

A pied d'œuvre

par Jean-Claude Biette

J'aurais tendance à croire en l'épreuve du passage des films à la télévision, ayant souvent vérifié que les films solides n'y perdent qu'un peu de leur charme pelliculaire, un peu plus peut-être de la mobilité et du grain des visages que l'écran de cinéma agrandit comme surface de mouvements et d'expressions et de taches de lumière, et que s'ils y perdent la splendeur des paysages ou l'étendue de leurs décors, c'est que quelque force d'inertie et de mort s'y cachait qui ne demandait qu'à tomber devant l'incorruptible pesée télévisuelle qui compte, recompte, et fait une sévère nouvelle somme de données pour une perception qui serait celle d'un troisième balcon d'une salle presque déserte, mais une salle qui aurait cessé de donner cette résonance d'autrefois au son du film maternellement protégé par la musique des bruits parasites des voisins et de la rue, et qui aurait cessé de garantir le sentiment bienfaisant d'un temps suspendu. Cette force d'inertie et de mort, forme ancienne d'un rempli sage et non signifiant, bien commode alors pour distraire momentanément de l'essentiel tandis que le film avance dans son déroulement temporel, elle est l'apanage de l'inattention inscrite au cœur du dispositif télévisuel jusque dans la télécommande qui promet à tout usager le pouvoir d'être un fin connaisseur du règne des images sous prétexte qu'il peut en ralentir le mouvement, s'arrêter même sur une image dont il pourrait saisir la quintessence, alors que l'effet réel de la télécommande sur la vision d'un film est, banalement, de pouvoir l'interrompre pour faire autre chose. Toutefois, en face de cet appel d'offre permanent d'inattention que fait la télévision, le soupçon que l'on est en train de nous faire perdre quelque chose – on ne sait pas toujours bien quoi – des films nourrit d'autant plus l'envie de fixer son attention que la réduction d'espace est grande. Les films en 70 mm et les films en cinémascope perdent, il est vrai, plus que les autres, et si ce passage à l'épreuve est souvent juste pour les films en format dit « standard », il est plus douteux avec les films en grand format. *Lola Montès* d'Ophüls, avec ses arabesques narratives étroitement soudées à l'enchantement spatial, passe mal et

demande, comme plus tard *Playtime* de Tati, non seulement une salle de cinéma, mais une grande salle, par implicite principe esthétique que film et salle ont même structure, même profondeur de champ, même vastitude qui les présente l'un à l'autre en miroir asymétrique quand le film met en œuvre une condensation signifiante sous le patronage rassurant des mêmes apparences.

Hélas ! ou pas hélas ! mais c'est ainsi, une certaine idée du cinéma a cessé d'être vivante, est devenue historique : elle n'est pas à proprement parler morte, mais est devenue mi-morte, mi-vivante, pas assez vivante en tout cas pour provoquer, telle quelle, des films qui en prolongeraient salutairement les canons esthétiques devenus aujourd'hui orphelins d'une certaine idéologie du spectacle qui autorisait une dose variable de morale humaine au sein de la lisibilité spectaculaire, mais pas encore assez morte, pourtant, pour ne pas permettre la célébration consciente, légitime, et inscrite dans le mouvement temporel de la vie, des désirs personnels de cinéastes, tels que les films continuent de les affirmer, d'en donner des preuves, de maintenir, quelle que soit la forme qu'on leur découvre par la suite, leur signification universelle par-delà la mort des individus qui les ont vécus. Il s'agit moins de la cinéphilie, comme chapelle des effets, qui voit les signes de cinéma gardés et rangés, comme signes de reconnaissance privés du sens qui les a fait éclore, comme fleurs séchées, alors que ces fleurs, aussi belles soient-elles, sont presque toujours casuelles, circonstanciées, et n'épuisent pas, loin de là, la généreuse fertilité du sens qui les a fait naître un jour, mais qui peut à tout moment en faire éclore d'autres. Il s'agirait plutôt, pour emprunter à l'histoire de Moïse et Aaron, du buisson ardent : il arde, pour peu qu'il soit permis à notre vanité d'en caresser l'idée, pour l'éternité.

C'est non loin de cette terre problématique qu'est né en 1955 le seul film en cinémascope de Howard Hawks, *La Terre des pharaons*, où même William Faulkner dut pester en lui-même de ne savoir faire parler les personnages. Ressassement de cette chère question du personnage, si essentielle au cinéma puisqu'elle est l'impureté même – liée qu'elle est au star-système, au casting, à la tentation psychologique, à l'alluvionnement théâtral, à l'identification sentimentale, c'est-à-dire à la décomposition future en poussières idéologiques – et que c'est cette impureté, si précieuse, si nourricière, l'humain – si difficilement représentable tant il demande en un film à la fois de contrôle et de prescience polyphonique – qui est le seul élément susceptible de dépasser l'arbitraire de la perfection technique (fût-elle exonérée de cet arbitraire en devenant organisme structurel inexorable, comme cela arrive, de façon exceptionnelle, quand un cinéaste bâtit ses films comme des credos techniques : Eisenstein, Kubrick, Pelechian).

A une époque où l'entretien était un genre modeste qui ouvrait une brèche discrète sur les points essentiels de la recherche d'un cinéaste que l'entreteneur choisissait par sincère affinité, un genre qui ignorait encore automatismes et complaisances, Howard Hawks déclarait à Jacques Rivette, François Truffaut et

Jacques Becker (le texte ayant été repris plusieurs fois, je simplifie en connaissance de cause) qu'il ne savait vraiment pas comment pouvaient vivre, dans la vie quotidienne, un pharaon, un grand prêtre, un architecte, une princesse nubienne, des esclaves, des ouvriers participant à la fabrication d'une grande pyramide d'Égypte, et que c'est cela, la constitution des personnages, qui avait été la principale difficulté pour ce film d'un cinéaste qui a toujours été célébré pour son observation exacte du tempo humain. Revu aujourd'hui en la salle Garance, dans le cadre de l'hommage à la Warner, *La Terre des pharaons* résonne étrangement. Alors que ce film passe bien à la télévision, car le rétrécissement de l'espace et l'amenuisement de tous les Égyptiens anonymes, figurants du travail pyramidal, provoquent une gymnastique de l'attention aux plans pour n'en rien perdre et même pour tâcher de retrouver jusqu'au souvenir des premières visions du film en salle, c'est ce souvenir si valeureusement reconstitué et gardé en provision en une mémoire mixte où le cinéma se voit relayé par la perception télévisuelle dans laquelle l'élément impur vivant ne vient presque plus du film réduit à l'indifférence d'un objet qui est loin, mais de la vie même, changeante, toujours indéchiffrablement promise à l'Histoire, c'est ce souvenir qui devient alors historique. Le film a perdu ses spectateurs réunis par une idéologie du spectacle où divertissement et gravité se mélangeaient grâce à des conventions techniques insoupçonnables d'affaissement de crédibilité, et où l'innocence était un contrat tacite, qu'on ne songeait même pas à reconduire, tant les passages multiples en salles de quartier en vérifiaient la validité. Aujourd'hui, comme tant d'autres, ce film appartient à la consommation dite culturelle et les spectateurs qui sont là, en salle pieuse, même lorsqu'ils ont connu ce contrat d'innocence, appartiennent au temps du mille-feuilles esthétique, où l'on n'a plus l'innocence, où l'on sait désormais qu'à croire aux films comme au bon vieux temps de la participation, on se laisserait, bien en deçà de toute notion de vigilance, abuser non pas par quelque désuétude qui frapperait dans l'observation de conventions passées, comme on le dit des fleurs, mais parce qu'est désormais inscrit dans le contrat de notre prérogative culturelle le droit de réduire à l'état d'objet rangeable dans les rayons d'une vidéothèque tout le personnel figurant de l'histoire du cinéma, et qu'il nous faut, à vouloir vertueusement retourner restaurer le rite de la communication pour des films anciens dans une salle quelle qu'elle soit, insuffler un nouvel oxygène, autrefois perçu comme gaz carbonique menaçant la perception majoritaire du cinéma, celui de la vie dans toute sa complexité d'approche, telle qu'elle est un peu la nôtre, si l'on veut redécouvrir tout film qui a laissé partir loin derrière lui l'oxygène qui formait son milieu vivant.

Curieusement, la télévision, qui nous prive d'une modeste partie des prestiges de la perception d'autrefois mais qui réveille notre mémoire (par l'effet d'une pure passivité transitive du dispositif technique présent en chaque foyer que rien n'interdit en principe de se changer en buisson ardent) nous donne par là un

nouveau point d'appui pour ne pas trop nous laisser nous dissoudre dans les effluves de la morbide atmosphère des temples du cinéma. Elle seule peut restituer une sorte de vie interrogative et délicieusement passagère aux classiques intouchables promenés de dictionnaire en dictionnaire et de fait rarement malmenés, et dont la vision semble à jamais figée dans un anti-sésame dont la formule serait : l'Histoire a tranché une fois pour toutes et jamais plus la caverne ne peut ouvrir ou fermer sa porte à l'appel souverain de qui veut aller et venir. Elle seule donne le sentiment lumineux et apaisant que le temps qui érode toute chose nous accorde aussi cette illusion heureuse de ne jamais nous baigner dans un même film.

C'est à ce titre que, même bardé de ses dégoûts pour des aventures de cinéma qui l'indignent (Godard, Pasolini, etc.) et qu'il préfère taire, le dictionnaire de Lourcelles, parce qu'il refuse d'accepter le verdict de l'Histoire officielle et ose donner les résultats d'un examen esthétique personnel réalisé dans le temps sans hâte de re-vision espacées est le seul livre alphabétique, avec *Cinémanie* de Gérard Legrand, à rendre justice à un cinéma – Dwan, Walsh, Tourneur, Ulmer, etc., qu'il inscrit bien au-delà du simple principe de plaisir cinéphilique – dont l'enchantement se prolonge malgré les formules d'époque, qu'on ne supporte plus dans les films ordinaires qui se contentaient de les régler sans y rien ajouter ni tissage interne, ni tonalité de décalage, ni impérative vision humaine sur les tréteaux du monde. Bref, Lourcelles a fait au mieux pour défendre les conventions contre les clichés jusqu'au seuil douloureux de la modernité qu'il ne franchit pas.

Je ne laisse pas en plan pour autant ma *Terre des Pharaons*. Revu, comme je l'ai dit, en salle, le film s'épuise aujourd'hui à étoffer d'une intrigue de pouvoir des personnages qui n'en ont pas la carrure, moins parce que, selon les dires de Hawks, leur cadre de vie quotidienne ne serait pas bien éclairé, que parce que précisément le tracé de leur vie reste de pure convention représentative prêtée par Hollywood au film de genre historique de l'Antiquité que seul DeMille avait su ou saura exalter. Là où Mankiewicz jouera une certaine épaisseur romanesque autour de deux stars, plus stars encore à la vie qu'à l'écran, pour représenter avec grandeur le destin de Cléopâtre, sans éprouver de complexe à l'égard d'une certaine altérité qu'on serait en droit d'attendre entre Rome et l'Égypte, là où Mankiewicz nie purement et simplement la difficulté, sachant que la capitale où il opère n'est pas l'antique Alexandrie, mais Hollywood *urbi et orbi*, Hawks, plus attaché, au sens fort, à une certaine vérité des impulsions du comportement, des décisions vitales, de la bien abstraite espèce humaine, ne parvient à trouver son point d'appui ni sur ses personnages principaux inamovibles, superficiels d'être joués sans aucun arrière-plan, ni sur ces foules d'ouvriers qui commencent à chanter en allant au travail avant de s'y trainer, bercés par des chants funèbres dont le synchronisme, laissé à la bonne volonté des spectateurs peu regardants des salles d'autrefois, est aujourd'hui fragilisé par notre habitude de perception

minutieuse des films à la télévision. C'est dans les scènes presque objectives des cérémonies funéraires, ainsi que dans l'inoubliable installation puis mise en marche du dispositif de fermeture de la pyramide, que Hawks trouve sa plus belle expression du temps de l'action humaine comme avers de l'éternité.

Eloge du mauvais objet

C'est sur la base d'une intime familiarité cinéphilique avec le cinéma de Hawks que prend son essor John Dorr lorsqu'il s'inquiète de regarder une certaine réalité quotidienne de l'Amérique, désormais abandonnée par son cinéma, à l'exception de Woody Allen. En effet, à partir de 1979, John Dorr a réalisé des films en vidéo, d'une technique consciemment rudimentaire et ne visant qu'à inscrire au cœur de chaque film, indifférent à la valorisation de tout le reste, la problématique entité, constamment renouvelable au fur et à mesure que la vie avance, acteurs-personnages. D'où une tranquille assurance minoritaire qui retrouve l'innocence préhistorique du théâtre forain. Dans *Approaching Omega*, un jeune homme, assis à côté d'une jeune femme qui conduit un mini-car, traverse un paysage de montagnes douces. Quittant la banquette arrière où il somnolait, il passe à l'avant et commence à parler. Cela ne s'arrêtera pas de sitôt. Il est là avec sa cousine en route vers l'ascension du mont Omega. Les paysages défilent et le car enfin s'arrête dans une sorte de parking naturel en bordure de route. Près d'une voiture déjà là, un homme surgit, boy-friend de fraîche date de la cousine et, semble-t-il, bien qu'il n'en avoue aucun souvenir, ancien camarade de collège du cousin. Les trois personnages prennent leur sac à dos qu'on devine alourdi de matériel de camping et s'engagent sur un chemin qui ne demande visiblement aucune aptitude à l'escalade, mais juste l'endurance nécessaire à une promenade d'un jour ou deux. Cette promenade-ci a pour prétexte l'ascension du mont Omega, dont je doute un peu qu'il existe sous ce nom-là, et pour piment le curieux rapport silencieux et allusif au sujet de quelque chose que l'amant de la cousine semble vouloir oublier dans son passé au collège avec le cousin volubile. Avant d'atteindre le mont Omega, on apprendra qu'un acte décisif du boy-friend, ayant valeur de révélation, aura évité *in extremis* au cousin d'entrer dans les ordres. Mais le sujet réel de la mise en scène de John Dorr, c'est l'enregistrement des vibrations de la nature traversée – redoublé par le fait que le cousin volubile exige des autres le silence dès qu'il pose son appareil enregistreur pour saisir le chant des grillons, des oiseaux, des ruisseaux – et les variations jaserdes des trois personnages en marche qui tantôt se perdent, tantôt s'isolent. Il s'ensuit une saisie de la profondeur de champ entre deux personnages en marche qui accuse, sans aucun artifice dramaturgique, et par pur enregistrement des choses comme elles se produisent, ce sentiment de flottement temporel de la promenade où la parole n'est plus qu'une évacuation presque insignifiante d'une ivresse corporelle

qui prendrait forme orale. Ce film réalisé en 1983 annonce, à partir d'une intuition d'origine hawksienne, et, en partie, rossellinienne, *Le rayon vert* de Rohmer. Ni la roche straubienne, ni la lettre qui perpétue ne sont du propos de John Dorr : il est cependant, dans *Approaching Omega*, le premier à capter les choses qu'il capte. C'est dans ce rapport particulier entre un temps éprouvé qui dure plus qu'il ne semblerait permis qu'aucun principe compresseur de durée ne menace jamais, et l'apparente minceur d'une quête vague et insouciant d'un trio de marcheurs qui ne broient que du temps pour éprouver l'existence, que réside l'art de narrateur de John Dorr : dans la simple expérience du temps – où temps mort et temps vivants ne jouent pas par contrastes mais par glissements, parfois en des zones dangereuses dont ils finissent par sortir (à cet égard, les panoramiques expriment plus le temps qui passe que l'espace qui s'étend) – expérience que l'on demande au spectateur de partager – mais le spectateur d'une cassette vidéo est prêt à tout – avec patience, prêt à sourire dès que pointe le danger foudroyant de cocasserie et d'inanité qui semblerait menacer l'unité de l'entreprise, alors que ce danger n'est qu'un point poétique dans le tracé de la logique. Les plans sur les termites, le passage d'autres promeneurs, le boy-friend qui change de chaussettes, le petit-déjeuner d'œufs brouillés en poudre, sont ces points poétiques ; et ils le restent à la troisième vision du film.

Réalisé en 1987 (?), *Dorothy and Alan at Norma Place* raconte la vie dramatique du couple Dorothy Parker et Alan Campbell des années 20 aux années 60, avec leur passage à Hollywood où ils vivent en écrivant des scénarios. Tout le contraire de *Approaching Omega* : on a ici des scènes dramatiques, et de longues expositions de sentiments. Le film, austère et paradoxal dans son entêtement à proposer une biographie télévisuelle idéale que personne au monde n'appelle de ses vœux, finit par forcer l'admiration au point qu'on est ému par cette reconstitution qui ne s'intéresse qu'à l'expression des sentiments portés par des acteurs ardents et désespérés, puisque l'enrobage historique à quoi l'on s'oblige aujourd'hui n'est que la parure des clichés sentimentaux. Dans ce film aussi apparaît ce naturel dans l'urgence à donner réalité à une hypothèse de cinéma, quelle que soit la réalité quantifiable de spectateurs éventuels. Ces cassettes envoyées par Bill Krohn, rien n'interdit qu'on en fasse la demande, en autant d'exemplaires qu'on voudra, ne serait-ce qu'au titre de découverte d'une des formes possibles du problème prolongement de la tradition la plus riche d'Hollywood. Elles sont éditées par EZTV Home Video. 8547 Santa Monica Blvd. West Hollywood, CA 90069. (213) 657-1532.

Dans son deuxième film, *The Case of the Missing Consciousness* (1980), John Dorr joue lui-même le rôle d'une sorte de cobaye soumis aux expériences inverses de deux femmes médecins rivales, l'une bienveillante à qui il peut poser des questions, faire confiance jusqu'à l'absurde – elle le met en position de reconstituer ce rêve où il s'était vu d'en haut en train de dormir, en le fixant à un chariot élévateur susceptible de lui faire retrouver la bonne hauteur de son rêve –, tandis

que l'autre, maléfique, le soumet à d'effrayantes punitions (l'actrice est l'admirable Strawn Bovoc qui sera plus tard Dorothy Parker), comme de lui faire enfoncer dans le crâne un bout de métal qui aimanterait à vie la musique speedée d'une station de radio. Les actions qui s'enchaînent avec une invraisemblance feuilletonesque reprennent une vieille tradition comique, commune au théâtre, au cinéma et à la télévision : elles sont le moyen pour John Dorr d'exposer une obsession, facilement partageable, de persécution sociale – où la seule chance de survie mentale du patient consisterait à contraindre le persécuteur incompréhensible et le soigneur inopérant à ne pas se soustraire à la batterie de questions et de relances d'où toute souffrance personnelle s'absente pour n'engager que la seule logique matérielle des causes et des effets au nom de la, jamais nommée mais bien présente, résistance démocratique aux manifestations, même dérisoires, de l'oppression. Comme si le cinéaste, reprenant la question du *Ice* de Kramer, voulait repartir en sens inverse, et n'engager que lui-même, corps et âme électrisés par une logorrhée logique dont la principale justification consisterait à éclairer au fil de chaque séquence toutes les routes secondaires et les chemins cachés d'un scénario qui menacerait, comme la terre, de s'ouvrir à chaque pas. Le cinéma vidéographique de John Dorr semble consister à ne jamais vouloir colmater, hiérarchiser, intensifier le plus petit sentier qu'il emprunterait pour l'inscrire dans un ensemble de séquences qui ont pour évidente fonction – dans deux films sur quatre – de suggérer de façon glaçante l'irresponsabilité du tout-puissant professionnalisme contemporain.

Dès son premier, *Sudzall Does It All* (1979), dont le titre renvoie au slogan publicitaire d'une lessive fictive, il nous montre une jeune femme, épouse et mère, qui, ayant bien du mal à être l'active actrice Cordelia Coventry, renonce résolument à sa vocation pour devenir la star d'une marque de lessive, dont le metteur en scène, venu sonner à sa porte, voit aussitôt en elle, tel Sternberg découvrant Dietrich, la « perfect middle American typical housewife », d'ailleurs tout est si parfait que l'on reconstituera tel quel son appartement en studio. Ce suicide volontaire aboutit plus tard à la réalisation découragée mais couronnée de succès de spots publicitaires où la lessive Sudzall inscrit la mort et le suicide dans son esthétique commerciale. Et puis à travers le personnage de la fille de l'actrice, hypnotisée par une phrase qu'elle répète tout le temps en réponse à un inspecteur scolaire, serial-killer d'homosexuels, prétendant lui délivrer une autorisation légale de rester chez elle pour gribouiller ses dessins, on voit une manière inédite de s'adresser à la caméra. Il est temps de dire aussi que l'auteur complet de ces quatre films a un sens immédiat du dialogue et des situations comiques qui est plus raffiné et plus douloureux que celui de Woody Allen. C'est cet alliage qui fait l'originalité désabusée de ces films qui font aujourd'hui du porte-à-porte, alors qu'il y a cinquante ans, le cinéma les eût produits comme voisins de palier de ceux d'Edgar G. Ulmer, et il y a trente ans, comme le département comédie de la maison Corman. Mais c'est leur indifférence à la recherche d'un temps cinémato-

graphique, où rythme, efficacité narrative, poids de réalité se conjuguaient, qui les conduit naturellement à se fonder sur cette perception télévisuelle, épisodique, distraite, où le temps n'est plus jamais ponctué. Ici, l'on s'adresse au spectateur, abreuvé d'images gonflées aux hormones et insignifiantes, comme à un interlocuteur situé à deux ou trois mètres, qui devrait tourner la tête vers celui qui parle – acteur s'exprimant au nom du seul personnage – et l'écouter, un peu à la manière des spectateurs-passants qu'on voit dans *Les Enfants du paradis* dont le principal mérite est d'évoquer la disponibilité fluide du public qui fuit aujourd'hui les salles de cinéma comme s'il voulait passer directement du théâtre en plein air (où l'on peut regarder les acteurs à deux mètres de soi) au foyer où ronronne le poste de télé, comme si le cinéma n'avait été qu'un vaste intervalle héroïque rêvé. Moins nostalgique que Moullet, moins bibliquement ravageur que Monteiro, John Dorr est le cabaretier enchanteur d'une télévision qui ne hurlerait pas sur les toits couverts d'antennes qu'elle est démocratique et socialement représentative, mais qui ferait enfin consciencieusement son travail de bateleur pour les innombrables spectateurs abandonnés, solitaires et qui sont à la rue du lien social télé-vociféré.

La règle du désert

Dans *Along the Great Divide (Le Désert de la peur, 1951)*, présenté au cours de l'hommage à la Warner Bros en la salle Garance au Centre Pompidou, Raoul Walsh nous montre l'intervention fulgurante d'un shérif (Kirk Douglas) au moment où un homme accusé du meurtre de l'un des deux fils d'un fermier va être pendu par la famille et les amis : il va le soustraire à cette justice expéditive et l'emmener, en traversant le désert, jusqu'à la ville prochaine où il pourra être jugé par un tribunal. La traversée du désert de la petite troupe à laquelle s'est joint la fille (Virginia Mayo) de celui qui est soupçonné de meurtre est agrémentée par la sécheresse, le vent, la chaleur, les tempêtes de sable, et par les tentatives de soudoiment des employés du shérif par ce père rusé et retors et sa fille prête à tout pour qu'il s'évade, renforcées par la fatigue et la lassitude qui augmentent dans ce voyage que seul le shérif tient à faire, mais tout cela resterait volontiers un peu fabriqué, s'il n'y avait quelques éléments intempestifs pour venir subvertir ou au moins menacer cette fabrication scénaristique trop exposée au mirage du désert comme solution scénographique imparable. Ainsi cette façon dont la mise en scène installe de façon intermittente de l'ironie entre les personnages du père, de la fille et du shérif, qui tout en rusant ne sont pas dupes de leurs manœuvres respectives et se le font savoir, ce qui a pour effet de dédramatiser à tout bout de champ un film qui ne demandait qu'à être dramatique et angoissant – dédramatisation que Walsh réussira mieux et plus légitimement, sans provoquer chez le spectateur le moindre regret de quoi que ce soit.

plus tard dans *Un roi et quatre reines*. La mise en scène de Walsh réalise ainsi étrangement un déni d'elle-même par la lucidité avec laquelle elle regarde le scénario qui dispose sous ses pas les traverses qui le font avancer dans le désert : en effet, les dix premières minutes, l'exposition de la scène de la pendaison s'achevant sur son interruption, sont parmi les plus belles choses jamais tournées par Walsh – cette âpreté de la nature, cette objectivité du mouvement des personnages, cette vérité d'organisation compulsive d'un lynchage autour d'un arbre, ces acteurs à cheval qui imposent les plans, cette présence matérielle de l'air dans la lumière, cette fixité des regards qui brûlent le cadre, tout cela conduit d'entrée le film sur une aire difficilement prolongeable – et qui n'est, de fait, pas prolongée – mais qui le marque d'une façon telle que la mémoire ne peut plus se défaire par la suite de ce sentiment d'une incandescence qui doit organiquement devenir autre chose : cette incarnation de l'énergie, théâtre effrayant dressé à sa propre gloire, le reste du film, étapes et intermèdes, ne serait pas de trop pour en organiser ironiquement la randonnée expiatoire. Ce voyage obligé, qui mène presque à la désincarnation de personnages trop tôt altérés de cette eau furieuse mais nourricière de l'histoire (et de l'Histoire, cf. *Silver River* ou *Band of Angels*), garde cependant aujourd'hui encore valeur de contre-exemple à la violence esthétiquement illégitime, car gagnée d'en haut, d'*Apocalypse Now* de Coppola. C'est au relatif échec de Walsh à filmer certaines séquences du désert que l'on découvre la difficulté à faire oublier qu'il y a une juridiction tacite et indicible par laquelle une caméra détient le droit de se rapprocher d'acteurs ou de personnages que plus rien ne protège dans la solitude glacée ou brûlante d'un désert où, tandis que nous les regardons, tout (eau, nourriture, abri, défenses, présence humaine) manque. Plus de rochers pour étayer la visée de la caméra, plus le moindre repère pour que le temps se consume au rythme secret des accidents de l'espace, comme s'il existait un point d'abandon des personnages, un point de rupture de l'équilibre entre le spectateur et le monde représenté, à partir duquel il faudrait soit redonner aux personnages un minimum de répit, afin de les soulager de ce dessèchement par l'abstraction du désert, à l'aide d'un relais spatial qui rétablirait l'ordre temporel, soit laisser subrepticement passer l'idée qu'il y a une sorte de droit d'enregistrement de l'action qui permettrait d'éveiller chez le cinéaste des scrupules quant à la distance à laquelle il faudrait qu'il se tienne. C'est ce sentiment qu'exprimait John Ford quand il disait qu'il n'aimait pas entendre tout un orchestre symphonique quand on voyait sur l'écran des hommes mourant de soif dans le désert. Et ce n'est pas par absence de scrupules que Walsh assèche ses personnages mais parce qu'il succombe à cette terrible règle du désert que j'essaie d'établir puisque *Along the Great Divide* (là où *Colorado Territory* la devine et la résoud génialement) me la soumet à nouveau un certain nombre d'années après qu'elle me soit apparue en voyant à la télévision *Les Rapaces* de Stroheim. Lorsqu'il filmait ses personnages accablés dans les chaleurs du désert où ils se battaient et

se débattaient, Stroheim, qui plongeait résolument dans l'humain (ou dans l'inhumain), transgressait de façon inoubliable cette règle, en faisant – ce que ne cherche pas Walsh dans *Along* – apparaître, avec les personnages, la totalité de l'être vivant qui ne demande, chez un cinéaste comme Stroheim, qu'à venir irradier et embellir l'acteur qui joue le personnage.

Il s'est avéré, dans la suite historique des faits, que la technologie – grues, hélicoptères, avions, satellites et assimilés – permet au regard de l'observateur de prendre ses distances et de s'absenter de tout ce qui, jusqu'alors, inscrivait l'existence humaine dans un espace et un temps, sensibles et partageables. Le survol, avec cet inavouable appel de destruction, qui s'est installé, d'abord avec la conscience de ce risque, dans *2001* de Kubrick, puis avec une jouissance conquérante dans *Apocalypse Now* (tout le contraire d'*Objective Burma*), et s'est maintenant vulgarisé et généralisé en un mouvement prédateur où télévision, publicité et tourisme collaborent pour reconquérir, non pas le monde, mais la terre et ses banlieues, au fur et à mesure que les colonies s'éloignent dans une mémoire mythologique, ce survol, affranchi de tout scrupule de légitimité, bientôt aidé de son double souterrain, l'infinie pénétration corpusculaire (contaminations variées et exponentielles), reste une question obsédante que le cinéma peut garder comme force de mémoire distinctive (ce que gardent, par exemple, même tournés en vidéo et destinés à une télévision idéalement consciencieuse et démocratique devant laquelle les spectateurs veilleraient à ne pas perdre le fil vivant de leur mémoire, les films de John Dorr).

Ce qui fait souffrir s'écrit

Le Journal d'un curé de campagne, revu dans les programmations de plus en plus frileuses de la télévision (qui nous accorde un trop bref mais opportun cycle Melville permettant de voir comment après le charme si personnel de *Bob le flambeur*, un cinéaste renonce, pour quelques films dont *Léon Morin prêtre*, à sa liberté), est une sorte de tournant dans l'œuvre du cinéaste le plus radical de son temps. Parti de textes littéraires, dans lesquels les dialogues apparaissent aujourd'hui comme presque valorisés par les acteurs, une fois la surprise d'époque passée, Bresson a commencé par fonder son cinéma, il faut le dire, sur le théâtre ; et lorsque dans ses *Notes*, il s'en prend au théâtre, c'est en connaissance de cause, à travers l'expérience qu'il a faite dans *Les Anges du péché*, *Les Dames du bois de Boulogne*, et *Le Journal d'un curé de campagne*. Dans ces premiers films-là, Bresson ne cherche stylistiquement pas plus, mais pas moins, qu'à simplement briser la rhétorique d'origine théâtrale des acteurs qu'il est, pour des raisons de production d'abord, obligé d'employer et de faire jouer, afin d'atteindre à un sentiment de vérité qu'il pressent possible de faire apparaître, derrière ce masque de rhétorique théâtrale qui est la monnaie courante du cinéma

d'alors, pour que des personnages manifestent cette vie intérieure spécifique qui ne demande qu'à vivre entre les lignes denses des dialogues, tournant le dos à ce réalisme ambiant qui n'est que littérature floue, déjà prête à servir à l'Office télévisuel. C'est en choisissant de ne pas obéir aux genres, et de s'en tenir à une littéralité vocale de textes encore plus littéraires que ce qu'il était habituel de prendre dans les livres à cette époque, que Bresson s'arme lui-même pour que les silences et les regards marquent d'un contrepoids plus lourd le tranchant de répliques d'une grâce abrupte presque classique. *Le Journal*, d'être à la croisée des chemins entre la période des acteurs et la période des « modèles », gagne une sorte d'expression contradictoire par ce mélange d'acteurs et de non-acteurs, où l'on sent l'exaspération de devoir encore accepter un harnachement de diction qu'il n'a pas librement choisi mais dont il hérite, et le désir encore timide et mal défini d'aller vers ce harcèlement, qui sera légendaire, de modèles inconscients de leurs pouvoirs et de leurs limites. Cette expression contradictoire trouve ses pôles d'aimantation dans le caractère des deux prêtres imaginés par Bernanos auteur du livre, qui donne lieu dans le film à un duel permanent pas moins angoissant que celui qui oppose Moïse et Aaron, car il est ici privé de l'aura historique, n'a pas d'horizons, pas de conséquences qui excèdent l'étendue d'un ou deux villages enfoncés dans la terre, cernés d'un ciel gris maigrement venteux, et les deux hommes s'affrontent dans leur seule conception du modeste mais dur travail à l'intérieur d'une paroisse, le curé qui tient son journal, en son entêtement presque sacrificiel que lui dicte sa vocation, l'autre plus vieux, le curé de Torcy, en sa connaissance des hommes et des réalités inévitables de la chair ; l'un, celui qui pense et se prive et consigne par écrit le peu qu'il gagne en son expérience, conduit le récit et, sans le savoir, dresse l'état de ce qui appartient à ses pauvres capacités, laissant à l'espace des plans ce qui leur revient de compléter, de suspendre, de contredire que sa pensée ne voit pas, l'autre parce qu'il n'a que son corps, sa parole, et, d'une manière générale, sa manière d'être, installe dans le film, comme par contraste avec le jeune curé, ce qu'on peut appeler – impureté des impuretés, qui éclaire la foi convenue d'un jour lourdement matériel – le *personnage*.

C'est dans la façon extraordinaire qu'a cet homme coriace de lancer paisiblement ses phrases, comme s'il n'y pouvait rien de constater ce qu'il constate (« *Tu souffres trop pour ce que tu pries. Si tu ne peux pas prier, rabâche* », et tant d'autres répliques si bien taillées pour le cahot des corps), comme s'il s'excusait presque d'avoir à dire ça. C'est d'être ainsi aussi vrai humainement qu'est spirituellement engagé dans son corps malade le jeune curé, que le curé de Torcy, dont la maturité anticipe sur celle de Bresson, est l'un des plus beaux personnages de tout le cinéma qui s'est exprimé en langue française. Parmi tant de choses mortes ou disparues qui n'apparaissent jamais dans les films des années 40 ou 50 en France, il y avait des types humains que savait trouver Grémillon par proximité fraternelle, que Renoir reconstituait par suprême intelligence, que

Pagnol connaissait par cette roublardise de qui n'attend rien de l'humanité : Bresson est allé silencieusement à leur rencontre pour les capturer dans l'espace clos d'un monde spécial, baptisé cinématographe. Dans *Le Journal*, Bresson est encore presque timide, les jeunes filles sont encore en retrait et les acteurs pas encore congédiés, les modèles ne sont encore probablement qu'un rêve, et les personnages ont plein droit de cité. Les prochains films, *Un condamné à mort s'est échappé* et *Pickpocket*, vont s'éloigner vers la contemplation muette et chargée d'une sourde culpabilité des actions et des gestes et des regards fuyants parfois presque morts. *Pickpocket* est d'abord un documentaire sur Paris et l'âme française à la fin des années 50, avec ces secrets et ce gris de fautes lourdes qui suinte partout. La fameuse phrase, « *Quel chemin, etc.* », si souvent citée, sent la pause, comme le Monteverdi à la fin de *Mouchette* m'était, à la sortie du film, apparue comme une trahison impardonnable ; mais elle sonne vraie dès lors qu'on la relie non plus aux personnages mais au lent travail d'appropriation par Bresson de ce qu'il cherchait depuis tant d'années et si peu de films pour y répondre.

Procès de Jeanne d'Arc, si obstinément oublié, est le point culminant de cette recherche où la notion d'acteur a disparu, celle de personnage s'est dissoute dans le tout du film qui en reconstitue plus pleinement la figure, et celle de modèle s'y est résolue comme sans crier gare. Bresson ensuite ne craint plus l'impureté. Débarrassé une bonne fois pour toutes des acteurs, il tient ses modèles et cherche avec plus ou moins de bonheur les personnages. Dans *Au hasard Balthazar*, les coquetteries d'écriture, de lumière, de gestes, ne parviennent pas à obstruer cette beauté unique du film qui était – quel étrange sentiment ! – de faire entendre la voix de la terre : nullement pastorale, plutôt sombre, mais ici plus rassurante que toute voix humaine. L'âne, s'il n'est pas accessoirement sublime comme celui de *The Rising of the Moon* de John Ford, est au moins bon, de pure bonté animale qui encaisse, et bon personnage soudain de ne rien exprimer. Ensuite encore, à l'exception d'ouvertures brutales ou urgentes sur la sauvagerie du Moyen Âge (*Lancelot du lac*) et sur celle d'aujourd'hui (*Le Diable probablement*), il arrive à Bresson de rater des personnages (le psychanalyste de *L'Argent*, pour ne citer que le plus tapageur) ou un film (*Une femme douce*), ce qui n'a que peu d'importance, et à peine d'intérêt à le faire remarquer, sauf qu'on le juge à l'aune de ce qu'il a déjà exigé de lui-même. A partir de *Mouchette*, il travaille au titre d'auteur difficile mais reconnu, mais le cheminement qui l'a fait passer de film en film de la rhétorique des acteurs qu'il fallait commencer par contrarier pour arriver peu à peu à cette feinte fluidité des modèles, s'achève quand *Procès de Jeanne d'Arc* est fini. A cette époque, un jeune homme a si bien assimilé dans le cinéma de Bresson ce rapport aux textes littéraires et cette conscience ruminante de la rhétorique du jeu, qu'il décide d'en tirer, pour ses propres films à venir, toutes les conséquences. Un certain Jean-Marie Straub, né au pays de Jeanne d'Arc, et sa compagne Danièle Huillet, sont résolus à battre le fer quand

personne ne voit qu'il est encore chaud : dans l'écart temporel entre les plans filmés et l'enregistrement des voix et des sons organisés en studio après coup. Le lien vivant entre image et son direct, Renoir en avait fondé le principe, mais Bresson, à supposer que ce lien ait transité par ses films, l'a bientôt congédié en vue d'un contrôle absolu que pourtant la notion, si importante pour lui et qui revient souvent dans ses *Notes sur le cinématographe*, d'improvisation semblait pouvoir permettre. C'est sur le travail de la rhétorique de la diction des textes que les films de Straub-Huillet reprennent la recherche d'une époque encore mobile de Bresson pour engager la leur. La peinture, terre natale de Bresson, sera dès l'aube interdite dans les plans de Straub, comme s'il fallait être sûr que le son aurait bien la part qui lui revient de droit divin, et que les voix aussi (D. Huillet veille au grain) connaîtront les intempéries. Quand l'essentiel de l'œuvre est enfin venu au jour, c'est au titre de sujet que la peinture a droit de présence. Mais ce fonds commun qu'aucun cinéaste n'a le privilège d'avoir inventé ni découvert, les personnages, ils vont et viennent, habitent un film, désertent l'autre, en sont souvent jalouxés. Rien ne les oblige à être là, sinon qu'ils nous reposent du mouvement inexorable ou vain des films par leur incorruptible mauvaise humeur à ne pas vouloir s'y laisser réduire. Le flux indifférent de la vie qui mélange les films dans notre mémoire n'emporte pas les personnages. Ils restent avec nous.