non sans une certaine ambiguïté énonciative accentuée à l'oral : « Et il a crié / Toi qui est nommée qui est douée d'identité je t'aime[250] ». Nous reprenons dans cette citation le texte tel qu'il est transcrit dans la version

249 Beaucoup de grottes dans le monde sont ornées de mains négatives. On sait que Duras pense précisément à cette grotte, qu'elle a visitée, d'après ce qu'elle en dit dans *Les yeux verts* (op. cit. page 648) : « Les gens des petites annonces dans les journaux, ce sont les gens des *Mains négatives*, mais sans réponse jamais. Et eux ne savent pas appeler. L'homme qui a posé ses mains sur les parois de granit de la grotte de El Castillo, de même que l'homme du Bronx qui écrit son nom et son adresse sur les murs et les métros, ne savent pas crier, appeler. Je suis là pour ça, pour le savoir, moi ». Dans *La Couleur des mots*, elle répond à Dominique Noguez qui lui demande si elle a vu ces mains: « Je les ai vues, je ne les ai jamais oubliées. Il y a très longtemps. Elles ne sont pas loin d'Altamira. Elles sont bleues. Mais d'un bleu-gris, un peu celui de l'Océan. » Marguerite Duras, *La Couleur des mots*, Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films, Paris, éd. Benoît Jacob, 2001).

250 Marguerite Duras, *Le Navire night, Césarée Cesarea, Les Mains négatives*, Paris, Gallimard, collection Folio, page 96. La barre de séparation signale un retour à la ligne. Sur ce passage, on note une petite différence entre les deux versions : dans la version publiée, le « toi » est répété avant le deuxième « qui ».

publiée des *Mains négatives* . On y remarque le féminin des participes passés, qui indique une attribution de la dernière phrase à l'artiste magdalénien, et qui en fait un discours rapporté au discours direct, le sens de son cri. Mais à l'écoute du film, on pourrait tout aussi bien attribuer la déclaration amoureuse à l'énonciatrice, en direction de cet artiste ; il suffirait d'imaginer ces participes passés sans marque du féminin, et un point après « crié ». Quoi qu'il en soit, le lyrisme s'installe alors pleinement dans le texte du film avec ce « je t'aime ».

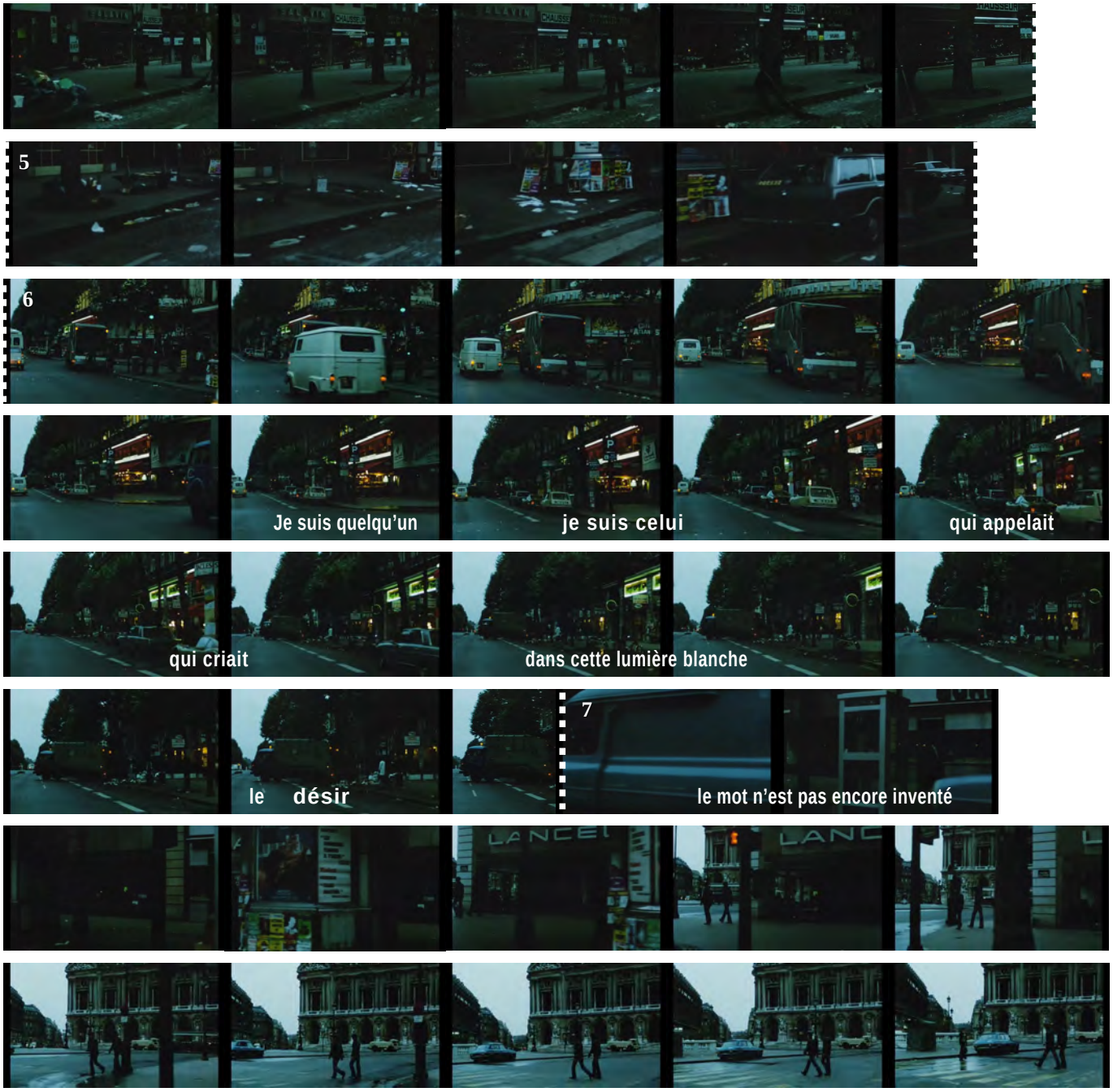
Il s'installe dans le texte, mais pas à l'image. Depuis son départ place de la Bastille, imperturbable et monotone, cette dernière a poursuivi son avancée dans les rues pales et désertiques, encore à moitié endormies, de la capitale. Le « je t'aime » résonne alors dans une artère vide et sombre ; l'asphalte y occupe une part substantielle, et les seuls points lumineux sont ceux de feux tricolores et d'autres voitures, au loin.

Illustration 194: **Les Mains négatives -**
Le boulevard à l'aube

C'est donc sur une image des plus prosaïques et des plus mornes que commencent à s'envoler les effusions lyriques du texte. Or, non seulement l'image n'accompagne nullement cet envol, mais elle s'attache de plus en plus à scruter les bas côtés, là où se sont accumulés les déchets, et où l'on rencontre à cette heure matinale ceux qui sont chargés de les faire disparaître. Cette attention au nettoyage des trottoirs fait en outre disparaître de l'image cet horizon bleuté, que l'on peut par exemple voir sur le photogramme ci-dessus, et qui commençait à apporter ses quelques lueurs dans l'aube parisienne. Dans sa marche en avant, le film en arrive vers le boulevard des Italiens. Il offre alors un contraste appuyé entre le lyrisme toujours intense du texte, et la trivialité dégradée des images. Ainsi cette séquence se termine par l'évocation du désir dans la reprise du motif du cri, au moment où l'image peine à repartir de l'avant après avoir stagné devant un camion de ramassage des ordures : « Je suis quelqu'un je suis celui qui appelait qui criait dans cette lumière blanche / le désir », dans le plan 6 de la séquence retranscrite ci-après.

1

2
Sur la terre
reste
ront ces mains
sur la paroi de granit
face
au fracas
de l'océan
Insoutenable
Personne n'entendra plus
Ne verra
3
Trente mille ans
Ces mains-là,
noires
La réfraction de la lumière sur la mer
4
fait frémir
la paroi de pierre



Les Mains négatives – Séquence du boulevard des Italiens

L'antithèse ainsi formée entre l'image et le texte est très nette, et se nourrit de plusieurs éléments. Il y a d'abord le « je », qui ne correspond à aucun individu identifiable sur l'image, assez déserte a-t-on déjà dit. Assez ironiquement, on entend parler de « lumière blanche » qui semble aveuglante alors que nous baignons dans une pénombre depuis le début du film nous forçant à écarquiller les yeux. De même, à l'univers visuellement enserré des rues, correspond dans le texte « l'immensité des choses ».

Par ailleurs, d'un point de vue sonore, c'est le « fracas de l'océan insoutenable » que les mots nous portent à imaginer, alors que la bande-son a éliminé tout bruit in urbain. Globalement, la

bande sonore réelle est donc d'ailleurs assez feutrée, si l'on excepte les stridences intermittentes du violon d'Ami Flamer, qui la partage avec la voix de Marguerite Duras disant le texte. Cela pose donc un autre élément de contraste entre la bande son et ce que nous voyons. La musique, posée par intermittence, est jouée par un seul violon. Elle ne propose pas de ligne mélodique stable, mais une sorte d'errance plutôt dans les aigus. Elle participe donc, à sa manière, du lyrisme, de par sa partition solitaire et ses sonorités écorchées. Et elle intervient en alternance avec la voix de Marguerite Duras. Celle-ci, déjà entendue dans plusieurs de ses films, ou dans les nombreux entretiens qu'elle a donnée, est reconnaissable entre toutes. Cette évidence qui rattache le texte entendu à son auteure est bel et bien un indice supplémentaire qui le rattache à la catégorie du lyrique, genre par excellence de l'expression personnelle des sentiments.

De ce point de vue, on note également une évolution de la diction. Sur le générique, elle est fluide, continue, et neutre, comme le propos qui, à ce moment-là, est une explication de ce que l'on nomme "mains négatives" dans l'art rupestre préhistorique. Elle entre ensuite dans un autre régime. Des coupures apparaissent, qui déstabilisent la perception de la syntaxe, créent des effets d'attente, et de reprise, à l'écoute de syntagmes manifestement inachevés, laissant les phrases en suspens. L'intonation accompagne cette évolution : sur la fin de ces groupes de souffle, elle est en effet presque toujours montante. La diction donne donc l'impression d'un long texte, fractionné mais en fait ininterrompu sur l'ensemble du film, en dehors de son préambule explicatif. Dans la transcription de la séquence, on peut visualiser l'aspect troué de cette diction à travers les espaces entre les groupes de mots. Celle-ci se fait en réalité sur le mode de la diction poétique ; et elle laisse imaginer après chaque fragment comme une traîne qui le prolonge. Mais tout cela, texte et musique, donc, est off. Tout le son est porté par des éléments étrangers à ce que nous voyons sur l'image. Voix et musique planent au-dessus de ce qui est vu. Un tel montage renforce le sentiment de déconnexion entre l'image et le son, s'ajoutant aux différences thématiques.

Dès lors, si l'on prend l'image comme point de référence du propos du film, le texte peut apparaître comme une instance de distanciation, comme celles que préconisait Berthold Brecht dans les représentations théâtrales. Le texte considéré ainsi nous inciterait à trouver anormales, révoltantes, ce quotidien sans poésie et sans lyrisme que sinon nous pouvons regarder sans plus y faire attention. À l'inverse, si comme semble le penser Duras, c'est le texte qui doit être considéré comme essentiel, on peut se demander si ces images fades et sombres ne mettent pas mieux en valeur son texte que l'image neutre qu'elle semblait apprécier à propos de son *Aurélia Steiner*. Si, au lieu d'un écrin, d'un joli cadre, elle ne cherchait pas plutôt à faire ressortir l'éclat de la scène et du personnage imaginés dans le texte, en les comparant à la morosité de la réalité. La figure de

l'artiste des cavernes préhistoriques en serait magnifiée, idéalisée, par contraste avec les vies sans éclat, l'assujettissement à des tâches monotones et dégradantes de ces hommes et ces femmes qu'elle nommera « population coloniale ». Cette comparaison peut aussi s'étendre aux autres vies, devinées, sous-entendues, à travers les habitacles des voitures ; vies marquées elles aussi par la répétition quotidienne et l'absence de poésie, de grandeur, la technologie déshumanisante, l'absurdité. Cette esthétique du contraste maximum peut donc se comprendre aussi comme un discours implicite sur la réalité du vingtième siècle. C'est-à-dire que le pouvoir du texte et celui des images se renforcent mutuellement à mesure que s'accroît la dissonance entre eux. En parallèle, l'antithèse entre lyrisme et prosaïsme est accentuée. Si réalisme poétique il y a, il n'est donc pas formé par fusion entre réel et poésie, comme dans les films de Carné et Prévert, mais par scission et contraste ; antithèse et non oxymore.

Il est d'ailleurs à noter que cette combinaison est inhabituelle dans l'œuvre de Duras, et atteint peut-être ici sa forme la plus aiguë. D'une part en effet, si *Les Mains négatives* est peu représenté parmi les films de Duras cités ou analysés, quand ils le sont c'est souvent par rapport aux qualités poétiques de son texte. Et, d'autre part, c'est sans doute dans ce film qu'elle propose les images les plus prosaïques. Ses autres films sont plus volontiers tournés dans des intérieurs plutôt luxueux (*India song*), si possible délabrés (*Son nom de Venise dans Calcutta désert*), en voie de décomposition, qui fleurent bon la décadence ; ou dans l'intimité de sa maison de Neauphle-le-Château (*Le Camion*) ; ou encore dans des espaces naturels comme les bords de mer (*L'Homme atlantique*). Quant à *Aurélia Steiner (Melbourne)* et *Césarée*, eux aussi tournés à Paris, ils en montrent des aspects plus lumineux ou quelque part plus poétiques comme les bords de Seine ou les statues du jardin des Tuileries. Seuls les plans en extérieur du *Camion*, leurs plaines à betteraves et leurs zones commerciales, pourraient en constituer un équivalent, plus banlieusard ou périurbain.

D'un autre côté, en ce qui concerne son versant textuel, *Les Mains négatives* est l'un des textes où Marguerite Duras s'engage le plus loin dans la voie poétique. Plusieurs analyses ont dégagé le caractère poétique de ses romans et autres œuvres en prose, mais comme un horizon, une « tentation » à laquelle elle n'avait jamais réellement cédé, comme le montrent notamment divers articles de l'ouvrage *Marguerite Duras : La Tentation du poétique*[251]. Ce jugement se fonde notamment sur la syntaxe de ses textes, qui introduit souvent des bifurcations inattendues, des hiatus, et se fait en outre volontiers nominale. Il pointe aussi un usage épuré du vocabulaire, qui fait que les textes tournent souvent de manière obsessionnelle autour de certains mots. Ces caractéristiques décrivent ainsi une partie du style de ses romans, à partir de *Moderato cantabile*,

251 Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, et Robert Harvey (Textes réunis par), *Marguerite Duras : La Tentation du poétique*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.

c'est-à-dire à partir du moment où elle devient moins classique, moins conventionnelle. On les retrouve dans le texte des *Mains négatives*, où certains mots sont ressassés comme les verbes « crier », « appeler », « aimer », les noms « océan », « homme », « pierre », le syntagme « trente mille ans », les adjectifs de couleur « bleu » et « noir ». Comme dans ses romans, les répétitions s'allient à la simplicité du vocabulaire et de la syntaxe pour former un texte aux effets envoûtants, mais sur une durée plus réduite et donc de façon plus concentrée, comme dans la très large majorité des textes poétiques. De même, la syntaxe est parfois ambiguë comme dans ce passage de la séquence du boulevard des Italiens :

« Personne n'entendra plus
Ne verra
Trente mille ans
Ces mains-là, noires
La réfraction de la lumière sur la mer fait frémir la paroi de la pierre »

L'absence de COD aux deux premiers verbes déconcerte. On attendrait un complément qui définisse quelque chose qui devienne hors de vue et d'ouïe ; à défaut d'un tel complément le sens littéral pose l'hypothèse d'une surdité et d'une cécité complètes, et générales, de l'Humanité. À moins que ce COD ne soit à rechercher plus loin dans le groupe nominal « Ces mains-là, noires », séparées du verbe par « Trente mille ans ». Un sens peut alors se reconstruire, qui dirait la récente redécouverte des mains négatives. Mais la syntaxe est donc piégeuse et peu orthodoxe. Et dans le film, la diction de Duras accuse cet éloignement. La transcription de la séquence en rend bien compte, qui met en évidence un blanc assez prononcé entre « verra » et « trente » dans le second plan.

Nous avons, par ailleurs, dans la citation ci-dessus, respecté la mise en page du texte telle qu'elle apparaît dans la version publiée dans la collection Folio. On y voit clairement une mise en page qui reprend celles des poèmes en vers libre, marquée par les nombreux retours à la ligne, la plupart au milieu des phrases, ainsi que la quasi-absence de ponctuation. De ce fait, la syntaxe déjà instable chez Duras est encore plus fragilisée et ouverte. Ailleurs, les versets sont parfois réduits à un seul mot, comme « Insoutenable », ou « Le désir », absolument détaché. Ce jeu typographique est présent dans tout le recueil, mais de façon plus ou moins systématique selon les textes. Or, par rapport aux autres textes (*Le Navire night*, *Césarée* et les *Aurélia Steiner*) , c'est dans *Les Mains négatives* qu'il est le plus accentué.

Mais ce n'est pas tout : Anne Cousseau, parlant notamment de l'ensemble de ces textes, en appelle à la notion de présence, évoquée par Yves Bonnefoy à propos de sa poésie en particulier, et plus largement d'une tendance de la poésie de la seconde moitié du vingtième siècle ; notion que nous avions déjà rencontrée à propos des films de Jonas Mekas et Jean-Daniel Pollet. Évoquant la manière dont le paysage est décrit dans ces textes, conjointe à l'expression de la séparation d'avec l'être désiré, elle écrit:

> « c'est aussi la relation du sujet au monde qui se trouve impliquée par ces architectures poétiques. La solidarité animée qui construit l'espace décrit apparaît toujours être l'écho, ou le contrepoint, du lien d'émotion qui relie le sujet au monde : lien d'émotion au sens fort du terme, c'est-à-dire chez Duras lien d'amour qui s'exprime dans la dualité douloureuse du désir d'atteindre l'Autre et de la conscience de l'irrémédiable séparation, renvoyant par ailleurs à cette autre dualité ontologique, désir d'être au monde, d'une présence immédiate au monde, et conscience d'un exil irréparable[252] ».

En dehors des aspects formels du texte des *Mains négatives* et des textes de Duras qui lui sont contemporains, Anne Cousseau pointe donc les sens recherchés et les visées ontologiques pour affirmer leur parenté avec toute une veine de la poésie moderne. N'analysant que les textes, en dehors de leurs emplois filmiques, elle indique bien, dans son analyse, des effets d'« écho » et de « contrepoint » internes à ceux-ci. Pour notre part, nous pouvons la prolonger et l'appuyer en rappelant le rapport contrapuntique entre ce texte et les images, avant d'envisager ultérieurement la possibilité d'échos, de contaminations. En effet, ces textes nous situent auditivement au sein de paysages tels que la « falaise », le « continent », ou l'« océan », qui renvoient à l'essentiel, aux formes primordiales que peut prendre la nature ; ce faisant, ils introduisent un contraste supplémentaire avec l'environnement visuel trivial, intégralement artificiel et moderne des images. De façon symptomatique, dans l'extrait cité, la pierre est personnifiée, que « la réfraction de la lumière […] fait […] frémir ». De même, l'indication de la gigantesque durée qui nous sépare de la peinture des mains négatives, « trente mille ans », entendue à plusieurs reprises dans le film, s'oppose aux connotations rivées au quotidien des trajets en voiture ou du nettoyage des rues. À cet égard, on peut ressentir aussi ces images de notre quotidien comme mettant cruellement en relief leur absence de poésie, ainsi que le manque d'intensité et de profondeur de nos vies urbaines

252 Anne Cousseau, « Architectures poétiques », dans Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, et Robert Harvey (Textes réunis par), *Marguerite Duras : La Tentation du poétique*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, page 37.

modernes, face à l'exaltation artistique et au dialogue avec les éléments attribués à celui qui fit le geste d'apposer l'empreinte de ses mains sur les parois d'une caverne.

Ainsi, *Les Mains négatives* confronte un texte poétique, tant par ses formes que par son style ou son horizon, à une image des plus ternes et quotidiennes. Même, ramené à l'ensemble de l'œuvre de Marguerite Duras, le film met en regard l'un de ses textes les plus poétiques avec ses images parmi les plus prosaïques. Rarement, et jamais sur toute la durée d'un film, elle n'a pratiqué un tel contraste entre les composantes visuelles et auditives. Pourtant, malgré tous les arguments avancés en faveur de cette lecture, il en est encore une autre qui peut se soutenir : le contraste entre l'image et le texte n'est en réalité peut-être pas seulement un effet de rejet de l'une par l'autre, et vice-versa. Si opposé aux images soit-il en apparence, le flux textuel détient peut-être le pouvoir de traverser l'invisible frontière qui le sépare du flux visuel.

5.4 Contaminations

Ainsi, nous avons opposé, comme le film y invitait, un artiste magdalénien solitaire magnifié par le texte, à des ombres aperçues dans les rues parisiennes. Ce n'est pourtant pas indifférence ou mépris de la part de Marguerite Duras à l'égard de ces derniers. *Les Mains négatives* n'est pas juste un regret exalté des beautés passées opposé à la fadeur de la vie moderne. Dans ses rares déclarations autour de ce film, elle accorde une place importante à ces silhouettes, comparable à celle qu'elle accorde à son texte dit en voix-off. Alors, comme dans maintes autres occasions, elle réaffirme son intérêt pour ceux qui ne tiennent qu'une place marginale dans l'échelle sociale. Dans *Les Yeux verts*, le film est abordé dans un texte intitulé « Aurélia Aurélia quatre » en deux paragraphes. Nous avons déjà cité le premier qui donne quelques précisions sur la fabrication du film ; tout le second est consacré à ces figures de la pénombre :

> « Nous avons tourné à la mi-août, Paris n'étant relativement vide qu'une semaine par an. Pendant les quarante-cinq minutes du travelling entre 6 heures un quart et 8 heures moins le quart du matin, à part une prostituée boulevard Magenta, on n'a rencontré que des Noirs, quelques femmes de ménage portugaises, du côté de l'Opéra, celles qui nettoient les banques, quelques loubards aussi, quelques sans-abri. Paris à cette heure-là n'est pas à nous. Et ces gens-là, ceux qui nettoient les banques, les rues, les magasins, disparaissent complètement à 8 heures, c'est alors nous qui occupons la place. Depuis l'Indochine, depuis ma jeunesse, je n'avais jamais vu une telle population coloniale réunie dans un seul endroit.

L'amour, c'est à eux qu'il s'adresse. Il y a des vieillards aussi, un clochard place de l'Opéra. Des Portoricains, des mulâtres, avant d'arriver place du Palais-Royal. Après, il n'y a plus rien, que des poubelles et des autos[253] ».

« L'amour, c'est à eux qu'il s'adresse » : cela signifierait que l'histoire d'amour entendue, les « je t'aime » qui scandent le texte, ne sont pas totalement extérieurs aux réalités vues à l'image. Et en fait, ce ne sont pas que des mots, pas seulement une belle formule énoncée a posteriori. Bien que le début de la citation semble montrer que Marguerite Duras et son équipe ne semblent pas avoir fait de repérages préalables dans les conditions effectives du tournage, et ne s'attendaient pas à voir les boulevards essentiellement peuplés de travailleurs immigrés et de marginaux, une analyse attentive du film montre une attention à leur égard lors du tournage. Cette présence est particulièrement sensible aux alentours du deuxième tiers du film, alors que nous remontons les boulevards entre la Porte Saint-Martin et l'Opéra, toujours dans cette séquence que nous avons appelée "Boulevard des Italiens".

Auparavant, depuis son départ vers la Bastille, le film dirigeait plutôt notre regard droit devant, vers l'horizon situé plein axe au bout de la chaussée. Sur chaque bord latéral du cadre, les immeubles parisiens ou les rangées d'arbres complétaient cette perspective centrale.

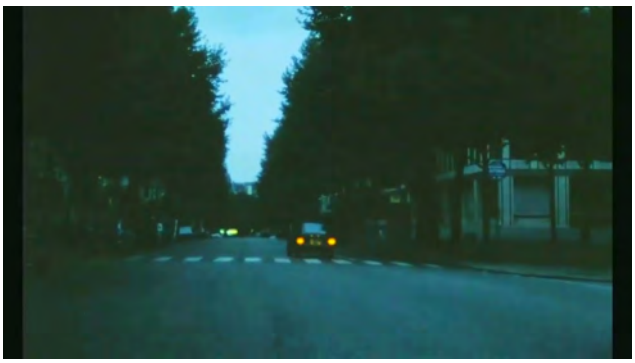


Illustration 195: **Les Mains négatives -** ***première perspective***

Illustration 196: **Les Mains négatives –** ***première perspective***

Mais un premier écart survient après trois minutes, aux alentours de la Porte Saint-Martin. À ce moment, la caméra pivote vers la droite, en direction de l'édifice. Sur un autre plan, vers la droite également, apparaît un camion de ramassage des ordures ménagères. À partir de ce moment, l'avancée ne paraît plus si sûre d'elle, l'image semble à la recherche, de part et d'autre, des travailleurs du petit matin. Ainsi, le plan 1 de la séquence cadre de façon plus rapprochée le trottoir de gauche où s'activent plusieurs balayeurs. La vitesse de la voiture est alors particulièrement lente, comme le montre la rapidité avec laquelle elle est dépassée par les autres véhicules. Dans les plans suivants, nous passons d'un trottoir à l'autre, comme si nous étions détournés de notre objectif

253 Marguerite Duras, « Aurélia Aurélia quatre », dans *Les Yeux verts*, Œuvres complètes Tome III, Gallimard, Pléiade, 2014, pages 732-733.

initial : plans 1, 2, 4, 5 à gauche ; plans 3, 6, 7 à droite. La voiture, et l'image, poursuivent leur avancée, mais l'attention se porte sur les côtés, les trottoirs, où œuvrent ceux qui les nettoient.

Mais il y a plus : un peu avant, aux alentours de cette porte Saint-Martin se produit comme un bégaiement du film. Nous avons l'impression de repasser deux fois au même endroit. Or, il ne s'agit pas d'une impression : pour un court instant, un examen attentif montre que nous avons affaire à l'unique moment du film où a lieu ce phénomène.

Illustration 197: Les Mains négatives - à 4mn 20s

Illustration 198: Les Mains négatives - à 4mn 40s

L'analyse des images montre ainsi que, contrairement à ce que le film laisse penser, deux prises ont été effectuées, au moins sur cette portion du trajet. C'est la même porte que nous voyons, bien identifiable aux placards jaunes de ses côtés, à ses caractéristiques et son environnement. Entre les deux passages, les véhicules se sont cependant déplacés ; une Mercedes entre les deux arches, phares allumés, a remplacé la Peugeot 504 arrêtée devant le feu tricolore. Les prises ont d'ailleurs été montées dans l'ordre inverse du tournage, comme le signale aussi la lumière plus faible sur le deuxième plan. Plus loin, dans la séquence transcrite, il est également possible que deux prises aient été utilisées, sans que l'on puisse le démontrer. Le cadrage est trop serré pour pouvoir le déterminer, et les morceaux de bâtiments visibles trop peu caractéristiques, pour pouvoir le dire avec certitude. Mais il semble qu'il y ait à nouveau des différences de luminosité entre les différents plans. Cela signifierait, peut-être, l'intention de collecter davantage d'images de ces travailleurs de l'ombre, avec ce double passage dans ce secteur où ils semblaient plus particulièrement présents à ce moment. Nous n'avons trouvé nulle part mention de cette forme de repentir. Elle est toutefois indubitable au vu des plans évoqués ci-dessus. Mais, sur l'ensemble de la séquence, il est indéniable que la prise de vue et le montage ont délibérément fait en sorte que l'image privilégie ce que Duras englobe dans la désignation de « population coloniale », expression mettant ainsi l'accent tant sur l'origine que sur la misère sociale des personnes que l'on croise dans la rue à l'aube. Or, c'est aussi à ce moment du film que le lyrisme verbal devient plus intense.

Dans une appréhension littérale du texte, une déclaration d'amour est criée à travers les âges à celle « qui est nommée ». L'interprétation la plus logique – ou disons la moins illogique – serait de considérer que ce cri d'amour est adressé à travers le temps à l'auteure du texte par le créateur des « mains négatives », « celui qui appelait qui criait dans cette lumière blanche ». L'usage de l'imparfait montre bien qu'il s'agit d'un énonciateur du passé. Appel paradoxal, émis par un être visionnaire au-delà des barrières du temps et de la mort. Nous reviendrons plus avant sur ce qu'il peut signifier sur un plan symbolique. Mais dans un premier temps, et malgré les contrastes et oppositions relevées auparavant, un lien entre ce cri et ce que nous voyons à l'image n'est peut-être pas exclu. Malgré tout ce qui pousse à les disjoindre, la parole se fraie un chemin pour atteindre l'image. Car, d'une part, nous sommes ainsi faits que notre cerveau tente toujours de trouver du sens à travers des éléments épars. Et que, d'autre part, Marguerite Duras valide elle-même à sa manière cette lecture, dans laquelle les ombres croisées aux abords des grands boulevards sont autre chose que des éléments fortuits du décor, que des faire-valoir en regard desquels notre artiste magdalénien paraîtrait magnifique.

Effectivement, on peut voir dans les balayages de la caméra le long des trottoirs, autre chose que la recherche du sordide. On peut y voir une forme d'intérêt, de sympathie et, pourquoi pas, aussi d'amour. C'est littéralement ce que dit la phrase déjà mentionnée *des Yeux verts*, ou un autre petit texte, « Les Petites annonces », paru dans le même recueil :

> « Les gens des petites annonces dans les journaux, ce sont les gens des *Mains négatives*, mais sans réponse jamais. Et eux ne savent pas appeler. L'homme qui a posé ses mains sur les parois de granit de la grotte de El Castillo, de même que l'homme du Bronx qui écrit son nom et son adresse sur les murs et les métros, ne savent pas crier, appeler. Je suis là pour ça, pour le savoir, moi. C'est encore cette fonction que je m'accorde. Le trajet du travelling traverse ce monde d'appels jamais vu. On ne s'attendait pas à tomber sur un monde de poubelles, de voirie, de noirs, de noirs. Ça me fait penser à Harlem. Oui, c'est ça, comme à une « coupe » de Harlem, à l'aube, lorsqu'il n'y a pas d'enfants, ils dorment, presque plus de femmes[254]. »

In fine, donc, et après coup, Duras associe dans un même élan l'artiste d'El Castillo et les ouvriers de Paris, quand elle reparle des *Mains négatives* quelques années après sa sortie. Elle emploie le même verbe, « crier », pour désigner leur mode d'expression. Et, dans une forme de

254 Marguerite Duras, « Les Petites annonces », dans *Les Yeux verts*, Œuvres complètes Tome III, Gallimard, Pléiade, 2014, page 649.

dialogue imaginaire dont elle ferait toutes les voix, elle se constitue porte-parole de ce cri dans un sens, et leur signifie son amour dans l'autre sens. Alors, si on se met en position de faire le lien entre le texte entendu et les images vues, cet amour devient sensible. En effet, les seules personnes pouvant se rattacher visuellement au « je » du texte, les seules qui sont de taille suffisamment grande, que la caméra suit quelque peu, sont les balayeurs, filmés soit par petits groupes, soit isolés. Ainsi, à la fin de la séquence transcrite, l'une des phrases qui se donne comme une définition de ce « je », « Je suis quelqu'un je suis celui qui appelait qui criait dans cette lumière blanche », résonne dans la seconde partie du plan 6, où la caméra s'est visiblement attardée sur un camion de ramassage des ordures, et un agent qui le remplit à l'arrière.

On ne peut bien sûr pas totalement identifier ces deux figures, séparées par trop de temps et d'espace. Mais on ne peut pas non plus tout à fait s'empêcher de les associer, au moins partiellement, fugitivement. La coïncidence des répétitions, de l'expression de l'amour d'une part, et du ciblage visuel de ces éboueurs d'autre part, y invite. Cette commune insistance à travers le montage induit un rapprochement qui fait que ceux-ci reçoivent une part de l'épanchement lyrique que les mots proclament. En outre, on peut rappeler ici que l'appréhension de façon uniquement orale de ceux-ci laisse planer une certaine ambiguïté. Le « je » en question peut facilement être perçu comme celui de l'énonciatrice et donc les « je t'aime » peuvent s'interpréter comme émanant de l'artiste magdalénien (comme l'accréditent les accords à l'écrit), ou bien de Duras elle-même (si on se fie davantage à la voix qui l'énonce). Le texte lui-même joue de cette ambiguïté en alternant présent et imparfait. Une phrase comme « je suis celui qui appelait », mêlant les deux temps, rend indécidable le statut et la localisation temporelle de son énonciateur. D'ailleurs, une autre phrase proclame « je suis celui qui appelle ». Littéralement, elle le présente à la fois comme étant et ayant été. De même, elle nous laisse flotter dans un temps incertain : ce présent doit-il être compris comme un présent d'énonciation émis dans le passé, rapporté au discours direct, ou bien comme ressuscité de nos jours, à la manière d'une prosopopée ? Dans quelle mesure faudrait-il mettre des guillemets à ce texte ? On comprend évidemment que ces paroles sont fictives, qu'elles ne sont attribuées à l'homme des mains négatives que par l'imagination de Duras. L'ambiguïté se situe donc aussi au niveau de l'instance énonciatrice.

Celle-ci se voit bien également dans la suite du texte : « Le désir / le mot n'est pas encore inventé ». Grammaticalement, ce « désir » est COD du verbe « crier » du syntagme évoqué ci-dessus. Mais Duras reprend en quelque sorte la parole pour son seul compte, en soulignant l'impossibilité de l'emploi de ce mot abstrait à l'ère magdalénienne. Comme à l'accoutumée avec elle, on peut supposer qu'il s'agit davantage d'une intuition que d'une réflexion scientifiquement

étayée. Il n'empêche que le saut en avant temporel est patent au cours de cette phrase. On remarque d'ailleurs qu'elle ménage dans sa diction, comme dans la typographie de la version écrite, un effet de rejet, ou d'enjambement. À l'écrit, le mot apparaît isolé, formant un verset à lui seul. À l'oral, un espace de plus de trois secondes entre « lumière blanche » et « le désir », marque un blanc un peu plus long qu'entre les groupes de souffle précédents. Mais il est dit à l'instant où la caméra fait face à ce camion de ramassage des ordures déjà mentionné. Il appartient encore à cette partie du film qui s'attarde sur les bas côtés de boulevards socialement mixtes dans leur fréquentation.

Cependant, la fin de la phrase, ou du moins, en l'absence de ponctuation, de ce passage sur le « désir », reproduit encore en le redoublant cet effet d'enjambement, à l'écrit comme à l'écran. À l'écrit, « le mot n'est pas encore inventé » forme un nouveau verset. À l'écran, on l'entend au début d'un plan, le septième de notre séquence, qui amorce selon nous un tournant dans le film. D'ailleurs, à vrai dire, nous n'avons inclus ce début de plan dans cette séquence « Boulevard des Italiens », que pour éviter de fractionner un ensemble cohérent du texte. Car dès ces mots prononcés, l'image s'éclaircit et le texte reprend de la distance. Le véhicule-caméra débouche sur la place de l'Opéra ; l'espace s'ouvre, s'élargit, alors que la montée progressive du jour devient un peu plus manifeste. Le texte revient pour un long moment à la troisième personne, et au passé composé avec « Il a regardé dans l'immensité des choses ». Puis, nous rentrons dans les beaux quartiers, passons aux abords de la rue de la Paix, chère au Monopoly, de la place Vendôme aperçue, avant de parvenir aux Tuileries, à la Condorde, puis aux Champs Elysées. Nous délaissons les boulevards pour des avenues. Ainsi, donc, après ce « mot » qui n'est « pas encore inventé », dans le même plan, est effectué un virage à 90 degrés qui modifie aussi sensiblement l'atmosphère visuelle du film. Puis, à la fin de ce long plan de près d'une minute, la caméra reprend sa marche en avant régulière et son cadrage frontal, délaissant un dernier balayeur sur le trottoir de droite.

Illustration 199:
Vers les beaux quartiers - A

Illustration 200:
Vers les beaux quartiers - B

Illustration 201:
Vers les beaux quartiers - C

Pour illustrer notre propos, les trois photogrammes ci-dessus sont issus de ce plan. Dans le premier, vers son début, nous sommes sur le point de déboucher du boulevard des Italiens, encore sombre. L'horizon est bouché par les devantures ; mais un coin de ciel plus clair apparaît sur la

gauche ; il va prendre de l'ampleur alors que sera traversée la place de l'Opéra. Sur le photogramme B, le virage à 90 degrés au niveau de la place a été effectué. Nous sommes sur l'Avenue de l'Opéra et à un carrefour, la perspective de la colonne Vendôme s'offre à nous. La caméra est cependant toujours tournée vers le côté droit. Le photogramme C dégage une autre perspective, celle qui marque le fond de l'avenue. Entre temps, la caméra a elle-même opéré un panoramique à 90 degrés. Maintenant, nous sommes en travelling avant et non plus latéral. Quelques secondes auparavant, nous avons pu apercevoir un dernier balayeur sur le trottoir de droite, que la caméra semble avoir ignoré.

Néanmoins, les transpositions possibles du texte vers l'image ne s'achèvent pas au détour de l'Opéra. Tout le film peut en fait aussi se lire comme une comparaison du paysage urbain contemporain à l'environnement de l'auteur des mains négatives. En effet, après avoir évoqué les parois caverneuses, le texte revient à la confrontation avec l'océan, supposé non loin de la grotte[255] : « Il a regardé l'immensité des choses dans le fracas des vagues, l'immensité de sa force ».

Il paraît certes difficile d'imaginer les Champs Élysées, point d'arrivée du trajet suivi, en Atlantique. Mais pour autant, l'environnement minéral est commun aux deux lieux, « falaise » et « granit » au-delà des Pyrénées, immeubles haussmanniens de pierre calcaire en-deça. Et quand la caméra descend la rue de Rivoli, l'homme préhistorique « se tient au centre de la pierre / des couloirs / des voies de pierre / de toutes parts ».

Illustration 202: « les voies de pierre »

Nous pouvons alors prendre conscience que depuis le début du film nous sommes enserrés entre ces parois, entre lesquelles seuls les passages de carrefours ménagent quelques ouvertures.

255 El Castillo se situe en réalité à quelques kilomètres des rives de l'Océan Atlantique. Marguerite Duras prend ici quelques libertés avec la géographie, ou se fie à une mémoire approximative.

Illustration 203: **Les Mains négatives** ***Illustration 204:*** **Les Mains négatives**

Ou bien, quand le cadrage est plus axial, c'est le ciel bleuâtre du jour naissant qui nous offre sa perspective, et attire le regard. Exactement comme notre artiste des cavernes qui, une fois ses mains négatives réalisées, est sorti « cri[er] », « devant la mer le spectre blanc ». Les trajets se ressemblent ainsi de par leur avancée progressive vers la lumière. Le film est aussi un cheminement entre des façades d'abord éclairées artificiellement dans la nuit, puis par la clarté naturelle du jour, comme si nous sortions petit à petit d'une grotte. Les trois photogrammes suivants, pris au début, au milieu et à la fin, le mettent en évidence.

Illustration 205: sortie de grotte ***Illustration 206: sortie de grotte*** ***Illustration 207: sortie de grotte***

Cette analogie est prise en exemple par Térésa Faucon dans son ouvrage de référence sur le montage : « Tout au long de cette apparente séparation des éléments audiovisuels, au cœur de ce trouble perceptif, naît une vision imaginaire : Paris transformé en une grotte magdalénienne [256]». Elle a choisi l'exemple de ce film pour illustrer la notion de « montage obligé » développée à l'origine par Serge Daney. Cette expression prend le contre-pied de celle de « montage interdit » chère à André Bazin. Mais, au contraire de celui-ci, Daney ne se réfère pas au montage réel, effectif, du film ; à sa fabrication matérielle. Il pense en fait à un autre type de montage, imaginaire, que le spectateur doit dans certains cas produire, pour parachever la construction du sens. Il va presque sans dire que la préférence de Serge Daney va à ce type de films. De fait, nous retrouvons là également les préoccupations de Marguerite Duras elle-même, pour qui le vrai film ne se forme tout à fait que dans l'esprit du regardeur, pourvu qu'on ne lui en montre pas trop. Ici, il est invité à superposer mentalement les images des mystérieuses parois ornées à celles de la métropole moderne.

256 Térésa Faucon, *Penser et expérimenter le montage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, page 130.

La déréalisation de cette dernière passe aussi, on peut le rappeler, par l'absence de son direct, et la lenteur des travellings. À l'image, Les voitures glissent lentement sur l'asphalte sans produire le moindre vrombissement. Cette mutité du décor autorise le vagabondage mental ; l'esprit peut s'extraire plus facilement de cet environnement bien connu pour accueillir les images sonores que le texte lui destine, les métisser, et éventuellement en produire d'autres. L'errance mentale est aussi favorisée par la régularité du travelling.

En fin de compte, donc, la construction du film permet les transferts entre les plans visuel et sonore, qui ne sont donc pas si étanches l'un à l'autre qu'une analyse trop factuelle pourrait le laisser croire. Surtout, si le spectateur accepte de laisser résonner en lui le jeu des associations, il peut en venir à la conviction que Paris peut bien avoir, pour quelques temps, une allure de grotte ornée vaguement préhistorique. Toutefois, il nous semble qu'un absent hante ces images. Malgré tout l'amour que Duras dit porter aux passants des boulevards, aucun ne semble véritablement endosser dans le film le costume de l'homme d'El Castillo. Aucun n'est suffisamment identifié pour porter ce rôle qui, au niveau du texte, domine le film dans toute sa continuité. À vrai dire en fait, l'instance qui pourrait en tenir lieu n'est autre que la caméra, qui comme lui se déplace dans l'espace et incarne la vision.

5.5 Une allégorie de la création artistique, visuelle et verbale

Cet homme d'El Castillo est sans conteste le sujet principal du texte. Par l'entremise du discours rapporté par la narratrice, il est celui qui dit « je ». Nous avions néanmoins déjà remarqué qu'à l'oral il pouvait y avoir une ambiguïté sur ce « je », de même que sur le « tu » à qui il d'adresse. D'un autre côté, l'image affiche aussi une certaine subjectivité : la caméra est mobile, effectue un trajet ; porte parfois son attention de droite et de gauche, ralentit ou accélère. Nous lui prêtons donc une certaine intentionnalité, que nous ne pouvons toutefois rattacher visuellement à personne. Si l'on se doute qu'elle est embarquée dans un véhicule, on ne voit jamais apparaître aucun élément de celui-ci, ni de ses occupants. Par défaut, on rattache donc cette subjectivité à l'auteure du film.

Or, tous deux sont des créateurs d'images. Tous deux accomplissent un trajet à la fois réel et symbolique qui les mène de l'obscurité vers la lumière. Le « bleu » et le « noir » sont les couleurs privilégiées de leurs palettes respectives : teintes dominantes de l'aube parisienne chez l'une ; et chez l'autre « mains / ouvertes / Bleues et noires / Du bleu de l'eau / Du noir de la nuit ». Au sujet de la couleur de ces mains, on note d'ailleurs que Duras s'arrange encore une fois, comme souvent,

avec la réalité ou avec ses souvenirs puisque les mains négatives d'El Castillo sont en fait à dominante rouge avec un peu de noir.

Illustration 208: Mains négatives de la grotte d'El Castillo

Ces analogies font que ce peintre des premiers âges et cette auteure se retrouvent associés. En allant plus loin, on peut trouver d'autres similitudes entre leurs pratiques artistiques. Les œuvres qu'ils produisent ne se contemplent que dans l'obscurité. Les salles de cinéma sont les lointaines descendantes de ces grottes ornées, où des humains se rassemblent pour leur redonner vie au moyen d'une source de lumière artificielle. Et les films comme les mains négatives sont des traces d'une réalité passée, imprimées sur un support par l'intermédiaire d'un autre artefact. À cet égard, il est important de distinguer les mains négatives des autres figures de l'art pariétal qui, en général, sont des représentations, et n'ont pas ce statut de traces directes du réel. De façon peut-être intuitive, Marguerite Duras lie ces deux arts visuels, le plus antique connu et celui qui représentait encore alors la modernité, par la déclaration amoureuse proclamée par la voix-off.

Ces étranges élans lyriques répétés, entre des personnes séparées par des milliers d'années, sont en fait la traduction durassienne de la signification de la création artistique. Les œuvres sont des cris lancés désespérément, peut-être « devant la mer », mais aussi et surtout devant le temps. Ainsi peut se comprendre la fin du texte des *Mains négatives* :

> « Je t'aime plus loin que toi-même
> J'aimerai quiconque entendra que je crie que je t'aime […]
> Depuis trente mille ans je crie devant la mer le spectre blanc
> Je suis celui qui criait qu'il t'aimait, toi »

Le cri n'est pas lancé à un être particulier ; le « toi » ne désigne pas bien sûr l'énonciatrice du texte, que l'on assimile à Duras elle-même. Nulle mégalomanie dans cette histoire, mais un « quiconque entendra que je t'aime » qui peut s'entendre comme quiconque saura voir ces traces laissées sur la pierre comme un message d'amour laissé à tous les futurs amants de l'art qui se succéderont dans l'histoire de l'humanité. L'habituelle veine lyrique et passionnée de Duras quitte

donc ainsi pour une fois le terrain des amours contemporaines, étincelles entre des personnages bien définis.

La philosophe Marie-José Mondzain a par ailleurs produit un article qui articule une réflexion sur l'image autour de ces productions préhistoriques[257]. Elle n'y mentionne pas le film de Duras, dont on ne sait pas si elle le connaissait, mais elle associe explicitement la pratique des mains négatives à la photographie et au cinéma, à l'exclusion de la plupart des autres arts visuels, car ces arts sont justement basés, chacun à leur manière, sur une prise d'empreintes de morceaux de réalité. Elle souligne d'autre part le fait que ces mains négatives sont des œuvres en quelque sorte ouvertes, car aucun discours ne les accompagne, n'impose la manière de les lire. Auparavant, dans son article, elle leur oppose les exemples d'une photo d'une publicité pour Eurostar, et d'un documentaire sur le Saint-Suaire de Turin. Ces œuvres-là sont pour elles des exemples d'images qui ne sont pas parlantes, mais « parlées », en ce sens qu'elles ne sont diffusées qu'accompagnées d'un discours qui dicte leur appréhension : slogan publicitaire pour l'une, interprétation prosélyte pour l'autre. À l'inverse, pour Marie-José Mondzain, toutes les figures des grottes de la Préhistoire sont par nature polysémiques, d'où d'ailleurs la difficulté actuelle à leur assigner un sens précis, et la diversité des interprétations proposées. En outre, le cas plus précis des mains négatives, motif universel que l'on retrouve dans des cavernes sur tous les continents, serait indissociable du processus d'humanisation, de la naissance de la parole, de la temporalité et de la symbolisation. S'il en est ainsi, cela tendrait à montrer que parole et image ne sont pas en concurrence mais en synergie dans cette émergence de l'esprit humain. Cette idée sera développée lors d'une reprise générale de notre corpus sur la parole dans l'image documentaire, dans notre dernière partie.

En attendant, si l'on revient au film de Marguerite Duras, il est tout de même troublant de constater en quoi il entre en résonance avec certaines phrases de l'article de Marie-José Mondzain. C'est notamment le cas quand la philosophe, en voie de conclure, déclare :

> « Ces images muettes dessinent un sujet parlant, elles nous font parler de deux façons. Soit pour les interpréter sans fin par enchaînement d'analogies herméneutiques : l'invocation, la prière, le rite propitiatoire, la pensée totémique. Soit pour nous conduire à les recevoir comme les signes d'une adresse millénaire partageant avec nos interlocuteurs lointains le seul désir de résister à notre tour aux offres de dissolutions identificatoires afin de sortir pour vivre ensemble en plein jour[258] ».

257 Marie-José Mondzain, « Les Images parlantes », in Murielle Gagnebin (dir.), *Les Images parlantes*, Champ Vallon, Seyssel, 2005.
258 Marie-José Mondzain, « Les Images parlantes », op. cit., pages 23-24.

On reconnaît dans la première des deux alternatives proposées à notre parole toutes nos tentatives pour interpréter les figures de l'art pariétal ancien. Quant à la deuxième, elle ressemble étrangement à une description du dialogue imaginaire noué par le texte du film de Marguerite Duras, comme un échange de « signes d'une adresse millénaire », « partageant » un « désir » avec un « interlocuteur[] lointain[] », clairement désigné comme l'un de ceux qui ont figuré ces traces d'eux-mêmes sur la roche. Rappelons ici à cet égard un passage du texte du film :

> « Et il a crié.
> Toi qui est nommée qui es douée d'identité je t'aime
> Ces mains
> du bleu de l'eau
> du noir du ciel
> Plates
> Posées écartelées sur le granit gris
> Pour que quelqu'un les aient vues »

Nous reviendrons ultérieurement aux « offres de dissolution identificatoires » contre quoi résistent ces productions de mains négatives. Mais on peut encore noter un but commun à l'archaïque artiste et à la cinéaste, de « sortir pour vivre ensemble en plein jour », ce que l'on avait vu dans l'éclaircissement progressif du film, et l'évocation de la sortie de l'homme devant la mer vers la fin de celui-ci.

Nous avons déjà suggéré également que les salles de cinéma et les cavernes présentaient quelques similitudes. Or, pour en revenir aux images des *Mains négatives*, on observe une petite insistance sur ces lieux. Alors certes, nous savons qu'à Paris, de grandes salles sont situées sur le trajet suivi dans le film, ne serait-ce, peut-être, que parce qu'il s'agit de grands axes fréquentés. Tout de même, il semble que la caméra montre une attirance particulière pour elles. Il est également vrai que les deux premiers établissements ont eu l'heur de se trouver derrière des balayeurs ou des camions de ramassage des ordures ménagères. Leur cadrage assez prolongé peut donc être dû à cette coïncidence.

Illustration 209: Le Grand Rex

Illustration 210: Le Gaumont Opéra

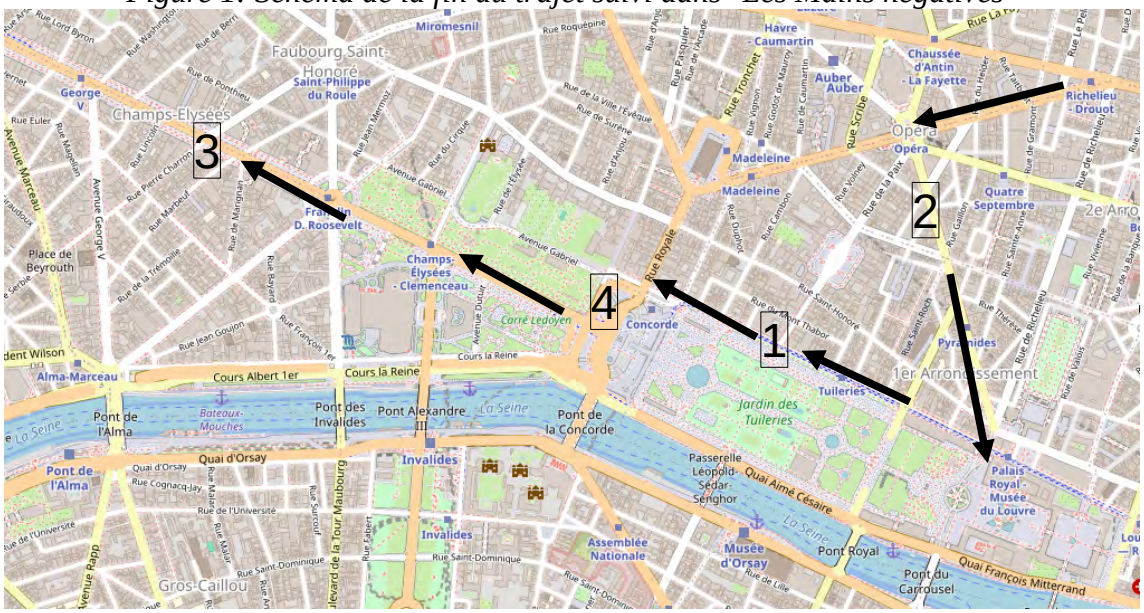
Cependant, l'explication ne tient pas pour les deux salles de cinéma suivantes, situées sur les Champs-Elysées. Sur cette très longue avenue, le montage a retenu des moments où la caméra balaie le trottoir du côté droit, en l'absence de tout agent normalement dévolu à cette tâche. On pourra encore objecter que de conséquents tas d'immondices non enlevés sont bien visibles au premier plan.

Illustration 211: L'Ermitage

Illustration 212: Le Gaumont Ambassade

Néanmoins, ce qui est certain, c'est que là non plus le montage n'est pas linéaire, qu'un choix de sélection et d'ordonnancement a été fait. Ainsi, pour cette fin du film, après plusieurs plans sur la rue de Rivoli, nous revenons en arrière par un bref plan avenue de l'Opéra, faisons un grand bond en avant en passant devant ces cinémas des Champs-Elysées, l'Ermitage et le Gaumont Ambassade, et enfin revenons place de la Concorde où après un dernier virage s'ouvre la perspective complète de cette avenue. On peut schématiser la fin du trajet ainsi :

Figure 1: Schéma de la fin du trajet suivi dans "Les Mains négatives"



Sur ce plan de Paris, les flèches retracent le trajet "réel" et continu de la voiture-caméra, depuis la fin de la séquence « Italiens ». Au départ, le film suit la même progression, depuis la première flèche figurée jusqu'au point 1, mais revient en 2 pour quelques plans, passe en 3 devant les cinémas, et finit en 4. Le dernier plan du film survient alors juste après que la voix-off nous ait situé « devant la mer », nous invitant à prendre pour telle la large Avenue des Champs-Elysées.

Illustration 213: Début du dernier plan, avant le virage.

Illustration 214: Fin du plan, et du film.

Le montage de la fin vise sans nul doute à recréer dans Paris cet effet d'élargissement et d'éclaircissement, que l'on ressent aussi dans le texte. Mais nous pouvons aussi émettre l'hypothèse qu'il a sélectionné auparavant les passages avec des sorties (ou entrées) de salles de cinéma. Il est ainsi significatif que sur cette très longue avenue des Champs-Elysées, ce montage n'ait retenu qu'une petite portion de sa remontée par le véhicule-caméra, de sorte que chacun des deux plans concernés passe devant un cinéma. Accessoirement, si l'on élargit un peu le champ de la création, on peut se dire aussi que le trajet passe devant l'Opéra et le Louvre, autres grands et prestigieux pourvoyeurs d'images. Bien sûr, à l'origine ces séquences n'étaient pas prévues pour *Les Mains*

négatives, et son évocation de l'art pariétal préhistorique. Il n'empêche que la présence de tous ces lieux dédiés aux arts visuels dans le film, soulignée par les choix de cadrage et de montage, donnent corps à cette idée selon laquelle on peut superposer les représentations de la grotte et de la salle de cinéma.

Les « mains négatives », comme *Les Mains négatives*, ces enregistrements d'un fragment de réel intimement liés à leurs créateurs, sont ce que le texte nomme « cris ». Ce sont des appels lancés à l'aveugle, pour « quiconque [les] entendra ». Ici, le visuel et le verbal sont interchangeables. Chacun a le pouvoir de se muer en son double, sur l'autre plan d'expression. Si le film est un cri, c'est autant par ses images que par sa bande-son. Symétriquement, le texte met en scène un plasticien des origines qui, après avoir créé son œuvre indélébile, éprouve le besoin de sortir à l'air libre afin de se projeter vocalement dans l'espace et dans le temps. Par un étrange paradoxe, l'extrême disjonction entre les thématiques des images et du son, nous amène donc en un lieu virtuel où tout peut communiquer. Les mots deviennent une surface d'échange entre images mentales et images perceptibles par l'œil, pour peu que l'on accepte de se laisser embarquer par la voix et le texte de Duras. Aussi, malgré quelques apparences, ces *Mains négatives* abordent des territoires que celle-ci a peu fréquenté dans ses films. En effet, il est un de ses rares films à ne pas prendre appui sur les histoires sentimentales, ou ayant trait au sort des Juifs au vingtième siècle. Il prend un tour plus réflexif, et plus universel, en envisageant le processus de création artistique. Marguerite Duras le fait bien sûr à sa manière, en présentant ce dernier comme une expression du désir, sous une forme lyrique exacerbée. Mais ce faisant, elle ne fait que dire d'une autre façon ce que Freud avait théorisé avec son concept de sublimation. L'important est cependant ici, que les pulsions à l'origine de la création semblent obligatoirement ancrées au réel : les mains négatives sont des traces de soi, du corps, laissées sur la roche, emblème par excellence du concret ; la poésie du texte de Duras s'inscrit sur une pellicule qui a enregistré le visage sans fard de la grande ville moderne.

5.6 Un éclaircissement

Lorsque, venant d'un lieu éclairé, nous pénétrons dans un lieu totalement obscur, comme les grottes, notre œil a besoin d'un temps d'acclimatation afin de commencer à discerner quelques bribes de lumière. Puis, au bout d'un certains temps encore, les pupilles s'étant dilatées à leur maximum, l'orientation devient possible. Ensuite, sur le chemin du retour, c'est avec surprise que nous voyons une quantité de détails qui nous étaient imperceptibles à notre arrivée. Pour un peu, parvenus près de la sortie, la lumière du jour nous éblouirait.

C’est à une expérience quelque peu ressemblante que la vision des *Mains négatives* peut donner lieu. Ainsi, il nous a fallu du temps pour mettre au clair nos premières impressions, les premiers ressentis, qui percevaient une émotion sur laquelle il était difficile de mettre un nom, devant la rencontre inopinée de l’appel au peintre des cavernes et des agents de nettoyage du petit matin. Pour passer outre, également, l’apparente banalité des images, leur absence de lumière et de couleurs, qui semblaient avaliser les discours véhéments contre l’image de Duras. Mais peut-être cette dernière, en dépit de ses accès de rage contre le cinéma, a-t-elle été rattrapée par la réalité. Elle aura apparemment été émue devant ce spectacle imprévu, de rues pas aussi vides qu’elle ne l’imaginait. Et la caméra s’est attardée sur les bas-côtés ; et elle a écrit un texte pour sauver ces images sinon condamnées elles aussi à finir comme déchets. Elle a donc fait un film ; avec un texte littéraire, à la Duras ; et ces images au départ faites pour une fiction, mais qui sont devenues documentaires. Nul ne saura sans doute jamais pourquoi elle en est venue à écrire pour ces images un texte sous forme de lettre d’amour et de voyage spatio-temporel. Mais il s’avère être autre chose que leur négation ; et à bien y regarder, un accord se dessine au-delà de leur opposition.

Peut-être à l’insu de son auteure, donc, *Les Mains négatives* montre que le texte littéraire et les images documentaires sont compatibles. Que l’un n’est pas forcément plus fort, ou plus intelligent que l’autre, et qu’ils ne sont pas obligatoirement non plus dans un rapport de compétition ou d’hostilité l’un envers l’autre. Le film fait donc pleinement partie de ce « territoire intermédiaire » entre littérature et cinéma dont parle Jean Cléder, au sein duquel des auteurs emploient des « techniques d’écriture hybrides[259] ». S’y répondent ici le verbal et le visuel, au-delà d’un schisme apparent. En outre, le film montre aussi qu’il est possible de faire se rencontrer les régimes temporels les plus antagonistes, soit le quotidien le plus actuel et le plus réaliste avec l’évocation imaginaire d’une réalité des plus archaïques. La distance entre les deux est même un fécond et puissant levier de création. Plus généralement, cette notion de distance est à la base de toute création où le visuel prend une part, depuis celle nécessaire à l’exécution des mains négatives dans l’art rupestre préhistorique, jusqu’à celle qu’introduisent les textes littéraires dans tous les films de notre corpus.

259 Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012, page 202.

SIXIÈME PARTIE

CONCLUSION :

POUR UNE PAROLE LITTÉRAIRE DANS LE CINÉMA DOCUMENTAIRE

6 Conclusion : Pour une parole littéraire dans le cinéma documentaire

Nos lectures successives des *Mains négatives* de Marguerite Duras viennent donc de nous amener d'un antagonisme entre les images et le texte à une autre vision dans laquelle ces deux instances sont en phase. Cette trajectoire représente d'une certaine manière l'esprit de notre démarche dans cette thèse, dans laquelle nous souhaitions montrer que littérature et cinéma documentaire pouvaient s'allier afin de produire des œuvres dignes d'intérêt, malgré des horizons d'attente a priori aux antipodes l'un de l'autre. Mais de fait, tous les films de notre corpus montrent, nous semble-t-il, qu'un dialogue fructueux pouvait se nouer entre ces médiums, pourvu que certaines conditions soient remplies. Pour les synthétiser, nous pourrions nommer celles qui nous paraissent les plus importantes, et que nous reprendrons ci-après : la distance, l'ouverture et la circulation. Ces principes sont à même de placer la cohabitation entre la parole littéraire et les images sous le signe du dialogue, de l'enrichissement mutuel. Une certaine réversibilité des sollicitations audiovisuelles est également susceptible d'apparaître, et donner lieu à une circulation du sens entre images et paroles. De l'audio peut sourdre du visuel, et du visuel de l'audio. Mais, avant de repréciser successivement les caractéristiques des textes littéraires rencontrés, de leur mise en voix, des images qui les accueillent, et de l'orchestration de leur mise en relation, il n'est peut-être pas inutile de rappeler comment nous avons conçu et organisé notre parcours des films retenus.

Le critère qui nous a guidé dans la progression de notre étude a été celui du rapport à l'actualité. Nous sommes allés du film qui entretenait les liens les plus étroits avec son époque et les questions socio-politiques, vers ceux qui s'en éloignaient pour tenir des propos plus intemporels. Avec *La Rabbia* de Pier Paolo Pasolini, nous sommes partis d'une rupture minimale mais fondamentale avec les pratiques précédentes autour des images documentaires : une voix-off non plus didactique, propagandiste, ou tenant d'un mélange des deux, mais lyrique, poétique et prophétique. Engagé, mais pas à la manière dont Sartre envisageait l'engagement, c'est-à-dire pas à la remorque ou à la solde d'une structure politique quelconque. Cependant, dès sa conception basée sur une relecture des Actualités cinématographiques, modèle et ancêtre du journal télévisé, le film de Pasolini est lié à ce que l'on appelle " l'actualité ". De ce fait, la voix-off n'y est pas véritablement libre. Elle y est d'une certaine manière dépendante des images sélectionnées, dont elle tente simplement de se démarquer. La parole littéraire vient après coup, tenter d'infléchir la lecture de ces images convenues que le film recycle.

D’une certaine manière, poïétiquement parlant, *The Great Wall* de Tadhg O’Sullivan se constitue à l’opposé de ce modèle : là c’est un texte littéraire qui est le véritable déclencheur d’un film qui, sinon, végétait à l’état de projet informe dans l’esprit du réalisateur. Et c’est donc sur la base du texte d’un autre, de l’illustre Kafka, que O’Sullivan a tourné ses propres images. Mais il a ceci de commun avec *La Rabbia* qu’il se situe encore dans le domaine de l’actualité, au sens large. *The Great Wall* s’empare, à sa manière, de questions essentielles au cœur des préoccupations médiatiques du début du vingt-et-unième siècle : les migrations, les frontières, l’économie. En miroir à *La Rabbia*, c’est donc ici un texte ancien, reposant lui-même sur l’évocation d’un événement encore plus ancien, qui rafraîchit la vision d’images contemporaines.

Mais les images de nature documentaire s’aventurent parfois hors des sentiers rebattus par le bruit médiatique, hors du consensus inconscient qui fait tourner les discours d’une époque autour de certaines obsessions. Elles se veulent ainsi parfois inactuelles. C’est du reste la trajectoire suivie par *Lost lost lost* de Jonas Mekas. Comme *La Rabbia*, ce film est bâti autour d’images d’archive. Mais ces archives sont personnelles, issues de l’immense fond tourné de jour en jour par Mekas au fil des années. Et justement le film raconte comment les préoccupations de son auteur sont devenues de plus en plus centrées sur son quotidien, et son appréhension de la vie, au détriment d’une chronique des lituaniens en exil, qui était le projet initial des images par lui tournées. Les questions politiques ou sociétales y sont progressivement davantage vues et vécues sous le prisme de l’intime et de l’amitié. Parallèlement, Mekas joint ici sa vocation initiale de poète à ses talents plus récents de cinéaste, pour retracer en voix-off son évolution.

Ensuite, à l’instar de Tadhg O’Sullivan avec Kafka, c’est la parole littéraire qui a inspiré à Jean-Daniel Pollet le désir de réaliser son film *Dieu sait quoi*. En l’occurrence, il ne s’agissait pas d’un texte en particulier, mais de l’ensemble de l’œuvre de Francis Ponge. Les textes de ce dernier ont donc en cette occasion inspiré les images au cinéaste, au point qu’il a un instant songé n’en faire qu’une stricte illustration. Or, le poète a très tôt renoncé à écrire sur l’humain pour se consacrer à tout le reste, ce qu’il a nommé le « monde muet ». Son œuvre est donc le produit d’une abstraction volontaire de toute forme d’actualité ; elle vise à rester au plus près de l’essence des choses.

Si l’on se penche en effet en priorité sur leur mode de fabrication, *La Rabbia* et *Lost lost lost* partagent donc la caractéristique d’avoir été élaborés à partir d’images déjà là, pour lesquelles un texte a été écrit ultérieurement. À l’inverse, le texte a précédé les images de *The Great Wall* et *Dieu sait quoi*. Quant aux *Mains négatives* de Marguerite Duras, il se rattache à la première façon. Duras réutilise des images prévues au départ pour un autre film mais rejetées, *Le Navire night*, pour y incorporer à nouveaux frais un texte spécialement écrit ces rebuts. Toutefois, sous un angle

différent, le film s'apparente à *The Great Wall*, par le grand écart entre l'actualité de ses images et le grand bond en arrière dans le temps auquel le texte nous invite. En outre, d'une certaine manière, ce regard dans le rétroviseur couvrant l'entière durée de l'existence de l'humanité depuis la naissance de l'art jusqu'à la vie urbaine contemporaine, confère au film une certaine universalité. C'est donc un film assez bref, mais qui superpose l'ensemble des problématiques abordées dans cette thèse. Or, l'enjeu qui nous a semblé le plus important pour ce film est justement cette notion de distance qui écartèle à plusieurs niveaux les images et le texte. Ainsi, davantage que le mode de fabrication et d'appairage entre images et textes, c'est ce rapport au présent, et au présentisme que nous avons suivi dans l'avancée de cette thèse, considérant que ce critère était davantage déterminant que celui du processus de fabrication du film.

Cependant, au cours de cette étude, que pouvons-nous dire de ces films si nous les envisageons maintenant de manière transversale ? Dans un premier temps, nous essaierons de voir s'il est possible dégager des caractéristiques communes aux textes littéraires qu'ils mettent en voix. Ensuite, nous verrons de même si ces textes se prêtent à n'importe quel type d'image. Enfin, nous nous demanderons comment ces deux composantes sont agencées l'une par rapport à l'autre par le montage.

Tout d'abord donc, ces textes apportent avec eux les virtualités inhérentes à la langue elle-même, et qui font a priori défaut aux images. Tout ce qui est lié à l'énonciation, c'est-à-dire notamment l'expression du temps et de la personne, n'est exprimé par l'image qu'au prix de manœuvres, de figures. Par exemple, une analepse est traditionnellement signifiée par le flash-back, une modification de la coloration. D'autres procédés moins habituels peuvent jouer ce rôle. Mais ceux-ci peuvent s'avérer assez lourds, ou passer inaperçus s'ils sont plus discrets. L'image ne rend donc qu'avec une certaine difficulté les changements de référence temporelle, si elle tente de se passer de cartons ou d'incrustation de texte. On peut faire le même genre de remarque en ce qui concerne la question du point de vue, qui recoupe ce que le système de l'énonciation gère dans le langage. Tous les textes, y compris les plus plats, les plus dogmatiques, possèdent ce pouvoir. Ils sont mêmes obligés de le manifester : aucun texte ne peut être énoncé sans se situer dans le temps ni opter pour une personne de l'énonciation, en dehors des rares cas de phrases nominales.

À ce propos, nous avons vu que ce qui caractérise un texte littéraire est le jeu qu'il manifeste par rapport à cet appareil de l'énonciation. Si la troisième personne investit en général massivement les voix off du cinéma documentaire, celles des films du corpus s'ouvrent facilement au « je » et au « tu ». C'est souvent le « je » de l'énonciateur : de Jonas Mekas égrenant ses souvenirs ou mettant au clair ses états d'âme ; de Pasolini clamant sa rage ou son amour ; de Duras encore, même si l'on

a vu l'ambiguïté du « je » dans son texte. Quant à ceux de *Dieu sait quoi*, ils renvoient le plus souvent à celui de Francis Ponge, commentant son écriture, ou s'adressant au « monde muet » ; mais l'un d'eux se réfère à Jean-Daniel Pollet, s'adressant au spectateur à propos de ses images : « Vous me pardonnerez les cyprès et le vent ; encore cette main au-dessus d'un hôpital comme si je me tenais debout dans le couloir d'un autobus ». Enfin, dans *The Great Wall*, le « je » est celui du discret narrateur de la nouvelle de Kafka. Ce « je » n'apparaît dans le film que dans trois passages, toujours associé à « nous », comme dans le premier exemple, à la vingt-huitième minute : « Pour nous, et je parle ici au nom du grand nombre, nous ne sommes au fond parvenus à la connaissance de nous-mêmes qu'à force de répéter dans notre humilité les Ordonnances du Conseil des Chefs, et nous avons constaté que sans Lui, ni savoir scolaire, ni raison humaine ne nous auraient suffi à remplir le petit emploi que nous occupions à l'intérieur du Grand Ensemble ». Les pronoms indiquent donc dans ce cas des personnages et un univers fictifs, absents de l'écran, mais qui interfèrent avec les images du l'Europe contemporaine. Entre les deux, nous l'avons vu, le spectateur est tiraillé, tout comme dans *Les Mains négatives*. Ces deux films ont d'ailleurs un autre point commun ayant trait à leur énonciation : la parole y est à diverses reprises adressée à un « tu » lui aussi absent des images. Celui de Duras serait l'auteur de mains négatives qu'il nous faut également imaginer. Celui de Kafka / O'Sullivan est plus indéfini, et pourrait être désigné comme le destinateur potentiel des réflexions du narrateur chinois contemporain de la construction de la Grande Muraille. Il n'apparaît assez discrètement que lors des discussions sur la pertinence des directives venues d'en haut, et pour inciter à la prudence (« Garde-toi d'aller aussi loin dans ta méditation sur les Ordonnances du Grand Conseil »). Petits mots, grands effets : depuis notamment les travaux d'Emile Benveniste, on sait combien les pronoms personnels ont des effets puissants. Ils innervent et colorent l'ensemble des textes, définissent leur sens, et les rapports entre énonciateurs et destinataires. Embrayeurs de la fiction, d'un discours intimiste, ou généralisant, ils orientent ici par ricochets la lecture des films.

À cet égard, le texte du corpus qui semble le plus neutre est celui de Francis Ponge, dont l'œuvre se présente à ses débuts comme une tentative d'atteindre à la plus grande objectivité. Mais Ponge n'a pas tenu cette ligne dans toute son œuvre. Sa subjectivité malicieuse réapparaît par endroits sous les apparences de neutralité ; lui-même en a convenu, rebaptisant sa démarche du nom d' « objeu », soit une approche ludique autour des mots et des choses. Parallèlement à cela, il ne cesse de clamer l'attachement qui le lie au monde. Jean-Daniel Pollet l'a bien saisi, qui a sélectionné plusieurs passages en ce sens, comme par exemple : « Monde muet, ma seule patrie. Toi que je dois maintenir. Car c'est de toi seulement que je tiens vie et parole ». En dehors de l'exemple

de *Dieu sait quoi*, l'énonciation oscille entre un « je » très personnel, voire intime (Pasolini et Mekas), et un « je » sans conteste fictif (Kafka). Dans *Les Mains négatives*, elle combine les deux alternatives : un « je » plutôt personnel s'adresse à un « tu » plutôt fictif. Ainsi, l'énonciation est l'un des lieux où s'exerce la recherche littéraire ; la littérature en fait un usage plus souple, parfois ambigu. Là comme ailleurs, elle se distingue de l'usage quotidien du langage par cette variété, ce jeu, éventuellement un flou, qui définissent de nouveaux espaces mentaux ; elle se démarque tout autant de la voix-off classique du documentaire, aussi monolithique qu'impersonnelle.

Mais à côté de celui de l'énonciation, un autre grand terrain de jeux, qui concourt à définir un texte, est celui de la temporalité, et notamment des temps verbaux. La langue est évidemment un puissant agent de voyage temporel. Même le présent a le pouvoir de nous mener hors du présent : celui que l'on qualifie de vérité générale étend en effet son empire de manière illimitée sur la temporalité. Les documentaires en général, ou les reportages, le savent bien, qui en usent largement, et parfois en abusent. Le présent de vérité générale est un moyen simple et efficace de déguiser des opinions en lois. Dans notre corpus, on le trouve surtout dans *Dieu sait quoi*. Ponge adorait le style du dictionnaire. Mais le caractère personnel, parfois paradoxal, de ses aphorismes, qui provient de leur sens et non de la forme, est suffisamment évident pour que personne n'en soit dupe. L'usage du présent devient plus atypique dans certains passages de *La Rabbia*, ou dans *Les Mains négatives*, où il se fait présent d'énonciation : la voix-off s'adresse à un autre, personnage réel identifié (Marylin Monroe) ou fictif indéterminé (le peintre des mains négatives). Dans les deux cas c'est un dialogue avec une personne décédée, un fantôme ; et donc, par cette seule opération, nous sortons du présent des images (même si chez Pasolini figure une photo de l'actrice), et du commentaire sur celles-ci. C'est évidemment encore plus net dans le film de Duras où rien de magdalénien n'est vu, et où notre esprit est amené à vagabonder hors des images pour reconstituer l'univers convoqué par le texte.

De même, les temps du passé et du futur nous arrachent à l'illusion de voir en direct une réalité. Parmi ceux-ci le passé simple, rencontré par endroits dans les textes de Kafka et, par moments de Mekas, est un marqueur emblématique des fictions narratives. Kafka installe ainsi un narrateur qui semble raconter, avec recul, des faits lointains survenus dans sa jeunesse ou avant. Le film redouble deux fois cet écart temporel, jouant d'une autre distance, celle qui sépare le tournage du vingt-et-unième siècle de l'écriture de la nouvelle qui a elle-même pour narrateur ce chinois des temps reculés de la construction de la muraille. On voit bien ici, avec ce film et *Les Mains négatives*, l'une des propensions des films du corpus à dilater le temps, et à projeter son spectateur loin en arrière. Mekas, quant à lui, nous situe à certains moments dans un univers de conte

traditionnel, d'un temps aussi indéterminé que la longueur de son chemin aboutissant aux fameuses crottes de lapin. Mais son film nous plonge aussi régulièrement très loin dans le passé par ses invocations à Ulysse. L'une d'elles ouvre *Lost lost lost* : « Ô sing Ulysses. Sing your travels. Tell where you have been. Tell what you have seen. And tell the story of the man who never wanted to leave his home » (« Ô chante, Ulysse. Chante tes voyages. Raconte où tu es allé. Raconte ce que tu as vu. Et raconte l'histoire de l'homme qui n'a jamais voulu quitter son foyer »). Là encore, le littéraire apporte sa complexité et sa richesse. L'impératif met implicitement en jeu les deux premières personnes, qui en l'occurrence n'en font qu'une puisqu'Ulysse est le double fictif de Mekas. Or, la figure mythique d'Ulysse injecte dans le présent la plus ancienne strate de la littérature occidentale ; mise par écrit au quatrième siècle avant notre ère, réputée avoir été composée oralement quatre siècles plus tôt, les aventures relatées par *L'Odyssée* sont censées se dérouler encore quatre siècle auparavant, au temps archaïque et mythique des grands héros.

Ceci dit, une voix-off non littéraire peut tout aussi bien circuler dans le temps. Tel documentaire classique sur la Grèce Antique ou les grottes ornées peut très bien se concevoir avec des allers-retours entre les époques. Gageons cependant qu'il prendrait soin de bien signaler ces translations et de ne laisser aucune ambiguïté temporelle ou énonciative. Ce qu'amène avec soi le littéraire est justement un espace où peut se loger un certain flou, ou des superpositions. Mekas est bien Mekas, émigré lituanien à New-York après la seconde guerre mondiale ; mais il est en même temps Ulysse, éternel exilé se languissant de sa patrie, le premier exhortant le second à raconter son périple. Ensuite, tout le film navigue entre le passé du récit et le présent de l'énonciation, c'est-à-dire du montage, où s'exprime un troisième Mekas, celui qui a changé, est devenu cinéaste américain. Ce dernier peut alors dire « je me souviens de ce week-end », ou « on sait très peu de choses de cette période de la vie de notre protagoniste ». La première citation, à la Perec, est caractéristique de l'autobiographie. La deuxième montre bien le dédoublement qu'opère Jonas Mekas dans son film. Globalement, ce sont de bons exemples du fait que les temps verbaux, de natures et d'emplois variés dans les textes littéraires, sont des opérateurs de distanciation vis-à-vis des images. On se rappellera aussi de toute l'ambiguïté qui marque le dialogue à distance dans *Les Mains négatives*, au niveau du statut des énonciateurs, ainsi que le flou temporel dans lequel se déroule celui-ci.

Perec, Homère et les autres : les textes littéraires font immanquablement partie du réseau ample et profond que constitue la littérature. Sciemment ou non, ce rhizome met potentiellement en communication n'importe quel texte avec tous ceux qui l'ont précédé. C'est ce que l'on nomme, à la suite de Bakhtine, intertextualité ou dialogisme. Tout texte établit un dialogue avec d'autres, que

ce soit en les reprenant, les continuant, en leur répondant, ou s'y opposant, ou prenant d'autres directions. De la sorte, faire entrer la littérature dans un film, revient forcément à y introduire une épaisseur culturelle implicite ou explicite, à le situer dans une histoire, et à rappeler la communauté formée par l'ensemble des paroles littéraires. De leur côté, les images peuvent aussi bien en théorie jouer de l'intericonicité. Mais les images documentaires sont par nature davantage tournées vers la représentation du contemporain ; appellent davantage une réception orientée vers la saisie d'une réalité immédiate. On a vu avec *The Great Wall* combien la mise en relation de ces deux modes de fonctionnement était potentiellement féconde. Kafka, auréolé de sa réputation, y amène avec lui tout son univers, ainsi que l'ensemble des connotations et interprétations que son œuvre a suscitées depuis sa publication. Alors, nous n'entendons pas seulement la lettre du texte. Notre écoute de celui-ci est teintée, enrichie, de l'aura de son auteur.

Ainsi, la parole littéraire introduit inévitablement des jeux qui viennent donner aux images en deux dimensions de la profondeur, de l'épaisseur. Elle se joue des temps, est à même de superposer au présent perpétuel de l'image qui défile des évocations passées ou futures. Elle est également capable par la multiplicité des pronoms de renforcer ou de disloquer l'énonciation, sans cela par défaut celle du cinéaste, ou d'un commentateur omniscient et souverain. Et elle charrie dans son flot un amas de paroles et de sens issues de l'histoire littéraire et de l'histoire de sa réception. La parole littéraire est donc un agent trouble, une instance qui a le pouvoir de déranger les ordonnancements trop clairs. Et ceci se vérifie également si l'on s'arrête sur les genres dont relèvent les textes.

On peut tout d'abord constater que les films du corpus intègrent des textes de types variés, relevant de différents genres littéraires. De manière hâtive, on pourrait s'attendre à ce que les textes structurent les films de par leur appartenance générique. Un poème donnerait naissance à un film poétique ; un récit, un film narratif ; un essai, un film-essai. Serait validée ainsi l'hypothèse d'un pouvoir du texte sur les images, qui leur donnerait leur forme, leur mode de lecture. Mais ce n'est que partiellement vrai. *The Great Wall*, par exemple, malgré Kafka, peine à devenir un film narratif. En outre, cette idée tient surtout à la catégorie dans laquelle on range habituellement leurs auteurs : roman pour Kafka et Duras, poésie pour Ponge. Mais le problème est que les auteurs du corpus résistent à un tel a priori. Duras a aussi écrit du théâtre. Quant à Pasolini, on ne saurait dire s'il est plutôt poète ou romancier. De leur côté, les écrits de Ponge et Kafka interrogent les genres de la poésie et du roman. En réalité, l'hypothèse d'une affiliation des films du corpus à un sous-genre filmique par l'entremise des textes en voix-off ne résiste pas à un examen un peu plus attentif. Lesdits textes se situent d'ailleurs souvent en marge des grands genres littéraires. Ainsi, si rien n'est

à exclure absolument, il pourrait se faire que les textes canoniques de la littérature, ceux qui s'inscrivent pleinement, sans conteste, dans un genre donné, soient moins à même de donner lieu à une rencontre avec des images documentaires. Mais voyons plus en détail ce qui se joue en la matière pour chacun des films abordés.

Certes, Franz Kafka est unanimement considéré comme faisant partie des plus grands romanciers. Mais cette consécration posthume a justement pour motivation la nouveauté et la singularité de ses histoires et de la façon de les écrire. Kafka n'a pas fait réellement école, même si on rapproche parfois des auteurs ou des œuvres de la sienne. Et si son nom a engendré la création de l'adjectif "kafkaïen" c'est bel et bien car il a su créer des univers que nul autre n'avait couché sur le papier. Du reste, nous avons vu au cours de notre étude que sa nouvelle « En construisant la Muraille de Chine » emprunte des voies narratives assez tortueuses. De même, Francis Ponge est reconnu pour avoir défriché et suivi un itinéraire poétique inédit. Fuyant, abhorrant tout lyrisme, il en a exclu non seulement tout épanchement personnel, mais a aussi tenté d'en extirper toute velléité d'embrasser tout point de vue humain particulier, en vue d'approcher la quintessence des choses. En ce qui le concerne, on peut dire qu'il a contribué à infléchir une partie de la poésie française moderne dans cette direction. Il n'empêche que ses textes d'apparence assez froids, en prose, flirtent aussi avec l'essai. Ponge a même ainsi pu déclarer que ses textes n'étaient pas des poèmes, et qu'il ne se définissait pas nécessairement lui-même comme poète. Voilà pour les deux écrivains dont les textes ont été repris postérieurement à leur mort par des cinéastes de notre corpus, Jean-Daniel Pollet et Tadhg O'Sullivan.

Nous avons d'autre part des films réalisés par des cinéastes-écrivains. Le cas de Jonas Mekas est peut-être plus discutable que ceux de Pier Paolo Pasolini et de Marguerite Duras. Sa production et son aura littéraires sont pratiquement restées confinées à son pays d'origine, la Lituanie. Mais cela peut en partie s'expliquer par le fait qu'il a écrit en lituanien, et qu'il a été très peu traduit. On rappellera toutefois que dans ce pays, il est d'abord considéré comme poète, non comme cinéaste, et reconnu parmi les plus importants du vingtième siècle. Que jusqu'à son émigration à New York, il s'est donné corps et âme à ce qu'il voyait comme sa seule vocation. Quoi qu'il en soit, par nature (auto)biographique, le texte de *Lost lost lost* est émaillé de contes (les crottes de lapin), d'allusions littéraires ou mythologiques, et d'effets poétiques. Ce cocktail éclectique relève donc lui aussi d'une forme d'hybridation. La composante autobiographique en moins, on retrouve un mélange de considérations générales et de lyrisme dans le texte de *La Rabbia*, que l'on pourrait donc peut-être qualifier d'essai poétique. Pasolini était déjà reconnu comme poète et romancier avant de se faire cinéaste avec des films de fiction, *Mamma Roma* et

Accattone. Son texte se fait par moments invocation, à Marylin Monroe disparue, notamment. De fait, c'est aussi la forme que prend assez rapidement *Les Mains négatives*. Entre la lettre et le poème, le texte de Marguerite Duras fait la part belle aux deux premières personnes de l'énonciation, tandis que son incipit, mince concession à la forme documentaire classique, était encore didactique, expliquant ce qu'en anthropologie on nomme "mains négatives". On notera par ailleurs que ces deux auteurs parmi les plus touche-à-tout du cinéma et de la littérature, alors qu'ils avaient déjà une solide réputation d'empêcheurs d'écrire en rond, se sont emparés de la caméra avec la même absence de respect pour les conventions. D'ailleurs Duras s'est tant ingénié à circuler entre les genres que Julie Beaulieu a pu parler à son sujet d'une « entrécriture ».

Au final, donc, on ne peut tout-à-fait tranquillement classer aucun des textes du corpus dans un rayonnage générique bien défini. Si « En Construisant la Muraille de Chine » et les textes de Ponge le sont ordinairement, respectivement dans les textes narratifs et la poésie, c'est davantage par commodité et par souci de classer, que par réelle observation de leur part des lois du genre. Il se pourrait donc que cette difficulté ne soit pas tout-à-fait une coïncidence. Pour le dire autrement, peut-être la répugnance à se couler dans une forme bien répertoriée prédispose-t-elle davantage certains textes que d'autres à venir se confronter, ou s'allier, aux images documentaires. Il est possible que ceci résulte aussi de notre goût en la matière. Cependant, en cherchant un peu, on ne trouve en dehors du corpus que peu d'exemples de textes littéraires de formes plus classiques associés à ce genre d'images. Si O'Sullivan a adopté « En construisant la Muraille de Chine », on ne voit guère d'exemple de films de ce genre avec pour texte une nouvelle plus traditionnelle, avec personnages bien définis, intrigue et chutes plus univoques. Arnaud Des Pallières l'a fait sur des séquences, avec le conte du joueur de flûte, les nouvelles de Walter Benjamin ou Rudyard Kipling. Mais l'exercice semble bien isolé. Du côté de l'essai, *I am not your negro* de Raoul Peck reprend largement des textes de James Baldwin appartenant à ce genre, plutôt que des extraits de ses romans.

Une grande partie de la force du film de Raoul Peck vient cependant du décalage temporel entre ces textes et les images ; plus précisément dans le constat que les images du début du notre millénaire reprises par Peck collent encore trop bien aux textes sur la question noire écrits par Baldwin quarante ou cinquante ans plus tôt. Pialat reprend aussi de vieux textes de Zweig ou de Nerval dans ses *Chroniques turques*. Lui aussi joue alors avec les décalages entre époques d'une part, entre images et textes d'autre part. Il reprend aussi un poème plus contemporain au tournage, de Nazim Hikmet. Il semble que les poèmes, par leur décalage avec la réalité, soient plus à même de figurer avec des images qui la captent.

Mais de surcroît, de façon plus générale, quel que soit le genre, l'entre-genre, ou le non-genre d'un texte, c'est bien cette notion de décalage qui nous semble fonder l'intérêt que peut avoir un texte. En outre, ce sont bien des écarts similaires que nous avons déjà pointés dans ces textes au niveau de l'énonciation. Ainsi conçue, la littérature est un véhicule qui nous amène à considérer les choses et les êtres selon d'autres modalités, d'autres points de vue. Cette remise en perspective, sinon en cause, s'effectue de manière indirecte par les mots, leur choix et leur agencement, plutôt que par le contenu du discours. Sur ce point, considérant de manière générale l'histoire littéraire et ses récentes évolutions, nous souscrivons pleinement à ce qu'écrit Philippe Forest à propos des textes qu'il qualifie de modernes :

> « Il y a une manière simple de définir les mots et elle n'est pas toujours fausse. La parole moderne est une parole critique. Sa raison d'être consiste à mettre perpétuellement en crise tout discours positif, lui rappelant son envers d'ombre, les failles et les apories qui s'ouvrent au sein de toute conscience assurée d'elle-même afin de laisser deviner, derrière l'écran des certitudes communes, la profondeur d'une autre expérience du monde – expérience perplexe, inquiète, irréconciliée. Si l'on reçoit les termes d'une telle conception du moderne, on comprend sans mal l'entreprise d'oblitération, de liquidation, dont celle-ci fait désormais l'objet[260]. »

Le sous-titre de l'ouvrage dont cette citation est issue est « Moderne après tout ». Philippe Forest y défend l'expérimentation littéraire. Celle-ci est selon lui mise à mal depuis quelques décennies, sous les coups conjugués du concept de fin de l'histoire, d'un certain post-modernisme, et de l'inféodation de nombres d'auteurs contemporains au règne de l'image spectaculaire. Cette « entreprise d'oblitération et de liquidation » serait donc en partie liée à l'acceptation d'une défaite face au triomphe de l'hégémonie économique et culturelle – que d'aucuns voudraient sans conteste – consécutive à la chute des régimes communistes à la fin du vingtième siècle. Elle validerait l'émergence d'un monde et d'une pensée uniques dont il faudrait se satisfaire. Or, dans leur refus de s'inscrire dans un genre littéraire défini, ou dans le choix de se tenir aux marges d'un genre, les textes de notre corpus manifestent tous une forme d'intranquillité, de recherche inquiète, qui les rattache à cette définition de la modernité. Philippe Forest développe un plaidoyer pour de telles œuvres en littérature malgré les (ou peut-être à cause des) évolutions récentes de la situation historique. Plus loin dans son livre, pour expliciter le sens de son plaidoyer, il en vient à citer Francis Ponge :

260 Philippe Forest, *Rien n'est dit*, Le Seuil, Paris, 2023, page 18.

> « On en revient donc à une conception assez simple de l'œuvre d'art. Et c'est bien elle qui se retrouve, au fond, derrière les entreprises les plus sophistiquées de la théorisation moderne qui pose, toujours et partout, que la parole artistique fait sécession par rapport au discours commun, considérant autrement la réalité ou bien considérant une autre réalité. Selon la formule fameuse de Francis Ponge, cette parole parle « contre les paroles[261] » et se constitue par rapport à elles, à la manière d'une alternative où se trouve recueillie cette part propre de la condition humaine qui ne se rend pas à la raison du langage ordinaire[262]. »

Après tout, retrouver Francis Ponge parmi les auteurs de notre corpus n'est donc peut-être pas un hasard. Plutôt qu'une coïncidence, nous préférons y voir le signe que l'auteur du Parti pris des choses fait partie de cette galaxie d'auteurs en butte aux façons convenues d'exprimer le monde. De ceux qui, en réaction à celles-ci, se font fort d'inventer d'autres modalités d'expression. Il ne s'agit pas alors, comme le dit Forest, d'une question d'opinion, qui serait tout aussi bien soutenue par un discours "as usual", comme le business du même nom. Le jeu avec la langue subvertit les fondements des discours tels qu'ils s'échangent communément. Il prend le mal à la racine. Il n'est dès lors pas étonnant qu'ils soient repris par des cinéastes qui, eux-mêmes, ont maille à partir avec les représentations usées, car usuelles, du monde. Ces cinéastes ont d'ailleurs un souci supplémentaire, qui est que les images filmées ont davantage tendance à être prises pour des calques fidèles de ce que l'on nomme la réalité. Les textes littéraires décalés sont à cet égard une arme intéressante pour qui souhaite se démarquer d'une vision strictement documentaire, entendons par là des films qui s'insèrent sans heurt dans le circuit de la parole, qui relèvent de ce que Mallarmé désignait par « l'universel reportage[263] ».

La modernité ainsi comprise engagerait donc les écrivains à toujours trouver de nouvelles formes, afin de contrecarrer les routines langagières. Mais, d'une part, il ne s'agit pas de faire de la nouveauté pour faire de la nouveauté ni, d'autre part, de fétichiser le texte jusqu'à en oublier le monde. Toujours selon Philippe Forest, l'histoire de la littérature est traversée par une tension entre « l'appel du texte » et « l'appel du réel ». On peut d'ailleurs déceler une tension analogue dans le cinéma, entre réalisme et stylisation. Pour ce qui est de la littérature, les textes du corpus, suivant leur chemin hésitant et tortueux vers la recherche d'une forme propre ne tournent néanmoins pas le dos au réel. Si la recherche littéraire y est une protestation contre les facilités langagières, c'est

261 Francis Ponge, *Proêmes*, dans *Oeuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, page 197.
262 Philippe Forest, op. cit., pages 207-208.
263 Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », dans *Divagations*, 1897.

qu'elle est aussi précisément effort pour un renouvellement du regard. Tous les textes littéraires ne sont donc pas aussi enclins à accompagner des images documentaires, du moins quand les cinéastes désirent eux-mêmes nous proposer de reconsidérer le monde, et notre rapport avec lui. Il est vrai aussi que toute la littérature n'a pas forcément vocation à contester l'ordre du monde. Il existe une littérature qui s'en accommode fort bien, voire œuvre à le conforter. Elle relève du fonctionnement global des arts que Jacques Rancière nomme « régime représentatif ». Ce type de littérature a prévalu jusqu'au 19e siècle, et subsiste justement dans les œuvres dénuées de velléités un tant soit peu novatrices. Elle peut faire montre d'une certaine technicité, recourir aux recettes éprouvées qui lui confèrent une apparence tout-à-fait littéraire. On songe notamment à tout l'appareil rhétorique, et son cortège de figures. On n'oubliera pas cependant que la rhétorique est née au sein des orateurs amenés à défendre des causes politiques ou judiciaires ; qu'elle est depuis son origine vue justement comme une technique. Elle peut certes être maniée avec plus ou moins d'habileté ou de brio. Mais elle est réputée pouvoir être apprise et appliquée par quiconque a une cause à défendre. À ce titre, elle est l'objet, depuis au moins Aristote, de controverses : n'est-elle qu'un vernis, susceptible de rendre acceptable même les pires idées ou personnes ? Elle est encore de nos jours une arme à la disposition de n'importe quel publicitaire ou politicien, aussi mal intentionnés soient-ils.

Pour en revenir au cinéma, nous en avons vus des exemples avec les films ou les contributions de Robert Desnos (*Records 37*), et d'Ernest Hemingway (*Terre d'Espagne*). Le premier met sa plume au service de la promotion de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques[264] ; le second en faveur des Républicains espagnols, en faisant allégeance aux vues soviétiques. Ainsi, il ne suffit pas que le texte ait une étiquette « littéraire ». L'emploi de toutes les techniques d'écriture dans une visée d'efficacité, couplé à des images du monde, suit presque immanquablement une pente propagandiste. Certaines périodes, comme les années 1930 du jeune cinéma parlant, de l'essor de la propagande, et des inquiétantes veillées d'armes, ont pu mener certains auteurs dans cette direction. D'autres ont ensuite su reconnaître la profonde incertitude dans laquelle s'est peu à peu plongé le monde après la seconde guerre mondiale. Ce phénomène a été décrit par les historiens et les philosophes, celui de l'évanouissement progressif de toutes les idéologies censées mener aux lendemains radieux. Dès lors, comment, et sur quoi fonder, un commentaire serein, positiviste, de la réalité telle que captée par une caméra ? La littérature n'est pas exempte de cette interrogation, qui fait partie de la réflexion et de la pratique de certains auteurs, parfois depuis plus longtemps. Citons par exemple le beau titre de Fernando Pessoa, *Le*

264 Anecdote significative : le prix du meilleur documentaire présenté à cette exposition a été décerné au *Triomphe de la volonté*, de Leni Riffenstahl. Ceci montre que la propagande était en 1937 encore vue comme légitime, voire digne d'éloge si elle était de la belle ouvrage. L'assurance du propos soutenu par le film est considérée comme naturelle.

Livre de l'intranquillité. L'invention du néologisme souligne un état dans lequel est refusée une vie dénuée de toute ombre. Quelque chose menace en permanence un bonheur possible. C'est ce que revendiquait André Gide pour la fonction qu'il assignait à son écriture : « Inquiéter, tel est mon rôle [265]». Enfin, on peut rappeler la fameuse interrogation d'Adorno qui demandait, après Auschwitz, si écrire de la poésie était encore possible. Dans *L'Essai comme forme*, ce même Adorno présentait ainsi ce genre qui exhibe son hésitation : « Certes, [...] l'essai comme forme s'expose à l'erreur ; le prix de son affinité avec l'expérience intellectuelle ouverte, c'est l'absence de certitude que la norme de la pensée établie craint comme la mort [266] ». Pour Theodor Adorno, l'éventualité de l'erreur ne doit pas remettre en cause les vertus de l'errance ; les deux mots ont d'ailleurs une étymologie commune. Et ce qu'il dit de l'essai, référence directe au célèbre ouvrage de Montaigne, peut selon nous être étendu à d'autres genres littéraires, ou a fortiori aux œuvres non clairement genrées que nous avons rencontrées dans notre corpus. En outre, nous retirerons également de cette citation la notion d'ouverture, comme corollaire de celle d'incertitude.

Au final, se dessine donc une poétique textuelle développée de manière plutôt négative. Pour être en phase avec les images du monde tel qu'il apparaît de nos jours, les textes devraient se garder d'adopter des formes trop établies, précises. Ils devraient ménager en eux des zones de doute, d'ombre, de flou dans l'un ou la totalité des éléments qui le composent, notamment son énonciation, ses personnages, son genre. Partant de là, il est loisible de se demander si n'importe quel type d'image peut les accueillir.

Il peut paraître incongru de tenter de caractériser les images de l'ensemble des films du corpus tant elles sont diverses, dans leur contenu comme dans leurs formes. Mais peut-être faut-il justement partir de cette constatation : et si l'hétérogénéité du matériau filmique n'était pas l'une des raisons qui appellent un texte littéraire ? Si l'absence de sujet précis, de question rapidement identifiable, ne nécessitait pas la présence d'un élément fortement structurant sur la bande audio ? Qu'on juge d'abord de la forme d'agrégat ou de vide que prennent de façon plus ou moins marquée tous ces films. *La Rabbia* brasse des images de tous horizons, pourvu qu'elles aient figuré dans les actualités diffusées dans les salles de cinéma italiennes, dans les années qui ont précédé la réalisation du film. À ce titre, elles incluent bien sûr les grands événements politiques de cette période : notamment ceux liés à la guerre froide comme les événements de Hongrie, la vie en U.R.S.S., ou ceux en rapport avec les décolonisations comme la guerre d'Algérie, ceux encore de la vie politique italienne. Mais tout comme son rival désigné Giovanni Guareschi, Pasolini a également sélectionné des extraits de bandes qui traitent davantage de questions sociétales que

265 André Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, 1925.
266 Theodor Adorno, « L'Essai comme forme », dans *Notes sur la littérature* (1954-1958), Flammarion, Paris, 1984.

d'une actualité immédiate. Il a ainsi inséré des séquences sur des sujets qui lui sont chers : la domination du capitalisme, et les diversions chargées de la masquer comme l'emprise nouvelle exercée par la télévision, l'art contemporain, les mondanités. Le film est donc une formidable galerie de tableaux animés en tous genres : portraits, scènes ; comme un condensé de la vie planétaire pendant une décennie. Il n'est d'ailleurs sans doute pas fortuit que l'on ait confié la réalisation des deux *Rabbia* à deux écrivains.

Et que fait Jean-Daniel Pollet, sinon accomplir le même genre d'exercice, en élargissant la temporalité à l'histoire de la Terre, et en faisant quasiment abstraction, à l'écran, des humains ? *Dieu sait quoi* fait défiler pendant plus d'une heure tout ce que la planète a su modeler, créer, au fil du temps, avec ou sans la complicité de ces derniers : éléments naturels et artefacts, du galet à l'escargot et aux poteries, des feuilles au savon et à la machine à écrire, des fruits aux films ; l'eau sous diverses formes. Liant le tout, même s'il était premier dans le genèse du film, le texte donne à cet inventaire, qui sinon en resterait à l'état de bizarre bazar, la cohérence de la pensée de son auteur.

L'exercice est un peu moins évident avec *The Great Wall* et « En Construisant la grande Muraille ». On l'a vu, une certaine cohérence référentielle forme en elle-même plusieurs blocs thématiques dans le film, qui navigue, grosso modo, entre images de centres de pouvoir européens, celles de migrants qui tentent de pénétrer en Europe depuis sa périphérie, et enfin celles des dispositifs visant à les contrôler ou à les en empêcher. Dit ainsi, il ne paraît pas impossible que le film, sans sa voix-off, délivre une partie non négligeable de son sens. Tadhg O'Sullivan nous a d'ailleurs confié qu'il avait effectué un premier montage muet. Toutefois, il est assez probable que sa lecture en resterait au niveau d'une sorte d'opposition assez manichéenne, assez superficielle, et en tous les cas indéfectiblement présentiste. Ici, le texte est certes un facteur de trouble et d'émerveillement devant son improbable mais bien réelle adéquation avec les situations filmées. Mais il contribue aussi dans le même temps, par son caractère narratif, à l'assemblage de ces images hétéroclites, dont il permet d'ailleurs un montage plus déstructuré.

De même, la personne de Jonas Mekas forme un trait unificateur entre toutes les images filmées par celui-ci au cours de sa vie. Mais c'est bien son récit, en voix-off, qui en donne la clef de lecture. Qui met en perspective toutes les poussières d'image soulevées par les différents tourbillons que son existence a subis ou formés : retombées engendrées par le cataclysme de la seconde guerre mondiale, avec ces exilés lituaniens perdus à New-York ; engagements militants multiformes, souvent éphémères, trajectoires de vie percutées au sein de l'effervescence culturelle de la mégalopole ; amitiés croisant tous ces champs ; attachement toujours éperdu pour les moindres

signes de nature ; et création d'une nouvelle famille à travers celle de la Film-Makers' Cooperative et autres acteurs de l'Underground. Alors, bien sûr, Mekas aurait pu nous livrer un beau patchwork muet ; un kaléidoscope en noir et blanc de ses deux premières décennies à New-York. Après tout, il ne manque pas de films expérimentaux dont il a fait la promotion et l'éloge au fil de sa revue *Film Culture*, de films énigmes qui cultivent le mystère, brouillent résolument toutes les pistes. Mais le poète qui habitait encore le cinéaste expérimental en a décidé autrement, rassemblant les morceaux égrenés au long des années, raccordant d'une voix-off les rushes disparates chapardés à la vie. Le texte peut donc avoir comme fonction de permettre de donner une direction plus nette à une bande image éclatée, explorant plusieurs univers. Il a un rôle de guide, comme l'explique Paul Lacoste, exposant comment la rédaction d'un texte peut parfois l'aider à structurer ses montages, même si ses films possèdent une unité thématique plus forte.

Et Duras dans tout cela ? Ses Mains négatives ne sont-elles pas l'exacte antithèse de tous ces films patchworks ? Son film aux images monocordes, coulant dans le même rythme, a presque l'allure d'un seul plan-séquence. Le texte n'y est donc nullement perçu comme un liant qui, en l'occurrence, semblerait superflu. On a vu qu'il avait même un effet déstabilisateur étant donné son absence de rapport thématique avec les images.

On pourrait alors considérer que les films du corpus ont comme point commun de se tenir tous à distance respectable d'une sorte de voie moyenne. C'est-à-dire qu'ils présenteraient trop ou trop peu de diversité visuelle, par rapport à un standard selon lequel les films proposeraient en général une progression thématique à l'intérieur d'un champ relativement circonscrit de la réalité. Nous parlons ici de tous les documentaires axés autour d'une question, d'un domaine, d'une certaine communauté humaine. Or, dans notre corpus, seul *The Great Wall* pourrait encore se rapprocher de ce schéma majoritaire, en dépit de sa diversité. Hormis *Les Mains négatives*, tous les autres films, visuellement, peuvent potentiellement tout montrer, et donc ne rien exclure, dans leur prétention à évoquer la vie, ou le monde, en général. Ce dernier exemple s'écarterait aussi de la norme par son errance ne montrant aucun sujet précis repérable. Ce serait donc des films sur tout, ou rien, et non sur quelque chose.

On peut par ailleurs déceler une même tendance sur un plan plus stylistique, notamment au niveau des rythmes. Il est assez symptomatique, nous semble-t-il, que nous ayons affaire à quelques cas extrêmes en la matière, sans que cela soit toutefois une règle. D'un côté, Jonas Mekas est connu pour ses montages ultra rapides, soulignant l'instabilité, l'absence de cadrage "propre" de nombre de ses plans. *Lost lost lost* témoigne justement de l'émergence progressive de ce style à mesure que Mekas avance dans une appropriation du medium cinéma, au tournant des années 1960. Nous

renvoyons à sa dernière séquence, retranscrite, du bord de mer, pour un exemple typique de montage à la Mekas. Vers la fin du film, il a abandonné le style classique et sage qui était encore le sien au début quand il cherchait juste à être le chroniqueur de la vie des émigrés lituanien aux USA. À l'autre bout de l'échelle, Marguerite Duras est, elle, réputée pour la lenteur de ses films, associée à des images relativement vides d'événements. Elle cherche constamment à contrecarrer l'attente de surprise, de mouvement. Elle est, au moment des *Mains négatives*, à la recherche d'une image idéale qui serait « celle qui sera suffisamment neutre [...] pour éviter la peine d'en faire une nouvelle ». Mais au fond, ces deux cinéastes ne cherchaient-ils pas la même chose ? Ne cherchaient-ils pas avant tout à nous montrer la réalité sous de nouvelles modalités ? Mekas a affirmé vouloir modifier, avec ses comparses du cinéma underground, la vision du spectateur, en l'amenant à une saisie quasi subliminale de ses images. Duras, par le vide, la neutralité, entendait amorcer une imagerie intérieure dans l'esprit de ce même spectateur. Tous deux filment, et montent, comme si ils devaient éviter aussi une vision standard, qui consisteraient à donner à l'œil juste le temps nécessaire à une appréhension correcte de ce qu'on lui montre : ni trop vite pour lui en laisser le temps ; ni trop lentement pour ne pas lasser. De même, du côté d'une attirance pour la lenteur, la fixité, faut-il situer Jean-Daniel Pollet. *Dieu sait quoi* regorge de plans fixes sur des éléments non mobiles, ou à peine : galets, objets, fossiles. Quand il filme un animal c'est, emblématiquement, un escargot. À propos de son film, il a révélé avoir utilisé des photos de repérages : refilmées, elles sont devenues des plans fixes qui passent inaperçus parmi les autres.

Les trois films que nous venons de citer sont, sans surprise, ceux que nous avons défini comme des films de l'inactuel. À ce titre, ils accomplissent à leur manière, cinématographique, le programme que traçait Georges Perec dans son essai L'Infra-ordinaire :

> « Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, notre vie ? Où est notre corps ? Où est notre espace ?
>
> Comment parler de ces « choses communes », comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes.

> Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique[267] ».

Comment parler des « choses communes » se demandait l'écrivain, s'insurgeant contre la tyrannie de l'extraordinaire, avec son cortège ininterrompu de catastrophes. Comment les montrer, se sont pour leur part interrogés les cinéastes. Mekas n'a cessé d'enregistrer tout ce qui l'entourait. Duras filmait les Indes en France, ou les grottes préhistoriques à Paris ; dans *Les Mains négatives* elle oriente sa caméra sur les trottoirs, sans repérage préalable. Pollet, au moment de *Dieu sait quoi*, est handicapé, et ne peut guère s'éloigner de sa maison de Provence ; qu'importe, elle lui fournit, avec ses alentours, toute la matière nécessaire à ses images. Tous trois se révèlent donc être des cinéastes de l'endotique.

On ne peut dire la même chose des deux autres films du corpus. Pour Pasolini, il n'en était évidemment pas question. Les règles du jeu auquel il s'était prêté l'excluaient d'emblée, puisqu'il n'avait à sa disposition que des images déjà filmées des Actualités, c'est-à-dire justement l'extraordinaire, filmé selon un régime des plus ordinaires, par définition. On remarquera tout au plus que sur la séquence consacrée à la mort de Marylin Monroe, Pasolini a fait le choix de représenter l'actrice exclusivement par des photos, malgré la masse d'archives filmées certainement disponibles. Il fige alors l'image dans cette séquence qui se veut chargée d'émotion. Le cas de *The Great Wall* est plus ambigu. Alors que le film porte sur un sujet qui apparaît régulièrement dans les médias d'information, Tadhg O'Sullivan ne nous montre quasiment que des moments dénués d'événements saillants. Dans ses images, nous ne voyons presque que migrants désœuvrés, ou vaquant à leurs occupations ; passants anonymes des grandes cités européennes ; policiers en attente, surveillants semblant issus du *Désert des Tartares*. Autant de moments de basse intensité qui frôlent cet infra-ordinaire, une certaine tension se tenant quand même en arrière-plan, soulignée par une musique assez inquiétante. Un parallèle avec les plans des *Mains négatives*, fondé sur des déambulations urbaines sans but apparent, peut d'ailleurs être fait. En outre, dans ce film du cinéaste irlandais, nous avions indiqué une constante dans les mouvements de caméra : travellings ou panoramiques effectués à vitesse régulière. Assez lents, ces mouvements balaient l'espace, suggérant un regard mobile plutôt scrutateur. Leur vitesse diffère en tout cas de celle qui pourrait être celle que l'on adopte au quotidien, quand nous sommes happés par le rythme de la ville et de la vie. En ce sens, elle rejoint cette propension au décalage par rapport au rythme moyen de déplacement de notre regard, observée par ailleurs. Enfin, quand il filme un épisode dramatique,

267 Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Le Seuil, 1989, pages 11-12.

celui du migrant blessé en haut de la grande clôture de Melilla, sa caméra reste fixe, à rebours de tout autre procédé visuel de dramatisation.

Chacun de leur côté, donc, textes et images de notre corpus sont en quête de voies autres, par rapport à celles du langage usuel, ou du documentaire à vocation didactique. Ils récusent ainsi les usages langagiers ou visuels qui prétendent rendre compte du monde par le truchement de mediums considérés comme outils fiables et neutres ; ils se portent en faux contre l'illusion de transparence de ces langages. Ils entendent de la sorte perturber, réveiller la perception de ce monde, voire la mettre en doute.

Pour ce faire, images comme textes comportent une part d'indétermination. À l'étrangeté de leur mise en forme, ils joignent une absence de volonté démonstrative, de lisibilité trop évidente. En un mot, ils répugnent à la direction du spectateur-auditeur. De fait, des effets visuels trop appuyés ressortiraient tout bonnement de ce que l'on nomme propagande. Ils seraient de nature à rendre le texte superflu, ou lourd, à mille lieues des intentions de nos auteurs. Pour en rester au seul cas des images, elles se situent du côté de celles que Marie-José Mondzain dans *Le Commerce des regards*[268] qualifie de libres. Pour la philosophe, les représentations visuelles se répartissent en effet en deux catégories, ou plutôt s'échelonnent sur un axe qui va d'un pôle à un autre qui lui est opposé. À une extrémité de cet axe sont des images dites parlées, soit parce qu'elles sont redoublées par un texte qui leur ôte toute ambiguïté, soit parce qu'en elles-mêmes elles éliminent toute équivoque. Mondzain parle d'ailleurs de « visibilités » à propos de telles productions. Elle réserve le terme d'image à celles qui, à l'autre extrémité sont suffisamment indéterminées. Ce manque, cette négativité, appellent la parole. On comprend que ce sont davantage aux paroles de leurs spectateurs, de leurs regardeurs, auxquelles elle pense. Des images libres peuvent susciter tout un échange verbal, potentiellement illimité dans le temps et l'espace ; un circuit de paroles. C'est cela qu'elle nomme le « commerce des regards ». La pratique du commentaire libre des images aurait son origine dans une révolution dans l'appréhension du visible opérée par le christianisme originel. Prenant à rebours les anciens interdits judaïques, il serait fondé sur la fabrication et la publicité d'images représentatives. Le terme de « commerce » du titre s'appuie sur l'emploi du terme « économie », lui-même usité par les Pères de l'Église pour parler de la nouvelle gestion par l'image de la religion. Au fil des siècles, l'institution religieuse aurait cependant verrouillé les discours permis autour de ces images, refermant ainsi plus ou moins cet espace de liberté. Cela dit, Marie-José Mondzain use de ce paradigme pour analyser les pratiques et regards contemporains sur les productions visuelles, qu'elles soient émises dans un contexte religieux ou non. Voilà, très

268 Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards*, Le Seuil, Paris, 2003.

sommairement résumée, la réflexion qu'elle mène sur les différents rapports à l'image, de l'Antiquité à nos jours.

Pour notre part, nous ferions bien volontiers le lien entre la possibilité d'un libre regard sur les images qu'elle décrit, et nos voix-off. À ceci près que ces dernières demeurent solitaires sur les bandes son, et défilent de façon synchrone avec l'image, au lieu qu'elles interviennent postérieurement, ouvertes à la perspective d'un dialogue social. Mais les auteurs des films de notre corpus ont tous opté pour un texte qui, comme nous l'avons vu, refuse les conforts et les alignements des genres bien définis, et préservent eux-mêmes en leur sein des zones de mystère, d'ombre ou de flou, ou bien surexposent l'épanchement du lyrisme. Par l'emprunt de chemins non défrichés ou par l'affirmation du je, ils se démarquent des routines ; de ces trajets de pensée quotidiens au cours desquels on ne voit littéralement plus les paysages traversés. L'on mesure ainsi tout l'intérêt et le prix du choix d'un texte littéraire au sens le plus exigeant du terme dans ces films qui ont l'ambition de bousculer les représentations du monde, tout en n'attentant pas à la liberté de leurs spectateurs. Ils doivent offrir une nourriture solide. Laisser un travail de mastication et de digestion à leur charge, et non délivrer des bouillies ou des soupes, très facilement consommables mais aussi trop rapidement évacués sans apport nutritif conséquent.

Mais tout ceci ne dit pas comment accoupler deux libertés de natures bien différentes. Comment faire pour qu'elles ne se gênent pas, ne s'annulent pas lors de leur rencontre ? Ou mieux : comment faire pour qu'elles se fécondent mutuellement ? Maintes analyses sur le cinéma décrivent les rapports entre son et image en terme de conflits, de luttes d'influence. Ces analyses ne s'accordent d'ailleurs pas toutes sur le fait de savoir laquelle de ces deux composantes domine l'autre. Pour n'en donner qu'un exemple, si Michel Chion attribue au son un pouvoir de « manipulation affective et sémantique insidieux[269] », c'est d'un autre côté pour dire, avec sa notion de « synchrèse », que l'image naturalise et ramène à elle tous les sons. Dans les deux cas, il s'appuie sur la relative déficience de notre attention auditive, tout accaparés que nous sommes habituellement par le visuel. Ainsi, pour cet auteur, l'effet de la synchrèse va jusqu'à « procurer l'impression, éminemment injuste, que le son est inutile, et qu'il redouble un sens qu'en réalité il amène et crée, soit de toutes pièces, soit par sa différence même d'avec ce qu'on voit[270] ». Le rôle du son est donc, dans notre conscience, minoré. Mais c'est en réalité pour exercer une influence occulte, d'autant plus puissante qu'elle passe inaperçue. Et « soit que le son nous travaille physiologiquement (bruits de respiration) ; soit que par la valeur ajoutée, il interprète le sens de

269 Michel Chion, *L'Audio-vision son et image au cinéma*. Armand Colin, Paris, 2e édition, 2005, page 32.
270 Ibidem, pages 8-9.

l'image, et nous fasse y voir ce que sans lui nous ne verrions pas, ou verrions autrement[271] ». Michel Chion analyse donc les rapports entre image et son au cinéma en termes de lutte d'influence, comme si notre psychisme était incapable de percevoir pleinement de concert ces deux stimuli, comme si il était inconcevable qu'ils contribuent à parts égales et en bonne intelligence à l'élaboration du sens.

Il est vrai que l'exercice est difficile, en particulier lorsque ces stimuli sont riches et complexes. Aussi, nous avons souvent observé dans le corpus des sortes de neutralisation de l'une des composantes du tissu audiovisuel. Ce sont ici des plages muettes ; ou là des images vides d'actions ou de mouvements saillants. Les premières sont d'abord discrètes, timides, dans le plus ancien et le plus classique de nos films, *La Rabbia*. Il a fallu, semble-t-il, un certain courage pour oser les silences, dans un cinéma documentaire jusque là volontiers bavard ; ou plutôt bavard par essence : surtout ne pas laisser le spectateur sans commentaires. Par la suite, la pratique devient plus courante : la parole peut laisser vagabonder l'image à sa guise plusieurs dizaines de secondes, quelques minutes. Bien sûr, muet ne signifie pas silencieux. Bruits et musiques continuent à peupler l'image. Dans le cas contraire, un silence absolu échouerait à créer l'effet voulu par le retrait de la voix-off : il ne rendrait pas toute notre attention à l'image, mais la parasiterait à sa manière par l'étrangeté et peut-être l'angoisse qu'il ne manquerait pas de susciter. Cependant, dans d'autres séquences, c'est l'image qui sait se faire aussi plate que possible. Dans ce registre, les éléments fluides, ou inertes, sont souvent convoqués. Les remous, flux, et autres vagues, les minéraux de *Dieu sait quoi* en sont de bons exemples. Mais feront tout aussi bien l'affaire les plans urbains dans lesquels les flux se font automobiles, ou humains, dans *Lost lost lost* ou *Les Mains négatives*. Les déplacements de la caméra peuvent également participer de ce tempo ; est-ce un hasard si ceux des films de Duras et de O'Sullivan sont exclusivement ou en majeure partie de longs travellings ? Le premier arpente à vitesse lente les artères parisiennes ; le second emprunte à plusieurs reprises des voies fluviales. Le rythme de ces mouvements de caméra se retrouve aussi dans les travellings et panoramiques de *Dieu sait quoi*. L'absence ou la répétitivité du mouvement créent les conditions favorables à l'écoute du texte littéraire. Le montage du film construit ainsi une alternance de temps forts visuels et auditifs. On pourrait alors dire devant ces films que l'image et le son se livrent mutuellement politesse, par souci de ne pas empiéter sur les prérogatives de l'autre. Mais l'allégorie ne rendrait pas vraiment justice à l'art de l'équilibre mis en œuvre dans les montages. On préférera l'image de la valse, qui fait tourner l'un autour de l'autre, et place successivement devant les yeux du spectateur extérieur chaque membre du couple dansant.

271 Ibidem, page 32.

On sait cependant que dans cette danse, l'un des risques est que l'un des cavaliers marche sur les pieds de l'autre. Toutefois, en ce qui concerne le cinéma, le risque d'empiétement se situe aussi ailleurs. Il ne s'agit pas seulement d'un partage du temps. En effet, le conflit peut aussi se tenir autour de la génération des images elles-mêmes car si celle-ci est la fonction première de la caméra, le verbe est également en capacité de les engendrer. Cette capacité lui est même reconnue depuis ses origines. Métaphore, allégorie, ekphrasis, pour n'en citer que quelques aspects les plus marquants, en font partie au moins depuis Homère. Les images ainsi créées par la parole ne sont évidemment pas de même nature que celles enregistrées par les caméras. Certaines, comme l'ekphrasis, ont un ancrage visuel, qui peut être de différentes natures ; ces descriptions peuvent porter sur des référents puisés dans la réalité, ou du moins réalistes, ou alors absolument imaginaires. Du côté des récepteurs, lecteurs ou auditeurs, se reforment à l'esprit d'autres images, celles-là toujours immatérielles, plus ou moins proches des modèles décrits par le texte. Nos films soumettant simultanément le spectateur à la vision d'images cinématographiques et à l'audition de textes potentiellement générateur de leurs propres images, on comprend que des conflits de partage puissent advenir au niveau des circuits neuronaux. Les choses se compliquent encore lorsqu'on sait que certains cinéastes entendent aussi faire appel à l'imaginaire, concevant à dessein des ellipses ou des heurts dans les raccords, afin que les spectateurs soient incités à combler les manques ainsi ménagés. C'est ce que l'on nomme parfois troisième image : image psychique, comme celles que la littérature engendre, qui s'ajoute après ou entre deux images filmiques. Des interstices et du creux naîtraient alors ces images incertaines, labiles, éphémères, et spécifiques à chaque spectateur.

Le montage doit orchestrer ces différentes sources. À cet égard, on a pu constater différentes approches. La plus classique s'avère être à nouveau celle de *La Rabbia*. En effet, le texte y a presque toujours un lien thématique avec l'image. Celui-ci se distend pourtant parfois, mais sans jamais rompre tout à fait ; la divergence ne s'installe pas suffisamment longtemps pour entériner le divorce. Soit la séquence sur la nation russe et son histoire, que nous avons analysée. Son début identifie le référent par un gros plan sur la figure de Lénine, ou du moins sa représentation. On ne comprend pas d'emblée ce que vient y faire le plan suivant, d'une ballerine, sur des considérations théoriques. Jusqu'à ce qu'intervienne la comparaison « comme un vol d'oiseau », qui en détermine la nature allégorique. La suite fonctionne plutôt de façon métonymique, les personnages d'ouvriers vus à l'écran valant pour l'ensemble des « fils » dont parle le texte. Avec *Méditerranée*, également réalisé en 1963, Jean-Daniel Pollet inaugurait une autre forme de montage. Le montage des images y est beaucoup plus éclaté, accumulant les ruptures thématiques d'un plan à l'autre. Or, sur ce schéma déstructuré, le texte vagabonde. Pollet a schématisé sa conception du montage de ce film

dans *L'Entre Vues*[272], ouvrage co-écrit avec Gérard Leblanc, au moment où il finissait le montage de *Dieu sait quoi*, construit sur un modèle similaire. On a vu comment il défendait ce modèle, à l'exclusion de deux autres : celui où la voix-off était d'un bout à l'autre en rapport direct avec l'image, et celui où elle n'y était jamais. Or, c'est justement cette dernière figure que Marguerite Duras a expérimenté avec ses *Mains négatives*. Elle aussi a explicité sa recherche, mais dans le sens d'une neutralisation de l'image, vue comme simple réceptacle du texte. On notera par ailleurs que Pollet a été tenté par une démarche, le « pléonasme dépassé », qui elle aussi aurait privilégié le texte, mais d'une autre manière : en faisant de l'image de scrupuleuses illustrations de celui-ci. Il serait en quelque sorte revenu au classicisme le plus classique ; dont il espérait cependant un autre effet. On sait qu'il n'a finalement pas retenu cette forme. Quant à Marguerite Duras, il semble que ses déclarations enflammées contre le cinéma et l'image n'ont pas toujours résisté à sa pratique. Nonobstant ses écrans noirs et sa recherche d'images les plus neutres possibles, on peut relever d'autres déclarations où elle ne se montre pas insensible aux réalités et à ceux que sa caméra a captés, comme les balayeurs parisiens de l'aube dans *Les Mains négatives*.

Nous retiendrons peut-être que ces deux cinéastes, avant d'être antinomiques, sont avant tout des expérimentateurs. À eux deux, ils ont envisagé toutes les grandes modalités d'association du son et de l'image jusqu'aux plus extrêmes. Les montages des films associant images documentaires et textes littéraires se déclinent donc par rapport à ces pôles opposés que sont l'adéquation et la disjonction totales. Ce positionnement peut d'ailleurs varier au cours du film. Nous ne reviendrons pas sur le film de Pasolini déjà évoqué. *Lost lost lost* entretient également assez souvent un rapport assez étroit entre image et son. Il subsiste dans le film un côté explicatif le rattachant à l'autobiographie. Mais Mekas se raconte également en laissant errer sa caméra au gré de sa fantaisie, de ses pulsions filmiques. Ce qui d'ailleurs fait aussi partie de sa définition. Elle paraît quelquefois s'aventurer bien loin du texte, mais y revient à d'autres moments pour former un parfait pléonasme. Mais c'est aussi que la poésie de Mekas, comme dans son œuvre de poète lituanien, est une poésie du chant de la Terre, de sa célébration nostalgique. Ainsi, dans la séquence plus ouvertement poétique que nous avons analysée, il ne craint pas de montrer des nuages quand son texte scande simplement « The clouds, the clouds, the clouds », à la manière du pléonasme envisagé par Pollet. Les points de jonction sont moins fréquents dans *The Great Wall*. Il est vrai que le film travaille sur un plan plus global, de par la structure narrative du texte. Et quand on repère des passerelles possibles entre texte et image, l'adéquation n'est jamais complète. Le décalage temporel et géographique entre la diégèse kafkaïenne et les réalités filmées laisse toujours subsister des hiatus

272 Jean-Daniel POLLET & Gérard LEBLANC *L'Entre Vues*, Éditions de l'oeil, Montreuil sous Bois, 1998, page 50.

entre le vu et l'ouï. Le montage joue même parfois du contrepoint. C'est par exemple le cas lorsque les « nomades » sont comparées à des sauterelles dans le texte, mais présentés de manière complice, personnalisée, dans l'image ; où quand une métaphore fluviale évoquant les crues dans la nouvelle passe à l'écran sur des vues d'un oued asséché. Ce dernier exemple représente en outre l'un des cas de croisement possible entre les valeurs dénotatives, symboliques et métaphoriques du texte et de l'image. On comprendra donc que cet éventail déjà riche dans le régime des visualités lorsqu'il ne concerne que l'un des modes d'expression est élargi, multiplié, dès lors qu'un film se dote des deux. On voit par la même occasion que le mode du conflit, de la rivalité, n'est qu'un parmi d'autres dans l'ensemble des modes de relation entre image et texte littéraire.

Un autre écueil à éviter dans les rapports entre partenaires est la domination de l'un sur l'autre, qui empêche celui-ci d'exister réellement. En particulier, dans le cas présent, le danger dont doivent se garder les films est celui d'une prise de pouvoir par le texte. Historiquement, les films du corpus ont en effet été réalisés après une tradition du film documentaire où la voix-off représentait la parole de celui qui sait. Celui qui détient une position d'autorité car il dispose d'informations exclusives, est un délégué du pouvoir, ou possède un savoir, et qui dès lors est en mesure de délivrer une parole autorisée. Bref, nous décrivons ici la voix-off classique, telle qu'elle a souvent été critiquée dans son rôle de « voix de son maître », comme ici par Pascal Bonitzer :

> « Dans l'espace hétérogène, divisé, du documentaire, la voix off interdit les questions de son énonciateur, de son lieu et de son temps. [...] Ce n'est, on s'en doute, pas sans implications idéologiques. La première de ces implications, c'est donc que la voix off représente un pouvoir, celui de disposer de l'image et de ce qu'elle reflète, depuis un lieu absolument autre (de celui qu'inscrit la bande-image). Absolument autre et absolument indéterminé. Et en ce sens, transcendant : d'où cet incontestable, incontesté supposé-savoir. En tant qu'elle surgit au champ de l'Autre, la voix off est supposée savoir : telle est l'essence de son pouvoir[273] ».

Pour nos films, dont nous avons vu les efforts pour se dégager des routines visuelles et textuelles en tant que représentations du monde acceptées et acceptables, il est de fait hors de question d'incarner une telle position d'autorité. Il s'agit pour eux de briser le soliloque de la voix-off classique, déroulé d'une voix neutre, souvent mâle, désincarnée.

273 Bonitzer Pascal, « Les silences de la voix » dans *Le regard et la voix ; Essais sur le cinéma*, Paris, Union générale d'édition, collection 10/18, 1976, cité dans Chion Michel, *La voix au cinéma*, Éditions de l'étoile, Cahiers du cinéma, Paris, 1982 (réédition 1993), p. 149-150.

D'où le point d'honneur mis à oraliser les textes par des voix moins consensuelles. Pasolini fissure ainsi l'univocité en confiant son texte à deux énonciateurs différents, qui ne sont d'ailleurs pas des acteurs professionnels. L'hégémonie masculine est rompue, par Marguerite Duras bien sûr, mais aussi par Tadhg O'Sullivan, avec cependant des intentions et des effets secondaires opposés. Dans le cas du cinéaste irlandais, il s'agit d'éviter une identification entre l'énonciateur et le cinéaste, en introduisant une tierce voix entre la sienne et celle de l'auteur du texte, de brouiller l'énonciation donc. Cette voix ne peut d'ailleurs pas davantage se rapporter au narrateur de la nouvelle. Et, sauf pour quelques auditeurs germanophones, minoritaires, le texte sera entendu dans une langue étrangère. On signalera d'ailleurs au passage que dans *The Great Wall* ce spectateur est astreint à une opération supplémentaire puisqu'en sus de l'image et du texte il devra suivre le lecture des sous-titres. Mais, dans *Les Mains négatives*, l'étrangeté, le trouble, proviennent plutôt de l'identification établie bien que jamais revendiquée entre cinéaste, auteure, et énonciatrice. Le « je » entendu dans les deux films n'est donc pas le même, n'a pas la même consistance ni le même statut. Les choses sont beaucoup plus claires avec *Lost lost lost*. Le « je » y est naturellement perçu comme autobiographique. Les « r » roulés de Jonas Mekas soulignent son intégration difficile, et jamais totalement accomplie, au biotope états-unien. Comme pour Marguerite Duras, le timbre de la voix est caractéristique. Ces deux-là ne cherchent pas à masquer leur émotion, et l'intonation souvent comme suspendue diffère de la tonalité affirmative de la voix-off classique. Les deux voix de *La Rabbia* se distinguent, elles, davantage par leur différences d'intonation et de rythme que par leurs timbres. L'une d'elles est dénommée « voix de poésie » par Pasolini, intervenant dans les passages les plus lyriques de son texte. Enfin, c'est dans un autre registre qu'opère Michael Lonsdale dans *Dieu sait quoi*. Selon l'acteur, Jean-Daniel Pollet lui aurait demandé de simplement lire le texte, sans y mettre d'effet, ce qui serait conforme à l'esprit de Francis Ponge qui s'insurgeait contre le lyrisme en poésie.

Toutefois, l'oralisation du texte dans Dieu sait quoi a ceci de différent de celles des voix-off classiques qu'elle n'est pas projetée. Michel Chion caractérise ainsi ce qu'il nomme la voix-je, qu'il identifie dans quelques films de fiction dans lesquels on peut entendre des voix-off de narration. Cet effet est obtenu par une proximité avec le micro lors de la prise de son. Combiné avec une moindre puissance insufflée dans la voix, il donne une impression d'intimité, comme si cette voix s'adressait individuellement à chacun et non à une audience. Michel Chion l'oppose justement à la voix-off du documentaire, qui pour lui ne correspond évidemment pas au type de film dont nous parlons dans cette thèse. Ce théoricien du son, à la suite de Pierre Schaeffer, désigne du nom d'acousmêtre ces voix dont la source reste invisible, et qui semblent donc provenir de nulle part. La voix-off de

cinéma en est un exemple, parmi les plus connus. Les films de notre corpus se situent donc dans un entre-deux, usant de cet effet d'extériorité de la voix-off, tout en atténuant par divers moyens l'effet d'autorité qui caractérise souvent celle-ci. La mise en voix du texte, effectuée en général après le montage des images, est donc ainsi la dernière touche apportée à la construction des films.

Tous les éléments du puzzle se mettent donc en place pour dresser un tableau somme toute assez cohérent de ces films à images documentaires et à textes littéraires. Sans vouloir réduire à tout prix leur diversité, partie prenante de leur attrait, ils pourraient ainsi être décrits comme des films ménageant des espaces de liberté dans chacune de leurs composantes, et organisant leur assemblage, au sens le plus œnologique du terme, de façon à ce que chacune d'entre elles donne la pleine mesure de ses potentialités. Dans chacun de ces aspects, ces films se tiennent consciencieusement à l'écart d'un modèle standard perçu comme représentant une normalité.

Quelles significations peut-on maintenant attacher à cette forme filmique définie de manière très générale ? Que dit-elle du regard porté sur le monde, de la conception du film documentaire mise en œuvre, et plus largement de la création artistique ? Et, pour chacun de ces points, quel est l'apport d'une telle forme ?

En premier lieu, tous ces films voient le monde comme instable, incertain. Tous manifestent également un décalage par rapport à ce monde et à ses représentations usuelles. Remise en cause, inquiétude, doute ; différentes nuances existent dans leurs positionnements, mais toutes ont des connotations négatives. On peut tout d'abord faire l'hypothèse que ces affects négatifs ont progressivement pris une place de plus en plus importante après la fin de la seconde guerre mondiale. Un faisceau de d'indices et d'analyses amène à faire de cet épisode historique la cause d'un bouleversement majeur dans les mentalités et, de façon concomitante, dans les arts.

À l'appui de cette idée, voyons d'abord comment Michel Chion a repéré au sein même des films de fiction une tendance des voix-off à abandonner l'assurance qui les caractérisait davantage auparavant :

> « Le jour où les acousmêtres doutèrent, où ils ne se comportèrent plus en voix, qui savaient et qui voyaient tout… Ce jour-là peut-on le dater ? Ne peut-on dire qu'il y a toujours eu dans le cinéma parlant, à côté des acousmêtres donneurs d'ordres, intimidants et omnivoyants, une autre espèce d'acousmêtres qui doutent, auxquels n'est pas donné un savoir, un voir complet ? La voix de Sternberg dans *The Saga of Anatahan*, évoquée plus haut, est de celles-là, avec sa façon de dire « nous » et son savoir partiel

par rapport aux images qu'elle accompagne. L'habitude n'est pas encore établie, même aujourd'hui, de ces voix sans statut. Mais il semble cependant qu'une certaine déroute de la voix-off, comme représentation du savoir de l'Autre, du Maître, se lise dans un certain nombre de films récents[274] ».

Cette « déroute de la voix-off » dans le cinéma de fiction est donc actée par Michel Chion au début des années 1980. Toutefois, le film de Sternberg qu'il met en avant comme paradigme de cette évolution date de 1953. L'argument de ce dernier mérite d'être relevé : il s'agit de l'histoire, inspirée de la réalité, de soldats japonais qui, en 1945, et alors qu'ils se trouvaient sur une île des Philippines, n'ont pas voulu croire aux annonces de la fin de la guerre ; mais c'est aussi l'histoire d'un groupe d'hommes et des passions, des déchirements et des crimes, à propos de l'unique femme confinée avec eux sur l'île. La voix-off occupe une place prépondérante dans le film. Outre les caractéristiques indiquées par Chion, elle présente une particularité assez étrange : elle est, dans la version originale, américaine, tandis que les voix in des personnages sont japonaises, non sous-titrées. Ce narrateur est pourtant censé être l'un des soldats japonais ; le film ne dévoile jamais lequel d'entre eux. Le décalage entre la narration et l'action en est particulièrement accusé, avec un narrateur qui, tel un chat de Schrödinger, serait à la fois intra et extra diégétique. La déroute morale de ces hommes livrés à eux-mêmes peut aussi être vue comme une image des désastres engendrés par le masculinisme guerrier déchaîné dans les années qui précédaient à peine la sortie du film. Ces lézardes apparues dans les discours des narrateurs est bien de la même nature que ce que nous avons mis en évidence dans les films du corpus, comme le signe d'une évolution des mentalités, analysé par ailleurs en terme de perte des repères structurants de la société dans l'orbe des discours sur le postmodernisme. Rappelons toutefois que dans le documentaire la majeure partie de la production est restée fidèle à des mises en voix ignorant le doute. Mais cette pratique devient en revanche difficile à maintenir quand le texte se fait littéraire.

Nous avions précédemment rappelé le traumatisme auquel la production écrite d'après-guerre s'est trouvée confrontée. Mais il n'est en fait aucune raison de croire qu'il peut être circonscrit à la seule littérature. Si l'on relit attentivement Adorno, on se rend compte que dans sa sentence restée célèbre – « Écrire un poème après Auschwitz est barbare » – le mot « poème » n'est à prendre que comme métonymie, et renvoie à tous les arts. Le philosophe et musicologue allemand a de fait précisé sa pensée dans des écrits ultérieurs, et notamment dans *Dialectique négative* :

> « Auschwitz a prouvé de façon irréfutable l'échec de la culture[.]
> Toute culture consécutive à Auschwitz, y compris sa critique urgente, n'est

274 Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Editions de l'étoile, Cahiers du cinéma, Paris, 1982 (réédition 1993), pages 58-59.

> qu'un tas d'ordures[.] Qui plaide pour le maintien d'une culture radicalement coupable et minable se transforme en collaborateur, alors que celui qui se refuse à la culture contribue immédiatement à la barbarie que la culture se révéla être. Pas même le silence ne sort de ce cercle ; il ne fait, se servant de l'état de la vérité objective, que rationaliser sa propre incapacité subjective, rabaissant ainsi de nouveau cette vérité au mensonge[.] Aucune parole résonnant de façon pontifiante, pas même une parole théologique, ne conserve non transformée un droit après Auschwitz[275]. »

Adorno n'emploie plus du tout ici le mot « poésie ». C'est la « culture » dans son ensemble qu'il vise. Et la fin de la citation pointe tout particulièrement la « parole résonnant de façon pontifiante », l'obscénité de tout parole sûre de son fait et de son droit, telle que, notamment, les voix-off de cinéma avaient pris l'habitude de se présenter.

Le moins que l'on puisse dire est que sa demande n'a pas été très écoutée dans l'ensemble, et dans le domaine du cinéma documentaire en particulier. Certains, toutefois, y ont souscrit ; ou du moins ont ressenti la même nécessité d'une parole autre. Pour son *Nuit et brouillard*, Alain Resnais a conduit toute une réflexion sur l'ensemble de la conception du film[276]. Il a donc, entre autres, accordé un soin minutieux à celle du texte dit en voix-off, qui ne pouvait être selon lui de même facture que la presque totalité des documentaires produits jusque là. Ainsi, il en a confié l'écriture à un poète, lui-même rescapé de la déportation, Jean Cayrol. Quant à la version allemande, elle est l'œuvre de Paul Celan. On associe justement souvent le nom de Paul Celan aux discussions, voire controverses, qui ont suivi la phrase d'Adorno. Le poète, d'origine juive roumaine, écrivant en allemand, et dont les parents ont été victimes de la Shoah, tenait à préciser auprès du philosophe pourquoi il était toujours malgré tout légitime pour lui d'écrire après Auschwitz. Le film, réalisé en 1956, est l'un des tout premiers à mêler images documentaires et texte littéraire. Du moins il est l'un des premiers à faire appel à un texte creusant ouvertement ses questions, ses failles. Rappelons-nous, par contraste, du ton martial se voulant mobilisateur, d'un Hemingway, dans *Terre d'Espagne*. C'est que, a reconnu Adorno, « La sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler : c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes[277] ». Le film de Resnais a donc constitué une réponse digne à l'injonction d'Adorno et aux abjections de l'histoire récente. Jean-Luc Godard, quant à lui,

275 Adorno Theodor W., *Dialectique négative*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 2016, 3e édition, p. 444

276 Pour une étude détaillée de l'histoire du film, voir Sylvie Lindeperg, *Nuit et brouillard - un film dans l'histoire*, Odile Jacob, Paris, 2007.

277 Adorno Theodor W., *Dialectique négative*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 2016, 3e édition, p. 439.

attribue dans *Histoire(s) du cinéma* la faillite globale du cinéma à son incapacité à rendre compte de celles-ci.

Quoi d'étonnant ensuite, que de retrouver parmi les cinéastes de notre corpus, des hommes et des femmes marqués par l'Histoire, « avec sa grande Hache » comme disait Perec ? Marguerite Duras est venue au cinéma avec l'écriture du scénario de *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, autre grand film sur l'autre grand désastre qui a mis fin à la Seconde Guerre Mondiale. Mais la question du sort réservé aux Juifs revient également dans ses déclarations ou ses œuvres, dont les deux *Aurelia Steiner*, construit également sur le même principe que notre corpus. Et elle a raconté aussi dans *La Douleur* combien éprouvante avait été pour elle l'attente de son compagnon Robert Antelme, prisonnier des nazis, puis le retour de celui-ci. Peut-être d'ailleurs, l'état second dans lequel l'avaient plongée ses angoisses et son refus de s'alimenter lors de cette période d'incertitude lui ont-ils fourni une première expérience de dissociation totale entre la perception de la réalité et ses images intérieures. Elle écrit ainsi :

> « La rue. Il y a en ce moment à Paris des gens qui rient, des jeunes surtout. Je n'ai plus que des ennemis. C'est le soir, il faut que je rentre attendre au téléphone. De l'autre côté aussi c'est le soir. Dans le fossé l'ombre gagne, sa bouche est maintenant dans le noir. Soleil rouge sur Paris, lent. Six ans de guerre se terminent. C'est la grande affaire du siècle. L'Allemagne nazie est écrasée. Lui aussi est dans le fossé. Tout est à sa fin. Impossible de m'arrêter de marcher. Je suis maigre, sèche comme de la pierre. À côté du fossé, le parapet du pont des Arts, la Seine. Exactement, c'est à droite du fossé[278]. »

Dans ce passage, le Paris réel objet de la perception se superpose au « fossé » dans lequel Duras imagine l'agonie et la mort de son mari Robert Antelme. Au cours de la marche somnambule, fantasme et réalité ne forment plus qu'une image ; « à côté du fossé, le parapet du pont des Arts ». N'a-t-on pas ici la matrice de son *Aurelia Steiner (Melbourne)*, où sur les images de Paris vues de la Seine l'énonciatrice adresse une lettre à un amour perdu, dont « on dit que c'est dans ces crématoires, vous savez, vers Cracovie, que votre corps aurait été séparé du mien ». Et, plus largement, ce dérèglement de la perception, cette confusion relative au choc émotionnel, ne présentent-ils pas des similitudes avec ces films dans lesquels textes fictifs et images du réel semblent évoluer sur deux plans distincts, étanches l'un à l'autre ?

278 Marguerite Duras, *La Douleur*, P.O.L., Paris, 1985, page 15.

Cependant, au moment même où la jeune Marguerite Duras connaissait les angoisses liées à l'attente de Robert Antelme, un autre prisonnier des nazis, un jeune lituanien du nom de Jonas Mekas continuait à se projeter dans sa vocation de poète. Après diverses pérégrinations dans l'Allemagne vaincue, il renoncera à regagner la Lituanie devenue partie de l'U.R.S.S. stalinienne. C'est donc en tant que naufragés de l'Histoire, parmi bien d'autres alors, que les frères Mekas partent pour New-York, où ils font très vite l'acquisition de leur Bolex, caméra dont Jonas ne se séparera plus guère. Dans une séquence de *Lost lost lost* qui narre une visite à un ami dans un asile, il dit en voix-off :

> « Non, ce n'étaient pas les plus grands penseurs de ma génération, là, derrière ces fenêtres. Non. Je ne sais pas où sont les plus grands penseurs de ma génération. Je pars. N'importe quelle direction. Je ne sais pas où je vais, et je n'ai plus confiance en aucun penseur. Plus maintenant. Je n'ai plus fait confiance à aucun penseur depuis que j'ai quitté ma maison. Ce sont les plus grands esprits de ma civilisation qui m'ont mis… sur cette route. Cette route qui n'a pas de fin. Cette route, ce voyage qui n'a pas de fin ».

Et sa lente prise de distance avec la communauté lituanienne exilée signale peut-être l'impossibilité pour lui de s'intégrer véritablement parmi ceux qui voulaient revenir au monde d'avant. Monde d'avant, c'est-à-dire encore fécond de certitudes génératrices de haines farouches ; de celles qui ont présidé à la mort de Guido Pasolini, frère de Pier Paolo, partisan pris dans un massacre perpétré par d'autres partisans. En outre, tout comme Marguerite Duras, Pasolini a été exclu du Parti communiste pour des accusations touchant à la moralité, autre façon de se voir victime d'intransigeances.

Nous nous en tiendrons là avec ces éléments biographiques. Il est entendu – depuis au moins Proust – que l'explication des œuvres artistiques par les biographies a ses limites. Il s'agissait juste de suggérer que l'écriture ou le choix de textes présentant une certaine instabilité pour rendre compte d'une vision du monde était à mettre en corrélation avec le discrédit attaché à ce que l'on a appelé les grands récits à la suite des grandes ignominies ou catastrophes survenues au milieu du vingtième siècle. Francis Ponge n'a d'ailleurs pas attendu de subir celles-ci pour écrire son *Parti pris des choses*. Si ce recueil a effectivement paru en 1942, la plupart de ses textes ont été écrits dès les années 1920. Mais s'il a placé le « monde muet » au cœur de son œuvre, c'est bien parce qu'il se disait empli de dégoût envers l'Homme et son Histoire. Devant cela, son écriture évite comme la peste ce que l'on a pu nommer en des temps sartriens l'engagement :

> « Je n'ai jamais été un peintre de batailles. Je n'ai pas fait de poèmes, comme Eluard et Aragon, contre l'occupant. Mais ma *Lessiveuse* a été considérée comme un texte de résistant. Je suis un peintre de natures mortes. Les écrits qui ne sont directement inspirés par aucune des idéologies de l'époque peuvent être aussi subversifs que les textes directement inspirés par ces idéologies. On peut être lassé par les prêches, les écrits de propagande. Les autres écrits, qui reposent de ces prêches, peuvent être plus révolutionnaires et indiquer le malaise contemporain. Je crois même que l'écrit peut être une espèce de bombe à retardement à faire éclater plus tard ; les valeurs subversives sont intérieures, ne sont pas visibles[279] ».

De même, Jean-Daniel Pollet et Tadhg O'Sullivan n'ont pas vu leurs vies bouleversées par les grands événements traumatiques du siècle. Le premier a grandi dans un milieu familial privilégié ; le second est d'une génération postérieure, héritière des Trente Glorieuses. Le cinéaste contemporain irlandais cherche dans sa production, toute entière à base d'images documentaires, un langage cinématographique indirect qui passe souvent par le recours à des textes littéraires. Et si dans les années 1920, André Gide fixait comme but à son écriture d'« inquiéter le monde », pour Tadhg O'Sullivan, il s'agirait plutôt de dire un monde lui-même déjà pour une large part très inquiet. En effet, la rupture avec les grands récits est aujourd'hui largement consommée. Elle n'est plus réservée à une avant-garde intellectuelle ou artistique, mais s'est insinuée dans de nombreux esprits. D'autres problématiques, d'autres désillusions, ont en effet succédé à Auschwitz, Hiroshima, et aux désastres moraux du milieu du vingtième siècle. De nos jours, l'absence de perspective positive forte n'y a d'égal que la prégnance de nostalgies autoritaires. La déliquescence des anciens modèles, que d'aucuns voudraient toutefois prolonger ad vitam æternam, à l'instar de centrales nucléaires essoufflées, rejoint la déconfiture des anciennes utopies. Alors qu'un monde se meurt, le prochain tarde à se dessiner. Cette agonie a été l'objet de diverses descriptions, anticipations, notamment autour du concept de décroissance, et du spectre d'effondrement qui lui est souvent associé. En son temps, Jacques Ellul avait déjà décrit notre civilisation comme un bateau sans cap ni capitaine, prisonnier d'un emballement aveugle toujours à la remorque d'une innovation techniciste autonome et incontrôlée[280].

The Great Wall, on l'a vu, est aussi le portrait d'une partie de ce système. Les politiques migratoires européennes y apparaissent comme obéissant à un ensemble de forces souterraines. Les européens eux-mêmes y sont vus comme des passants anonymes, qui tendent vers la fin du film à se

279 Francis Ponge, *Entretiens*, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, Paris, Gallimard, 2002, p.1252.
280 Voir notamment Jacques Ellul, *Le Système technicien*, Calmann-Lévy, Paris, 1977.

muer en zombies. Le texte de Kafka en fait cependant les réels inspirateurs de la construction de la Muraille, celle-ci n'étant qu'un semblant de réponse au vieux fond xénophobe de la population. Dans un jeu aux règles assez obscures, tenants du pouvoir et simples quidams trouvent une synergie. Organisateurs et exécutants du business as usual s'entendent à ériger une barrière lacunaire pour que perdure l'Empire. Dès lors, la prose assez cryptique de Kafka, écrite pour sa part tandis que l'empire Austro-hongrois se lézardait, est un vecteur bien adapté au tableau anamorphique que O'Sullivan a dressé du centre et des frontières de l'Union Européenne. Sinon, comment comprendre le déclic qu'a suscité en lui la lecture de cette nouvelle ? Pourquoi n'avait-il « pas trouvé la manière de l'aborder de façon cinématographique » auparavant ? Nous serions tenté de dire qu'il ne voulait surtout pas en parler d'une façon conventionnelle. Que malgré son regard humaniste, qui transparaît dans sa manière de filmer les migrants, il ne pouvait assortir ses images d'un « prêche », comme le disait Ponge. Pour lui, un discours humaniste, militant, aurait été inacceptable, lourd, inutile ou contre-productif.

D'une autre manière, Pollet en accord en cela avec Ponge, se tient au plus près des choses ; évacue de son champ la présence humaine, tout ce qui pourrait parasiter un regard se voulant le plus immédiat possible sur les réalités du monde. Comme s'il voulait faire table rase du monde moderne, repartir à zéro. En envisageant ces choses naturelles ou artificielles en elles-mêmes, débarrassées d'un regard utilitariste, il subvertit, comme l'affirmait encore Ponge, les fondements mêmes de notre civilisation. Il n'en propose pas une variante, des accommodements, des révolutions, des inflexions, il s'en abstrait, s'en dégage. Autre façon de la refuser.

Ainsi, tous les films se rejoignent pour marquer un changement d'époque, et proposer un discours dénué de certitudes, de didactisme ou de dogmatisme. Mais, une fois posée cette direction, et au-delà de la posture de refus, comment procéder ? Quelles conséquences en tirer pour un cinéma à base d'images documentaires, c'est-à-dire tourné vers une représentation du monde ? Les films de notre corpus ressortent selon nous d'une double poétique : poétique de l'écart d'une part, conjointe à une poétique de la circulation du sens.

Ces films mettent en œuvre une poétique de l'écart à plusieurs titres. Cela concerne évidemment leur conception en elle-même. Mais cela vaut aussi, et surtout, par rapport à la conception de cinéma documentaire tel qu'il est majoritairement pratiqué.

Nous ne reviendrons pas ici sur les agencements entre images et sons, qui peuvent présenter, on l'a vu, tous les degrés possibles entre l'adéquation et la disjonction. Nous nous interrogerons plutôt sur leurs enjeux. Nous avons vu qu'à tous les niveaux, c'est à dire ceux du texte, des images

et du montage, ces films étaient dans une recherche de décalage par rapport à une voie moyenne. Or, quels sont les postulats qui sous-tendent cette dernière ? Les documentaires que l'on nommera standards se tiennent à une distance respectable du monde. Cette distance leur permet de poser tranquillement un discours sur les images. Ces images sont censées être une représentation fidèle de la réalité, un regard objectif qui autorise toutes les objectivations. En effet, il a souvent été dit que l'image photographique, dont l'image cinématographique est dérivée, se distingue des autres techniques visuelles de représentation par sa nature de trace de la réalité. Partant de là, sciemment ou non, sont souvent oubliés, négligés, dissimulés, tous les aspects qui font qu'elle n'est pas la réalité elle-même ; qu'elle n'en donne, à distance, qu'une image, selon un angle donné, une lumière particulière, qu'elle ne reste qu'à la superficie des choses. André Bazin, chantre du réalisme pouvait ainsi écrire que « tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme ; dans la seule photographie nous jouissons de son absence. Elle agit sur nous en tant que phénomène « naturel », comme une fleur de cristal ou de neige dont la beauté est inséparable des origines végétales ou telluriques[281] ». Bazin plaidait pour l'effacement maximal de l'humain dans la pratique photographique ou cinématographique, au profit d'une « jouiss[ance] » devant le spectacle des choses de ce monde. On connaît par ailleurs l'inspiration chrétienne de sa pensée, qui suggère qu'il faudrait ici remplacer "monde" par "Création". Toutefois, d'autres ont considéré les captations cinématographiques comme images vraies sans aucune once de spiritualité, les images devenant alors de simples vignettes manipulables à souhait, valant cependant comme parfaits équivalents des réalités filmées. Au contraire des Jivaros, qui accordaient aux aussi une valeur spirituelle aux têtes par eux réduites, ces cinéastes ou vidéastes sont des réducteurs de monde, des producteurs de modèles réduits dévitalisés. Au pire, une fois "dans la boîte", ceux-ci sont disponibles pour rejoindre les banques d'images, prêts à recevoir docilement n'importe quel commentaire. La capture d'image peut ainsi se voir à son tour capturée par le texte.

Dans l'opération, la « beauté » évoquée par André Bazin importe peu, et tous oublient que l'homme n'est jamais totalement absent derrière l'appareil. De fait, *Dieu sait quoi* ou certains passages de *Lost lost lost* ne sont pas si loin de la contemplation du monde qu'appelait de ses vœux Bazin. Mais ils ne manquent pas de lui imprimer leur patte. Par des savants mais néanmoins élégants panoramiques circulaires chez Pollet, par des bougés, des danses chez Mekas, le monde est magnifié sans que l'homme soit effacé. Et l'image interdit de la sorte tout commentaire d'allure objective. D'autres procédés filmiques et visuels jouent le même rôle ailleurs, d'éviter la confusion entre l'image captée et la réalité. L'adjonction d'un texte littéraire est la combinaison de deux

281 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf/Corlet, 2008, page 13.

libertés soucieuses d'échapper aux normes. Dans leur fuite des conventions, elles abandonnent la distance confortable qui entretient l'illusion de se tenir face à un « phénomène « naturel » ». Les décalages entre le texte et les images peuvent ainsi marquer une scission avec le réel. Les ruptures ou les indéterminations thématiques, temporelles, ou énonciatives ont vocation à briser les évidences ; bloquer les connexions automatiques qui relient trop facilement les images aux mots, ou les mots et les images entre eux ; perturber les flux ; interloquer.

Mais le film peut à l'inverse s'approcher du monde ou des humains dans un élan lyrique, amoureux. C'est tout le sens des détours de la caméra dans *Les Mains négatives*, des plans rapprochés sur les migrants de *The Great Wall*, ou des gros plans de *Dieu sait quoi*. Ces figures sont la traduction d'une tendance à la fusion, qui préside peut-être au désir de tout documentaire. Filmer le réel, n'est-ce pas ressentir au moins un intérêt, mais sinon une attirance, voire une admiration pour les formes qu'il peut revêtir ? Dans leurs films, Duras et Pasolini vont même jusqu'à déclarer tous deux leur amour pour des êtres imaginaires ou réels ; mais la caméra de Pollet et de Mekas le disent aussi bien à leur manière pour les galets et les arbres. Fusion et scission, mouvements centripètes et centrifuges, sont donc les deux piqûres permanentes de rappel destinées à prévenir la tendance congénitale à la confusion entre images et réalité.

Pour ce faire, les textes littéraires – ou plutôt certains textes littéraires – leur sont donc un précieux allié. Ou, croyons-nous en ce qui concerne ces œuvres précises, l'indispensable composante de leur bande-son. Pour autant, d'autres formes de documentaires existent, qui récusent également la voix-off impersonnelle et surplombante. Plus répandu que les films à texte littéraire, ce type de documentaire est apparu sensiblement à la même époque. L'une de ces formes s'est appelé cinéma-vérité, puis cinéma direct ; l'autre, sans dénomination consensuelle, est celle qui se passe de toute parole.

Le cinéma direct est né à la fin des années 1950 avec l'invention d'appareils permettant un enregistrement plus facile des sons. Mais il est aussi l'aboutissement de recherches de pionniers qui les ont développés dans le but de recueillir les paroles des personnes filmées, notamment dans un cadre ethnographique. Jean Rouch en Afrique encore colonie française, et l'école québecoise, ont d'emblée mis en œuvre ces techniques dans une perspective émancipatrice. Le documentaire pouvait se débarrasser de son encombrante voix-off. Il pouvait faire entendre ceux que jusqu'alors on ne faisait que voir, assortis du commentaire objectivant – dans ce cas, comprendre proche des lieux de pouvoir – traditionnel. Avec le cinéma direct, la parole ne descend plus depuis la chaire invisible de l'acousmêtre vers les créatures aphones qui s'agitent sur l'écran. Elle remonte au contraire depuis le cœur de l'image, directement vers les spectateurs. Depuis cette époque des

décolonisations, le cinéma direct est devenue une technique très largement employée. Il a permis de faire connaître et de répercuter la parole de milliers d'individus, le partage d'expériences et de points de vue innombrables. À tel point qu'on l'a pendant un temps dénommé cinéma-vérité, avant que cette appellation ne tombe en désuétude. Beaucoup ont pensé avoir trouvé avec elle le Graal du documentaire ; la formule définitive, et simple, qui en se dégageant de l'emprise de tous les pouvoirs, tant économiques que politiques, assurerait la libération de l'humanité par rapport à ces mêmes pouvoirs. Il est vrai que cette technique continue à jouer un rôle intéressant, voire salvateur, dans de nombreux cas. Elle est toujours un relais de paroles originales, délaissées ou réprimées, qui continueraient sans elle à passer sous les radars de la conversation planétaire.

Elle peut cependant être vue aussi comme un nouveau standard dans le champ du documentaire ; une sorte de réflexe. Elle bénéficie en effet d'une image positive, a priori exempte de tout soupçon de manipulation, puisqu'elle nous met directement en relation avec de vraies personnes, dont le spectateur est toujours libre de croire ou non, d'approuver ou non les dires. Il semble que tout au moins dans les domaines sensibles, où l'opinion entre en ligne de compte, le cinéma direct ait supplanté la bonne vieille voix-off. Cette dernière n'est maintenant presque plus tolérée que quand elle intervient sur des sujets consensuels, sous forme d'apport didactique de connaissances. Mais le cinéma direct peut aussi faillir aux idéaux égalitaires et émancipateurs de ses origines. En effet, sous ses apparences démocratiques, il est susceptible d'être manipulateur, et ceci de façon plus insidieuse que la voix-off d'antan. Car, bien que le plus souvent on ne le voie ni ne l'entende dans le film, le cinéaste est toujours là. Maître de la réalisation, il sélectionne les personnes à qui il donne la parole. Il l'a le plus souvent orientée par ses questions, coupées au montage. Puis il taille dans les flux de parole enregistrées. Il en règle aussi l'ordonnancement dans le film. Dans quelle mesure donc, sous couvert de cinéma direct, n'entend-on pas en fait surtout l'expression du cinéaste ? En parfait ventriloque, ce dernier a beau jeu de laisser dire aux personnages qu'il a filmé ce qu'il a envie que le spectateur entende. Certains documentaires basés sur le principe du cinéma direct n'ont donc pas grand-chose à envier à ceux qui faisaient (ou font?) entendre une voix-off péremptoire. Mais ils sont plus insidieux en ce qu'ils laissent croire que nous sommes mis en prise directe avec le monde et avec des paroles authentiques.

Cependant, une autre manière de contrer les effets d'une voix-off classique est de s'abstenir de tout commentaire, de toute parole. Et de fait, de nombreux films de nature documentaire le font, peut-être même de plus en plus. Il peut en effet être tentant de ne délivrer que des images brutes ; dans une logique de "no comment" prétendant s'affranchir de toute idéologie, les faits réels parlant d'eux-mêmes. Mais l'on voit bien qu'il s'agit là de retomber à pieds joints dans l'illusion d'une

transparence et d'une neutralité du medium cinéma, qui n'est en réalité jamais exempte de parti pris. Il est cependant, dans ce cinéma muet du temps du parlant, des productions dignes d'intérêt parfaitement conscientes de ce piège. Nous avions cité par exemple *Leviathan* de Lucien Castaing-Taylor et Verena Paravel (2012). Ce film embarque son spectateur à bord d'un chalutier en haute mer. Le caractère éprouvant pour les marins-pêcheurs, impitoyable pour les poissons capturés, de la pêche industrielle ressort, au-delà des réalités intrinsèques filmées, du travail sur la lumière, la couleur et le son. Sans commentaire explicite, le film ne souffre d'aucune ambiguïté quant au regard porté sur cette réalité. Les sons déformés, les couleurs à la fois blafardes et saturées en disent toute l'incongruité et la violence, simplement en cherchant à se démarquer de rendus des perceptions plus "naturelles". Pour le dire autrement, divers procédés cinématographiques construisent une distance avec le réel. Cependant, c'est à une autre forme de distance que se réfère Artavazd Pelechian, cinéaste s'étant fait une spécificité de ses films sans paroles, dans une démarche exposée dans un article, « Le Montage à contrepoint, ou la théorie de la distance ». Dans ce manifeste, la distance dont il est question est celle qui sépare dans le temps les différents plans d'un film. Pour le cinéaste arménien, elle constitue un formidable démultiplicateur de l'expressivité. Il écrit ainsi :

> « En présence de deux plans importants, porteurs de sens, je m'efforce non pas de les rapprocher, ni de les confronter, mais plutôt de créer une distance entre eux. Ce n'est pas par la juxtaposition de deux plans mais bien par leur interaction par l'intermédiaire de nombreux maillons que je parviens à exprimer l'idée de façon optimale. L'expression du sens acquiert alors une portée bien plus forte et plus profonde que par collage direct. L'expressivité devient alors plus intense et la capacité informative du film prend des proportions colossales.
>
> C'est ce type de montage que je nomme montage à contrepoint[282] ».

Si cette forme de distance diffère de celles vues auparavant, elle n'en aboutit pas moins à un effet commun, qui consiste à voir dans les images autre chose que de simples substituts de la réalité. Par là, on peut donc l'assimiler aux autres types de distance rencontrées. On retrouve d'ailleurs dans notre corpus des montages non linéaires, avec retours périodiques d'éléments, qui ressemblent aux montages des films de Pelechian, la parole littéraire en plus. D'ailleurs celui-ci précise bien que son montage à contrepoint prend en compte les éléments sonores aussi bien que visuels. Chose plus

282 Artavazd Pelechian, « Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance », p.6, consulté sur http://cinegraphie.i.c.f.unblog.fr/files/2019/04/pelechian-montage.pdf, publié initialement dans la revue *Trafic*, n°2, 1992, traduit du russe par Barbara Balmer-Stutz

étonnante, contrairement à ce que toute sa filmographie peut laisser penser, il ne se dit pas hostile par principe à la parole :

> « Même les bruits les plus élémentaires doivent être porteurs d'une expressivité maximale et, dans ce but, il est nécessaire de transformer leur registre. C'est pour cette raison que, pour l'instant, il n'y a pas de son synchrone ni de commentaire dans mes films. [...]
>
> Dans le cas où le son synchrone, conjointement avec l'image, est à même de remplir sa fonction représentative, il faut l'utiliser. Il en va de même pour le dialogue et le commentaire[283] ».

Son expérience de citoyen et artiste sous le régime soviétique, donc soumis à une haute dose de langue de bois, pourrait expliquer sa prédilection pour le tout-image, et une aversion radicale pour le commentaire. On voit qu'il n'en est rien, et il n'est dès lors pas impossible qu'il ait pu réaliser des films parlants, à la manière de certains des films du corpus. Le critère déterminant étant, semble-t-il, pour lui, que toutes les composantes filmiques soient utilisés en tant que matériaux expressifs. Pelechian instaure donc aussi par son montage une distance avec les réalités montrées. Il insiste aussi sur la lecture globale du film que celui-ci impose : le sens ne provient pas seulement du décryptage immédiat des images vues successivement ; ses effets les plus importants n'émergent que d'une mise en rapport à distance des plans.

On le voit, donc, cette notion de distance ou d'écart, de décalage, quelque soit la forme qu'elle revêt, est récurrente et fondamentale dans tous ces films qui prétendent poser un regard original sur le monde. Dès lors, nous serions tentés d'y voir une caractéristique essentielle de tous ces tissus d'« images parlantes » qu'ils constituent. Et de les inscrire dans la longue lignée des traces visuelles que l'homme élabore. Dans cette perspective, l'article de Marie-José Mondzain où elle évoque les mains négatives produit de singulières résonances. En effet, la philosophe voit dans cette production archaïque la naissance du sujet humain et de la symbolisation :

> « Devenir un sujet humain parlant, c'est entretenir avec le monde un écart constituant, une séparation qui est la condition fondatrice de toute production symbolique, de tout signe. [...] L'expérience de la conscience de soi comme sujet parlant passe par l'inscription de l'écart où celui qui produit sa propre image temporalise cet avènement dans le visible[284]. [...]

283 Ibidem, page 5.

284 Marie-José Mondzain, « Les Images parlantes », in *Les Images parlantes*, sous la direction de Murielle Gagnebin, Champ Vallon, Seyssel, 2005, page 19.

> Faire des images relève de la séparation avec la nature pour conférer au sujet parlant l'ordre de la désignation des choses en l'absence des choses. […] En ce sens l'art rupestre est un art de résistance à l'engloutissement matriciel et à toute identification du sujet à une sphère naturelle et fusionnelle. L'image est inscription de l'autre et non du même. Aucune image ne peut prétendre à l'identité[285] ».

Cette analyse de l'art préhistorique des mains négatives, déjà évoquée à propos du film de Marguerite Duras, relie la production de traces visuelles de soi et la parole. Pour Marie-José Mondzain, ces deux naissances sont consubstantielles. Dans son texte, elle reprend le concept de différance de Jacques Derrida pour s'en démarquer, affirmant que cette origine de la conscience a pour vecteur la parole et non l'écriture. Alors évidemment, un film n'est pas une peinture rupestre. Mais nous sommes enclins à penser qu'il en est l'un des descendants, sur un support différent, avec la capacité, mécanique, à répéter indéfiniment l'inscription de la trace du monde, et non plus seulement de la main de l'opérateur. On rappelle en outre la différence entre les mains négatives, empreintes directes d'une partie du réel, et les autres peintures rupestres, recréées ex nihilo sur les parois. On peut y voir une analogie avec la différence entre cinéma documentaire et cinéma de fiction. Mais surtout, on relèvera les dernières phrases sur le danger de l'attitude fusionnelle, contre laquelle Mondzain met en garde par rapport à la vie de l'individu, mais que nous rattachons pour notre part à l'appréhension de l'image documentaire. Car, après tout, le documentaire n'est-il pas une extension de nos moyens de perception et d'expression ? Enfin, on peut souligner à nouveau, à la lumière des analyses de la philosophe, la formidable intuition de Marguerite Duras lançant cet appel amoureux à travers le temps, l'espace et l'imagination, au peintre mythique des premières salles obscures. À travers son geste, ce dernier s'arrachait du réel pour mieux le représenter, et léguer une image que nos yeux peuvent encore contempler, et que notre parole peut encore commenter. C'est une prolongation de ce même geste qu'accomplissent à leur manière certains cinéastes. Mais la notion de distance est maintenant à prendre aussi au sens figuré, comme distance à une norme plus ou moins explicite. Paradoxalement, cela peut parfois signifier des élans lyriques exprimant un désir de rapprochement aux choses et aux êtres qui nous entourent.

Mais, outre cette poétique de la distance, les films du corpus mettent en œuvre une poétique de la circulation. En effet, la distance ne signifie en aucun cas un état figé, qui ne serait que pure contemplation. D'une part, ces films se meuvent à travers les temps, les espaces et les identités. D'une autre part, le sens y circule entre le visuel et l'auditif.

285 Ibidem, pages 22-23.

Nous avons ainsi repéré, au gré de nos analyses, ce que nous avons pu désigner comme des indéterminations, des flous, à différents niveaux, dont notamment le temps, l'espace et les identités. Mais ce qui a été ainsi pointé de façon négative comme un manque, peut aussi bien se dire de manière positive comme une agilité, une fluidité, permettant des circulations diverses. Ce serait une autre façon d'envisager le monde. Non pas comme une entité stable et bien cloisonnée, mais comme un espace en mouvement dans lequel toutes les recompositions peuvent être tentées.

Nous sommes ainsi dans un monde où un ancien chinois réfléchit en allemand, d'une voix féminine, sur des images actuelles de l'Europe et de ses confins ; où de Paris, une femme crie son désir à un homme, artiste primordial des grottes préhistoriques ; où New-York est une escale peut-être définitive pour un avatar d'Ulysse, ou bien un ersatz de Lituanie ; où de Provence un cinéaste empêché remonte le temps inscrit dans les pierres, attesté par les objets ; où de ses deux voix, un chroniqueur italien du passé et du présent se fait prophète. Les fragilités et ambiguïtés de l'énonciation sont en fait des passeports universels et intemporels. Tout peut y communiquer.

Simultanément, et en conséquence, une même agilité est appelée dans l'esprit du spectateur-auditeur. Invité à délaisser les circuits de pensée balisés, il doit se montrer alerte pour emboîter le pas de ces cinéastes à travers les failles spatio-temporelles, oublier la chronologie stricte et précise du documentaire didactique, accepter les téléportations inopinées. Toutefois, ce spectateur n'est pas qu'un suiveur. Il ne doit pas se contenter de cette gymnastique imposée par un cinéaste sémaphore. Lui aussi doit se faire virtuellement monteur. En effet, en même temps qu'ils multiplient les correspondances possibles, ces films se gardent le plus souvent de les signaler de façon trop ostensible.

Toutefois, cette circulation concerne essentiellement les réalités évoquées et les instances énonciatives. Il s'agit de se transporter d'un lieu ou d'un temps à un autre, de se glisser d'une identité à l'autre. Or, ces films s'organisent sur un autre plan autour d'une autre forme de circulation ; nous voulons parler de celle qui s'établit entre les composantes visuelles et auditives. Il est de coutume de les opposer, du fait qu'elles opèrent de manière totalement différentes et sont traitées en conséquence par l'appareil psychique. Dans son essai sur nos deux principaux organes récepteurs sensoriels, le phénoménologue Mikel Dufrenne commence par mettre en exergue ces différences :

> « Mais d'abord son organe est moins actif et moins aigu. L'oreille de l'homme n'est pas mobile ; elle enregistre, et elle peut y apporter de la finesse en exerçant son pouvoir de discrimination, mais elle n'explore pas ; elle reçoit le sonore, et sans pouvoir d'elle-même se fermer à lui. Quand

l'individu – remarquez qu'on ne dit pas l'entendant comme on dit le voyant – ne s'intéresse pas au sonore pour en tirer quelque information, quand le bruit lui apparaît comme une nuisance, il n'a d'autre ressource que de se boucher les oreilles. D'autre part, l'information qu'apporte l'ouïe est moins riche que celle que fournit la vue. La vue instruit du genre et de la nature de l'objet, elle donne un sentiment de présence : elle mesure la distance, mais en même temps elle l'abolit. Au téléphone, quand l'appareil me donnera l'image visuelle de mon correspondant, il sera là en personne, ou presque. L'oreille ne renseigne que sur la distance et le lieu de l'objet, et sans donner l'impression de sa forme : l'espace auditif est d'abord un espace à une dimension. Cependant l'oreille devient sensible aux timbres qui, individualisant les sons, permettent de les « comprendre », comme dit Pradines, c'est-à-dire d'identifier la source qui les émet. Alors le sonore, s'il n'est pas comme le visible ce par quoi l'objet se donne, est au moins ce par quoi il s'annonce ; car le bruit est reçu comme émis par : l'objet coloré ne fait pas de la couleur, mais l'objet bruyant fait du bruit[286] »

Ainsi résumées, les différences entre la vue et l'ouïe sont celles qui servent de base à toutes les analyses statuant sur une prédominance de l'un des sens sur l'autre dans la réception audiovisuelle. Nous avons déjà fait état de telles conceptions de la part de Michel Chion ou Pascal Bonitzer.

Pourtant, plus loin dans son ouvrage, Mikel Dufrenne n'exclut pas une approche plus coopérative entre ces deux stimuli et leurs organes de réception. Dans la dernière partie de son essai, il plaide pour les œuvres multisensorielles, posant cependant quelques conditions à une rencontre harmonieuse des sons et des images.

« Mais en aucun cas, et pas plus que pour un objet quelconque, il ne faut chercher l'unité de l'œuvre dans une neutralisation des registres sensoriels et une homogénéisation du sensible. Et pourtant l'œuvre peut bien revendiquer une certaine unité. Mais qui, au lieu de procéder des données sensibles, procède de leur expressivité. Les arts qui exploitent les divers registres ne coopèrent heureusement qu'à condition de s'accorder, et ce sont leurs expressions qui réalisent cet accord dont l'intensité mesure le succès de l'entreprise[287] ».

286 Mikel Dufrenne, *L'Œil et l'oreille*, éditions Jean-Michel Place, Paris, 1991, pages 47-48.
287 Ibidem, page 134.

Pour Mikel Dufrenne l'accord entre des sources de natures diverses ne passe pas par la recherche d'une correspondance entre elles, qui ne viseraient qu'à gommer les spécificités de chacune d'elles. Cette vision des choses rejoint ce que nous avons désigné par poétique de l'écart, et qui exclut le pléonasme comme horizon. Il ne retient comme point de rencontre qu'une notion assez abstraite, « l'intensité ». Il se réfère à ce sujet à Kandinsky[288]. Ceci dit, quand Dufrenne évoque ces œuvres qui font appel à plusieurs matériaux sensibles, il pense essentiellement aux œuvres sonores et visuelles ; et le sonore y renvoie presque exclusivement à la musique. Le verbal n'y a sa place qu'à condition de se faire musical, dans un exercice de la poésie : « Ainsi, dès que les mots y jouissent d'assez de liberté pour n'être pas asservis aux exigences de l'information, la poésie nous fraye le même court chemin du réel à l'imaginaire que la peinture[289] ». Il écarte donc a priori les autres potentialités artistiques du texte, notamment sa capacité à produire lui aussi des images. Pour notre part, nous ne le suivons pas dans ce rejet, et considérons le texte dans toutes ses dimensions.

C'est bien ainsi que nous avons décelé dans *Les Mains négatives* la transgression des frontières sensorielles à l'œuvre dans le film. Les motifs et les couleurs, pariétaux et marins, entendus par la voix de Marguerite Duras, s'y superposent mentalement aux images de la grisaille urbaine. Pourtant, aucun lien explicite dans le film ne nous y oblige. Mais en bonne écrivaine-dramaturge-cinéaste, Duras joue de notre faculté, et peut-être de notre désir, de recréer ces liens, de les réinventer au besoin. Notre horreur de l'absurde nous y pousse immanquablement. Duras peut donc oser la disjonction totale entre l'image et le texte. On se souvient par ailleurs de l'hybridation qui s'opère entre le texte de Kafka et les images de Tadhg O'Sullivan dans *The Great Wall* ; de cette sinisation des londoniens, ou de cette actualisation de la Chine ancienne. Ici, ce sont également l'imaginaire et la réalité qui échangent leurs chromosomes, se déversent l'un dans l'autre. La poétique de la circulation requiert la porosité des milieux psychiques.

C'est ainsi que l'entend également un Jean-Daniel Pollet, quand il parle de manière générale du montage de ses films. La déclaration suivante confirme combien pour lui le visuel, le sonore et le verbal n'étaient pas des catégories étanches l'une à l'autre ; que chacune participe des autres :

> « C'est une sensation que j'éprouve souvent, l'impression d'une parole derrière l'image. C'est pourquoi cette attente devient ensuite commentaire. La recherche de l'image serait, plutôt que celle du beau

288 Du peintre d'origine russe, il cite ainsi : « On peut dire que la même résonance intérieure peut être obtenue, au même moment, par différents arts. Chacun d'eux, en dehors de cette résonance générale, produit alors le "plus" qui lui est propre et répond à ce qu'il a de plus essentiel, augmentant ainsi la force de la résonance intérieure générale et l'enrichissant de possibilités qui dépassent les ressources d'un seul art », *Du spirituel dans l'art*, trad. Française, p. 137.

289 Mikel Dufrenne, *L'Œil et l'oreille*, éditions Jean-Michel Place, Paris, 1991, page 161.

> cadrage, la recherche du son ; s'écouter regarder, ou voir s'il n'y a pas de son dans ce que je filme. Il n'y aurait pas d'image muette. J'ai écrit ailleurs qu'une bonne monteuse est une monteuse qui écoute les images. C'est plus que le rythme, les monteuses « ordinaires » sont là pour rythmer, une vraie monteuse est capable d' « écouter » les images, d'en laisser plus ou moins en fonction de ce que lui dit l'image[290] ».

Plus loin, il parle des images de son film *Méditerranée* en ces termes : « Chaque image de ce film fait donc partie d'un vocabulaire. Le tournage n'ayant eu pour but que de rassembler les « images-mots » de ce vocabulaire, le montage devant aboutir à fabriquer des « séquences-phrases[291] ». De son côté, Pasolini suggérait aussi un rapprochement entre le verbal et le visuel quand il parlait de « langue écrite de la réalité » à propos du cinéma. Tous ces créateurs ne posent en fait aucune frontière tout-à-fait hermétique entre les différentes facettes de leur pratique artistique. Le verbal n'est pour eux pas limité à sa fonction informative, à laquelle Mikel Dufrenne semblait la reléguer. Il est pleinement moyen créatif d'interroger le réel et, à ce titre, peut entrer dans la danse engagée avec d'autres outils, et notamment l'image filmée. C'est cette circulation entre les espaces verbaux et visuels que les films du corpus, et d'autres, impulsent dans leur représentation du réel.

*

Au final, se superposent donc au moins deux imaginaires, la formule permettant de multiples combinaisons entre eux. Les films du corpus tendent peu ou prou à être des œuvres totales, c'est-à-dire considérant tous les moyens audiovisuels disponibles comme des matériaux possibles, à intégrer dans la production : image, parole, mais aussi musique. On peut rapprocher cette démarche de celle suivie par d'autres artistes dans d'autres domaines. Dans son essai intitulé *Représentations factuelles*[292], Frédéric Pouillaude pointe notamment une tendance prononcée à l'incorporation de traces, voire de pans entiers de réalité dans les productions artistiques du vingt-et-unième siècle. Il en donne de multiples exemples dans des domaines aussi divers que la danse, le théâtre, le cirque, les arts plastiques. La littérature contemporaine n'est pas en reste. On connaît bien sûr la vogue de l'autofiction, devenu genre à part entière depuis l'invention du terme en 1977 par

290 Gérard Leblanc, Jean-Daniel Pollet, *L'Entre Vues*, éditions de l'œil, Montreuil sous Bois, 1998, page 48.
291 Ibidem, page 158.
292 Frédéric Pouillaude, *Représentations factuelles*, éditions du Cerf, Arts et Pratiques documentaires, Paris, 2020.

Serge Doubrovsky. Depuis, d'autres auteurs se sont également emparés d'un matériau puisé dans un réel, dont ils cherchent à rester le plus fidèle possible, sans aucune volonté de le romancer. Dans tous ces domaines artistiques, l'effet recherché est peut-être inversé par rapport à ce que nous avons observé dans cette thèse. Là, des formes artistiques semblent accueillir le réel, par exemple sous la forme d'un écran englobé dans le décor d'une scène. Dans notre corpus il semble au contraire que les traces du réel, la matière filmique documentaire, forment la base de l'œuvre, sur laquelle le texte littéraire est greffé. Toutefois, la dynamique reste la même. Elle postule que la création artistique ne saurait être tout à fait séparée de la réalité, dont elle incorpore, exhibe, les traces. Elle récuse une origine qui serait intégralement imaginaire. Dans le même temps, les hybridations entre domaines artistiques se multiplient, que ce soit par exemple entre danse et théâtre, vidéo et arts plastiques, littérature et bande dessinée.

On peut dès lors se demander pourquoi le cinéma devrait se tenir à l'écart de ce vaste mouvement. Il est vrai que, s'il semble solidement campé dans sa classique bipartition entre fiction et documentaire, le cinéma contemporain tente quelques échappées moins sages. La production dite documentaire nous semble d'ailleurs beaucoup plus libre et inventive que sa consœur fictionnelle. Bien que cantonnée à une diffusion restreinte, elle est un laboratoire où sont développées de multiples formes filmiques innovantes. Nombreux y sont les films qui trouvent leur propre voie dans leur recherche pour proposer l'accès le plus juste au réel. Dans cette perspective, le recours à une voix-off littéraire peut s'avérer judicieux, voire irremplaçable. En tout état de cause, il est une alternative à la voix-off de son maître, au silence, ou aux discours direct plus ou moins dirigés. Il montre surtout que le bannissement inconditionnel de la voix-off n'est pas une fatalité si l'on souhaite préserver une parole libre sur le réel. L'agilité de la parole littéraire apporte en effet une fluidité du regard sur le monde, une mobilité accrue dans le temps, l'espace et l'énonciation. Dégagée des impératifs du didactisme, elle offre d'infinies possibilités d'insertion sur les images. Elle est ainsi disponible pour ménager des écarts, des décalages, une distance, qui contribuent à empêcher la confusion entre ce réel et ses représentations imagées. Ce faisant, les films qui la mettent en œuvre ne sont plus des documentaires au sens strict du terme ; leur statut se situe quelque part entre cette forme, l'essai et l'œuvre artistique. Cette incertitude aiguise l'attention. Leur réception exige la pleine participation du spectateur, parfois convié à combler les vides laissés par le texte, ou à superposer les images verbales à celles qui passent à l'écran. Une dose certaine d'indétermination est selon nous nécessaire à la préservation du caractère ouvert des films. L'intranquillité générée est en même temps l'antidote aux paroles trop assurées. Elle ne peut que convenir à une époque de rupture, d'effritement des certitudes, face aux certitudes obsolètes

favorables au statu quo ou à la nostalgie mortifères. Une parole littéraire véritable porte à l'inverse sur le monde un regard autre, plus proche ou plus lointain, mais ouvert à d'autres possibles, et pour cela susceptible de s'accorder à une vision décalée s'écartant elle-même de la confusion avec le réel.

En parallèle, de notre côté, nous nous sommes efforcés d'établir un dialogue entre analyses littéraires et cinématographiques ; c'est-à-dire de les mettre à contribution tour à tour ou conjointement, sans renier leurs spécificités mais sans privilégier l'une au détriment de l'autre. Nous n'avons bien entendu pas épuisé l'intégralité des figures que sont susceptibles de former les combinaisons de la parole littéraire et de l'image documentaire. Notre propos se limitait, dans le cadre de cette thèse, à montrer que de leurs interactions pouvait naître une forme originale, et parfois irremplaçable, de cinéma. Cet esprit de dialogue a tout autant présidé à notre recherche-création, confrontant notre réflexion théorique aux questions d'ordre poïétique. Nous espérons ainsi avoir ouvert quelques perspectives qui permettront de donner un peu de corps à un pan de la production cinématographique relativement délaissé des études cinématographiques et littéraires. Puisse également ce travail contribuer à exorciser une certaine rivalité entretenue entre ces deux disciplines, qui est semble-t-il davantage le fait du milieu académique que des pratiques artistiques.

SEPTIÈME PARTIE

CRÉATION

À FLUX TENDUS

7 Création : *À Flux tendus*

Dans le même temps que nous étudiions nos cinq films du corpus, nous avons élaboré un film suivant le même principe que ceux-ci : des images documentaires et un texte littéraire. Au fil des étapes de sa réalisation, nous avons noté quelques réflexions sur les choix effectués. Ce sont ces notes, rédigées dans un style un peu plus libre que le reste de la thèse, que nous reprenons dans cette partie.

7.1 Automne 2021 :

7.1.1 Une première idée abandonnée

Dans un premier temps, j'avais envie de faire un film sur la rue Saint Rome à Toulouse. Cette rue fait partie des plus anciennes de la ville, depuis sa (re)fondation par les romains. Elle a conservé de vieux édifices, parmi les plus anciens de la ville, avec poutres en bois apparentes, murs tordus à souhait. En même temps, elle concentre au niveau de la chaussée, tout un ensemble de magasins, notamment de vêtements et de chaussures, tous plus branchés les uns que les autres. C'est une rue piétonne, très fréquentée par une population jeune et assez populaire. Si l'on y promène un regard curieux, apparaissent de nombreux coqs-à-l'âne, dus à ces forts contrastes temporels. C'est un environnement qui me fascine, où l'on passe d'une époque à l'autre d'un infime mouvement.

J'avais imaginé des sortes de plans-séquences, où la caméra en plan serré aurait vagabondé entre ces différents pôles. Par exemple, partir d'une vitrine, monter sur une vieille façade, redescendre au niveau de la rue. J'avais même été repéré les lieux pour confirmer ma vision.

Parallèlement, je pensais accompagner ces images d'un extrait du roman *La Route des Flandres* de Claude Simon. J'avais retenu l'une des idées de ce roman, selon laquelle finalement l'Histoire se répétait et bégayait. Que sous les apparents changements de décor, tout suivait toujours le même schéma. J'avais notamment en tête un passage du début du livre où la rêverie du personnage principal, lors d'un déplacement nocturne à cheval avec son régiment, passait par une image de cavaliers recrachés par un glacier après que celui-ci eut fondu.

Cependant, quand j'ai relu le passage, j'ai trouvé qu'il contenait quelques éléments qui ne collaient pas avec mon projet. L'atmosphère militaire y était trop présente à mon goût ; je ne souhaitais pas mettre particulièrement en avant ce thème. Je ne voyais pas non plus comment effectuer des coupes dans la prose de Claude Simon, sans dénaturer le texte. Le reste du roman ne m'a pas livré d'autres passages idoines.

J’ai alors pensé à un autre roman jouant sur les mélanges temporels : *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau. Un personnage contemporain de la période d’écriture (les années 1950), Cidrolin, s’y endort régulièrement pour rêver à une époque médiévale, où vit le duc d’Auge, personnage récurrent de ses rêves. Jusqu’à ce que ce duc s’assoupisse à son tour, et rêve de l’époque moderne. Ce texte aurait eu l’avantage d’être beaucoup moins sinistre que *La Route des Flandres*. On aurait pu y entendre des personnages à la recherche d’essence de fenouil. Mais là aussi, je ne parvins pas à en extraire un passage suffisamment explicite par rapport à ce jeu temporel sans qu’il ne devienne trop long.

7.1.2 Un éclair

J’étais dans cette impasse lorsque j’ai pensé à un poème de Jean-Baptiste Chassignet, « Qu’est ce de votre vie ? » :

Qu'est-ce de votre vie ? une bouteille molle
Qui s'enfle dessus l'eau, quand le ciel fait pleuvoir
Et se perd aussitôt comme elle se fait voir,
S'entre-brisant à l'heurt d'une moindre bricole :

Qu'est-ce de votre vie ? un mensonge frivole
Qui sous ombre du vrai nous vient à décevoir,
Un songe qui n'a plus ni force, ni pouvoir,
Lors que l'œil au réveil sa paupière décolle :

Qu'est-ce de votre vie ? un tourbillon rouant
De fumière à flot gris, parmi l'air se jouant,
Qui passe plus soudain que foudre meurtrière.

Puis vous négligerez dorénavant le bien
Durable, et permanent, pour un point, qui n'est rien
Qu'une confle, un mensonge, un songe, une fumière.

Le poème de Jean-Baptiste Chassignet est un texte que j’ai repéré depuis longtemps, une trentaine d’années à vrai dire ; que j’avais recopié, sans intention particulière. À la réflexion, il m’est apparu qu’avec ce poème, les considérations sur la relativité des temps pouvait se retrouver. En effet, si son écriture est datée (sonnet du 17e siècle, avec un vocabulaire parfois devenu obscur),

son propos fait partie des questions intemporelles que nous nous posons. Mais en outre, il me semble qu'il permet quelques résonances avec ce début de 21e siècle.

7.1.3 Un poème baroque, une vanité.

Le poème, comme tous ceux de Chassignet, relève pleinement de l'esthétique baroque. D'un point de vue thématique, le baroque est d'abord marqué par le sentiment de fragilité de la vie – et donc de proximité de la mort. Le poème en est tout imprégné. Il concentre aussi un motif qui lui est associé, que l'on pourrait nommer fluidité ou volatilité. Le baroque est en effet fasciné par les changements d'état, d'où les images de liquide, ou de fumées ; ou le paradoxe de la bouteille molle (trois siècles avant Dali!). Relativité des états de la matière, tout comme sont relatives les distinctions entre veille et rêve, vérité et mensonge.

De ce poème, me sont venues d'autres idées d'images. Il s'agirait de montrer la vie moderne, urbaine, dans une esthétique baroque. Concrètement, j'envisage donc de tourner des images de la réalité urbaine en suggérant sa volatilité et sa fragilité, à rebours des idées de solidité et de permanence qu'elle suggère plutôt. On n'oubliera pas que, visuellement, le baroque est aussi le mouvement qui a inventé le trompe l'œil. Au théâtre, les pièces baroques usaient, elles, des thèmes du double et de l'illusion (cf *La Vie est un songe* de Calderon, ou *L'Illusion comique* de Corneille).

J'essaierai donc de capter des moments de vie urbaine à travers des reflets (eau, vitrines, pare-brises, etc.), ou avec des vapeurs ou fumées, du brouillard ; des lumières étranges ; des contre-jours. Comme ces moments sont par nature fugaces, j'envisage de filmer avec mon smartphone, de façon à pouvoir "dégainer" dès qu'une occasion se présente. La solution est validée par Paul, qui me confirme que la qualité actuelle de ces appareils est devenue suffisamment correcte pour envisager un tournage. Il me met cependant en garde sur la qualité du son, moins bonne sur les smartphones.

On ne négligera pas, dans ces images, les citadins. Il ne s'agit pas de montrer une ville abstraite, pour elle-même. J'espère suggérer l'idée de vanité, fortement baroque également, à cette vie moderne et urbaine. J'ai par exemple en tête l'idée de filmer des joggeurs, le long du canal, ou de la Garonne. Leur lutte contre le temps et ses méfaits me paraît être une des formes de vanité moderne. En plaçant la caméra sur pied, on peut peut-être au montage créer des effets de disparition progressive des joggeurs, ou de superposition (si on superpose des plans pris au même endroit, avec le même cadrage, de joggeurs courant en sens inverse l'un de l'autre, on doit pouvoir les faire se croiser comme s'ils étaient des fantômes et pouvaient passer l'un à travers l'autre).

Pour la diction du texte, j'imagine faire appel à différentes voix, pour disloquer le poème en petites unités. On pourra éventuellement créer des effets d'écho en redoublant certains passages (éventuellement dits par des voix différentes).

Pour la bande son, seront enregistrés à part des bruits urbains et des bruits de fluides (liquides, vapeurs, …).

Au montage, on pourra peut-être créer un effet de crescendo, ou plutôt de dissolution progressive, de brouillage.

Pour finir, le parallèle entre le baroque et l'époque moderne ne me paraît pas être un seul exercice de style. Comme la charnière entre le 16e et le 17e siècle, le monde d'aujourd'hui semble à beaucoup empli d'incertitudes. À l'époque de Chassignet, elles apparaissaient surtout sur fond de guerres religieuses. Ces questions ont quelque peu resurgi de nos jours. Mais plus largement, c'est l'avenir de l'humanité qui pose question, tant sur le plan politique, que sur celui des conditions de sa survie (questions énergétiques et écologiques). Un désarroi, une fatigue, accompagnent la perte de perspectives claires et enthousiasmantes. La tonalité interrogative du poème peut résonner avec l'ensemble de ces questions.

Enfin, l'absence de référents clairs à certains mots (« confle », « fumière ») n'est pas pour me déplaire. Cela permet de laisser un peu aller l'imagination.

7.2 6 mai 2022

7.2.1 État des lieux : les images

Tournés à ce jour, 81 plans.

On peut sommairement les diviser en 2 grandes catégories : quelques images de nature et une majorité d'images de ville

Les images de nature filent la métaphore du cycle de l'eau, que l'on peut associer à celui de la vie. J'ai profité de séjours dans le Lot et dans les Landes pour les tourner. Dans les Landes, j'ai des images du courant d'Huchet, petite rivière côtière. L'une d'elles montre une eau stagnante, recouverte de lentilles d'eau. Une seconde le cours de la rivière, coulant autour et entre les arbres (la rivière est réputée pour constituer une sorte de petite Amazonie). Et j'ai des plans de l'estuaire, assez particulier : la rivière y forme des méandres entre des bancs de sable.

Dans le Lot, j’ai filmé des images de deux résurgences. L’une d’elle s’écoule rapidement en un ruisseau ; j’y ai trouvé l’eau d’une grande pureté, coulant vivement alors que le lit peu profond est empli d’herbes.

Ces images permettront une transition avec des plans de ville où l’eau est également présente, sous d’autres formes : autour du canal de Brienne, de la Garonne, à l’espace du Bazacle.

Voir les idées sur leur montage ci-après. (Peut-être les images de la résurgence au début, de l’estuaire à la fin.)

Images de ville : Elles peuvent elles-mêmes se décomposer en 2 groupes : des images à reflets, et des images de "vanité".

Le baroque est donc à l’origine de jeux de trompe l’œil, qui mettent à mal notre perception de la distinction entre le vrai et le faux, le naturel et l’artificiel. Il explore aussi souvent, dans le théâtre par exemple, les jeux avec les doubles. Le film proposera donc une série d’images avec reflets en tous genres : dans une flaque d’eau, le canal, des vitrines, un abribus, des pare-brises. Une série de plans dans le métro, à la station Jean Jaurès, qui offre de nombreux endroits « à reflets ».

L’ensemble vise à suggérer la fragilité des apparences du monde que nous avons construit, et des humains qui y circulent. Dans ces images, il y aura les flux de la ville : passants à pied, en vélo, voitures, métro, en écho (et en un certain contraste) aux flux liquides précédemment évoqués.

Mais on y apercevra aussi quelques images de ceux qui ne bougent plus, qui sont dans une situation précaire, en marge du flux. J’ai ainsi filmé un duvet au coin des allées Jean Jaurès, dont on suppose qu’il contient un humain, dormant allongé au coin du carrefour qui symbolise le plus l’agitation de la ville, au pied de l’ex vitrine d’Air France (aujourd’hui partie). J’ai aussi pris du haut du pont des Catalans un sdf installé sur les berges de la Garonne, qui vaque à ses occupations au bord de la rivière ; or, sur les berges de la Garonne sont couchés des arbres déracinés par la dernière tempête. L’image en est assez saisissante, puisqu’on voit un arbre entier en position horizontale. Au printemps, ils avaient même sorti leurs feuilles. J’ai cadré ces plans de façon à ce que ces deux laissés pour compte n’occupent qu’un coin de l’image, qu’un regard inattentif peut même ne pas remarquer, ou pas tout de suite. Pas d’effet « *Kapo* » : le cadrage est aussi une affaire de morale.

J’ai aussi tourné une série d’images sur les joggers, sur la digue au bord de la Garonne. Pour la plupart d’entre eux, j’ai posé le téléphone sur pied, à l’endroit où la digue passe sous le pont de la rocade. L’image offre ainsi une composition pleine de lignes droites, horizontales ou diagonales (en

outre, à cet endroit, des marches permettent de monter en haut de la digue sur toute la largeur sous le pont de la rocade). Sont passés devant la "caméra" des passants marcheurs, coureurs, et des cyclistes. Ces personnages paraissent assez petits dans le cadre ; de ce fait, ils semblent totalement environnés de béton, avec juste un morceau rectiligne de ciel entre les 2 voies de la rocade.

On peut imaginer beaucoup d'effets de montage avec cette série. Comme j'ai gardé le même cadrage, on peut faire apparaître, disparaître, ces personnages à volonté. On aurait donc un peu un effet d'écrasement par l'environnement urbain. Mais aussi l'image d'une course contre les effets du temps : les joggers essaient de se maintenir en forme, de retarder les effets de l'âge. Le montage peut donner une note comique.

Il n'empêche que quelques images évoquent plus ou moins nettement la mort : le sdf dans son duvet au coin de la rue Jean Jaurès ; une image d'un crâne d'animal parmi les détritus (intérieur d'une poubelle de plage dans les Landes, où les gens peuvent mettre ce qu'ils ramassent sur la plage). Ainsi, on est pas loin des tableaux de vanités du 17e . Mais j'ai envie d'essayer de les atténuer avec les petites touches un peu comiques des joggers (peuvent donner une sorte de comique de répétition, en évoquant un peu par leur rythme et leur cadrage les films de Elia Suleiman ; ils peuvent être montés à intervalles réguliers comme un autre fil rouge). Une sorte de « running gag » !

Sur les conseils de Paul, j'ai essayé de prendre un maximum d'images avec le pied. Mais faute de temps, ou de support adéquat, je pense qu'une moitié environ est prise à la main. Il faudra voir comment les assembler au montage, ce qui passe. Peut-être jouer sur ces différences ?

7.2.2 Les sons

Je n'ai pas encore capté de sons.

Je pense former la base de la bande-son avec quelques sons en rapport avec les thèmes filmés.

- Des bruits d'eau : gouttes qui tombent, eau qui s'écoule.
- Bruits de courses, de halètement des joggers.
- Peut-être un bruit de départ du métro : porte qui claque et rame qui démarre.

Pour les premiers sons, il ne s'agit pas de faire naturel et de coller aux images. Il pourra y avoir des moments où ils coïncident, et d'autres non.

7.2.3 Les voix et le texte

Principe d’une pluralité.

Peut-être jouer sur des voix d’un timbre peu typiques des genres. Roger, qui a une voix un peu flûtée, et un bel accent du sud-ouest.

J’ai enregistré une première voix : Marion. Les premières prises étaient un peu trop lues, et un peu trop rapides. Je pense qu’il faudra ménager des espaces entre les groupes de mots ; des unités de souffle. Les dernières prises me semblent meilleures ; la dernière un peu chuchotée par moments.

Essayer des échos : répétition de certains passages du poème, dits par des voix différentes. Ne pas systématiser bien sûr.

Je vais chercher encore 2 ou 3 voix pour compléter.

7.2.4 Le Montage

Certaines images ont besoin de temps. Pour d’autres, il sera peut-être mieux de ne pas les laisser trop longtemps. Que les ambiguïtés visuelles (reflets, cadrages étranges) gardent une trace de mystère, du fait de leur exposition rapide.

Du coup, cela peut faire une alternance entre rythmes lents et rythmes rapides. Une sorte d’alternance entre les styles de Pollet et Mekas. Cela peut aussi peut-être permettre de jouer entre les plans filmés sur pied, qui supporteront plus facilement la longueur, et les autres.

Il faudra aussi voir comment le poème peut donner une sorte de structure. Le mieux, me semble-t-il, serait de s’appuyer sur le découpage en strophes. Les fameux quatrains et tercets du sonnet. Avec des plages sans paroles entre ceux-ci.

Du point de vue des images, il y aurait donc une progression :

- Commencer par les images de rivière "naissante".
- Venir en ville. Peut-être un crescendo de ce côté ?
- Finir avec les images de l’estuaire.

La modernité prise en sandwich entre deux belles tranches de nature.

7.2.5 Un titre ?

Reprendre le titre du poème, en y ajoutant la date : « Qu’est-ce de votre vie 2022 » ? Cela montrerait que le poème de Chassignet en est le cœur et la base. Mais qu’il est mis en résonance avec des images d’aujourd’hui.

En effet, l’intention du film est bien de suggérer que les questions soulevées dans le poème nous travaillent encore et toujours, sous le vernis de modernité qui nous environne.

7.3 Automne 2023

J’ai fait un premier montage en essayant de suivre la progression du poème. Chaque strophe correspond à une ambiance. Les premières insistent sur la fluidité et la vanité de nos occupations. Une atmosphère de « songe », de rêverie.

En parallèle, suivre l’avancée de l’existence. Le cycle de l’eau et le cycle de la vie. La première évoque la naissance et les commencements. La dernière doit suggérer la mort.

Entre chaque strophe, la course de la vie avec le fil rouge des joggers.

Le plan de montage est synthétisé dans le tableau suivant :

TEXTES	IMAGES	SONS
Qu'est-ce de votre vie ?	Eaux claires, vives. Sources et fontaines.	
Qu'est-ce de votre vie ? une bouteille molle Qui s'enfle dessus l'eau, quand le ciel fait pleuvoir Et se perd aussitôt comme elle se fait voir, S'entre-brisant à l'heurt d'une moindre bricole :	Aube ? Reflets dans l’eau, ombres.	
	Jogging Brienne et coulée verte	
Qu'est-ce de votre vie ? un mensonge frivole Qui sous ombre du vrai nous vient à décevoir, Un songe qui n'a plus ni force, ni pouvoir, Lors que l'œil au réveil sa paupière décolle :	Vitrines, consommation, précarité sdf.	
	Jogging digue	
Qu'est-ce de votre vie ? un tourbillon rouant De fumière à flot gris, parmi l'air se jouant, Qui passe plus soudain que foudre meurtrière.	Transports, flux	
	Jogging tunnels	
Puis vous négligerez dorénavant le bien Durable, et permanent, pour un point, qui n'est rien Qu'une confle, un mensonge, un songe, une fumière.	Nuit et ville, reflets de voiture, de vitrine.	
	Paddle ? Jogging de nuit ?	

7.4 Printemps 2023

Après le premier montage, montré à Paul et à Carole, quelques ajustements s’imposent.

7.4.1 La voix

Tous deux ont confirmé ce que je ressentais : la voix de Roger passe beaucoup moins bien que celle de Marion. Elle est peu audible, plus sourde. La comparaison entre les deux est étrange.

7.4.2 Les images

J'ai manqué d'images pour la dernière partie que je voulais plus sombre, plus inquiétante, pour être en phase avec. Cette dernière partie est trop rapide, et se distingue trop peu des précédentes. Je dois donc en retourner de nouvelles, avec notamment des plans de nuit et/ou de mauvais temps.

7.5 Préparation du film thèse – 1er mars 2024

7.5.1 Nouveau montage :

J'ai refait des images pour la dernière partie. Il faut maintenant faire attention à ne pas être trop sombre. Donc, après les plans où mon ombre s'enfonce dans la nuit, revenir à des plans plus clairs.

Après tâtonnements, me vient l'idée des plans de mer tournés cet hiver. J'avais d'abord eu l'idée de plans de cascade, tournés en Aubrac ; ou de remettre des plans du début, pour signifier le cycle de la vie. Mais les plans de mer forment une conclusion logique par rapport au cycle de l'eau. On garde l'idée de fragilité avec la mousse d'écume (*L'écume des jours?*).

J'ai renoncé à essayer d'arranger la voix de Roger. Et à en enregistrer d'autres. La voix de Marion passe très bien. Paul m'a confirmé que cela restait un point problématique du film. Je vais donc enlever sa voix. Je n'ai pas le temps d'en enregistrer d'autres. Il y avait déjà beaucoup de plages muettes dans le film. Il y en aura donc encore plus.

Par contre, j'ai enregistré quelques sons. Certains passages les mettront plus en évidence. Peut-être jouer ici avec des effets d'écho ou d'autres.

7.6 Liens avec l'étude du corpus

On voit que ma première idée a fait long feu. La démarche aurait ressemblé à celle des auteurs du corpus qui sont partis des images : Pasolini, Duras, Mekas. Mais ces trois là ont écrit eux-mêmes leurs textes. On aurait aussi pu la comparer à celle de Tadhg O'Sullivan et son premier projet de film sur l'architecture des frontières, si il n'avait pas rencontré le texte de Kafka. Dans mon cas, je n'ai pas (encore?) eu le déclic avec un texte.

Finalement, donc, je suis plutôt sur une démarche à la Pollet, avec le poème de Chassignet comme point de départ. Sauf que je le prends quand même en rapport avec mon idée de départ sur la relativité des différences entre les époques. Et mes images seront plutôt urbaines, comme celles de O'Sullivan.

Enfin, je considère plutôt ce projet à dominante inactuelle : même si les images refléteront en majeure partie notre époque, le texte les ramène à une vision intemporelle de la vie.

Je suis donc passé par plusieurs étapes communes à nos cinéastes.

J'en suis resté à une mise en voix classiquement assurée par une seule personne. Mais j'aime bien le choix, féminin et assez chantant, de Marion, qui ne fait pas "documentaire".

J'aime bien aussi les plages silencieuses, même si on a toujours peur du silence. On mesure combien cela a pu être difficile de laisser les spectateurs sans textes pour de longs instants, pour les premiers cinéastes qui l'ont tenté. Cela veut dire : vont-ils adhérer à nos images ? Vont-ils les trouver suffisamment intéressantes ? Le texte est aussi une protection. Son absence place les images en ligne de mire, les met au défi de supporter un regard prolongé.

À voir si il sera possible, et nécessaire de trouver une musique pour ces temps sans paroles.

BIBLIOGRAPHIE

&

FILMOGRAPHIE

8 BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE

8.1 BIBLIOGRAPHIE

8.1.1 OUVRAGES GÉNÉRAUX

LITTÉRATURE - ESSAIS

- ADORNO Theodor, « L'Essai comme forme », dans *Notes sur la littérature* (1954-1958), Flammarion, Paris, 1984.
- ARISTOTE, *Poétique*, Le Livre de Poche, Paris, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace Littéraire*. Paris, Galllimard, 1973.
- BONNEFOY Yves, *La présence et l'image*, leçon inaugurale au Collège de France. Texte consulté le 15 janvier 2021 sur https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-le-debat-1982-3-page-143.htm. Ce texte est initialement paru dans la revue *Le Débat* 1982/3 n° 20 | pages 143 à 162. Il a également fait l'objet d'une reprise dans *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, Gallimard, Paris, 1990.
- BRECHT Bertold, *Ecrits sur le théâtre*, L'Arche, Paris, 1972.
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Editions du Seuil, Paris, 1965.
- FOREST Philippe, *Rien n'est dit*, Le Seuil, Paris, 2023.
- KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. "Poétique", 1975.
- PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète*, Champ Vallon, Seyssel, 1995.

LITTÉRATURE - ŒUVRES

- APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, Mercure de France, Paris, 1913.
- BENJAMIN Walter, *Rastelli raconte*, Le Seuil, Paris, 1987.
- BONNEFOY Yves, *Les Planches courbes*, nrf poésie, Gallimard, Paris, 2001.
- DESNOS Robert, *Les Rayons et les Ombres*, Gallimard, Paris, 1992.
- GIDE André, *Journal des Faux-monnayeurs*, L'Imaginaire, Gallimard, 1995.
- HOCQUENGHEM Guy, *La Beauté du métis, réflexions d'un francophobe*, Ramsay, Paris, 1979.

- HOMÈRE, *Odyssée*, VIIIe siècle av. J.C., Traduction Philippe Jacottet, La Découverte, Paris, 2004.
- MALLARMÉ Stéphane, « Crise de vers », dans *Divagations*, 1897.
- MONTAIGNE Michel de, *Essais*, Pléiade, Gallimard, Paris, 2007.
- NERVAL Gérard de, *Voyage en Orient*, Folio, Gallimard, Paris, 1988.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Folio, Gallimard, 1972.
- PEREC Georges, *W ou le Souvenir d'enfance*, Denöel, Paris, 1975.
- PEREC Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Le Seuil, 1989.
- SARTRE Jean-Paul, *Les Mots*, Gallimard, Paris, 1964.

CINÉMA

- ALEXANDROV Grigori, EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, POUDOVKINE Vsevolod, « Manifeste « contrepoint orchestral » : L'avenir du film sonore » ; publication originale dans la revue *Sovietski Ekran*, n°5, octobre 1928. Cité dans PANIGEL Armand dir., *Le Film : sa forme, son sens*, Christian Bourgois, Paris, 1976.
- AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, 5e édition, Armand Colin, Malakoff, 2022.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf/Corlet, Paris, 2008.
- BELLOUR Raymond, *L'Entre-images Tome 2*, P.O.L., Paris 1999.
- BRUN Patrick, *Poétique(s) du cinéma*, Champs visuels, L'Harmattan, Paris, 2003.
- BRUNIUS Jacques-Bernard, *En marge du cinéma français*, L'âge d'homme, Lausanne, 1987.
- CAUCHE Robin, JAUDON Raphaël, dir., *Aux marges de l'idée de montage : pensées et pratiques*, Revue *Ecrans*, n°17, 2022-1, Classiques Garnier, Paris, 2002.
- CAYROL Jean, DURAND Claude, *Le Droit de regard*, Le Seuil, Paris, 1963.
- CAZENAVE Jennifer, *La voix-off au féminin :* Hiroshima mon amour *et* Aurélia Steiner, *Cahiers de narratologie* n°20, 2011. http://narratologie.revues.org/6365
- CHION Michel, *La voix au cinéma*, Éditions de l'étoile, Cahiers du cinéma, Paris, 1982 (réédition 1993).
- CHION Michel, *L'audio-vision son et image au cinéma*. Armand Colin, 2e édition, Paris, 2005.
- CLÉDER Jean, *Entre littérature et cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012.
- DEBORD Guy, *Œuvres cinématographiques complètes*, Gallimard, Paris, 1978.

- DELEUZE Gilles, *L'Image-temps*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985.
- DESNOS Robert, *Les Rayons et les ombres*, Gallimard, Paris, 1992.
- EPSTEIN Jean, *Ecrits complets, Volume VI*, Éditions de l'oeil, Montreuil sous Bois, 2020.
- FAUCON Térésa, *Penser et expérimenter le montage*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2009.
- FAUCON Térésa, *Gestes contemporains du montage*, Naima éditions, 2017. https://www.naimaunlimited.com/biblio/teresa-faucon-gestes-contemporains-du-montage-entre-medium-et-performance/
- FERREIRA Francisco dir., *dossier collège au cinéma mémoire en cours* https://www.lekinetoscope.fr/sites/default/files/court-metrage/pdf/memoire_en_courts_de_alain_resnais_chris_marker_maurice_pialat.pdf
- FIANT Anthony, *Entre subjectivité et narration : la voix-off dans quelques documentaires français contemporains*, Cahiers de narratologie n°20, 2011, https://hal.science/hal-01896360v1
- GAGNEBIN Murielle (dir.), *Les Images parlantes*, Champ Vallon, Seyssel, 2005.
- GREENE Nathaniel, « Jacques-Bernard Brunius, pionnier du film de montage », *1895. Mille huit cent quatre-vingtquinze, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 10 avril 2020.*

  URL : http://journals.openedition.org/1895/4674 ; DOI : https://doi.org/10.4000/1895.4674.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, « N.V.D. 28, appel à témoins », dans *100 années Lumière, rétrospective de l'œuvre documentaire des grands cinéastes français de Louis Lumière jusqu'à nos jours*, Intermédia, Paris, 1989.
- KRACAUER Siegfried, *La Rédemption de la réalité matérielle*, Flammarion, Paris, 2007.
- LEBLANC Gérard, *Scénarios du réel*, L'Harmattan, Paris, 1997.
- LEBLANC Gérard, *Presque une conception du monde*, Creaphis, Grâne, 2007.
- LIANDRAT-GUIGNES SUZANNE, GAGNEBIN Murielle (dir.), *L'essai et le cinéma*, Champ Vallon, Seyssel, 2004.
- LIANDRAT-GUIGNES Suzanne, LEUTRAT Jean-Louis, *Alain Resnais : liaisons secrètes, accords vagabonds*, Cahiers du cinéma, Paris, 2006.
- LINDEPERG Sylvie, *Nuit et Brouillard, un film dans l'histoire*, Odile Jacob, Paris, 2007.
- MARIE Guy-Claude, *Guy Debord, de son cinéma en son art et en son temps*, Vrin, Paris, 2009.
- MARTIN Marie, dir., *Cinéma, Littérature : Projections*, La Licorne n°116, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2015.

- MAURY Corinne, *Habiter le monde*, Yellow now, Crisnée, 2011.
- MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, éditions de Minuit, Paris, 1956.
- NINEY François, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris, 2009,
- NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran*, 2ème édition, De Boeck, Bruxelles 2011.
- NOGUEZ Dominique, *Eloge du cinéma expérimental*, Paris expérimental, Paris, 2003.
- PELECHIAN Artavazd, « Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance », p.6, consulté sur http://cinegraphie.i.c.f.unblog.fr/files/2019/04/pelechian-montage.pdf, publié initialement dans la revue *Trafic*, n°2
- RANCIÈRE Jacques, *La Fable cinématographique*, Le Seuil, Paris, 2001.

AUTRES CHAMPS

- ADORNO Theodor, *Dialectique négative*, 3e édition, Petite bibliothèque Payot, Paris, 2016.
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Points Essais, Le Seuil, Paris, 1972.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma / Gallimard / Le Seuil, Paris, 1980.
- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Collection Tel, Gallimard, Paris, 1966.
- CAILLET Aline, POUILLAUDE Frédéric, dir., *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2017.
- DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.
- DERRIDA Jacques, *L'Ecriture et la différence*, Points, Seuil, Paris, 1967.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, Editions de minuit, Paris, 2009.
- DUFRENNE Mikel, *L'Œil et l'oreille*, éditions Jean-Michel Place, Paris, 1991.
- ELLUL Jacques, *Le Système technicien*, Calmann-Lévy, Paris, 1977.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Tel, Gallimard, Paris, 1964.
- MONDZAIN Marie-José, *Le Commerce des regards*, Le Seuil, Paris, 2003.
- MONDZAIN Marie-José, « Les Images parlantes », in GAGNEBIN Murielle (dir.), *Les Images parlantes*, Champ Vallon, Seyssel, 2005.
- POUILLAUDE Frédéric, *Représentations factuelles*, éditions du Cerf, Arts et Pratiques documentaires, Paris, 2020.
- ROSSET Clément, *Propos sur le cinéma*, 2e édition, PUF, Paris, 2019.

8.1.2 SUR LES FILMS DU CORPUS

LA RABBIA

- DIDI-HUBERMAN Georges, *Sentir le grisou*, éditions de Minuit, Paris, 2014.
- JOUBERT-LAURENÇIN Hervé, *Pasolini, Portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma, Paris, 1995.
- PASOLINI Pier Paolo, Vie nuove, n°41, 15 octobre 1960. livret de présentation du DVD de La Rabbia, Roberto Chiesi, Gianluca et Stefano Curti Editori, 2008.
- PASOLINI Pier Paolo, « Pier Paolo Pasolini ritira la firma dal film *La rabbia* », intervista di Maurizio Liverani, *Paese sera*, 14 avril 1963. livret de présentation du DVD de *La Rabbia*, Roberto Chiesi, Gianluca et Stefano Curti Editori, 2008.
- PASOLINI Pier Paolo, *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, 2018 pour la traduction française (Traduction Philippe Guilhon). Milan, Aldo Garzanti Editore, 1975 pour l'édition originale.
- PASOLINI Pier Paolo, *L'expérience hérétique*, *Langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976.
- PASOLINI Pier Paolo, *Pétrole*, Du monde entier, Gallimard, Paris, 2006.
- PASOLINI Pier Paolo, *La Rage*, éditions Nous, Caen, 2014. Traduction Patricia Atzei et Benoît Casas.

THE GREAT WALL

- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka – Pour une littérature mineure*, Les éditions de minuit, collection « critique », Paris, 1975.
- KAFKA Franz, « La Muraille de Chine », in *La Muraille de Chine*, Gallimard, Folio, Paris, 2003.
- KAFKA Franz, « En construisant la muraille de Chine », in *Kafka, nouvelles et récits*, Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, Paris, 2018.
- LÖWY Michael, *Franz Kafka rêveur insoumis*, collection, Stock, « Un ordre d'idées », Paris, 2004.
- MOSÈS Stéphane, *Exégèses de Kafka*, L'éclat Poche, Paris, 2006.
- SUDAKA-BÉNAZARAF Jacqueline, *Franz Kafka, aspects d'une poétique du regard*, Peeters, collection « Accent », Louvain, 2000.

LOST LOST LOST

- MEKAS Jonas, *Je n'avais nulle part où aller*, P.O.L., Paris, 2002 (Traduit de l'américain par Jean-Luc Mengus).
- MEKAS Jonas, *Lettres de nulle part*, Paris Expérimental, Paris, 2003.
- MEKAS Jonas, Idylls of Semeniskiai, Hallelujah Editions, Annandale, 2007.
- MEKAS Jonas, *Movie journal*, Marest Editeur, Paris, 2018. Traduction Véronique Gourdon.
- ROLLET Patrice, *Diaries, Notes and Sketches de Jonas Mekas*, Yellow Now, Crisnée, 2013.
- SANS Jérôme, BOËDEC Morgan, GAUTHIER Léa, *Entretiens avec Jonas Mekas*, Les Cahiers de Paris Expérimental, n°24, Paris, 2006.

DIEU SAIT QUOI

- COLLOT Michel, *Francis Ponge, entre mots et choses*, Champ Vallon, Seyssel, 1991.
- FARGIER Jean-Paul, *La Vie retrouvée de Jean-Daniel Pollet*, Éditions de l'oeil, Montreuil sous Bois, 2020.
- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, LEUTRAT Jean-Louis, *Tours d'horizon Jean-Daniel Pollet*, Éditions de l'oeil, Montreuil sous Bois, 2004.
- PAVESE Cesare, *Dialogues avec Leuco*, Gallimard, Paris, 1989.
- POLLET Jean-Daniel, *Fonds Jean-Daniel Pollet*, « Collections La Cinémathèque de Toulouse ».
- POLLET Jean-Daniel, Propos recueillis par Jean-Michel Frodon, *Le Monde*, 16 janvier 1997.
- POLLET Jean-Daniel, *Propos de Jean-Daniel Pollet* recueillis et mis en forme par Laurent Roth, *Cahiers du Cinéma*, n° 509, janvier 1997.
- POLLET Jean-Daniel, *Ateliers de la création radiophonique*, France Culture, 8 juin 1997.
- POLLET Jean-Daniel, LEBLANC Gérard, *L'Entre Vues*, Éditions de l'oeil, Montreuil sous Bois, 1998.
- PONGE Francis, *Œuvres complètes, Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1997.
- PONGE Francis, Oeuvres complètes, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2002.
- THIBAUDEAU Jean, « Une Histoire invisible », Revue Europe, n°815, Paris, mars 1997.

- ALAZET Bernard, BLOT-LABARRÈRE Christiane, HARVEY Robert, textes réunis par, *Marguerite Duras, la Tentation du poétique*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002.
- BATAILLE Georges, *Lascaux ou La Naissance de l'art*, Studiolo, L'Atelier Contemporain, Le Kremlin-Bicêtre, 2021.
- BEAULIEU Julie, *L'Entrécriture de Marguerite Duras*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2018.
- CHEVAL Olivier, *« La Nouvelle de la douleur » : sur* Césarée *de Marguerite Duras,* Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2015.
- CLÉDER Jean, dir. , *Marguerite Duras : le cinéma*, La revue des Lettres modernes, n°73, Paris, 2014.
- DURAS Marguerite, *Un Barrage contre le Pacifique*, Gallimard, Paris, 1950.
- DURAS Marguerite, *Le Navire night, Césarée Cesarea, Les Mains négatives*, Le Mercure de France, Paris, 1979.
- DURAS Marguerite, LACAN Jacques, BLANCHOT Maurice et al., *Marguerite Duras,* éditions Albatros, Paris, 1979.
- DURAS Marguerite, *La Douleur*, P.O.L., Paris, 1985.
- DURAS Marguerite, *La Couleur des mots, Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Edition critique, Benoît Jacob, Paris, 2001.
- DURAS Marguerite, *Œuvres complètes Tome III*, Gallimard, Pléiade, 2014.
- SARRUT Bernard, « Le tournage du Navire night », revue *Vertigo*, Paris, Hors Série n°2, Novembre 2003.

8.2 FILMOGRAPHIE

- BRUNIUS Jacques-Bernard, Records 37, 1937. DVD Dorane Films / Les Films de l'équinoxe, 2012.
- BRUNIUS Jacques-Bernard, Sources noires, 1937. DVD Dorane Films / Les Films de l'équinoxe, 2012.
- BRUNIUS Jacques-Bernard, Violons d'Ingres, 1937. DVD Dorane Films / Les Films de l'équinoxe, 2012.
- BUNUEL Luis, *Terre sans pain*, 1932.

- CARNÉ Marcel, Hôtel du nord, 1938.
- CRUCHTEN Pol, La Supplication, 2016.
- DEBORD Guy, Hurlements en faveur de Sade, 1952.
- DEBORD Guy, In girum imus nocte et consumimur igni, 1978.
- DES PALLIÈRES Arnaud, Drancy avenir, 1997.
- DES PALLIÈRES Arnaud, Disneyland, mon vieux pays natal, 2000.
- DURAS Marguerite, Aurélia Steiner (Melbourne), DVD Benoît Jacob Vidéo, 2007.
- DURAS Marguerite, Aurélia Steiner (Vancouver), DVD Benoît Jacob Vidéo, 2007.
- DURAS Marguerite, Césarée, DVD Benoît Jacob Vidéo, 2007.
- DURAS Marguerite, Les Mains négatives, 1979, DVD Benoît Jacob Vidéo, 2007.
- ERICE Victor, La Morte rouge, 2006.
- FERRARIO Davide, Le voyage de Primo Levi, 2006.
- GODARD Jean-Luc, Histoire(s) du cinéma, 1998.
- ISOU Isidore, Traité de bave et d'éternité, 1951.
- IVENS Joris, Terre d'Espagne, 1937.
- LALOUX René, Les Temps morts, 1964.
- LEMAÎTRE Pierre, Le film est déjà commencé ?, 1951.
- LOTAR Eli, Aubervilliers, 1946.
- MARKER Chris, Lettre de Sibérie, 1958.
- MARKER Chris, Sans Soleil, 1982.
- MEKAS Jonas, Walden, 1968.
- MEKAS Jonas, *Lost lost, lost*, 1976. DVD Potemkine, 2012.
- MEKAS Jonas, Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas, 1992.
- MEKAS Jonas, *Out-takes of a happy man*, 2012.
- MICHELON Pierre, *Tepantar,* 2017
- O'SULLIVAN Tadhg, The Great Wall, 2015. https://vimeo.com/122637009
- PASOLINI Pier Paolo, La Rabbia, 1963. DVD Minerva Rarofilm, 2008.
- PASOLINI Pier Paolo, *Notes pour une Orestie africaine*, 1970. DVD Carlota / Cineteca Bologna, 2009.

- PECK Raoul, I am not your negro, 2016, DVD Editions Blaq out, Paris, 2017.
- PEREC Georges, Récits d'Ellis Island, 1978-1980, DVD INA 2007.
- PIALAT Maurice, L'Amour existe, 1960.
- PIALAT Maurice, Chroniques turques, 1963.
- POLLET Jean-Daniel, Méditerranée, 1963
- POLLET Jean-Daniel, Bassae, 1964, DVD Editions de l'œil / La Traverse, 2018.
- POLLET Jean-Daniel, Dieu sait quoi, 1997.
- RESNAIS Alain, Nuit et brouillard, 1956.
- RESNAIS Alain, Le Chant du styrène, 1958
- RESNAIS Alain, Hiroshima mon amour, 1959.
- RIFFENSTAHL Leni, Le Triomphe de la volonté, 1936
- VEDRÈS Nicole, Paris 1900, 1946, DVD P.O.L., 2016.

ANNEXE

9 ANNEXE : PRINCIPES DE RETRANSCRIPTION VISUELLE DES SÉQUENCES

La thèse s'attache à rendre compte des rapports entre images et mots dans les films documentaires. En lien avec cet objectif, nous avons cherché un système de retranscription des séquences étudiées qui permette de visualiser au mieux ces rapports.

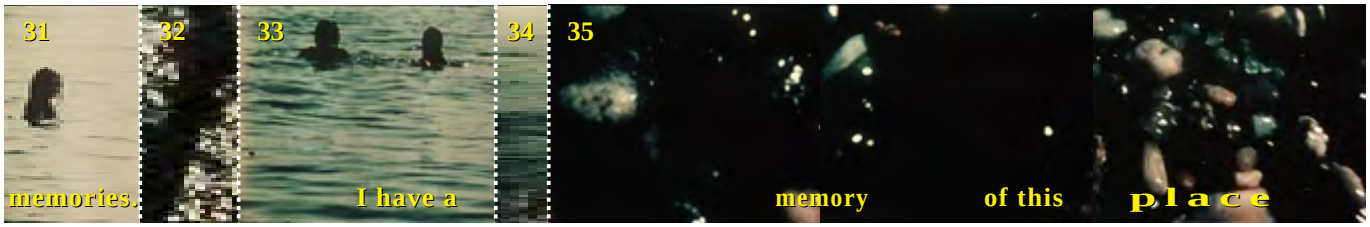
Nous avions d'abord songé à reprendre le principe des premières bandes dessinées : des vignettes muettes, sous lesquelles était inscrit le texte correspondant. Cependant, ceci n'aurait pas permis de visualiser la longueur des plans, ni les correspondances exactes entre texte et image. Or, la question du rythme est vite apparue comme importante, de pair avec celle du rapport entre texte et silences. C'est pourquoi nous avons élaboré les principes suivants :

1. Durée des plans

Chaque plan est représenté selon sa durée réelle à l'aide d'un ou de plusieurs photogrammes :

- Un photogramme complet est ramené sur la page à une largeur de 3,6cm, et représente une durée de 1s 1/2, soit 36 images. Ainsi, 1mm équivaut à 1 image.

- Si le plan dure moins de 36 images, il est représenté par une fraction de photogramme proportionnelle à sa durée. Dans l'exemple reproduit ci-dessous (tiré de la séquence de fin de *Lost Lost Lost*), le plan 31 a une durée de 18 images, représentée par un photogramme rogné pour faire 18mm de largeur. De la même façon, les photogrammes 32, 33 et 34 ont une largeur respective de 13, 34 et 7mm, pour une durée des plans représentés de 13, 34 et 7 images.



- Si le plan dépasse la durée de 36 images : nous avons placé autant de photogrammes nécessaires pour représenter sa durée. Ainsi, le plan 35, d'une durée de 11s et 11 images, est représenté par 7 photogrammes complets (=10s et 12 images) et un 8ème tronqué de 23mm.
- En règle générale, le photogramme correspond à l'image milieu du plan ou de la fraction de plan représenté (la 18ème image pour un photogramme complet).
- Nous avons fait le choix de ne jamais fractionner un photogramme d'une ligne sur l'autre. De ce fait, les bandes obtenues sur chaque ligne sont parfois de largeurs différentes.
- Une bande (17cm) est donc plus ou moins l'équivalent d'environ 7s de film.

2. Délimitation des plans

- Comme le passage d'un plan à un autre n'était parfois pas clairement visible, nous avons inséré une ligne pointillée entre chacun d'entre eux. Dans cet exemple, le plan 35 est d'abord une sorte de travelling sur les galets, puis se termine par une sorte de looping sur la mer. L'indistinction des formes, puis la vitesse du mouvement rendent difficile la détermination du plan au vu du seul montage de photogrammes. L'absence de ligne pointillée montre qu'il s'agit d'un seul plan.
- Pour faciliter l'analyse, les plans sont numérotés.

3. **Insertion et retranscription du texte**

- A l'aide d'un logiciel de montage, nous avons repéré le plus exactement possible les correspondances entre texte et image. Les emplacements de chaque mot ou unités de souffle sur le montage des images en rendent compte. Par la même occasion, les plages vides permettent de visualiser les temps de silence, et le rythme du texte.
- Souvent, l'échelle de représentation choisie fait que la largeur du texte écrit correspond à peu près au temps représenté par les photogrammes. Cependant, quelques adaptations ont parfois été nécessaires :
  - dans le cas d'une diction lente, nous avons élargi et/ou espacé les caractères, comme pour le mot « place » du plan 35.
  - dans le cas d'un rythme accéléré, nous avons appliqué la possibilité de condenser et resserrer les caractères, comme dans « I have really been here » à la fin du plan 35.

- Ce système met également en évidence le mode d’insertion du texte par rapport aux plans. Ici, par exemple, on peut voir que le deuxième « before » est à cheval sur le raccord entre le plan 35 et le plan 36. Sur le plan 35, ne figure donc que le « be » de la 1ère syllabe du mot.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté
Égalité
Fraternité

Université de Toulouse

Titre : Quelle place pour une parole littéraire dans le cinéma documentaire?

Mots clés : réel, cinéma, littérature

Résumé : Quelle place pour une parole littéraire dans le cinéma documentaire ?
Parmi l'ensemble de la production cinématographique existe un ensemble de films au profil singulier, qui empêche leur classification commode. Ces œuvres sont constituées d'images de type documentaire, sur lesquelles un texte littéraire est dit en voix-off. Leur dénomination, quand elle existe, hésite entre film-essai, ou ciné-poème. Mais le cocktail formé par le mélange de ces deux éléments s'avère assez indéfinissable, et aucune appellation consensuelle ne s'est imposée à l'usage. Ce type de films n'a jusqu'à ce jour jamais été l'objet d'un travail approfondi et spécifique d'analyse. C'est ce manque auquel tente de répondre notre thèse.
Dans une dimension poïétique de notre celle-ci, nous nous sommes attachés à savoir comment pouvaient être assemblées une composante visuelle tournée vers la saisie du réel et une composante textuelle relativement autonome, et libre de ses choix. Nous avons également retracé les processus d'élaboration des films étudiés. Cet aspect du problème est lié à une réflexion sur la réception de ces films, réflexion menée en amont par les cinéastes eux-mêmes : comment assurer la compatibilité de ces deux canaux sensoriels, et quelle lecture peut-on en attendre ? Ces réflexions engagent donc des problématiques de montage. En effet, dans la mesure où images et textes sont rarement en phase l'un avec l'autre, la question se pose des modalités de leur mise en rapport. Enfin, nous nous sommes demandés si ce type de films relevait d'une poétique et d'une ontologie spécifiques.
Pour examiner ces questions nous avons déterminé un corpus de cinq films, de façon à couvrir un éventail le plus large possible de cas de figure concernant le mode d'élaboration des films et les genres textuels convoqués. Ce corpus se compose de La Rabbia de Pier Paolo Pasolini (1963), The Great Wall de Tadgh O'Sullivan (2016), Lost, lost, lost de Jonas Mekas (1976), Dieu sait quoi de Jean-Daniel Pollet (1997) et Les Mains négatives (1979) de Marguerite Duras. En outre, dans une démarche de recherche-création, nous avons réalisé un court-métrage suivant le même principe de montage d'une voix-off littéraire sur des images de type documentaire.
Il ressort de notre étude que ces films s'inscrivent dans une perspective de refus et de déstabilisation des représentations ordinaires du monde. Images comme textes y sont conçus de manière à échapper aux voies moyennes et attendues dans le documentaire, distillant une instabilité au niveau de l'énonciation, des identités et des temps. Mais ceci permet en retour une souplesse, une agilité, à même de reconfigurer les représentations du réel. Le texte littéraire participe aussi d'un jeu sur la distance, entre lyrisme fusionnel et décalage amenant une prise de recul. Ce faisant, il remet en cause une approche tenant pour acquis l'objectivité de l'image documentaire. Une esthétique de l'écart met en œuvre l'ouverture du sens et rend nécessaire la co-construction de celui-ci par le spectateur. Si elle n'est pas spécifique à ce type de films, le recours au texte littéraire en multiplie les possibilités. Mais cet écartèlement engendre aussi des phénomènes de circulation. Le texte n'est pas toujours en opposition ou en rupture avec l'image ; des transferts ou des contaminations de sens apparaissent.
Plus largement, l'apparition d'un tel cinéma depuis les années 1950-1960, et sa persistance jusqu'à aujourd'hui, témoigne d'une remise en cause des grands schémas explicatifs qui avaient tenu le devant de la scène jusqu'alors. On reconnait là une problématique liée à la création artistique d'après guerre, puis de l'abandon des pointés par le concept de postmodernité. Cependant, en ces temps de multiplication des crises et des doutes, et en paraphrasant Baudelaire, nous pouvons dire que les conditions sont toujours réunies pour que la parole littéraire « plonge[] au fond [du Connu] pour trouver du nouveau ».

Title: Which place for a literary speech in the documentary cinema?

Key words: litterature, cinema, literary speech

Abstract: What place for a literary word in documentary cinema?
Among the whole of film production there is a set of films with a singular profile, which prevents their convenient classification. These works consist of images of a documentary type, on which a literary text is said in voice-over. Their name, when it exists, hesitates between film-essay, or film-poem. But the cocktail formed by the mixture of these two elements turns out to be quite indefinable, and no consensual name was imposed to use. To date, this type of film has never been the subject of a thorough and specific analysis. This is the lack which our thesis tries to answer.
In a poietic dimension of our own, we focused on how a visual component focused on the capture of reality and a textual component that is relatively autonomous and free of choice could be assembled. We also traced the development processes of the films studied. This aspect of the problem is related to a reflection on the reception of these films, a reflection conducted upstream by the filmmakers themselves: how to ensure the compatibility of these two sensory channels, and what reading can we expect? These reflections therefore involve editing problems. Indeed, insofar as images and texts are rarely in phase with each other, the question arises of how to relate them. Finally, we asked ourselves if this type of film was a specific poetics and ontology.
To examine these questions we have identified a corpus of five films, in order to cover the widest possible range of scenarios concerning the mode of production of films and the textual genres summoned. This corpus consists of La Rabbia by Pier Paolo Pasolini (1963), The Great Wall by Tadgh O'Sullivan (2016), Lost, lost, lost by Jonas Mekas (1976), Dieu sait quoi by Jean-Daniel Pollet, and Les Mains négatives (1979) by Marguerite Duras. In addition, in a research-creation approach, we realized a short film following the same principle of editing a literary voice-over on documentary-type images.
Our study shows that these films are part of a perspective of rejection and destabilization of ordinary representations of the world. Images and texts are conceived in such a way as to escape the medium and expected ways in the documentary, distilling instability in terms of enunciation, identities and times. But this in turn allows flexibility, agility, able to reconfigure representations of reality. The literary text also participates in a game about distance, between fusional lyricism and shift leading to a step back. In doing so, he challenges an approach that takes the objectivity of the documentary image for granted. An aesthetic of the gap implements the opening of meaning and makes necessary the co-construction of it by the spectator. If it is not specific to this type of film, the use of literary text multiplies its possibilities. But this gap also generates circulation phenomena. The text is not always in opposition or in rupture with the image; transfers or contaminations of meaning appear.
More broadly, the appearance of such a cinema since the years 1950-1960, and its persistence until today, testifies to a questioning of the great explanatory schemes that had held the spotlight until then. We recognize there a problematic linked to the artistic creation of post-war, then the abandonment of the points by the concept of postmodernity. However, in these times of multiplication of crises and doubts, and paraphrasing Baudelaire, we can say that the conditions are always there for the literary word «to plunge[] into the depths [of the Known] to seek out new».