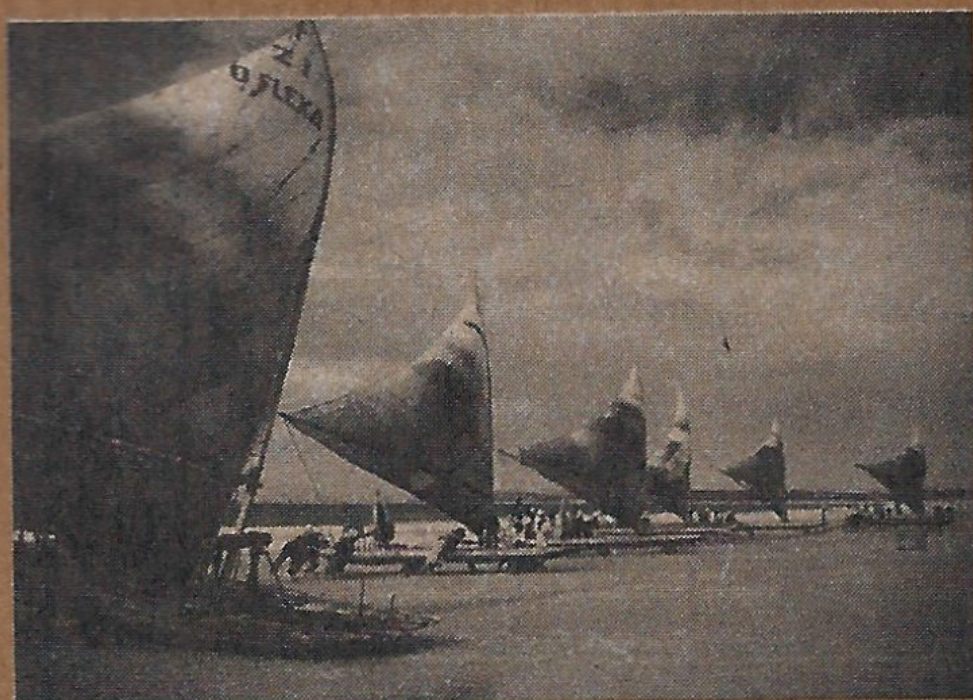


TRAFFIC

■ **Jean-Louis Comolli** *L'œil était dans la boîte* ■ **Robert Kramer** *Odessa* ■ **Mark Rappaport** *Notes*



sur « *Rock Hudson's Home Movies* » ■ **Jonathan Rosenbaum et Bill Krohn** *Orson Welles aux Etats-Unis : un échange (1)* ■ **Jacques Bontemps** *Renoir et Bresson dans le texte* ■ **Isabelle Coudrier-Kleist** *Encore une histoire d'amour* ■ **Sylvain Roumette** *Have you read any good books ?* ■ **Andrea Zanzotto** *E la nave va* ■ **Jean-Claude Polack**

Cassavetes, une folie en trompe-l'œil ■

Suely Rolnik *Hal Hartley et l'éthique de la confiance* ■ **Patrice Rollet** *Cet instant*

qui nous échappe ■ **Jean-Claude Biette**

D'un sandwich mexicain ■ **Raymond**

Chandler *La nuit des Oscars à Hollywood*

12

AUTOMNE 1994

REVUE DE CINÉMA. P.O.L



Have you read any good books ?

par Sylvain Roumette

La première fois que j'ai entendu poser la question, ce devait être à Londres dans les années soixante, je n'ai pas compris tout de suite que ce n'était pas une question qui appelait une réponse, du moins une réponse à son objet apparent. Non, on ne s'intéressait pas *vraiment* à mes lectures, et croire le contraire était aussi naïf, par exemple, que prendre pour argent comptant les protestations d'indignité d'un ami japonais m'expliquant que son misérable intérieur ne saurait accueillir un hôte tel que moi.

Il n'empêche que c'est quand même de livres qu'il s'agissait, et que pour ce qui est de l'échange social, de la circulation de parole réglée par les rituels de la conversation, c'est bien le livre qui était l'unité de référence, à la fois transactionnelle et transitionnelle – *l'unité de compte*, comme on dit depuis que les mots de la finance sont devenus les maîtres mots de tous les discours, y compris artistiques (cf. Sollers parlant de Gallimard comme de « la Banque centrale », ou Anglade s'interrogeant en comédien sur la façon de « gérer » l'agonie de Charles IX dans *La Reine Margot*).

Par la suite, bien sûr, la question s'est déclinée autrement : après les livres ce sont les films qui ont surtout servi de monnaie d'échange dans la circulation d'idées, d'expériences, de souvenirs, dans tout ce commerce (ce *trafic*, au sens propre) d'émotions et de désirs qui irrigue la moindre de nos conversations et en distribue les enjeux (dis-moi quel film tu as aimé, je te dirai s'il y a une place pour moi dans ton désir, ou pour toi dans le mien).

Les films ont donc pris la place des livres, les images celle des mots. C'est-à-dire qu'à la place du papier et de l'encre, on a eu quoi ? de petits blocs d'émotion, des battements de lumière, de petites parcelles de ce matériau en apparence moderne mais en réalité archaïque, *l'image-son*, qui est comme le métal qu'en son temps un autre papier avait remplacé, en sens inverse, selon le contrat de confiance fondateur de la monnaie moderne.

Cheminement à rebours, donc, régression en amont du geste fiduciaire (du latin

73

fiducia, confiance). Dans l'histoire de chaque cinéophile, et au cœur peut-être de la cinéphilie, il y a ce moment de thésaurisation pure, où le papier est rejeté au profit de l'or (boîtes de films sous le lit de Langlois, lingots sous le matelas de Grandet), le signe des choses (papier) au profit des *choses mêmes*, ou de ce qui en tient lieu (pellicule). Comme si la confiance, précisément, n'existait plus, et que pour dire le monde le système de *traduction* de la langue doit être remplacé par les jeux de *représentation* de ce qui est au-delà ou en deçà de la langue.

Il n'est pas difficile de voir que cette méfiance s'applique en réalité à ce qu'il y a d'essentiellement moderne dans l'écriture : son côté portatif, sa légèreté, sa versatilité (au sens anglais du terme). À côté du lecteur de roman, qui est tout entier dans l'économie – et l'abstraction – du signe, le spectateur de cinéma ressemble à un homme des temps anciens, engoncé dans un rapport rudimentaire à l'expérience et qui ne croit qu'à ce qu'il touche, ou qui le touche. L'un a une carte de crédit dans sa poche, l'autre a besoin d'une brouette pour transporter les pièces qui lui serviront à payer sa voiture ou ses impôts. C'est qu'il ne lui faut pas moins que le simulacre du monde, sous forme de belles et bonnes images : les paysages de la Chine et les archers d'Azincourt, le Stromboli et le pont de la rivière Kwai, la guerre et le théâtre, le corps des femmes et le souffle du vent. Tout cela existe pour de bon, il a fallu partir en campagne pour le rassembler, courir le monde et remonter le temps, recruter des hommes et choisir des décors, retrouver la mémoire des mots et des gestes. Et finalement, c'est comme une rançon (mais pour la liberté de qui ?) que le film vient déposer en gage devant chaque spectateur, payable avec du réel sonnante et rébuchant, dont le cinéma comme *opération* (y compris au sens arithmétique) est pleinement comptable.

Cet or concret rassure, ou plus exactement il comble quelque chose que rien d'autre ne pourrait combler. Avec son excès de représentation le cinéma assouvit une vieille fascination, qui, pour reprendre les termes de Blanchot, se nourrit moins de la possibilité de voir que de l'impossibilité de ne pas voir. Savoir que « cela a été » (ce rire, ce cri, ce regard), que « cela a eu lieu », même le temps d'une simple mise en scène, est une sorte de consolation au regard de la frustration créée par le tout-virtuel de l'écriture. C'est de ce point de vue qu'il faut comprendre, me semble-t-il, la fonction d'apaisement de l'image, telle que Godard l'a souvent évoquée. Si l'image c'est la paix, c'est parce qu'elle est la manifestation de quelque chose qui autrement serait resté caché, et que cette épiphanie est en soi une récompense, ou une grâce, dont les mots, eux, ne peuvent pas être porteurs. On ne peut attendre d'eux que l'intranquillité, et la souffrance, dont le même Godard remarquait dans un dialogue ancien avec Le Clézio qu'il y en avait plus du côté de la littérature que du cinéma.

Ce balancement entre les images et les mots n'est pas qu'une question académique, et en ce sens il ne se réduit pas aux truismes de la sociologie sur le nouvel âge des

74

médias ou l'historicité de Gutenberg. Il m'intéresse ici en tant qu'il est perçu, et vécu, par quelques-uns comme une contradiction intime, comme le nœud même de leur désir (ou de leur rage) d'expression.

Plus précisément, ce qui a déclenché pour moi le retour de cette vieille aporie est une simple phrase de Nicolas Philibert lors d'une soirée *Trafic* à la Maison des écrivains. Invité à s'expliquer sur sa position de cinéaste, il n'a pas pu dire autre chose que ceci : qu'il filmait *pour ne pas écrire*. Phrase à la réflexion extraordinairement troublante, surtout pour quelqu'un comme moi à qui il est arrivé plus d'une fois d'avoir à l'inverse le sentiment d'écrire *pour ne pas filmer*. Dans un cas comme dans l'autre le « pour ne pas » ne doit pas faire illusion : l'intentionnalité qu'il introduit est bien sûr purement fictive. On est loin du choix délibéré de celui qui ajuste son propos et son moyen d'expression en restant maître de l'un et de l'autre, comme Man Ray énonçant avec simplicité qu'il peint ce qu'il ne peut pas photographier ou qu'il photographie ce qu'il ne peut pas peindre, réduisant l'alternative à une dimension quasi technique (mais c'est parce qu'il reste en réalité dans l'univers homogène du visuel). Avec le passage de l'image au mot ou du mot à l'image, on est plutôt dans un système où ce qui règle le saut de l'un à l'autre (le *shifting*) échappe à toute stratégie – ou alors c'est le genre de stratégie par défaut que recèle une formule voisine comme « reculer pour mieux sauter », elle aussi ambiguë du point de vue de l'intentionnalité qu'elle semble exprimer.

Ecrire, pour un cinéaste, ou filmer, pour un écrivain, relève en réalité de quelque chose comme une conjuration. D'un côté (celui du cinéaste) il s'agit de conjurer ce que l'écriture apporte inévitablement avec elle, pour peu qu'elle soit vécue comme expérience et non pratiquée comme technique, et que j'appellerai volontiers la dimension de l'effroi (non absent, me semble-t-il, de la réaction de Philibert). L'intuition que la littérature a partie liée avec le négatif, la souffrance et pour tout dire le mal (au sens où Pierre Michon apprend de Rimbaud que « *la poésie, c'est mal* ») suffit à en jeter plus d'un dans le camp et le commerce des images : « idiots » ou non, il y a beaucoup de consolation à y trouver, et au moins elles ne s'achètent pas au prix de la solitude. De l'autre côté (celui de l'écrivain) ce qui est à conjurer est à peu près symétriquement inverse : pour un écrivain, la possibilité du cinéma, son lien organique avec le réel, la négociation permanente qu'il entretient avec le social, sont à la fois des menaces et des tentations. Même s'il aspire à l'apaisement que lui apporterait, pense-t-il, la fabrication des images, quelque chose en lui résiste à cette conversion. Le Clézio a beau dire qu'il aurait voulu être peintre, ou pourquoi pas cinéaste, on ne sache pas qu'il ait essayé d'en finir *vraiment* avec ce qui est au cœur de l'activité de l'écriture et qui est l'expérience du *défait* de la langue. C'est parce que la langue échoue constitutivement à représenter le monde que peut s'y installer l'appareil de l'alchimie du signe, c'est-à-dire la machine littéraire, laquelle, comme on sait, fonctionne au manque. Pas un écrivain ne voudrait échanger ce manque contre l'excès de réel de la machine cinématographique, et même ceux qui ont tenté l'expérience, et qui du reste ne sont pas si nombreux (Duras, Handke), ne

contredisent pas la règle : leur cinéma fonctionne lui aussi au manque, si tant est qu'il fonctionne.

A l'autre bout de la chaîne, l'expérience du lecteur/spectateur n'est pas moins intéressante à interroger. Je fais l'hypothèse qu'après la période de ce que j'ai appelé la crise de confiance à l'égard du mot et du signe, crise que j'ai appelée « anté-fiduciaire » et dont la cinéphilie était le symptôme historique, on assiste aujourd'hui à un renversement de tendance et à une non moins évidente crise de confiance, à l'égard cette fois de l'image et de la représentation. En disant cela, je pense moins à tel ou tel épisode récent qui a fait entrer la télévision dans l'ère du soupçon (effet Timisoara) qu'à une sorte de désabusement général à l'endroit du cinéma, vécu par ceux-là même (je m'y inclus) qui avaient pris l'habitude d'y reconnaître et d'y inscrire les enjeux majeurs de la vie et de l'époque. Si crise de confiance il y a, il me semble qu'elle concerne la capacité qu'aurait le cinéma d'aujourd'hui à se *charger* (au sens où l'on parle de charger un ordinateur) d'une expérience et d'une intelligence du monde, plutôt par exemple que d'un logiciel de jeux. Je ne suis sûrement pas le seul à chercher en vain dans les salles, je veux dire dans l'espace public de pensée – oui, de pensée – que représente une salle, l'équivalent de ce qu'était un film d'Antonioni ou de Rocha pour une génération dont le cinéma était l'horizon indépassable. Et il ne s'agit pas ici de l'éternel ressassement sur les choses qui ne sont plus ce qu'elles étaient. Simplement du constat d'une mutation, qui donne son sens à la crise de confiance dont je parlais. Et aussi peut-être (mais ce n'est pas contradictoire) du sentiment qu'à l'échelle d'une vie, comme l'avouait un jour Philippe Garrel, il n'y a peut-être pas tellement de films qu'on peut vraiment dire importants...

Pour prendre un exemple : j'ai sur ma table un petit livre d'Emmanuel Moses, *Les Bâtiments de la Compagnie asiatique* (éditions Obsidiane). D'où vient que je ne ressente jamais au cinéma la jubilation que procurent la plupart des courts textes qui le composent ? Toute question de talent mise à part, il me semble que cela tient à des raisons qui ne sont pas étrangères à ce qui est examiné ici, c'est-à-dire les rapports respectifs de l'écriture et de l'image à l'expérience du monde. Essayons de comprendre pourquoi.

La qualité de plaisir que produit le texte de Moses pourrait s'analyser de bien des façons, mais elle tient surtout à une certaine combinaison de choses vues (« *Une porte s'est ouverte, à l'étage, laissant la lumière bleue inonder le parquet et les murs* ») et de ce qu'on pourrait appeler, sur le modèle de l'opposition fiction/non-fiction, des choses non vues (« *Malheur à ceux qui n'ont pas rempli leur grange, pour ainsi dire* »), le passage d'un régime à l'autre, du visuel au gnomique, se faisant *cut*, sans raccords syntaxiques, chaque énoncé créant ainsi un effet de suspension tellement actif dans le texte qu'un des poèmes commence précisément par les mots : « Temps de suspens ».

Ce suspens n'est pas étranger au cinéma, il est même l'effet ordinaire d'une de ses figures majeures, elle aussi asyntaxique, le plan fixe. Mais quelle que soit la façon dont on sort d'un plan fixe, par un autre plan fixe ou par un mouvement de caméra, on ne bascule jamais dans un autre *ordre* visuel. La machine-cinéma continue de sécréter de l'image comme l'araignée son fil de soie, et à lier de ce fil les fragments du monde qu'elle ne cesse d'apprêter comme autant de petites proies, avant de les digérer dans une espèce de manducation visuelle d'où le réel sort, quoi qu'on en dise, unifié, lissé. Le cinéma est un fabricant invétéré d'espace, il ne peut pas faire autrement que d'en produire à partir des morceaux, même erratiques, dont on le nourrit. C'est en quoi il s'oppose le plus à l'écriture, qui ne cesse, elle, d'ouvrir et de refermer des espaces différents, réglés par des dimensions variables qui échappent à une géométrie unique. Pour ne prendre que l'exemple évoqué ici, le visuel n'est dans le texte qu'une catégorie, ou une dimension, passagère. Lui succède aussitôt un autre « réglage » imaginaire, et c'est précisément le passage de l'un à l'autre qui produit la déstabilisation, l'appel, le *suspens*, qui sont sources de plaisir.

Il en va de même pour d'autres paramètres de l'écriture, laquelle a bien entendu d'autres affaires à régler que celle du visuel (même si le traitement du visuel est classiquement un des critères majeurs de la littérature, spécialement poétique). C'est le cas par excellence de l'expression du temps, qui nous met sur le chemin d'une autre des raisons du plaisir pris à la lecture des textes de Moses (mais il pourrait s'agir de bien d'autres textes). Si je dis que la poésie y parle au présent, cela ne suffit certes pas à rendre compte de ce plaisir, mais cela pointe tout de même quelque chose dans le jeu des temps grammaticaux qui, même si le recours au présent les annule, n'en continuent pas moins d'exister virtuellement et de fournir en arrière-plan une sorte de *profondeur de champ* à ce qui est dit au présent. Le choix du présent prend ainsi son sens par rapport au futur ou au passé composé qui l'ont précédé, et l'effet produit (souvent en finale chez Moses, et donc renforcé par le blanc qui suit le dernier mot) est inséparable de cette opposition.

Le présent au cinéma, ou le présent du cinéma, ne peut évidemment tirer parti d'aucune opposition de ce genre, puisqu'il n'en existe pas et que choisir le présent contre le passé ou le futur n'a pas de sens dans une énonciation qui de ce point de vue est monovalente. C'est d'ailleurs pourquoi dire que le cinéma est toujours au présent, comme cela s'est beaucoup écrit, est une absurdité : si le cinéma appartient à une catégorie c'est à celle de l'existant, sans autre modalité. *Une image - est - une image - est - une image, etc.*, comme *a - rose - is - a - rose - is - a - rose* : le « réalisme » du cinéma ne peut que décliner indéfiniment une sorte de tautologie visuelle, à laquelle on sait que la peinture moderne s'est confrontée de son côté (mais avec d'autres moyens). Il n'y a donc pas à attendre de lui ce qui est le propre d'un système « structuré comme un langage », dans lequel (comme on le répétait dans les années de la sémiologie, qui étaient aussi celles de la cinéphilie) chaque élément tire sa valeur de son opposition avec un autre élément appartenant au même paradigme. Un

mot s'oppose à un mot, un temps s'oppose à un temps, mais une image ne s'oppose pas à une image, ou alors elle s'oppose à toutes les images possibles, c'est-à-dire à rien¹. Quand Emmanuel Moses écrit : « Arrivé devant le triangle sombre du lac, je me suis arrêté et des lèvres étrangères ont récité : "Je sais, ô déesse, car j'y étais" », le glissement successif des temps (passé composé-présent-imparfait), disposés côte à côte comme les facettes d'un objet cubiste déployé, ouvre un espace qu'il faut bien reconnaître comme tout bonnement interdit au cinéma – lequel, pour être honnête, en a d'autres à explorer, et ne s'en prive pas.

Il se trouve seulement que (affaire de génération ? idiosyncrasie personnelle ?) c'est de cet espace-là que nous avons aujourd'hui la nostalgie – un espace intérieur, que nous puissions vraiment reconnaître et habiter, disons pour faire « image » celui de Michaux plutôt que de Kevin Costner. Peut-être le cinéma est-il à un moment de son histoire, et nous de la nôtre, où après avoir un temps confondu son territoire avec celui de la littérature, et pour cela quelque peu forcé son naturel dans des entreprises quelquefois habiles (Resnais), quelquefois héroïques (Straub ou Godard), il laisse s'opérer une re-territorialisation (chacun chez soi) à laquelle en vérité le plus étonnant est que nous ne songions même pas à nous opposer – à preuve le renversement de tendance dont j'ai parlé plus haut et dont je risque l'hypothèse, qui voit le balancier quitter les zones de la cinéphilie et revenir vers celles de la littérature. Il serait à coup sûr intéressant de comprendre ce qui est le plus agissant dans ce mouvement, des facteurs matériels (« objectifs ») qui depuis une vingtaine d'années ont bouleversé la production et la diffusion des films (irruption de la vidéo, déclin des salles, homogénéisation du marché, crise du film d'auteur, etc.) ou des facteurs proprement liés à l'histoire intellectuelle d'une génération, si tant est que la question de la *génération* ait un sens (je crois que oui). Et il ne le serait pas moins de savoir s'il y a à gagner ou à perdre à cette discorde nouvelle entre cinéma et littérature, cette séparation de corps qui est d'abord une séparation de têtes, je veux dire dans nos têtes.

A gagner ? Comme dans toute liquidation de situation conflictuelle, il y a sûrement à gagner quelque chose comme un soulagement : le choix de la littérature contre le cinéma est une façon rassurante, forcément rassurante, de rentrer dans le rang. Le retour à un certain ordre « naturel » du monde, celui du « chacun chez soi », n'est pas sans séduction, et il y a toujours des (petites) satisfactions à des (grands) renoncements. Que les écrivains écrivent, que les cinéastes fassent des films, que les lecteurs lisent et que les spectateurs regardent, du moins est-on sûr que les vaches seront bien gardées : je le dis sans ironie parce que je suis sensible comme tout le monde aux vertus, même désuètes, d'un monde bien ordonné. La preuve en est que, lorsque je disais tout à l'heure ne plus éprouver au cinéma la qualité de jubilation procurée

1. En réalité, la seule chose à laquelle elle puisse s'opposer c'est la non-image, l'image noire – ce noir cadré qu'il est justement arrivé à des avant-gardes d'utiliser, j'allais dire faute de mieux.

par la lecture de certains textes – affirmation en soi un peu forcée –, cette demi-vérité était bien révélatrice d'une sorte de (mauvais) désir de donner son congé au cinéma, du moins comme spectateur (professionnellement, c'est autre chose). Par lassitude, saturation, fatigue du visuel, découragement devant ce que le cinéma est devenu, ou est en train de devenir, à l'âge des médias, c'est-à-dire quelque chose qui fonctionne de plus en plus sur le modèle de ce que j'appelle à la télévision des *programmes-bien-sûr*, dont la vertu principale est de proposer au spectateur ce qu'il s'attend *bien sûr* à y trouver (par opposition à des *programmes-quoique*, des *programmes-pourquoi* ou des *programmes-peut-être*). S'agissant du cinéma, cette attente du public est naturellement un peu plus difficile à identifier qu'à la télévision, cet « *inconscient à ciel ouvert* » dont parlait Daney, encore que le marketing des fantasmes soit visiblement une discipline en plein essor dans les studios hollywoodiens. Le cinéma comme entreprise de recyclage de l'imaginaire du public, bientôt collecté par les tuyaux et les réseaux de l'interactivité, nous y sommes presque : « *J'en ai rêvé, X. L'a fait* » – phrase clé de l'époque. Du désir de X. (ce qu'on appelait autrefois un auteur, ou un sujet, et c'est la rencontre avec ce désir singulier qui constituait le spectateur en tant que spectateur, et non en tant que client), plus question. Ne reste que la soumission obscène aux « désirs » du client, justement, et à la place du *pacte* artistique (un pacte est une alliance provisoire, aléatoire, ouverte sur le risque) un *contrat* garantissant une prestation, on n'ose pas dire une jouissance.

Ce qu'il y a à gagner, c'est donc d'abord cela : une distance prise par rapport à cette hystérisation générale¹, une respiration, le sentiment d'une liberté trouvée à « *prendre le large hors du cinéma* », comme l'écrivait Peter Handke dans un texte où curieusement il analysait lui aussi les raisons qu'il avaient eues de se déprendre de « *cette chose qu'on appelle le cinéma* », si importante pour lui dans « *les temps lointains* » des années soixante où il aiguissait dans les salles son « *appétit du monde* ».

Mais bien sûr il n'y a pas qu'à gagner aux nouvelles configurations des années quatre-vingt-dix. Le clivage réinstauré entre cinéma et littérature reconduit des oppositions qu'on avait appris à dépasser – entre d'un côté le spectacle, l'*entertainment*, voire l'émotion (le cinéma retrouvé, le « vrai » cinéma, etc.), et de l'autre le voyage intérieur, l'aventure du moi, le sentiment du monde (affaire de littérateurs et de poètes). Quel que soit le désenchantement dont je parlais plus haut (en mon nom et en celui de quelques autres), nous ne pouvons pas nous satisfaire d'un *état des choses* en tout point contraire à ce que nous avons toujours cru et voulu – nous à qui le désir de cinéma est venu de l'intérieur de la littérature, non pas contre elle mais dans le même mouvement qu'elle et dans son prolongement. Si le cinéma c'est bien de la littérature continuée par d'autres moyens (et là-dessus je n'ai *au fond* pas

1. On a toujours su que le cinéma avait un rapport privilégié avec l'hystérie, avec quoi il a en commun de « parler » d'un temps d'avant le langage (cf. Patrick Lacoste, *Trafic* n° 5). Ce qui est nouveau, c'est que cette vocation constitutive, archaïque, devient aujourd'hui manifeste : pour continuer à exister le cinéma doit entrer, délibérément cette fois, dans le jeu de la relance hystérique avec le spectateur.

changé d'avis), la formule périmée aussi bien le *filmer-pour-ne-pas-écrire* que l'*écrire-pour-ne-pas-filmer* qui est son image renversée. Ou plutôt : les deux positions ne renvoient qu'à des choix ou à des limites individuels, psychologiquement circonstanciels. En termes de morale artistique, elles ne sont porteuses d'aucune généralité : *écrire et filmer*, camarade Philibert, voilà bien la seule position qu'il faut *oser* appeler juste.