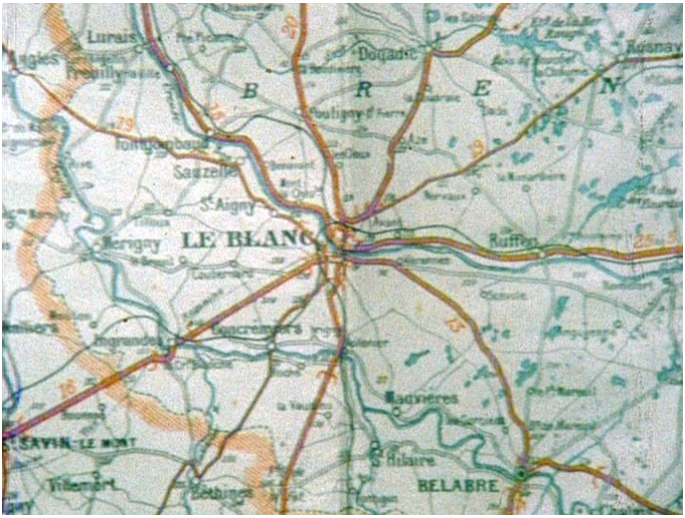


Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre
Jean-Claude Rousseau

Toute leçon de géographie devrait être soit préparée, soit complétée par une étude sur le terrain, par une leçon-promenade.

Cependant, on ne peut, à l'école primaire et au cours élémentaire, ni tout voir ni tout montrer, surtout lorsqu'il s'agit de découvrir la terre entière !

Il faut donc des IMAGES.

Jean BRUNHES.

Leçons de Géographie *Cours élémentaire* (81 dessins ou cartes).

Édito

Nous fondons *Dérives* : une revue, un Dvd et un site internet pour le cinéma. On ne pourra pas tout avoir, mais on n'a pas besoin de tout avoir. On peut voir une chose, écouter, lire, voir des images en mouvement, et avoir une émotion, une idée qui chemine, imaginer…

Avec *Dérives* notre désir n'est pas seulement d'apporter un regard critique, esthétique, philosophique ou poétique sur le cinéma mais de faire entrer le cinéma dans la revue par son objet même, les films, et ceux qui les pensent, les fabriquent, les imaginent et les rendent aussi visibles que sensibles. *Dérives* propose au lecteur de se faire spectateur et au spectateur de se faire lecteur. Passer d'un rapport à l'autre, d'une écriture à une autre, dans un jeu de continuités et de lignes de partages constantes : pour creuser des sillons, s'empêcher d'arriver, dévier hors du domaine de définition du cinéma, dériver.

Nous désirons faire connaître des films, des textes, des travaux sonores peu ou pas diffusés. À chaque numéro, nous dériverons à partir d'un point donné. Le premier numéro trouve son point d'ancrage dans l'œuvre du cinéaste Jean-Claude Rousseau, celle-ci nous conduisant à une réflexion sur l'image et le lieu.

Dérives, mai 2007

REVUE

Visual to Audio 9
Daisuke Akasaka

Lettre à Jean-Claude Rousseau 15
Patrick Javault

Entretiens avec Jean-Claude Rousseau 23
David Yon

Notes sur le film inachevé, *Journées lointaines* 47
Catherine Bareau

L'instant fatal 49
Annick Bouleau
Alain Bergala

E pericoloso sporgersi , 57
Rousseau et Blanchot, au risque du vide
Sylvain Maestraggi

Lumière blanche 79
Stéphane Bouquet

Les soviets plus l'électricité, moins du mouvement, 83
font mon cinévoyage
Damien Monnier

Black Baltik, notes d'envoi 101
Laurent Plagnol

Fernand Deligny, le réfractaire 109
Dominique Autié

Lignes d'erre 117
Fernand Deligny

Fifty et le gour 119
Fernand Deligny

Un cercle dont la circonférence est partout 123
et le centre nulle part
Bertrand Ogilvie

Être un peintre 127
Sur *Une visite au Louvre* de Straub et Huillet
Mehdi Benallal

Le dévouement, mais pas la dévotion 130
Jean-Claude Rousseau

DVD

DVD 1

Films

Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre
Deux fois le tour du monde
Faux départ
Jean-Claude Rousseau

DVD 2

Films

L'instant fatal
Annick Bouleau

Face à ce qui se présente
Catherine Bareau

Cages
Julien Chigot

Sons

Entretien entre Fernand Deligny et Renaud Victor à propos du projet de film *Toits d'asile*, 1987

Vues du monde

Erfoud, route de Rissani, été 2004
Christophe Clavert

Tokyo Reels 1
Jérôme Dittmar

Palestine, Cisjordanie, mars 2006
Jérémy Gravayat

Desassossego
Florence Pezon

SITE INTERNET

www.derives.tv

Résonances

Texte de présentation du film
Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre
Jean-Claude Rousseau

Wer glaubt, soll selig werden
Qui croit sera sauvé
Jean-Claude Rousseau

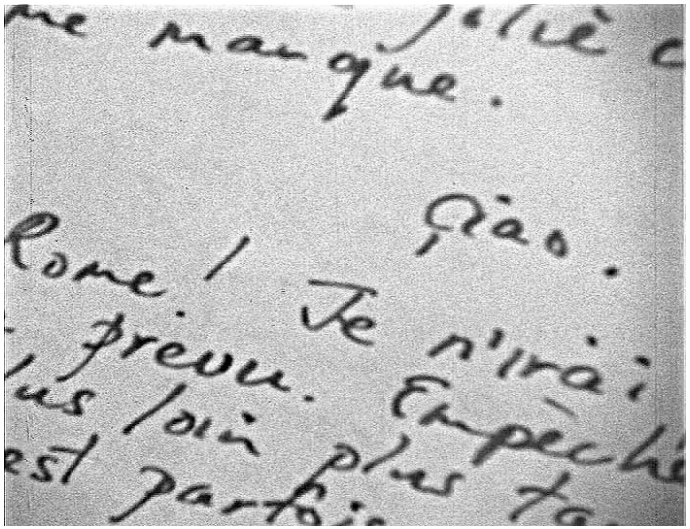
Le son d'histoires,
émission radiophonique sur le cinéma n°10.
Jean-Claude Rousseau parle de ses films
Fréquence Paris Plurielle

Face à ce qui se présente (texte de la voix off)
Catherine Bareau

Vues du monde

Djelfa
David Yon

Naufrages
Abel Kavanagh



Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre
Jean-Claude Rousseau

Lettre à Roberto

Visual to audio

Daisuke Akasaka

A fix shot. In a hotel room, there is a bed, and sunlight enters from a right window. A middle aged man enters into the room and takes off his coat and hat. When he opens the window, the atmosphere and noisy sounds of outside invades inside. The man leads the sounds from outside of screen. He switched on TV, the voice of an announcer of RAI appearing, and noisy siren of a patrol car filled in the room.

At the moment that we feel as if the space is exploding with them, the shot and the sounds are cut...black screen with silence, and ties to a vivid long shot of the city which liberates sounds to outside atmosphere.

Jean-Claude Rousseau, who himself plays the man, is an amazing cineast in that he can show what cinema is with such only one shot. In Japan his four video works were shown for the first time in Panorama of new french documentaries, in the Institute Franco-Japonese of Tokyo, in November 2004. He was born in 1948, and influenced by american underground cinema during he has been in NY, like Phillipe Garrel. After came to Paris he made 8mm film works, each one for years. In 1999 *Valley close* won prizes in Belfort International Film Festival, and acclaimed. Jean-Marie Straub says Rousseau is one of the greatest filmmaker in Europe, as Frans Van de Staak and Peter Nestler. Recently Rousseau is making video works at a faster pace. The first one I described is a short film which called *Lettre à Roberto* (2002), it's a masterpiece. I was so fascinated with the movement of light, sound and leading by Rousseau's gesture in the space.

The movement captured by this fix shot is very fresh, fun and even entertaining, the director's looks are gloomy to the contrary.

But, why?
Some viewers must have the same question about *Juste avant l'orage* (2003), which was shot while Rousseau has been in South-Korea for Jeon-ju International Film Festival. Why such a low-angle fix shot of a street stall so fascinated ? Immediately after men at rest left, woman in shop for cleaning, and families from a distance, in addition a motorcycle and a car appear and leave roaring like the choreographed extra in Jacques Tati's film. But it's not a comedy. Was it directed or not ?
I don't know, but this simple shot is incredibly funny. Then the space filled with noises suddenly turns into black screen with silence, and an inside shot of a taxi which captures wipers moving on wet wind-screen appears, with the conversation between a driver and a guest.
Faibles Amusements (2004) fragmentally tells a love story that the director himself tempts a young man who wants to be a filmmaker. They stay at a hotel near the Lake Como and a young man leaves the director, but viewers just can see for example the deck of a ship on which passengers take (Ozu!), a young man posing in bed with the director's voice, the young man who reads outside through a window like a Bonnard's picture, and a street with conversation of the two men about Robert Bresson... The relation between image and sound is loose (for example a shot of the young man's face with conversations in an other scene), and the time does back and forth. And in 5minutes short film *Contretemps* (2004), we hear the message voice of a young man from telephone "I can't come to you" with black screen, and see the next wonderful shot whose composition consists of books and antiques of oriental taste on a desk. A book turned over shut by itself. That's all. But in such a short film which consists of extremely simple images and sounds, we feel Rousseau gives his absolute confidence to space and sounds as if each shot answers "yes" when you ask "Is such an image valuable ?".
In Rousseau's films he trusts audio-visual sense of viewers that recognize movements which create this world. And through his cinema he lets us notice the existence of the space and sounds which we can't recognize in daily life. How the collision of sounds, their deletion and invasion to space can expand our audition and amuse us ! Rousseau developped Bresson's way of "off sound", and he implies that the manipulation of the author himself who organizes the movement of the sound that goes in and out of a fix shot, is an amazing subject, too.

His films are documentaries of manipulation in that sense. Rousseau is an ultimate filmmaker because he reform cinema buoyantly like keeping a diary.

We need the cineasts who give us an opportunity of thinking with enjoyment of listening.

Tokyo, 01.04.2005

Un plan fixe. Une chambre d'hôtel, dont on voit le lit, où la lumière du jour pénètre par une fenêtre à droite. Un homme d'âge moyen entre dans la chambre et retire son manteau et son chapeau. Il ouvre la fenêtre, l'atmosphère et les sons bruyants du dehors envahissent la chambre. L'homme fait entrer les sons hors-champ. Il allume la télévision, on entend la voix d'un présentateur de la RAI. Le son d'une sirène de voiture de police emplit la chambre.
Au moment où le spectateur a la sensation que le son fait exploser l'espace, le plan est coupé. Les sons s'interrompent… Écran noir silencieux auquel succède un long plan animé de la ville, libérant les sons vers l'atmosphère du dehors.
Jean-Claude Rousseau, qui interprète lui-même le personnage du film, est un cinéaste étonnant en ce sens qu'il peut montrer ce qu'est le cinéma par ce seul plan. Au Japon, ses quatre essais vidéos ont été montrés pour la première fois dans la manifestation Panorama du nouveau documentaire français, à l'institut franco-japonais de Tokyo en novembre 2004. Né en 1948, il a été influencé par le cinéma underground américain pendant son séjour à New York, comme le fut aussi Philippe Garrel. Après son retour à Paris, il réalise des films en super 8 qui l'occupèrent chacun plusieurs années. En 1999, *La Vallée close* fut primée au Festival International du film de

Belfort, et y fut acclamé. Jean- Marie Straub affirma que Rousseau était l'un des cinéastes les plus importants en Europe, avec Frans Van de Staak et Peter Nestler. Depuis peu, Rousseau réalise des films en vidéo à un rythme plus soutenu. Le premier film évoqué ici est un court métrage intitulé *Lettre à Roberto* (2002). C'est un chef-d'oeuvre. J'ai été particulièrement fasciné par la variation de la lumière, par le son, contrôlés par la gestuelle de Rousseau dans l'espace.
Le mouvement capté dans ce plan-séquence est léger et même divertissant, mais le regard du cinéaste paraît à l'inverse chargé de tristesse.
Pourquoi ?
Certains spectateurs peuvent se poser la même question en voyant le film *Juste avant l'orage* (2003), tourné pendant que Rousseau était en Corée du Sud pour le Festival International du Film de Jeon-Ju. Pourquoi un tel plan fixe, filmé au ras du sol, montrant une terrasse en bord de rue, peut-il autant fasciner ? Aussitôt après le départ de quelques hommes qui s'attardaient, une femme vient débarrasser, des familles au loin, une moto et une voiture font irruption et disparaissent dans un bruit de moteur, évoquant une séquence chorégraphique d'un film de Jacques Tati. Mais il ne s'agit pas là d'une comédie. Qu'est ce qui relève ici de la mise en scène ? Je ne sais pas, mais ce simple plan paraît incroyablement drôle. Puis l'espace saturé de bruits devient écran noir, silence, auxquels succède un plan à l'intérieur d'un taxi, montrant le mouvement des essuie-glaces sur le pare-brise avec, en fond sonore, la conversation du chauffeur et d'un client.
Faibles Amusements (2004) évoque de façon fragmentaire une histoire d'amour que tente de vivre le réalisateur avec un jeune homme aspirant à devenir cinéaste. Ils séjournent dans un hôtel près du lac de Côme et le jeune homme va quitter le réalisateur. Mais le spectateur ne verra que le pont d'un navire avec ses passagers (Ozu !) ; un plan du jeune homme qui pose dans un lit, avec la voix du cinéaste ; le jeune homme lisant dehors vu par une porte-fenêtre, comme une peinture de Bonnard ; le plan d'une rue avec le son de leur conversation au sujet de Robert Bresson. La relation de l'image au son est libre (par exemple sur un plan du visage du jeune homme, viennent se superposer des conversations d'une autre scène). Le temps suit un mouvement non linéaire. Dans un court film de cinq minutes *Contretemps* (2004), nous entendons

la voix d'un jeune homme enregistrée sur la messagerie du téléphone: *« Je ne peux pas venir vous voir. »* L' écran est noir. Puis succède un plan magnifique dont la composition consiste en un cahier et des antiquités orientales posées sur un bureau. Les pages du cahier tournent d'elles-mêmes et il se referme. C'est tout. Mais à travers un court-métrage d'une telle simplicité visuelle et sonore, nous ressentons l'absolue confiance que Rousseau accorde à l'espace et au son, comme si chaque plan nous répondait « oui » lorsque nous demandons *« une telle image est-elle valable ? »*
Dans ses films, Rousseau fait confiance à la perception auditive et visuelle des spectateurs, capable de reconnaître les mouvements qui créent le monde. Et par son cinéma, il nous fait ressentir l'existence de l'espace et des sons que nous ne pouvons pas reconnaître dans la vie courante. Comment la collision des sons, leur manière d'occuper l'espace, leur brusque interruption, peut-elle élargir notre perception auditive et à la fois nous divertir ? Rousseau a développé la manière bressonienne d'utilisation du son off, et c'est là ausi un aspect étonnant que cette intervention de l'auteur qui organise le mouvement du son entrant et sortant d'un plan fixe.
En ce sens, ses films sont des documentaires de maniement. Rousseau est un cinéaste fondamental parce qu'il réforme le cinéma d'un geste léger, comme on tient son journal intime.

Nous avons besoin des cinéastes qui nous offrent l'opportunité de penser avec le plaisir de l'écoute.

Tokyo, 01.04.2005
Traduction de Laura Ghaninéjad

Juste avant l'orage

Lettre à Jean-Claude Rousseau

Patrick Javault

Cher Jean-Claude Rousseau,

Il y a plus d'un an que nous ne nous sommes parlé et il aura fallu la proposition de *Dérives* pour que j'en vienne à vous écrire. Bien que peu familier de l'exercice de la vraie-fausse lettre ouverte, je l'ai choisi de préférence à une image, c'est sans doute par crainte de passer à côté, estimant que la maladresse d'expression est plus facilement excusée que la faute de goût. Avant de vous écrire, j'ai pris sur une étagère la cassette de *Venise n'existe pa*s. Hasard du rangement mais aussi réticence à voir un de vos longs métrages s'abîmer sous la neige du VHS – la cassette de *La Vallée close* se trouvait juste à côté – et sentiment que ce visionnage en solitaire m'éloignerait trop de l'expérience vécue lors de sa projection en salle, de ces moments de veille et d'attente pendant et entre les plans ; comme il est difficile d'attendre devant un écran de télévision. *Venise n'existe pas* m'offrait le moyen de retrouver un peu de la saveur de votre cinéma et se montrait aussi un objet plus facile à cerner. Quelque temps après, alors que j'effectuais une recherche de films sur le site *Unifrance* (promouvoir le cinéma français dans le monde), j'ai tapé les lettres de votre nom et redécouvert le synopsis de *Venise n'existe pas* : *« S'il se penchait par la fenêtre, s'il faisait ce mouvement au risque de tomber ou de laisser tomber la caméra, s'il se penchait jusqu'à tomber, il verrait, on verrait, par-delà l'embrasure, les îles habitées, les églises et les palais où les bateaux vont accoster »*. En cliquant sur l'intitulé : fiche technique, j'ai vu que vous étiez réalisateur, directeur de la photo, ingénieur du

son, monteur, et qu'à la rubrique langue de tournage, il était marqué : sonore.
John Cage a eu un jour cette formule célèbre et souvent citée : *« I have nothing to say, I say it and that's poetry »*. En transposant, on pourrait avancer que vous n'avez rien de particulier à faire dans le cadre – ne cherchez même pas à vous rendre particulièrement beau ou intéressant sous le regard de la caméra – que vous le faites cependant et que c'est du cinéma. Le choix d'un cadre, duquel tout ou presque découle, est aussi une façon de faire partager ces moments esthétiques où le cours de la vie ordinaire semble pouvoir être suspendu. *Venise n'existe pas*, un titre un peu nouvelle vague, un peu premier roman, est la succession de trois segments. D'abord une vue sur la lagune à travers une fenêtre d'hôtel aux volets entrouverts qui fait voir le passage d'une journée par saccades, interruptions et sauts brusques dans la continuité du filmage, qui empêchent d'y voir un plan fixe. Le deuxième segment, c'est vous en non-acteur que l'on voit de dos s'approcher de cette fenêtre et se dévisager brièvement dans un miroir que l'on devine à gauche de la fenêtre. Toujours dans ce même segment, on découvre le contrechamp de cette vue : un lit sur lequel vous venez vous asseoir, puis vous étendre pour un moment d'abandon de quelques secondes à peine. La séquence se conclue par un nouveau plan de vous retournant vers la fenêtre. À voir et à revoir cette séquence, on remarque d'abord l'empreinte d'une théorie ou – si le mot dérange – d'une idée du cinéma à faire partager, car aussi étrange qu'il paraisse, la question du partage me paraît bien centrale dans votre cinéma – *« il verrait, on verrait... »* – ne serait-ce que le partage des temps morts, le besoin de nous retenir pour qu'enfin nous nous décidions à voir. Vous êtes ici, pour qui connaît un peu vos films, cinéaste et non-acteur militant. Surtout entre le cinéaste et le non-acteur, on ne peut dire qu'il y ait division des tâches puisque ce désoeuvrement du personnage visible à l'écran est aussi celui d'où naît votre cinéma, cette attente pendant que ça tourne, ce temps plus ou moins long qu'il faut pour *« charger »* l'image. Paradoxalement, vous parvenez ainsi à montrer la réalité de votre travail, travail qui est une façon de tout soumettre à la question. Le malaise, ou la simple gêne, que l'on croit saisir à l'écran, vient-elle de la situation totalement ou partiellement fictive *« racontée »* par le film ou bien, s'agit-il tout autant de la difficulté qu'il y a à agir avec un naturel non feint en évitant de croiser le regard de la caméra ?

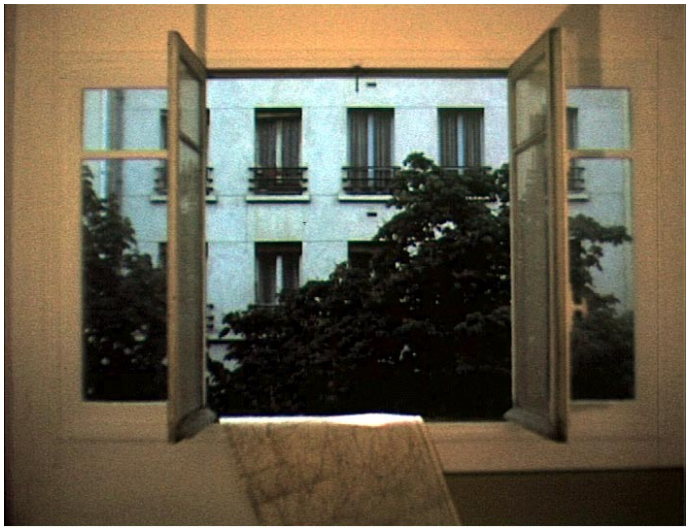
Cette scène à Venise est-elle reconstitution ou bien êtes-vous en train de la vivre ? Dans le deuxième cas, le travail du film qui vous permet d'en tirer quelque chose est aussi ce qui vous empêche de la vivre pleinement, ne serait-ce que parce qu'il vous oblige à écourter ce moment d'abandon sur le lit. Ce n'est pas trop forcer les choses que de dire que le cinéma est aussi ce qui vous donne une raison de vous lever. On pourrait imaginer que vous montrez à un hypothétique acteur comment ne pas *« jouer »* la scène. Le troisième segment enfin, c'est une image qui change de couleur avec la lumière et se révèle peu à peu : une vue du Rialto sous verre. À la chanson (napolitaine ?) entendue lors des premier et deuxième segments, ont succédé, après un intermède téléphonique (bruits d'un cadran qu'on tourne et d'une ligne occupée), des sons de rue. La bande-son semble moins extraite du tournage que rapportée à l'image.

Avec vos films, vous ne faites pas qu'affirmer une position d'artiste, transformant une modeste chambre d'hôtel en atelier, il semble que vous nous appreniez aussi le cinéma. En revenant sur ces trois séquences : par la fenêtre – dans la chambre – le tableau-souvenir, il s'avère que rien ne va de soi dans l'ordre de leur succession, ni dans les liens qui les relient. Par rapport à la première séquence dans laquelle s'est écoulée une journée, l'épisode de l'homme seul dans la chambre est-il le jour d'après ou bien le même jour ? Un contrechamp à cette contemplation qui aurait pu s'insérer dans la séquence si vous aviez voulu réaliser un montage ? Le fait qu'à la fin de ce plan l'homme se rende vers la fenêtre est soit la répétition de l'action précédente, soit la même action vue d'un autre point de vue ; comme un effet de boucle. La dernière séquence, d'une indépendance plus grande à l'égard des deux autres, pourrait aussi bien servir de prologue que, comme ici, d'épilogue, une façon de montrer qu'une simple variation d'éclairage sur une image suffit déjà à créer une idée du temps, du voyage, à ébaucher une intrigue. Dans cette compression du temps et de l'espace, je ne peux m'empêcher de trouver quelque chose de roussellien. Si l'on ne voit pas les *« îles habitées, les églises et les palais où les bateaux vont accoster »*, on peut imaginer que chaque bateau amène ou emporte autant d'individus que d'intrigues, ayant ou non un lien avec la figure de cet homme dans une chambre d'hôtel. Si l'on n'a pas vu Venise au cours du séjour, on peut la découvrir unique et changeante en faisant varier la lumière sur une simple image.

Je m'aperçois qu'alors que je devais vous écrire une lettre, je n'ai pu m'empêcher de faire du commentaire, un peu comme ces spectateurs qui après la projection feignent de poser une question au cinéaste quand ils souhaitent simplement tester, ou faire parade de leur interprétation du film auprès de la salle. Je me souviens qu'à l'issue de la projection à Strasbourg, sans voix, vous aviez déclaré, au moins autant ému que nous, n'avoir pas envie de parler après le film, que l'on ne pouvait rien en dire. Et puis, en insistant sur cette difficulté, vous êtes parvenu à susciter des ébauches de questions qui vous ont permis de libérer un courant de paroles. J'aurais voulu parler de ces moments passés avec *Contretemps* quand nous l'avons exposée au musée, cette vidéo tournée près de vingt ans après *Venise n'existe pas* et devant laquelle on n'a aucun mal à identifier la persistance de vos thèmes comme de vos engagements. Vous aviez accepté de me confier *Contretemps* pour une exposition intitulée *Le Tableau contemporain*. C'était la première fois, ou l'une des premières fois, je crois, que vous montriez l'un de vos films en boucle dans une exposition. J'ignore ce qui vous a fait accepter mon invitation, peut-être simplement pour voir comment l'un de vos films pouvait s'adapter à la mode de l'exposition pour tout. Je ne sais ce que vous avez retiré de l'expérience, d'autant que vous n'avez pas, que je sache, eu l'occasion de revenir après le vernissage. Pour ma part, après l'avoir vu et/ou entendu (partiellement ou intégralement) quasi quotidiennement durant plusieurs semaines, j'ai trouvé que ce film d'enfermement et de ressassement, trouvait dans cette situation nouvelle le moyen d'augmenter un certain nombre d'effets. Le simple fait, pour un spectateur un tant soit peu attentif, d'avoir à rétablir l'ordre et la place de la césure dans le film était une bonne façon d'entrer dans votre monde filmique, de justifier cette sorte d'effraction à quoi le film nous invite et que redoublait la situation de cette boîte noire, au quart ouverte, dans l'exposition. A travers la situation aujourd'hui banale du film dans l'exposition, vous donniez une sorte de leçon à tous ces plans fixes qui inondent les murs sans posséder le sens de la durée.

En espérant pouvoir un jour parler de tout cela avec vous, en souhaitant aussi voir prochainement *Faibles amusements*, je vous adresse toutes mes amitiés.

Strasbourg, le 3 novembre 2005



Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre

Non Rendu, Jean-Claude Rousseau

Entretiens avec Jean-Claude Rousseau

David Yon

Les textes suivants sont issus de mes rencontres avec Jean-Claude Rousseau à Paris. Le premier entretien date du 9 novembre 2003. L'assemblage de ces entretiens est organisé sous la forme d'un cheminement qui comporte 3 moments distincts : l'image, la réalisation, le film.

L'IMAGE

Vous savez, ça tient à rien un cadre.
C'est le problème avec ce matériel vidéo car on ne peut pas se fier aux limites de l'image comme on la voit sur le petit écran de la caméra.
Vous voyez comme elle existe cette ceinture pendue à la poignée du placard.
Donc il y a des choses possibles. Il y a aussi la ligne claire verticale du bord du placard et la ligne sombre horizontale où borde la couverture du lit. Ces deux lignes font un carré…
Être saisi par les lignes. Être dans certaines dispositions, et d'abord une sorte d'abandon, qui font que l'on voit ce qu'on ne verrait pas autrement, qui font que la vision est possible.
J'aime le mot vision car il a cette ambiguïté : vision dans le sens de perception visuelle et vision dans le sens où on est saisi par ce qu'on voit, *« avoir des visions »*.
Devant une œuvre d'art, si on la voit vraiment, c'est toujours une *« vision »*.

Il y a saisissement et l'œuvre d'art se contemple.
La beauté ne se voit que dans la contemplation, jamais dans l'observation. Elle ne s'observe pas. Elle ne se détaille pas. Elle disparaît aux yeux de qui croit la saisir par le détail.
Ça veut peut-être aussi dire que l'œuvre d'art est partout, car elle ne dépend que de la forme du regard.
Devant la beauté, si une volonté s'exprime, si le regard est volontaire, ce n'est qu'une fuite pour échapper au saisissement.
On peut donc dire qu'elle apparaît malgré soi.
Être dans des dispositions où la beauté se révèle, où l'art se fait, ce n'est pas du tout confortable et donc ce n'est évidemment pas un choix, c'est plutôt quelque chose qui se subit. On y est plus ou moins disposé, peut-être selon sa nature.
On est plus ou moins disposé à s'ouvrir à cela, à souffrir cela, en tout cas à courir le risque d'une disparition. Parce que ce saisissement c'est cela : le risque d'une sorte de disparition, d'un évanouissement. C'est l'idée, trop imagée, de celui qui se tient devant un tableau et le saisissement est si fort qu'il s'effondre, devant.
On ne peut pas choisir cela ou alors c'est tricher ou c'est pervers.

De toute façon faire ce choix, en avoir la volonté, n'aboutirait à rien. Mais on peut être dans un état, dans des dispositions, un état de sensibilité ou même de nature, qui fait qu'on a cette vulnérabilité en quelque sorte.
Il y aura une trace de ce saisissement si on a avec soi la caméra.
La question peut être de savoir quand le saisissement s'opère et quand se produit cette vision.
Si c'est seulement en regardant dans l'œilleton ou si c'est avant même de mettre la caméra sur son pied et donc avant de regarder dans l'œilleton, la caméra ne servant plus qu'à vérifier la vision.
Il y a cette question et je n'ai pas vraiment de réponse. Ce que je peux dire, en rapport à cela, c'est que chercher ne sert pas à grand-chose. C'est plutôt trouver et être, d'une manière inattendue, saisi par ce qui se trouve, ce qui se présente, au sens où surgit une présence d'une force que le reste n'a pas.
Ça ne me semble pas vraiment compatible avec un calendrier serré de tournage.

Il n'y a pas, comme le mot le signifie bien, de cadre sans limites, sans bords. Il n'y a pas de relation entre les lignes et donc de justesse du cadre, s'il n'y a pas les limites.
Peu importe la dimension, ce qui compte, ce sont les rapports, les relations, les correspondances qui s'établissent dans les limites du cadre.
Rien ne tiendrait s'il n'y avait pas le cadre.
Le cadre est juste quand il fait passage, quand il y a ouverture, c'est-à-dire quand le regard ne s'arrête plus sur ce qui est montré mais qu'il traverse. Le passage, c'est voir au-delà de la représentation, en profondeur, au-delà de ce qui est montré. Cette profondeur est réelle. La perspective dans un tableau ou sur l'écran est bien évidemment illusoire, mais la profondeur ne peut-être que réelle et elle ne peut venir que de la réalité de ce qui est vu, c'est-à-dire une relation entre des lignes.
Là encore on repense aux notes de Robert Bresson : *« Penser à la fin, penser avant tout à la fin. La fin c'est l'écran qui n'est qu'une surface. »*
La réalité, c'est bien la relation qui existe entre les lignes sur cette surface plane. Ça c'est la réalité. Et s'il y a des relations justes, on peut dire alors qu'il y a image. Elle ne tient pas par ce qu'elle montre, qui n'est jamais qu'une re-présentation, mais par le rapport juste des lignes. La présence est alors véritable et la profondeur est réelle.
Il me semble que parmi les obstacles à la profondeur, ce qui l'empêche peut-être le plus, c'est la perspective. Parce qu'elle est l'illusion de la profondeur.

Si on regarde un tableau de Vermeer, il y a en rapport à cela, quelque chose d'extraordinaire et de tout à fait saisissant. Il y a bien le respect des lois de la perspective, et pourtant un tableau de Vermeer n'a rien à voir avec un tableau de Pieter de Hooch qui, tout autant, respecte la perspective et qui a peint à peu près les mêmes choses, c'est-à-dire principalement des intérieurs.
Alors qu'est-ce qui fait la différence entre un tableau de Pieter de Hooch et un tableau de Vermeer ? C'est justement la profondeur.
La chose extraordinaire, chez Vermeer, c'est que les lignes qui font la profondeur se confondent avec les lignes qui font la perspective. Donc il y a bien le motif, mais il devient transparent et le regard ne s'y arrête pas, va bien au-delà.

Tandis que dans un tableau de Pieter de Hooch, qui n'est cependant pas un peintre négligeable, c'est tout autre chose. On bute sur la représentation quand dans Vermeer c'est la présence.
Dans un tableau de Vermeer, il y a bien les lignes qui font la représentation et l'illusion de la perspective, mais ces lignes sont justes indépendamment du motif.
Dire qu'elles sont justes, ce n'est pas dire qu'elles sont justement placées pour faire illusion et pour donner à voir telle ou telle chose dans tel ou tel lieu. Elles existent par elles-mêmes dans cette mise à plat, dans une relation tout à fait indépendante de la représentation.
On pense au nombre d'or et les Anciens (les Grecs pas les Romains) ont eu cette révélation. C'était leur géométrie.
En tout cas, ce qui m'avait bien plu, découvrant l'œuvre de Vermeer, c'est de voir que deux tableaux, de dimensions différentes et ne représentant pas du tout la même chose, avaient le même rapport de lignes, les mêmes relations entre les lignes. À ce niveau-là, je ne crois pas à autre chose qu'à l'intuition. Il n'y a pas de savoir, ou si c'est l'application d'un savoir, c'est laborieux et c'est peut-être ainsi que certaines œuvres se sont faites au moment du passage à la perspective sous la Renaissance, l'application de règles.
Mais chez Vermeer, ce n'est pas l'application de règles qui assure l'œuvre. Sans qu'il y ait de règles applicables, le tableau ou le film se résout de la même manière en retrouvant, par sa propre exigence et dans son mystère, les mêmes rapports.

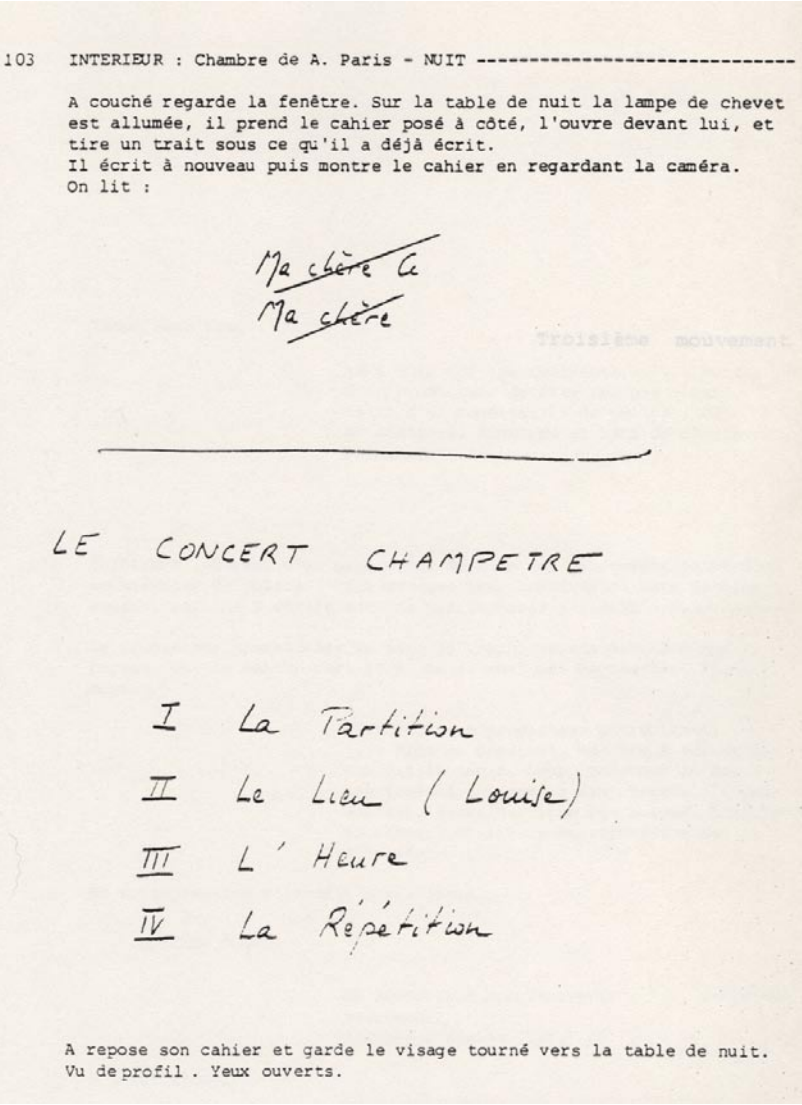
Le désir de l'image...

Il existait depuis longtemps, bien avant que je fasse des films.
Ça a commencé par un scénario racontant son histoire et l'empêchement de sa réalisation. Au bout de cet empêchement, il y a eu finalement des images.
Quand est-ce que ça m'a pris ? J'avais 19, 20 ans ou un peu avant. C'était, dans l'écriture du scénario, le désir de l'image. Et je pourrais peut-être maintenant le dire autrement, ce qui pour moi signifie la même chose : c'était le désir de l'icône. Et donc cette succession de plans, ou de moments du scénario, c'était des images, mais ce n'était que des images mentales évidemment, et il n'y a pas d'images qui puissent se faire dans la reproduction d'images mentales. L'image n'est pas prévisible. On ne peut pas prévoir l'image. Le mot veut bien dire ce qu'il dit : pré-voir c'est-à-dire voir avant, or on ne peut pas voir l'image avant qu'elle se présente.

Donc tout ce qui est de l'ordre de l'imagination ou de l'image mentale, ça n'approche aucunement de l'image.
C'est ce que certains semblent croire pourtant avec cette manière de faire des films, qui est toujours celle d'aujourd'hui, à partir d'un scénario.
Ensuite, ayant pré-vu l'image, ayant cette image mentale, on la cherche et on cherche l'adéquation la plus parfaite entre ce qu'on a eu à l'esprit pendant quelque temps et qu'on a peut-être décrit sur le papier et puis ce qui va être enregistré par la caméra.
Ça ne tient pas.
Ça ne sera jamais dans ce cas, au mieux, si on y arrive par cette recherche, que la représentation de cette image mentale. C'est-à-dire rien de plus que ce qu'on a pu imaginer.
Et donc ça, c'est limité à la représentation, ce n'est pas la présence.

L'image, elle nous dépasse, elle est au-dessus de nous et au-delà de tout ce qu'on peut imaginer. C'est pour ça qu'on peut seulement la trouver. On ne peut pas aller à la recherche d'une image, on ne peut pas la prévoir. Je ne sais pas ce qu'il faut dire… Disons qu'elle est plus forte, plus haute que tout ce qui peut nous venir à l'esprit.
On peut l'attendre par contre. Donc on est saisi par l'image. C'est ça l'idée d'un saisissement : on ne saisit pas l'image, c'est l'image qui nous saisit. On ne peut pas saisir les images et c'est pourtant ce qu'on croit faire couramment. On les saisit en général, presque toujours, pour dire, pour leur faire dire quelque chose. Mais il est bien clair que l'image n'a rien à dire.

On devrait comprendre cela très vite, en étant étudiant de cinéma, quand on apprend les effets sur une image de ce qui la précède, de ce qui la suit, et comment elle s'en trouve constamment modifiée. Donc, en elle-même, elle n'a effectivement rien à dire.
Et on lui fait dire quelque chose, ou on croit pouvoir lui faire dire quelque chose, par un effet de montage, par ce qui précède, par ce qui suit. Elle est saisie comme ça, elle est liée, elle est reliée, on la raccorde. Mais justement l'image ne peut pas être liée. Elle ne supporte pas d'être réduite à un signe d'écriture.
C'est l'idée que l'image se retire quand on croit la saisir. Dans ce cas, ce qu'on voit n'est plus une image.



103 INTERIEUR : Chambre de A. Paris - NUIT ----------

A couché regarde la fenêtre. Sur la table de nuit la lampe de chevet est allumée, il prend le cahier posé à côté, l'ouvre devant lui, et tire un trait sous ce qu'il a déjà écrit.
Il écrit à nouveau puis montre le cahier en regardant la caméra.
On lit :

~~Ma chère Ce~~
~~Ma chère~~

LE CONCERT CHAMPETRE

I La Partition
II Le Lieu (Louise)
III L'Heure
IV La Répétition

A repose son cahier et garde le visage tourné vers la table de nuit.
Vu de profil . Yeux ouverts.

Extrait du scénario *Le concert champêtre* de Jean-Claude Rousseau

La vision...

C'est peut-être l'oubli de soi, c'est se retirer jusqu'à ce qu'on puisse voir de cette manière-là. Parce que ce qui peut empêcher la vision, c'est soi-même.

On ne voit pas l'image sans se perdre. En cela, l'image est toujours une figure de la passion. On s'y abandonne, et si ce risque est couru c'est qu'on ne peut l'empêcher. On est dans les conditions où le risque existe, par nature, sans l'avoir choisi.
Ce n'est pas pour autant intéressant de connaître la vie de celui qui est traversé par ces choses. Je ne dis pas celui qui fait ces choses, mais celui par qui elles passent. C'est-à-dire qui a malgré lui cette transparence.
Simone Weil dit des choses très fortes en rapport à cela. Il faut oser son vocabulaire et parler de grâce.
Et justement, la grâce, il n'y a pas de règle pour son surgissement.
Donc il y a là un mystère, un mystère qui ne se manifeste pas forcément dans les premiers temps de la création. Les premiers tableaux de Vermeer sont plutôt du côté du Caravage. Ce ne sont pas plus des Vermeer dans ce que Vermeer donne ensuite à voir que le sont les deux premiers films de Bresson par rapport à son œuvre et dont lui-même ne voulait plus entendre parler.
Ça ne veut pas dire que ce soit des mauvais films. *Les Dames du bois de Boulogne*, est un film remarquable, mais il y a une rupture qui s'opère après.
Il y a rupture et il y a un risque qui jusque-là n'était pas couru. Pas seulement le risque de tomber mais le risque du vide.
Cette rupture, c'est être transporté dans le vide.

La vision est toujours imméritée, il n'y a pas d'entraînement et de discipline qui l'assurent.
C'est bien dans le désordre apparent que tout d'un coup se voit, dans un saisissement, l'ordre réel des choses.
On peut tendre le regard, on peut tenir le regard mais il n'y a pas de méthode, il n'y a pas de règle. Ce qui fait qu'il n'y a pas de mérite et que ces choses-là échappent au jugement, en tout cas au jugement moral.
Lorsque ça ce voit, lorsqu'on voit, lorsqu'on a cette vision, on n'est plus dans un état de raison et c'est un peu l'idée que pour voir, il faut être aveugle. Il faut que s'éteigne dans notre esprit tout ce qui

permet une perception raisonnée.
Les évidences de nos schémas mentaux et l'interprétation nous empêchent de voir. Nous gardons pourtant le manque de ce qui reste ainsi caché.
Lorsque l'art se produit, c'est toujours une ouverture à ce qui est derrière, à ce qui sans l'art ne se verrait pas.
Et c'est en cela que le tableau ou le film est une fenêtre.

Un cadre temporel.
Il y a le cadre pictural et le cadre dans la durée.
La justesse se vérifie aussi au niveau du cadre temporel.
Le noir, dans le film *La Vallée close*, ça veut dire avoir interrompu la prise, comme si, à un moment, il n'était plus possible de garder les yeux ouverts.
Je ne peux pas dire que cela réponde à quelque chose de raisonné ou de réfléchi, c'est l'impression qu'il fallait alors interrompre la prise.
La durée de mon regard a une limite. Cette limite fait la durée de la prise. Je ne vois plus… J'éteins la caméra.
Après avoir déclenché la caméra, je reste à coté, je reviens vérifier le cadre et me satisfaire de ce que je vois à nouveau dans l'œilleton et voir aussi comment la lumière a changé et modifié les lignes.
Un cadre juste peut l'être en effet d'une manière très brève. Si c'est à l'extérieur que se fait la prise, la lumière change vite et parfois si vite que le temps de mettre la caméra sur son pied, elle a pu changer les lignes qui ne présenteront plus l'intérêt que j'y voyais.

Comment est-on saisi par les œuvres qu'on voit ?
Le premier à connaître ce saisissement est celui par qui ça passe, le cinéaste, le peintre.
C'est ce saisissement même qui se fixe sur la toile. Et une fois fixé, le même saisissement peut se produire pour ceux qui passent devant, si peu qu'ils s'arrêtent et qu'ils soient dans des dispositions qui leur permettent de voir, ce qui n'est pas toujours le cas.
Je ne crois pas à l'écriture cinématographique et je pense que le cinéma, puisqu'il s'agit d'images est un art.
L'écriture, c'est saisir, c'est opérer des liaisons qui traduisent une affirmation, et le plus souvent, sinon toujours, une affirmation de soi. Alors que l'art c'est l'opposé de cela, c'est l'abandon devant l'insaisissable et c'est, plutôt que l'affirmation de soi, le risque de

Keep in touch

disparaître. *« À chaque coup de pinceau, je risque ma vie »* dira Cézanne. Le coup de pinceau, ce n'est pas l'usage d'un stylo pour dire. Et c'est justement être saisi et non pas saisir.
Or ce qui est tellement contradictoire dans ce qui s'écrit sur le cinéma, c'est que même ceux qui par ailleurs parleraient d'art cinématographique n'ont pas une appréciation critique qui s'accorde à cela et ils parlent d'autres choses que d'un art quand ils commentent et jugent les films.

La RÉALISATION

L'idée ne fait pas matière...

Le son dans les films que j'ai réalisé en super 8 n'a jamais été enregistré au moment de la prise de vue. Il a rencontré l'image après, par hasard, accidentellement ou par l'effet d'une d'intuition. Parfois, longtemps après, il a révélé l'image dans telle prise qui me paraissait jusque-là ratée et que j'aurais pu jeter.
Là c'est l'idée qu'il n'y a pas en soi de bonne ou de mauvaise prise. Une image réussie et une image ratée, ça n'existe pas en soi et ça ne peut être que par rapport à une idée qu'on a et qu'on veut réaliser. Donc ce n'est que parce que ça ne s'accorde pas à ce qu'on a imaginé que c'est jugé mauvais. Comme je suis convaincu que ce n'est pas de ce qu'on imagine avant que peut venir le film, en soi il n'y a pas d'image mauvaise ou bonne. C'est le film qui le dira. L'image sera justifiée selon la loi propre du film ou elle sera rejetée.
Il y a bien des prises de vue que je pouvais considérer comme ratées (par exemple sous-exposées ou bougées) qui ont fait ce qu'il y a de mieux dans le film, révélées souvent par la rencontre d'un son qui s'y est accordé.
Comme il n'y a pas l'intention de dire quoi que ce soit, ce n'est pas sur le dire que le son va rencontrer l'image. Donc il rencontre d'abord l'image comme un matériau, en dehors du sens et en fonction de ce qui se passe de plus concret dans la prise.
Il peut y avoir comme ça des rencontres parfaitement justes, d'un synchronisme parfait.
Ce rapprochement, il se crée d'abord en ayant un son dans les oreilles, passant par les écouteurs, et en voyant à la visionneuse défiler telle bobine. Et donc je m'aperçois qu'il y a un ajustement

qui se fait, mais ce n'est pas en rapport au sens, ce n'est pas en rapport à ce que ça peut signifier et vouloir dire. Ce n'est pas cela qui d'abord m'intéresse. Quand je dis que ça n'a pas d'intérêt pour moi, ce n'est pas exactement ça. C'est formidable si en plus il y a le sens, mais en plus seulement, comme quelque chose d'offert au-delà même de cette simple rencontre du son et de l'image.
D'abord mon attention se fixe sur une plage sonore qui rencontre de façon assez juste la prise de vue. Je dis assez juste et donc ce n'est pas satisfaisant. Mais à partir de là, je décale un peu d'un côté ou de l'autre et je me rends compte de ce que ça modifie à tel moment. Je cherche à ce qu'il y ait suffisamment de points de contacts parfaitement synchrones du son et de l'image. Synchrones, par la façon dont l'élément sonore touche à certains endroits, à certains moments, l'image. Quand ça se produit, ça peut se caler d'une manière si précise que l'on ne peut plus y toucher.
Donc ça fait un bloc et il est possible que ce bloc trouve sa place sur l'orbite du film, c'est à dire qu'il s'y tienne, qu'il consente à rester là sans être lié, sans qu'il y ait raccord.
S'il s'accorde sans qu'il y ait raccord, s'il s'accorde à l'ensemble, s'il peut établir des relations sur l'ensemble, là il tient en place tout seul et il fait partie du film.
Pour ce qui est de la parole au téléphone dans *La Vallée close*, elle a rencontré l'image, finalement retenue, selon un critère principalement sonore.

C'est-à-dire comme un matériau sonore : la tonalité, le rythme, le souffle ; et puis il y a aussi le sens, mais ça c'est pas la première chose qui fait que le son et l'image vont se plaire. S'il y a une rencontre qui est vraiment inséparable, et si on ne peut plus dissocier l'élément sonore de l'élément pictural, ce n'est pas au niveau du sens évidemment, c'est au niveau matériel. Et c'est ce qui fait ces étincelles justement ou ces fulgurances comme certains disent.
Quand le son touche l'image ça fait une étincelle et ce qui se passe est indépendant de l'idée qu'on pouvait avoir et des intentions qu'on garde à l'esprit. Tout ça ne peut être qu'accidentel, le résultat d'une rencontre heureuse mais imprévue, répondant à un désir et non à une volonté.
Mais quand cela se produit, de manière tout à fait inattendue, évidemment on ne peut plus y toucher et c'est sûr que c'est bien le son précis qu'il fallait pour cette prise-là. Donc ça, ça reste. C'est

un élément de plus qui va trouver sa place dans ce que je devine du film, sur l'orbite du film qui commence à se voir.
Ce qui m'intéresse dans la parole, c'est le souffle, la respiration, l'intonation. La matière sonore est plus importante dans le rapprochement des éléments que ce qui est dit, qui n'est jamais qu'une idée. Il n'y a pas d'art sans matière et l'idée ne fait pas matière. On ne peut pas faire reposer un film sur des idées. Les idées viendront du film mais il ne peut pas s'appuyer dessus. C'est encore la différence entre art et écriture.
Dans la plupart des films, les éléments sont outrageusement saisis pour faire sens. Mais si on les laisse libres, si on n'a pas cette brutalité qui consiste à les lier et à les mettre dans des positions, dans des relations pour dire quelque chose, pour exprimer l'idée, ils vont librement à leur place. Ils établissent des relations naturelles et ont un positionnement juste. On peut alors parler de beauté parce que les éléments se plaisent là où ils sont.

Il y a quelque chose qui préserve du raccord, qui donne une certaine garantie que le plan garde son caractère élémentaire, ce sont les prises dans l'axe.
Dans l'axe ça veut dire que la caméra regarde droit devant, de manière frontale, et elle ne va pas chercher à voir au-delà. Cela présente aussi l'avantage d'imposer l'ellipse, de la produire sans la chercher car il y a des choses qu'on ne peut pas montrer.
Cela veut dire que s'il y a des oiseaux dans un arbre, le plan qui consisterait à diriger la caméra vers les branches où sont les oiseaux à 5 mètres du sol est impossible. Par contre on peut les entendre. L'ellipse se fait alors d'elle-même.
La prise dans l'axe permet d'éviter ainsi tout ce qui consiste à chercher et à chercher pour montrer. Si la caméra s'orientait vers le sommet de l'arbre pour montrer les oiseaux, ce n'est jamais que montrer et ça c'est une très mauvaise raison de faire un plan.
Le plan n'est pas fait pour montrer, c'est plutôt le contraire. Ce sont les lignes qui imposent le cadre et les lignes, plutôt que de montrer, elles font la disparition parce qu'alors on ne voit plus qu'elles.
Montrer moins pour donner plus à voir et dégager les lignes qui font la profondeur.

Une question de relations sur l'ensemble...
Si la caméra n'est pas posée sur pied, comme cela s'est produit lors de quelques prises du film *Les Antiquités de Rome*, c'est parce que ce n'est pas toujours possible, pas permis. Dans le Panthéon à Rome, que les Romains appellent aujourd'hui la Rotonde, il n'est pas permis de poser un appareil photographique ou une caméra sur un pied. Donc j'étais obligé de la tenir pour filmer l'ouverture circulaire au milieu du dôme. Ouverture, c'est-à-dire que s'il pleut, l'eau tombe à l'intérieur du Panthéon. En tenant la caméra dirigée vers le haut, il y a peu de stabilité et évidemment ça bouge. C'est l'opposé de ce que je voulais. Et pourtant, s'il n'y avait pas ce plan tremblé, le film n'existerait pas. Là aussi, la justesse est venue d'un accident contrariant.
Dans le film *La Vallée close*, il y a ce qu'on appelle un travelling. Je suis dans une voiture, je tiens la caméra dans l'axe et on avance. On quitte la place du village, on poursuit dans une rue qui devient une route à la sortie du village et on finit sur le lever du soleil. Et tout cela s'est parfaitement calé avec le son d'une parole qui a justifié cette prise en mouvement.
Le plan fixe, c'est cependant la condition pour voir les lignes. Si peu qu'on bouge, ça trouble les lignes et elles réapparaîtront une fois que la caméra s'arrêtera à nouveau.
Mais ce qui est troublant aussi, troublant dans le sens émotionnel, c'est lorsqu'il y a deux minutes et demie de tremblement sur un film par ailleurs composé de plans fixes. Ça vient troubler la rectitude du film et c'est facteur d'émotion.
C'est toujours une question de relations sur l'ensemble, de dosage en quelque sorte.

Avec le tournage en vidéo, il n'y a pas ce qui était pour moi une des choses importantes du super 8, c'est-à-dire cette unité constituée par les cartouches du film super 8 qui dure 2 minutes 30 en 24 images par seconde. C'était une unité de mesure, un tatami diraient les Japonais, une sorte de brique pour la construction du film. Une structure pouvait alors s'établir à partir de cet élément de même durée. Donc c'est là un changement très important.
Mais j'ai vu dès *Lettre à Roberto* (il n'y aurait pas eu ce premier film en numérique si je n'avais pas vu ça), qu'il existe une limite qui s'impose à la durée d'un plan et ça ressemble bien à un cadre, un cadre cette fois au niveau temporel. *Lettre à Roberto* est intéressant

Les Antiquités de Rome

pour cela. La première prise s'est faite dans la chambre en déclenchant la caméra après avoir vu un cadre. J'ai fait le déplacement qui me semblait convenir puis je suis revenu à la caméra pour vérifier.
Voilà une particularité de la vidéo, on peut vérifier tout de suite, c'est dans l'instant.
Tout de suite j'ai donc vu que ça n'allait pas et j'ai fait un autre déplacement. Ce fut alors la surprise, la deuxième prise me paraissant juste du début à sa fin en durant 7 minutes.

L'image est ce qu'elle est. Ce qui m'intéresse aux différentes étapes de la réalisation du film, c'est de retrouver ou de conserver ce qui a fait que j'ai eu envie de faire la prise. Donc je ne fais pas la prise avec l'idée qu'ensuite, je vais rendre ça comme il faut en modifiant l'image. Et aujourd'hui, aussi bien en cinéma qu'en photographie, on peut éliminer des choses, on trafique l'image. Et là ça n'a plus aucun sens, pourquoi avoir fait la prise dans ce cas-là ? Le travail, c'est de conserver et de restituer dans les changements de support qu'il peut y avoir, précisément ce que j'ai vu au moment du tournage. C'était justement le problème dans le transfert des films super 8 en 16 mm. Comment être au plus prêt de l'original au niveau de l'étalonnage ? C'est terrible d'avoir à confronter les étalonneurs qui connaissent parfaitement leur métier et qui cherchent à le faire au mieux, c'est à dire à normaliser et donc à faire disparaître tout ce qui peut faire l'intérêt singulier du film.
On peut détruire un film par l'étalonnage.

La libération des éléments...
J'utilise toujours des textes poétiques car c'est aussi la libération des éléments, la libération des mots.
La poésie, c'est déjà voir plus que comprendre, c'est déjà voir les éléments.

Nouveau venu, qui cherche Rome en Rome
Et rien de Rome en Rome n'aperçoit.

Ça se regarde et, en même temps, on en ressent le sens d'une façon intuitive, sans qu'il y ait besoin de discours. C'est par le positionnement même des éléments, que sont les mots en poésie, que cette intuition est rendue possible. En cela, pour *Les Antiquités de Rome*, les deux vers du sonnet de Du Bellay donnaient l'orientation et contenaient déjà le film.

Le film *Faibles amusements* s'allie à quatre vers de *Bérénice* de Racine :

Aussitôt, sans l'attendre et sans être attendue,
Je reviens le chercher, et dans cette entrevue
Dire tout ce qu'aux coeurs l'un de l'autre contents
Inspirent des transports retenus si longtemps.

Écrire ces vers, ce n'est pas affirmer quelque chose. Il s'agit de poésie pure, on voit les éléments. C'est bien clair, comme le dit Robert Bresson dans une note, que les objets, ici les mots, donnent l'impression d'être là parce qu'ils veulent bien y être. Et c'est pour ça qu'ils chantent.
Quand on entend la poésie, quand on voit les mots, ça libère des dispositions, ça oriente.
Mais si on l'entend c'est peut-être qu'on est déjà dans cet état où l'on peut voir les éléments et écouter la musique des sphères.

Ces limites donnent la richesse...
L'idée ne serait pas venue au peintre d'emporter dans la nature son tableau pour aller peindre sur le motif. Tableau au sens strict, c'est-à-dire des planches de bois bien lourdes. Quand on est passé à la toile, ça a été différent.
Au cours des époques, il se mêle des changements matériels et des changements d'ordre social tout aussi concrets. On modifie ainsi la pratique, on fait ce qui est possible avec ce dont on dispose.
La rampe de lumière qui éclairait la scène du théâtre au 17ème siècle ne pouvait pas éclairer plus d'une vingtaine de minutes. Après ce laps de temps, il fallait changer les bougies, et donc ça a donné les 5 actes de la tragédie classique.
Il faut se méfier des contraintes que l'on se donne car, dans ce cas, c'est l'expression d'une volonté. Cela exprime des intentions et donc des prétentions.
Le mieux, c'est évidemment les contraintes réelles, celles que l'on subit. Il existe assez de limites naturellement, selon les moyens matériels dont on dispose.
D'une façon tout a fait paradoxale, ces limites donnent la richesse au petit matériel car elles offrent des choses qui ne se présenteraient pas avec des moyens techniques plus perfectionnés. En réduisant la maîtrise, elles favorisent l'imprévu. Un matériel plus riche aboutirait à quelque chose de plus pauvre.

Faibles amusements (Trois fois rien)

Pour ces mêmes raisons, j'ai rapporté après l'avoir achetée, une caméra super 8 Nizo qui avait tous les perfectionnements. Il y avait trop de possibles. Elle offrait trop la possibilité d'obtenir ce qu'on voulait.

Je garde toujours l'idée qu'il n'y a pas à aller chercher plus que ce que permet ou propose le matériel utilisé.
Ma caméra super 8 n'enregistrait pas le son ; la rencontre entre le son et l'image s'est donc faite après le tournage. Il fallait alors faire correspondre un son avec les images.
C'est tout à fait différent avec une caméra numérique puisqu'elle enregistre le son. C'est une différence importante, comme une exigence supplémentaire. Une adéquation doit se trouver au moment même du tournage entre le son et l'image. En quelque sorte malgré le synchronisme qui est donné.
Il n'y a eu aucun travail sonore lors du montage de *Lettre à Roberto* et très peu pour *Juste avant l'orage*.
Sur *Faibles amusements*, c'est différent. Il y a des choses qui se jouent au niveau du synchronisme mais pas des choses forcément voulues. Je veux dire que des accidents heureux peuvent encore se produire avec le numérique.
Surtout si on n'est pas habile dans l'usage du logiciel de montage, alors quelque chose peut se passer qui obligera à jongler autrement, qui suscitera de l'agilité. L'habileté c'est terrible en art.
Picasso était d'une grande habileté, par contre Matisse n'était pas quelqu'un d'habile. Il y a cette note très courte de Robert Bresson : *« Pas habile, mais agile. »*

La forme circulaire...
En utilisant les outils numériques, très facilement on réalise ce que peut faire le montage et comment on peut détruire les images avec le raccord.
Lors du montage, il faut laisser assez d'autonomie aux prises pour qu'elles puissent établir librement des correspondances entre elles, sans être bloquées, sans faire un bloc avec la prise qui précède ou qui suit. Ainsi, elles sont libres et peuvent établir une relation ailleurs, bien loin.
Bien loin, mais cependant sans qu'elles paraissent éloignées, parce que tout est à égale distance, ou plutôt sans distance, dans l'unité du film. Dire loin, c'est voir les choses d'une manière linéaire et

donc considérer un début et une fin. Il y a cela et en même temps il n'y a pas cela. Encore une fois ce qui me vient à l'esprit en parlant de cette manière, c'est la forme circulaire ou l'orbite et non la ligne avec un point final.

Le FILM

Le mouvement des atomes est éternel. Lancés à travers le vide, soit par leur propre poids, soit par le choc des autres atomes, ils errent, jusqu'à ce que le hasard les rapproche. Il y en a qui arrivent à se cramponner fortement les uns aux autres; ils forment les corps les plus durs. D'autres, plus mobiles, laissant entre eux de plus grands intervalles, constituent les corps moins denses, l'air et la lumière. Enfin, il y en a qui n'ont pu se faire admettre dans aucun assemblage: ceux-là s'agitent inutilement dans l'espace, comme ces grains de poussière qu'éclaire sur sa route un rayon de soleil pénétrant dans une chambre obscure.
Henri Bergson, in *Extraits de Lucrèce*, *De Rerum Natura.*

Ce texte dit à lui seul tout le film *La Vallée close*, aussi bien dans son histoire, celle que finalement il raconte, que dans son existence même, sa réalité matérielle.
C'est ça qui est assez surprenant et évidemment on ne peut qu'en être ému. Ça s'est découvert sans préméditation. On est face à cela sans y être arrivé par la volonté. Donc, j'ai vu ça, je suis le premier à l'avoir vu. Et donc voilà, j'ai compris ces choses seulement le film fini et au cours des premières projections.
La compréhension ne précède pas le surgissement.
J'ai envie de dire que la structure du film existe dès le début, avant même que soit posé quoi que ce soit, mais on ne la connaît pas et elle se révèle progressivement dans l'attention portée aux éléments.
Quelques éléments bien vus suffisent à deviner l'orbite sur laquelle ils gravitent déjà. Et donc c'est ça, deviner le film.
Il y a bien une pensée, quelque chose qui doit ressembler à une réflexion, mais la mise en place est incertaine dans un premier temps. Cueillir des images, cueillir des sons. Ils auront peut-être quelque chose à se dire et même peut-être vont-ils se plaire et ne plus pouvoir se quitter.

Mais au départ, c'est reconnaître la matière. C'est la voir et l'entendre. Donc, une matière picturale, une matière sonore et ces éléments, s'il y a le désir du film, s'ils sont appelés par le film, vont s'accorder. Ils vont s'organiser selon la loi du film, car sans que je connaisse le film il est là cependant. Et donc il n'y a qu'une place possible pour les éléments lorsqu'ils se découvrent, qu'une place juste. Mais je ne sais pas, j'y vais à tâtons, en aveugle. Je veux dire soit le film accepte, soit il refuse. Le film sait, moi je ne sais pas.
On sait qu'il y a un film, que le film est fini, seulement quand tout s'établit en correspondance, et des correspondances directes, des lignes claires. Et là, il n'y a rien à ajouter, rien à retrancher. Tout est justifié.
Le positionnement, pour ne pas dire le montage, le positionnement des éléments, c'est la loi du film qui l'impose.
Chaque film est un système qui a sa propre loi, comme on parle de loi en Physique.

Mon cher sujet

Matisse disait qu'il peignait toujours les bouquets du côté où ils n'avaient pas été préparés.
C'est dans l'oubli des idées, qu'on n'a pas pu s'empêcher d'avoir, que le film se fait. Dans une sorte d'étourderie. Il y a bien une attention mais elle ne porte que sur les éléments. Elle est contemplative puisque les éléments ne peuvent être que contemplés. L'attention pure, c'est l'oubli. Lâcher prise sur les idées et oublier ainsi ce que l'on veut. Et donc cette faculté d'abandon, de se laisser saisir, qui pourrait paraître une faiblesse intellectuelle, c'est ce qui permet justement le film. C'est sa chance. Le film se fait sans connaître le sujet.
À quoi bon faire un film si on connaît le sujet ? C'est le manque du sujet qui appelle le film. La raison du film, c'est précisément la découverte du sujet. On est dans cette attente. Le regard doit tenir comme ça. C'est le vrai suspens. Chaque plan est imprévisible parce qu'on ne part pas du sujet mais qu'on y va.
Projeté vers le sujet comme projeté vers l'autre. Car ce n'est pas pour soi que le film se fait, je crois qu'il se fait vraiment pour l'autre. Sans cela, il n'y aurait pas d'énergie et pas de désir, d'ailleurs. Le désir du film, c'est le désir de l'autre. C'est aussi cela que signifie le désir du sujet. *« Mon cher sujet »*.

L'effacement du monde...

Les éléments bougent et s'animent secrètement, et si peu qu'ils voient le jour, que l'air passe, tout s'évente et disparaît. J'ai à l'esprit cette séquence du film *Fellini Roma* où l'on voit des travaux pour la construction du métro à Rome. Inévitablement, les ouvriers rencontrent des zones archéologiques et à un moment ils butent sur une ancienne villa. Il creusent une ouverture dans le mur et découvrent alors les fresques magnifiques peintes à l'intérieur. Mais, aussitôt qu'on les voit, elles disparaissent car l'air qui s'engouffre les efface toutes.
C'est bien l'idée que si peu que l'air passe, que ça prenne jour, ça se rétracte ou ça se voile et toutes les relations et correspondances qui auraient pu exister librement entre les éléments sont compromises. Il y a comme une timidité au monde de l'œuvre se faisant et qui exige le secret. Par contre, une fois que les éléments ont pris place, ils s'y tiennent. Ils se voient sans risque et on ne peut plus les faire bouger. Mais avant qu'ils arrivent là, ça ne peut être que dans le secret et dans la préservation du mystère.
Le mystère de la création, c'est précisément cela, c'est le fait que les éléments se mettent en mouvement et vont d'eux-mêmes où ils veulent. Donc ce n'est pas parler d'une méthode mais c'est ressentir une exigence et éprouver en même temps une sorte de fragilité, de vulnérabilité, comme une situation dangereuse avant que le film impose sa présence.

Mes films se font en toute indépendance sans rien en dire et sans avoir de compte à rendre. Autrement, vu la manière dont ils se font, ce serait tout à fait bloquant.
Je pourrais prendre l'exemple de ce qui s'est fait pendant mon séjour en Corée, quand j'étais invité au festival de Jeon Ju. Je n'avais pas l'idée d'y faire un film et je n'avais pas apporté de caméra. Mais après avoir vu certaines choses, j'ai demandé s'il était possible qu'on m'en prête une. J'ai eu ainsi une caméra numérique, un pied et trois cassettes. J'ai fait des prises sans avoir du tout l'idée d'un film, simplement à cause du cadre qui s'imposait. C'est seulement après, que deux de ces prises se sont accordées pour faire *Juste avant l'orage.*
Il n'y avait donc pas de projet. Le film n'est pas parti d'une idée. L'idée n'est venue qu'après l'image. C'est ainsi que tous mes films se font ; sans producteur, puisque le producteur n'accorde de

financement que sur un projet, un scénario qui pour lui est une sorte de cahier des charges à respecter. Je crois que l'indépendance est nécessaire à l'art.
Il me semble que la création passe même par une absence au monde. Or, il y a une exigence de conformité sociale qui accepte difficilement qu'on se tienne à l'écart, qu'on s'absente. Elle laisse peu d'échappées et on peut se demander comment elle n'étouffe pas tout. Mais si peu qu'une aspiration subsiste, elle est vive.

Le cinéma est un art qui n'est ni la peinture ni la musique, mais qui, comme en peinture ou en musique, peut donner à voir (et à entendre) les éléments et nous saisir dans la perception de leurs correspondances.
C'est en cela une nourriture de l'âme, autant qu'un tableau ou qu'une musique, dont le besoin ne change pas, même si tout est fait pour l'éteindre ou pour tromper la faim. N'est-ce pas le rôle de la télévision ? Mais même si on nous bouche la vue, les yeux sont là, la capacité de regard est là et le besoin de voir se manifeste occasionnellement.
Voir un film pour moi, ça reste le voir en salle. Il me semble qu'il subsiste des différences essentielles entre voir un film en salle ou sur l'écran d'un téléviseur. En salle, on voit le film projeté, on tourne le dos à la source lumineuse. Tandis que regarder la télévision, ce n'est jamais que regarder une ampoule. Regarder la télévision, c'est regarder la source lumineuse. C'est ce qu'il ne faut pas faire. C'est en quelque sorte ce qui n'est pas permis.
On regarde ce qu'elle éclaire, mais on n'a pas l'impudence de fixer la lumière. C'est la faute originelle du téléspectateur…
Et puis pour voir la projection, l'obscurité est nécessaire. Il faut faire le noir… Comme si l'image projetée exigeait l'effacement du monde.

Paris, le 9 novembre 2003, le 25 janvier et le 13 mars 2004

La Vallée close

La Vallée close

Notes sur le film inachevé *Journées lointaines*

Catherine Bareau

Et alors, cette ligne qui paraît être d'erre, par là haut,
aboutit à une étoile située derrière une murette.
Fernand Deligny

D'où sommes-nous ?
Je ne sais pas du tout, dans l'air, dans le feu, partout.
Nos corps, où ?
Nos corps, de l'air ! Le mouvement ? Si lent !
Quelle lenteur, les souvenirs, vagues ! Et puis ?
Tout sombre, tout vit, tout bouge, tout revient, rien n'est passé.
Claudio Parmiggiani

J'avais déjà filmé ces lieux, les Jardins de la Fontaine de Nîmes, en 1988. En 1999, j'y suis retournée après avoir vu *La Vallée close* de Jean-Claude Rousseau.
Je place ma caméra en pleine ville sur le passage des femmes, des hommes, des enfants. Les voir, eux, qui ne (me) (se) regardent pas. J'y reviens autant de fois qu'il le faut. Errer là, réceptive à ce qui se présente. *« Ce lieu que nous apercevons comme en un rêve et que nous sommes incapables de distinguer nettement »* (Platon). Ralentir. Je suis dans un décalage du temps, dans la *tentative* de créer de la présence au milieu de l'inexistence et de l'inattention du quotidien. Faire durer, maintenir ce qui se dérobe, ce réel qui nous échappe, parce qu'on y est comme des poissons dans l'eau. Le réel se regarde. Comme inaccessible, invisible, enfermé en chacun. Les portes s'ouvrent ou se ferment, les enfants jouent près de l'eau ou courent dans les ruines, leurs ombres les devancent sur les marches d'escaliers.

Être dans le recul du temps. Je suis sur une crête d'où je scrute le fond des eaux, leur rythme. J'essaie de capter le flux des histoires. La mienne, la nôtre, la vôtre…
Le drap du lit, la nuit dans la rue, les ruines des jardins, l'enseigne clignotante d'un cinéma… Chaque image émise par la boîte noire est la matière d'une pensée qui ne s'échappera pas, comme un mot gravé définitivement sur une pierre.
C'est seulement à la vision du film développé que des lettres m'apparaissent soudain sur une devanture abandonnée : un prénom enfoui se découvre. Des passants, curieux, se retournent sur ce que je filme, sans rien voir.
Il n'y a pas de scénario, ni de déroulement prévu à l'avance, simplement une sorte de vacance, d'écoute. Les séquences naissent au moment du tournage, improvisées, documents sur ma perception des lieux. Quand je découvre les rushes, le film se met à me regarder. Je suis sur la ligne de partage, surface sensible, grêlée.
Pièces d'un puzzle dont j'ignore encore l'agencement.
Tel un masque antique, un visage peint en négatif évoque le lieu d'un drame.
L'eau qui bouillonne semble écarter les bords du cadre, écartèlement, déchirement de l'écran. Écart tellement.
Ces colonnes et cette eau sont les paupières du temps.
Ne pas trahir ces signes lumineux, ces images élémentaires, en les manipulant au montage. Laisser le film venir. Je l'accueille, il me cueille.
Les bobines se succèdent : noir et blanc, couleur, négatif, fixant un état. Les images viennent par petites touches, comme des esquisses tracées au crayon, dans un visage peint sur un mur, dans l'arrondi d'un bassin, *dans la boucle d'une hirondelle*…
Le monde se crée (secret) dans cette alternance du creux et du plein. En projection, le film apparaît comme une sculpture, debout, oscillant dans le noir.

Aujourd'hui je n'ai pas regardé les bobines
Je ne les ai pas reliées
Je reste sous les draps même si le feu brûle dehors.
Il faut une unité de mesure.
Un retrait nécessaire pour que l'image s'offre.
Poser sa caméra à la mesure.
Me défaire.

Paris, juillet 2002

L'instant fatal

Annick Bouleau

Fare cinema è il mio modo per avere i piedi per terra.
Nell'immagine, non è il sogno che cerco, ma piuttosto un mistero.
E allora, guardo : provo ad avvicinarmi al massimo di questo mistero.
Ad ogni film ricomincia questo movimento. Non m'importa che il film sia in 16 mm o in video, una commissione o un progetto personale.
Riprendere questo movimento, ripetere quest'istante : filmare.
La realtà ; le onde d'urto.
Con la Paluche, l'urto sembra quasi reale. Nulla mi protegge : se ho paura, se esito, se tremo, l'immagine testimonierà, irrimediabilmente. Di questi segni, momenti di debolezza, mi piace al montaggio finale lasciarne alcune tracce. Per ricordarmi. Vincere o perdere ? Non è il problema. Non c'è una sfida. Ma il bello è di trovarsi in uno stato di disponibilità totale. Tutti i miracoli possono accadere.
Lasciarsi vacillare, ma sempre con i piedi per terra.

Roma, 13 settembre 1985

Alain Bergala

Lorsqu'on voit apparaître, et surtout durer, sur l'écran, le premier visage filmé par Annick Bouleau dans *L'instant fatal,* puis le second, on se dit que l'on est train de refaire – neuve comme au premier jour des images filmées – l'expérience du pouvoir ontologique du cinéma à révéler un fragment de réalité. Ce cinéma-là est toujours à recommencer, l'énigme de l'évidence même de ces visages sera toujours plus forte, touchante, mortelle que toutes les émotions construites de toutes les fictions.

Pourtant, un à un, d'autres visages apparaissent et un doute vous prend. Qu'est-ce qui fait que ceux-là, aux quatre coins de Rome, se sont arrêtés tout à coup, captés par un regard, alors qu'à côté d'eux – on l'entend – la vie continue, normalement triviale ? D'où leur vient cette gravité vacante de Vierge devant l'Annonciation, mais une Annonciation où l'ange resterait muet ? Quelle grâce les a touchés qui les a rendus si soudainement étrangers à eux-mêmes qu'ils n'arrivent plus à habiter leur visage ? S'il est visible qu'ils ont été élus, il l'est plus encore qu'ils ignorent la raison et la finalité de cette élection qui les soustrait du monde et embarrasse leur pauvre liberté ordinaire.

Bref, la magie ontologique du cinéma filmant simplement quelques visages (mais c'est ce « simplement » qui est aujourd'hui le plus difficile) a cédé la place au plus troublant des mystères : celui de l'élection et de la grâce.

Comme la plus forte des fictions. Comme la plus belle des récompenses.

Paris, 15 octobre 1985

Tourné à Rome au printemps 1985, avec la Paluche Aäton, *L'instant fatal* est composé d'une série de huit visages en gros plans, de durées variées, filmés dans la rue ou dans des lieux publics. La ville est hors-champ, mais le son, exaspéré, la rend omniprésente. *L'instant fatal* joue sur une sorte de contrat un peu fou entre celle qui filme et celles ou ceux qui sont filmés à qui il n'a été demandé que de donner un peu de leur temps d'existence dans la limite d'une cassette vidéo U-Matic (20 minutes).

L'instant fatal sera financé par le ministère de la Culture comme « aide à l'écriture » pour la préparation d'un long métrage de fiction réalisé l'année suivante en 16 mm couleurs, *Entre les deux, mon corps balance*, dans le cadre de la série de l'Ina, « *Voyage sentimental* ».

U-Matic, noir et blanc. Durée : 35 minutes.
Production : Ansedonia, avec le soutien du ministère de la Culture, de l'Ina et du Cnrs. Assistante : Valentina Sebastiani. Conformation vidéo : Massimo Fioravanti (Arte Video Roma).

Une traduction du texte de présentation du film :
Filmer est ma façon d'avoir les pieds sur terre. Dans l'image, ce n'est pas le rêve que je recherche mais plutôt un mystère. Alors, je regarde : je tente de m'approcher au plus près de ce mystère. À chaque film, ce mouvement recommence. Peu importe que ce soit en 16 mm ou en vidéo, une commande ou un projet personnel. Reprendre ce mouvement, répéter cet instant : filmer.
La réalité ; les ondes de choc.
Avec la Paluche, le choc est presque réel. Rien ne me protège : si j'ai peur, si j'hésite, si je tremble, l'image en témoignera, irrémédiablement.
De ces signes, moments de fragilité, j'aime en garder quelques traces dans le montage. Pour m'en souvenir. Gagner ou perdre ? Le problème n'est pas là. Il n'y a pas de défi. Simplement, se trouver dans un état de disponibilité totale. Tous les miracles peuvent survenir.
Se laisser vaciller, mais toujours les pieds sur terre.

E pericoloso sporgersi

Rousseau et Blanchot, au risque du vide

Sylvain Maestraggi

« *Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire. (...) Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre*[1] *».* Ces phrases, qui ouvrent *L'espace littéraire* de Maurice Blanchot, offrent une ressemblance frappante avec certaines formules employées par Jean-Claude Rousseau pour décrire ses films. Ainsi à propos de la réalisation de *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre*, Rousseau écrit qu'il *« suffit de dessiner un fragment du cercle pour révéler le cercle entier et reconnaître le centre sans qu'il soit montré*[2] *»*. Ce lieu dessiné par la gravitation d'éléments fragmentaires autour d'un centre est « *le véritable motif de l'œuvre* ». Ce motif, « *on ne le connaît pas* », continue Rousseau, car à l'origine du film, « *il n'y a pas de projet, seulement le désir* ». Comme le livre pour Blanchot, le film trace un cercle autour d'un centre à la fois désiré et ignoré.

Cette ressemblance entre le livre et le film est-elle le signe d'une analogie possible entre écriture et cinéma ? Rousseau, pour sa part, se défend d'écrire. Lorsqu'il répond, dans le film *Non-rendu*, à une critique de cinéma qui lui demande une lettre en guise d'entretien : *« je n'écris pas »*, cela n'a rien d'une anecdote : c'est une profession

1. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, coll. Idées/Gallimard, Paris, 1982, p. 5.
2.Texte de présentation de *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre*, à New York University (1988) in Jean-Claude Rousseau et Claude Rutault, *L'atelier*, coéd. ercep de Tourcoing, Frac Nord-Pas de Calais, Éd. A Bruit Secret, 2005.

de foi. Selon Rousseau, la distinction entre écriture et cinéma est une condition nécessaire pour que le cinéma soit un art. C'est en chassant l'écriture que le cinéma retrouve son nom, celui de ses origines, celui que lui donnait Bresson : le nom de *« cinématographe »*.

La demande de la jeune femme de *Non-rendu* ne vient cependant pas de nulle part. L'écriture a sa place dans les films de Rousseau. De *Jeune femme à sa fenêtre* à *Lettre à Roberto* en passant par *Keep in touch*, le motif de la lettre est au centre de ses films. Parmi ces lettres, seule celle du premier film est écrite. Les fois suivantes, le réalisateur se filme assis à sa table devant une feuille blanche. Parfois, il note la date, mais jamais il ne commence la lettre. L'écriture est bien là, mais comme hésitation ou intention. De quoi ces lettres non écrites sont-elles l'indice ? Quelle place tient l'écriture dans les films de Rousseau ? Relever certaines correspondances entre ce que Rousseau dit de ses films et ce que Blanchot dit de l'écriture nous conduira à poser la question de la relation entre art et cinéma.

L'image disparue

Dans un entretien récent, Jean-Claude Rousseau explique ce qui fonde, à ses yeux, l'opposition entre écriture et cinéma :

« Je ne crois pas à l'écriture cinématographique et je pense que le cinéma, puisqu'il s'agit d'images est un art. L'écriture, c'est saisir, c'est opérer des liaisons qui traduisent une affirmation, et le plus souvent, sinon toujours, une affirmation de soi. Alors que l'art c'est l'opposé de cela, c'est l'abandon devant l'insaisissable et c'est, à l'opposé de l'affirmation de soi, le risque de disparaître. C'est le mot de Cézanne : « À chaque coup de pinceau, je risque ma vie ». (...) C'est être saisi et non pas saisir[3] *».*

C'est donc sur la nature de l'image que se fonde l'opposition entre écriture et cinéma. À l'écriture comme manière de saisir et de relier s'oppose le caractère insaisissable de l'image. Devant l'image on ne peut qu'être saisi. Cette distinction dessine une ligne de partage entre ce qui appartient à l'art et ce qui ne lui

3. *Entretiens avec Jean-Claude Rousseau,* propos recueillis par David Yon à Paris entre 2003 et 2004.

appartient pas. En outre, l'abandon et le saisissement essentiels à l'art sont vécus par l'artiste comme le risque d'une disparition de soi. L'authenticité du cinéma en tant qu'art, ce par quoi lui revient le nom de « *cinématographe* », est dès lors subordonnée à une définition de l'image et à l'expérience de celui qui se tient face à elle. Plutôt qu'avec la littérature, c'est avec la peinture que Rousseau se reconnaît immédiatement une communauté d'aspiration. Mais refuser au cinéma la liaison qui s'opère dans l'écriture, cela signifie remettre en question la fonction du montage :

« L'image n'a rien à dire. (...) On croit pouvoir lui faire dire quelque chose par un effet de montage, par ce qui précède, par ce qui suit. Elle est saisie comme ça, elle est liée, elle est reliée, on la raccorde. Mais justement l'image ne peut pas être liée. Elle ne supporte pas d'être réduite à un signe d'écriture. (...) L'image se retire quand on croit la saisir. Dans ce cas ce que l'on voit, ce n'est plus une image[4] *».*

Paradoxalement, à la disparition qui menace dans le montage, s'oppose une seconde forme de disparition qui est le propre de l'image. En effet, l'image disparaît également si le cadre est juste : *« Dans un cadre juste »* dit Rousseau *« l'image se retire*[5]*».* Qu'est-ce qu'une image pour Jean-Claude Rousseau et qu'est-ce qu'un cadre juste ?

« Le cadre est juste quand il y a passage, quand il y a ouverture, c'est-à-dire quand le regard ne s'arrête plus sur ce qui est montré mais qu'il traverse. Le passage, c'est voir au-delà de la représentation, en profondeur, au-delà de ce qui est montré ». Cette profondeur *« ne peut venir que de la réalité de ce qui est vu, c'est-à-dire d'une relation entre les lignes. (...) S'il y a des relations justes alors on peut dire qu'il y a image. Elle ne tient pas par ce qu'elle montre, qui n'est jamais qu'une re-présentation, mais par le rapport juste des lignes. La présence est alors véritable et la profondeur réelle*[6] *».*

L'image se retire lorsqu'en elle, par le jeu de la composition des lignes, la *« présence »* se substitue à la représentation. Il y a *« image »*

4. *Ibid*.
5. Texte de présentation de *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre, op. cit.*
6. *Entretiens avec Jean-Claude Rousseau, op. cit.*

quand l'image disparaît en tant qu'image de quelque chose. Cette seconde forme de disparition est ce qui fait tenir l'image. Mais comment peut-il y avoir en même temps présence et disparition ? S'il y a présence, c'est bien que quelque chose apparaît. Le statut ontologique de l'image selon Rousseau n'est pas celui de l'image photographique décrit par André Bazin lorsqu'il dit que *« la photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction »* au nom de quoi *« nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement re-présenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace*[7] *».* Si elle ne tombe pas sous le schéma de la représentation, l'image selon Rousseau n'est pas pour autant privée d'être. L'image est bien un évènement ontologique. Ce qui en elle apparaît – la profondeur – révèle un certain rapport à l'être qui n'a rien à voir avec la reproduction de l'objet filmé. La présence de l'image n'a pas l'opacité d'un objet réel – *« le regard traverse »* –, mais la profondeur où s'abîme le regard est bien *« réelle »* dans la mesure où elle s'éprouve dans le saisissement de celui qui regarde. S'il y a en même temps présence et disparition, c'est que ce qui est rendu présent, c'est la disparition. L'image se fonde sur l'absence qu'elle fait apparaître. Ce faisant, elle désigne un point *« au-delà de la représentation »* vers lequel elle s'oriente :

« Le lieu sans approche, ce rien autour duquel gravitent les éléments, c'est la lumière. On ne peut la fixer sans être ébloui. On ne supporte d'en voir que le reflet sur les choses. Celles-ci sont là pour montrer la lumière. Non pas les choses montrées par la lumière, mais la lumière montrée par les choses. Il en est ainsi dans Vermeer. Dans l'œuvre du peintre, la lumière vient d'une fenêtre par laquelle on ne voit jamais le paysage. Dans le film apparaît un tableau qui n'est vu que de dos. On ne sait pas ce qu'il montre. On ne voit que la croisée du châssis. Le film s'achève sur cette réflexion. La fenêtre s'identifie à l'œuvre d'art lieu de passage de la lumière[8] *».*

Dans *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre*, on entend en voix off : *« Par la fenêtre on ne sait pas quel est le paysage. Une rue, un canal, la vue sur Delft, le port peut-être ».* La fenêtre dont il est question, celle du tableau de Vermeer qui se confond avec celle de l'atelier où le film a lieu, n'est pas la fenêtre du réalisme à travers laquelle l'artiste, cinéaste ou écrivain, observerait la vie pour la rendre de manière plus ou moins objective dans les images ou dans les mots. La fenêtre n'ouvre pas sur le monde. Elle n'ouvre sur rien. Son cadre n'est pas une découpe du réel. La fenêtre de *Venise n'existe pas* s'ouvre sur l'absence de Venise. Dans ce film, comme dans *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre*, le regard renonce à embrasser le paysage. De la ville ne nous parviennent que des effluves, la rumeur des bateaux que l'on voit passer par la fenêtre de la chambre, une carte postale kitsch du Rialto sous un crépuscule d'incendie, les bruits de l'hôtel. Dans la séquence du *Songe* des *Antiquités de Rome*, les lignes d'une architecture romaine, aperçues par le cadre de la fenêtre, nous saisissent au point que l'image semble nous regarder. La profondeur nous traverse. La fenêtre ouvre sur l'intérieur, comme dans *La Vallée close* où dans l'obscurité de la chambre passent les rayons du soleil. La chambre redevient *« camera »*. Toute image imprimée sur la pellicule est la trace du passage de la lumière dans la chambre noire. La fenêtre est le lieu d'un passage. Elle est l'image de l'œuvre et la vérité de l'image[9].

L'œuvre et le risque

Qu'est-ce l'image et qu'est-ce que l'écriture pour Blanchot ? Ce que, face à l'image, Rousseau nomme *« saisissement »*, Blanchot le nomme, dans *L'espace littéraire*, *« fascination »*. Que se passe-t-il dans la fascination ?

7. André Bazin, « L'ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?,* éd. Le Cerf, Paris, 1985, p. 14.

8. Texte de présentation de *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre, op. cit.*

9. Jacques Rancière a montré la complexité de la notion de *« réalisme »* en rappelant, nous y reviendrons, que c'est par le réalisme que la littérature s'est défaite des règles de la représentation. Que l'image pour Rousseau ne cherche pas à montrer, n'implique pas pour autant qu'il n'y ait rien à voir. Simplement la teneur ontologique de l'image chez Rousseau tient avant tout au cadrage, elle est picturale avant d'être photographique. La présence de l'image ne doit rien au procédé chimique qui fait d'une photographie la trace d'un objet. Dans l'image photographique, ce qui apparaît pour Rousseau, ce ne sont pas les objets mais l'absence de la lumière. La contemplation chez Rousseau est d'inspiration néoplatonicienne : *« Dieu est une lumière invisible, l'infinie vérité, la cause de chaque vérité et de toutes choses, dont la splendeur, ou plutôt l'ombre est cette lumière visible et finie cause des choses visibles »*, Marcil Ficin, *Quid sit lumen*, éd. Allia, Paris, 1998, p. 22.

« Quiconque est fasciné, on peut dire qu'il n'aperçoit aucun objet réel, car ce qu'il voit n'appartient pas au monde de la réalité, mais au milieu indéterminé de la fascination. Milieu pour ainsi dire absolu. La distance n'en est pas exclue, mais elle est exorbitante, étant la profondeur illimitée qui est derrière l'image, profondeur non vivante, non maniable, présente absolument, quoique non donnée, où s'abîment les objets lorsqu'ils s'éloignent de leur sens, lorsqu'ils s'effondrent dans leur image[10] *».*

Comme chez Rousseau, fascination et représentation s'opposent dans la mesure où l'objet s'effondre dans l'image, où ce qui est perçu dans l'image n'est plus l'objet réel, mais une profondeur illimitée. Une profondeur *« présente absolument »*. L'image pour Blanchot se tient dans l'ambiguïté de cette apparition de la profondeur qui est en même temps effondrement :

« Ce qui parle au nom de l'image, « tantôt » parle encore du monde, « tantôt » nous introduit dans le milieu indéterminé de la fascination, « tantôt » nous donne pouvoir de disposer des choses en leur absence et par la fiction, nous retenant ainsi dans un horizon riche de sens. (...) Cependant ce que nous distinguons en disant « tantôt, tantôt », l'ambiguïté le dit en disant toujours, dans une certaine mesure, l'un et l'autre, dit encore l'image significative au sein de la fascination, mais nous fascine déjà par la clarté de l'image la plus pure, la plus formée[11] *».*

L'opposition faite par Rousseau entre l'image saisie et l'image saisissante se retrouve donc chez Blanchot. Saisir l'image, c'est en *« disposer »* pour l'assujettir au sens et à la fiction, récit ou représentation. C'est l'opération de l'écriture, mais c'est également celle du découpage, de la mise en scène, et du montage qui font, comme le dit André Bazin, du cinéma un langage et du cinéaste,

10. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 26.
11. *Ibid.* p. 358-359.
12. L'article d'André Bazin, « L'ontologie de l'image photographique », se termine sur cette phrase : « *D'autre part, le cinéma est un langage* ». Si à la fin de l'article « L'évolution du langage cinématographique », Bazin annonce : « *aujourd'hui on peut dire que le metteur en scène écrit directement en cinéma. Le cinéaste est enfin l'égal du romancier* », on se souviendra qu'idéalement, dans le cinéma réaliste qu'il défend, le montage cède la place à la mise en scène du plan-séquence. Voir André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*

l'égal du romancier[12]. Ce que Rousseau récuse au nom de l'image et du cinématographe. Cependant, comme la chose s'effondre dans son image, l'ambiguïté emporte avec elle le sens. Dans la fascination, poursuit Blanchot :

« Le sens n'est plus qu'un semblant, le semblant fait que le sens devient infiniment riche, que cet infini de sens n'a pas besoin d'être développé, est immédiat, c'est-à-dire aussi ne peut pas être développé, est immédiatement vide. » En note, il ajoute : *« Peut-on aller plus loin ? L'ambiguïté dit l'être en tant que dissimilé, elle dit que l'être est en tant que dissimulé*[13] *».*

Cette dernière formule peut sembler abrupte, mais la conception de l'image développée par Rousseau nous y a préparé. Chez Blanchot, comme chez Rousseau, s'il est propre à l'image de disparaître, si ce qui disparaît c'est l'objet représenté, l'apparition de la profondeur donne à l'image son statut ontologique. La profondeur dit quelque chose de l'être, et ce qu'elle dit, c'est, selon la formule de Blanchot, que « *l'être est en tant que dissimulé* ». Ainsi dans l'image, le sens se refuse à mesure qu'il affleure. L'apparition d'une profondeur qui n'ouvre sur rien, le refus qui dans le saisissement s'éprouve comme un manque, nous révèlent la nature de l'être.

Maintenant, qu'est-ce qu'écrire pour Blanchot ?

« Écrire, c'est disposer le langage sous la fascination et, par lui, en lui, demeurer en contact avec le milieu absolu, là où la chose redevient image, où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et, de forme dessinée sur l'absence, devient l'informe présence de cette absence, l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde[14]*».*

La fascination de l'image n'est donc pas étrangère à l'écriture. Non que l'écriture soit faite d'images – *« le poème a ceci de particulier »*, dit Blanchot, *« que rien n'y fait image ».* – , disons plutôt que l'écriture, comme l'image, peut s'orienter vers ce *« milieu »*, ce *« lieu sans approche »* dont parle Rousseau, où apparaît la

13. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 359.
14. *Ibid.*, p. 28-29.

dissimulation de l'être. À quel moment l'écriture s'oriente-t-elle ainsi ? Lorsqu'elle s'engage dans la recherche de sa propre essence, lorsque cette recherche, qu'elle partage avec la peinture, devient pour elle *« le souci de l'art »*. L'écriture dont il est question, et Blanchot, dans sa méditation, prend pour modèle l'œuvre des poètes Mallarmé, Rilke, Char ou Hölderlin, ainsi que celle de Kafka, n'est plus ici celle qui s'efforcerait de dire, de faire sens en reliant les mots, puisque le sens risque sans cesse de s'y dérober. Elle n'est pas non plus affirmation de soi.

« L'œuvre – l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire – n'est ni achevée, ni inachevée : elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela : qu'elle est – et rien de plus. Celui qui vit dans la dépendance de l'œuvre, soit pour l'écrire, soit pour la lire, appartient à la solitude de ce qui n'exprime que le mot être : mot que le langage abrite en le dissimulant ou fait apparaître en disparaissant dans le vide silencieux de l'œuvre[15] *».*

Caractéristique essentielle de l'œuvre d'art - qu'elle procède de l'image ou de l'écriture : elle est solitaire. Solitaire, cela veut dire qu'elle se distingue absolument des autres formes de productions ou d'activités humaines. Alors que celles-ci sont justifiées par les valeurs qu'elles servent, l'utile, le vrai, l'œuvre d'art n'a d'autre valeur que d'être. L'œuvre ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même, elle est à elle-même sa propre fin. Elle est *« sans preuve, de même qu'elle est sans usage »*, elle n'a *« ni certitude, ni clarté »*. Chaque fois qu'elle est subordonnée aux valeurs qui glorifient l'activité de l'homme, elle perd de vue son essence, la recherche de son origine. Dans sa solitude, l'œuvre, incertaine, inutile, est ainsi profondément risquée, risque de l'oeuvre que l'artiste reçoit en partage :

« Si l'artiste court un risque, c'est que l'œuvre elle-même est essentiellement risque et, en lui appartenant, c'est aussi au risque que l'artiste appartient[16] *».*

.....

15. *Ibid.*, p. 11.
16. *Ibid.*, p. 321.

Le retour de l'image

Ce risque partagé, ne l'avons-nous pas tout d'abord rencontré chez Rousseau lorsqu'il dit que l'image n'est image que si elle disparaît, et qu'à cette disparition de l'image répond le « *risque de disparaître* » couru par l'artiste au moment du saisissement ? Ce risque qui naît de l'image s'étend, au-delà d'elle, à l'ensemble du processus qui donne lieu au film et, en particulier, au montage. L'image ne souffrant pas de liaison, comment surmonter le danger du montage ?

« Comment conserver les images dans un film où elles se succèdent ? En les laissant libres, en évitant de les lier. (...) Si elles ne se raccordent pas comment tiennent-elles en place ? Non pas par un raccord, mais par un accord[17] *».*

Le montage ne raccorde pas les images. Dans les films que Rousseau tourne en Super 8, les bobines sont laissées entières, amorces comprises, abolissant toute tentative de raccord. Les éléments du film, images et sons, enregistrés séparément, se touchent et s'accordent selon un jeu de rencontres imprévues qui fait apparaître des correspondances. Ce sont ces correspondances qui dessinent l'orbite du film sur lequel les éléments viennent se placer :

« Les bobines justes sont celles qui désignent le centre en s'inscrivant sur la même ligne de cercle. Elles s'y tiennent sans qu'il y ait à faire de raccords entre elles. Elles ne sont pas maintenues par leurs liaisons, mais par un phénomène de gravitation, par un effet d'attraction. Elles sont orientées ». Ainsi, *« c'est par coïncidence, par attraction que se découvre le film*[18] *».*

L'œuvre – le livre, le film – nous l'avons vu avec Blanchot, tourne autour d'un *« centre qui l'attire »*. L'artiste est tenu dans le désir et l'ignorance de ce centre. Pour Rousseau, cette ignorance a son origine dans la nature de l'image. En raison du saisissement,

.....

17. *Le son d'histoires, «* La loi, le mystère, le risque *»,* entretien radiophonique, réal. Christophe Clavert, Lili Hinstin, Mehdi Benallal, diffusé sur Fréquence Paris Plurielle, Paris, avril 2004.
18. Texte de présentation de *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre, op. cit.*

l'image est imprévisible. Le peintre Corot, cité par Bresson dans ses notes, lorsqu'il déclare : *« il ne faut pas chercher, il faut attendre*[19] *»*, énonce l'impératif de l'image. L'image imprévisible donne sa loi au film. Si le saisissement abolit le montage, qui devient composition, l'imprévisible abolit le scénario et la mise en scène en usage dans le cinéma conventionnel. L'image ruine par avance tout projet. Ici s'opère un renversement par lequel la création n'est plus l'expression ni d'une volonté, ni d'une maîtrise :

« Le savoir-faire ne sert à rien. Je ne crois pas qu'on apprenne quelque chose de ce qui a été fait, ce qui veut dire que le risque est toujours le même. Il n'y a pas de règle qu'on aurait reconnue d'une œuvre précédente et qui faciliterait l'œuvre suivante. Mais ce qui est constaté à la fin, en fait il faudrait dire au début, quand le film existe, c'est que ça se résout toujours de la même manière. La résolution se fait de la même façon, mais ça sert à rien de le savoir[20] *».*

Ce renversement du début et de la fin soumet le cinéaste à l'exigence du film. Si, inspiré par Mallarmé, Jean-Marie Straub a pu écrire que *« chaque plan de* La Vallée close *émet un coup de dé »*, ce *« coup de dé »*, qui a tout à voir avec le coup de pinceau par lequel Cézanne dit qu'il *« risque sa vie »*, est l'expression même du risque. Il dit à la fois l'événement qu'est l'image, la chance qui répond au hasard, Rousseau dirait la *« grâce »*, et le fond d'incertitude sur laquelle elle se tient. Cette incertitude qui voue l'artiste au recommencement le défait de ses habits glorieux de créateur. *« Le fait que l'art se glorifie dans l'artiste créateur, signifie une grande altération de l'art*[21] *»*, nous dit Blanchot. Pour lui, face à l'œuvre, l'artiste n'exerce ni son pouvoir, ni sa liberté, bien au contraire :

« Le plus souvent, on dit de l'artiste qu'il trouve dans son travail un moyen commode de vivre en se soustrayant au sérieux de la vie. Il se protègerait du monde où agir est difficile, en s'établissant dans un monde irréel sur lequel il règne souverainement. (...) Cette vue n'exprime qu'un côté de la situation. L'autre côté est que l'artiste

19. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975, p. 76.
20. *Le son d'histoires, op. cit.*
21. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 292.

qui s'offre aux risques de l'expérience qui est la sienne, ne se sent pas libre du monde, mais privé du monde, non pas maître de soi, mais absent de soi, et exposé à une exigence qui, le jetant hors de la vie et de toute vie, l'ouvre à ce moment où il ne peut rien faire et où il n'est plus lui-même[22]*».*

L'expérience de l'artiste serait-elle le comble du tragique ? Le comble du danger ? Faut-il prendre au sérieux le mot de Cézanne ? Il ne s'agit que de peinture. Rilke le dit pourtant : *« Les œuvres d'art sont toujours les produits d'un danger couru*[23]*»*, et Rousseau l'affirme encore à propos de l'œuvre de Bresson, qui, selon lui, ne commence véritablement qu'après *Les dames du bois de Boulogne* :

« *Il y a rupture et il y a un risque qui jusque-là n'était pas couru. (...) Le risque du vide*[24] ».

L'artiste est « *privé du monde* », nous dit Blanchot. Cette solitude de l'artiste, nous l'avons déjà rencontrée : c'est la solitude de l'œuvre qu'il reçoit en partage. Elle porte également chez Blanchot le nom d'exil :

« Le poète est en exil, il est exilé de la cité, exilé des occupations réglées et des obligations limitées, de ce qui est résultat, réalité saisissable, pouvoir. L'aspect extérieur du risque auquel l'œuvre l'expose est précisément son apparence inoffensive : le poème est inoffensif, cela veut dire que celui qui s'y soumet se prive de lui-même comme pouvoir, accepte d'être jeté hors de ce qu'il peut et de toutes les formes de la possibilité[25] *».*

La solitude du *« personnage »* de Rousseau et la succession des chambres d'hôtel de *Venise n'existe pas* à *Lettre à Roberto* n'offrent-elles pas l'image de cet exil dont parle Blanchot ? Celle d'un artiste qui « ne peut rien faire » ? Rousseau n'apparaît-il pas, assis sur le lit, semblable au modèle de Robert Bresson, *« beau de tous ces mouvements qu'il ne fait pas (qu'il pourrait faire) »* ? Ou encore, dans *Keep in touch*, dans *Lettre à Roberto*, assis à la table,

22. *Ibid.*, p. 53-54.
23. Lettre de Rilke à Clara Rilke, citée par Blanchot dans *L'espace littéraire*, p. 320.
24. Entretiens avec Jean-Claude Rousseau, *op. cit.*
25. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 322.

penché sur une lettre qu'il n'écrit pas, appartenant, comme le dit Blanchot, *« à ce qui est toujours avant l'œuvre »* :

« Par lui, l'œuvre arrive, est la fermeté du commencement, mais lui appartient à un temps où règne l'indécision du recommencement. L'obsession qui le lie à un thème privilégié, qui l'oblige à redire ce qu'il a déjà dit, (...) illustre cette nécessité où il est apparemment de revenir au même point, de repasser par les mêmes voies, de persévérer en recommençant ce qui pour lui ne commence jamais[26] *».*

La récurrence des motifs d'un film à l'autre – les fenêtres et les chambres d'hôtel, la solitude dans la chambre et face à la lettre, l'errance dans l'éternel retour des plans – n'expriment-elles pas la condition de celui par qui le film passe, l'exigence de l'œuvre à laquelle il se soumet ? Condition dans laquelle *« il n'est plus lui-même »*, où ce n'est pas lui qui s'exprime, mais où il disparaît[27].

Mais n'observons-nous pas ici un retour de l'image ? Au nom de l'image, Rousseau n'avait-il pas chassé toute représentation ? N'avons-nous pas déjà aperçu dans la fenêtre, l'image de l'œuvre, et n'est-ce pas ici l'image de l'artiste face à l'exigence de l'œuvre qui apparaît ? En chassant la représentation, Rousseau a-t-il renoncé à tout récit ?

« La mise en scène est toujours celle d'une représentation, alors que le film ne doit donner à voir que ce qu'il est, laisser paraître les marques de sa découverte, la réalité de son invention, fait d'images trouvées, de rencontres accidentelles, de correspondances imprévues[28] *».*

.....

26. *Ibid.*, p. 14.

27. Comme le dit Rousseau dans les entretiens accordés à David Yon : *« La vie de celui par qui ces choses passent, ce n'est pas intéressant d'en parler »*. La confusion entre le réalisateur et celui qui apparaît dans les films fait en quelque sorte le sujet de *Non-rendu*. Nulle part la fragilité de ce personnage *« enfermé dans sa mystérieuse apparence »* n'est menacée comme dans ce film où Jean-Claude Rousseau, avant un entretien avec une critique de cinéma, répète avec inquiétude la pantomime de ses films dans sa chambre d'hôtel. Les films de Rousseau posent la question du sujet : qui est à l'écran ?

28. Texte de présentation de *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre, op. cit.*

S'il y a un récit, c'est celui du film en train de se faire. Ce récit est indissociable de la question de l'origine de l'œuvre. Cette question dont l'artiste, selon Blanchot, cherche la réponse dans les œuvres du passé, pour Cézanne, par exemple, chez les peintres vénitiens, c'est à Vermeer que Rousseau l'adresse dans *Jeune Femme à sa fenêtre lisant une lettre*. Isolé dans l'espace clos et indéterminé d'un atelier, un homme procède à la recomposition du tableau de Vermeer qui donne son titre au film. Cette recomposition s'opère par substitution de l'homme au modèle du peintre dans le cadre de sa caméra super 8. Lorsqu'il est parvenu à retrouver la composition de l'image, ses lignes dans lesquelles il se tient face à la fenêtre, une lettre à la main, l'homme se jette par la fenêtre de l'atelier. Rousseau explicite le sens de cette « intrigue » dans le texte de présentation du film :

« Passer par le cadre comme on passerait par la fenêtre. C'est le désir du film, son leurre, sa fiction. Finalement devenir la figure du tableau. Être dans l'éternité du cadre. Y disparaître. Défenestration[29] *».*

Sur le mur de l'atelier, face à la fenêtre, un tableau retourné expose la croisée de son châssis. Film, fenêtre et tableau ne sont qu'une seule chose. L'envers du tableau est l'objet d'un désir insatiable. Le désir de pénétrer dans sa profondeur, comme on rêve d'explorer l'autre côté d'un miroir. Rêve d'un contre-champ impossible qu'évoque l'article « Bresson, Vermeer » en 1985 :

« Où va le regard des femmes qui se tournent vers nous dans les tableaux de Vermeer ? Pas d'autre contre-champ que le tableau lui-même et leurs yeux voient ce que nous voyons. Dans le regard du peintre, ils voient l'œuvre accomplie[30] *».*

Face au tableau, le peintre et celui qui regarde sont à la même place. Mais entre le regard du peintre et celui du spectateur, il y a un contretemps qui fait le mystère de l'oeuvre. Le tableau est comme bouclé sur lui-même. Cette boucle est l'écrin de son secret. Recomposer le tableau, n'est-ce pas vouloir remonter le temps, dérouler

.....

29. *Ibid.*

30. Jean-Claude Rousseau, « Bresson, Vermeer », in *Robert Bresson,* Camera/stylo*,* Ramsay Poche Cinéma, Paris, 1989, p. 72.

la boucle ? Passer de l'autre côté du cadre pour se substituer à la jeune femme, n'est-ce pas du même coup se substituer au peintre ? *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre* est une tentative pour retrouver l'origine du tableau. Comme une initiation à son mystère. Un acte d'appropriation avec les instruments du cinéma. C'est le rêve d'une œuvre dont le processus de création et la contemplation seraient simultanés, d'un film qui se ferait sous nos yeux, bobines après bobines. Rêve partagé, peut-être, avec Bresson lorsqu'il écrit dans ses notes :

« J'ai rêvé de mon film se faisant au fur et à mesure sous le regard, comme une toile de peintre éternellement fraîche[31] *»*.

Mais ce désir est un leurre, une fiction. La volonté de déchiffrer le mystère précipite l'homme dans sa chute. L'envers du tableau, c'est le vide. Le mystère ne se transmet que comme mystère. Il faut consentir au contretemps qui est l'œuvre même.

D'avoir cédé à cette fiction, *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre* reste, parmi les films de Rousseau, le plus linéaire, le plus *« méthodique »* et, en ce sens, le plus proche du *« cinéma expérimental*[32] *»*. Les bobines Super 8 que l'on voit posées sur la table de montage se succèdent dans l'ordre du tournage jusqu'à la recomposition du tableau et la chute. Mais ces bobines qui se succèdent avec leur amorce blanche ne sont pas des plans-séquences. Elles montrent les plans réalisés par Rousseau en vue du montage et laissés à l'état brut. En retrait par rapport à lui-même, le film laisse deviner ce qu'il aurait pu être. Il vit de cette distance avec lui-même, absent et pourtant là, comme le dit Blanchot de l'œuvre d'art, à la fois inapprochable et fait de cette approche.

Les films en super 8 de Jean-Claude Rousseau laisseront toujours apparaître ce *« contretemps*[33] *»*, ne serait-ce que par le battement du

31. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 125.
32. Pour plus de précisions sur les affinités des films de Rousseau avec le cinéma expérimental, voir *Jeune, dure et pure*, Nicole Brenez et Christian Lebrat (dir.), Cinémathèque Française, Paris, 2000.
33. *Contretemps* le titre d'un des films les plus subtils de Rousseau. Il fait partie avec *Faibles amusements* et *Comme une ombre légère*, d'un triptyque intitulé *Trois fois rien*. La fiction y naît de l'attente. L'absence de celui qui est attendu creuse le temps.

son et de l'image, la disjonction du temps de l'enregistrement et du temps du montage qui vient brouiller le présent narratif usuel de la fiction (que l'on se souvienne de la voix off de Rousseau dans *La Vallée close* annonçant qu'il est en train de monter le film). Disparu des premiers films tournés en vidéo, *Juste avant l'orage* et *Lettre à Roberto*, où l'ellipse du montage tient une place plus discrète que dans les films précédents, ce contretemps sera retrouvé dans *Faibles amusements*.

Dans *Juste avant l'orage*, des hommes assis à une terrasse de restaurant finissent leur repas, se lèvent et prennent un taxi, des femmes entrent dans le cadre et débarrassent les restes du repas. Le cadre se vide et découvre ses lignes. Dans *Lettre à Roberto*, Rousseau assis dans une chambre d'hôtel, se lève pour ouvrir la fenêtre puis allume un téléviseur situé hors-champ. Le son enregistré directement sur la caméra, nouveauté de la vidéo par rapport au Super 8, remplit l'image, l'espace du cadre et celui de la chambre, de bruits venus d'ailleurs. Ces films fascinés par la captation immédiate du temps portent chacun la marque d'un vieux maître, Ozu pour l'un, Bresson pour l'autre, auxquels ils rendent hommage en testant les capacités du nouvel outil[34].

Dans *Faibles amusements*, où pour la première fois Rousseau filme de manière continue quelqu'un d'autre que lui, on l'entend demander hors-champ à son modèle, allongé sur le lit d'une chambre d'hôtel, de changer la position de ses jambes. Le contretemps des premiers films revient par un jeu avec le son direct. Ce que nous voyons à nouveau, c'est bien le film en train de se faire, donc toujours à venir, à la fois présent et absent dans cet écart désigné par Marguerite Duras, lorsqu'elle dit dans *Le Camion* : *« ça aurait été un film, c'est un film*[35] *»*.

34. Le mobilier quasi identique des chambres d'hôtel, rappelle dans les films de Rousseau l'architecture des maisons des films d'Ozu, dans *Juste avant l'orage*, filmé en Corée, le repas des hommes assis rappelle les nombreuses scènes de banquet du maître japonais. Ce que *Lettre à Roberto* doit à Robert Bresson, ce sont les changements de valeur de plan avec une focale unique et l'atitude du modèle. Ces films répondent plus que jamais à la note prophétique de Bresson : *« Prodigieuses machines tombées du ciel, ne s'en servir que pour ressasser du factice paraîtra avant cinquante ans déraisonnable, absurde »*, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p.122.
35. Question ontologique encore une fois qui joue contre le « ça a été » de la photographie, le « ça aurait été » du film.

Le cinématographe

Suivre le chemin des correspondances entre Rousseau et Blanchot ne nous aura pas conduit à reconnaître dans le cinéma une forme d'écriture. Au contraire, avec Blanchot nous aurons vu que lorsque l'écriture prend pour tâche la recherche de sa propre essence, de son origine, elle se rapproche de l'image. Elle s'en rapproche en faisant apparaître l'absence que le langage courant dissimule, absence qui est le propre de l'image (et dont Rousseau nous dit qu'elle est elle-même dissimulée lorsqu'on la ramène à un langage). Si une analogie entre écriture et cinéma devient alors possible, c'est en raison d'une orientation commune vers cette absence essentielle, qui, selon Blanchot, fait entrer l'écriture dans la sphère de l'art. Ainsi, le retour du motif de la lettre dans certains films de Jean-Claude Rousseau, nous sera apparu non comme le signe d'un désir d'écriture sublimé par le cinéma, mais comme l'image possible d'une expérience partagée avec l'écrivain, l'expérience du risque éprouvée par l'artiste face à l'œuvre. Certes, le discours de Blanchot sur l'être, l'oeuvre et la solitude est un discours difficile qui place l'art sous la plus haute exigence. À se hisser ainsi vers les hauteurs, à plonger si profond, il arrive qu'on manque un peu d'air. Accorder foi, pour un instant, à la *« disparition de soi »* et au *« risque du vide »* évoqués par Rousseau, à l'artiste *« privé du monde »* et à l'œuvre comme *« apparition de la dissimulation »* selon Blanchot, ne doit pas faire oublier que la vie s'engouffre dans les films de Jean-Claude Rousseau, que l'image y respire.

La question qui nous aura guidée, néanmoins, aura été celle de la relation entre art et cinéma, telle qu'elle se dessine dans les propos de Jean-Claude Rousseau. S'il y a un désir chez Rousseau, c'est bien un désir de film. Ce désir est en même temps celui d'emmener le cinéma vers l'art, désir d'un retour à l'origine, puisque cet *« état de grâce »* du cinéma, Rousseau le reconnaît dans le *« cinématographe »* de Robert Bresson. Qu'est-ce que le cinématographe ? Une formule de Bresson chère à Rousseau dit : *« Cinématographe, art, avec des images, de ne rien représenter ».* On pourra également répondre, en suivant les notes de Bresson, que le cinématographe, c'est une invitation faite au cinéma à s'émanciper du théâtre filmé[36] pour prendre possession des moyens qui lui sont propres, trouver

36. Pour Bresson, en reproduisant les habitudes du théâtre, particulièrement de la technique de l'acteur, le cinéma se prive de lui-même.

sa place dans l'élan d'autonomie de l'art moderne et s'affirmer parmi les arts comme l'égal de la peinture ou de la musique. Donc effectivement définir le cinématographe, c'est poser la question de l'essence, de l'origine : qu'est-ce que le cinéma ? Que peut-il ? Question qui est immédiatement la question de l'art : comment fonder le cinéma en tant qu'art ? Ou encore, quand le cinéma est-il un art ? Lorsqu'il se rapproche de son essence ? Doit-il pour cela ne compter que sur ses propres moyens ? Doit-il se tenir dans la solitude de l'œuvre décrite par Blanchot et que Rousseau nous a semblé atteindre ? Comment le peut-il ?

Ces dernières années, le philosophe Jacques Rancière a développé un ensemble de notions qui permettent de mieux comprendre les enjeux de l'art moderne et de situer le cinéma par rapport à ces enjeux. Au sein de l'histoire de l'art, Rancière distingue différents régimes d'identifications qui confèrent à l'art à la fois son autonomie et son articulation avec les autres *« manières de faire »*. L'œuvre d'art moderne appartiendrait selon lui au *« régime esthétique des arts »*, régime qui s'opposerait au *« régime représentatif »*. Parmi les caractéristiques du régime esthétique, nous en retiendrons trois[37] :

Premièrement, dans le régime esthétique, le sensible devient *« étranger à lui-même »*. L'œuvre est l'identité d'un produit et d'un non-produit, d'un savoir et d'un non-savoir, de l'intentionnel et de l'inintentionnel. Cela, nous l'avons rencontré dans le renversement de la création en ignorance de l'artiste et dans sa dépendance vis-à-vis de l'œuvre. Dans le champ du cinéma, Rancière en trouve précisément l'exemple dans *« l'idée bressonienne du cinéma comme pensée du cinéaste prélevée sur le corps des modèles, qui en répétant sans y penser les paroles et gestes qu'il leur dicte, manifeste à son insu et à leur insu leur vérité propre ».*

Deuxièmement, *« le régime esthétique des arts est celui qui proprement identifie l'art au singulier et délie cet art de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts. »* Règles et hiérarchie sont justement les caractéristiques du *« régime représentatif »*, dont l'exemple type pour Rancière est le théâtre français du XVIIe siècle, qui conçoit la *« mimesis »* non pas comme

37. Toutes les références sont tirées de Jacques Rancière, *Le partage du sensibl*e, éd. La fabrique, Paris, 2000.

une simple *« ressemblance »* mais comme une *« organisation des manières de faire, de voir et de juger »*. En rompant avec la représentation, le cinématographe entrerait donc de plain-pied dans le régime esthétique. La rupture des codes de la représentation, qui assuraient le primat du narratif sur le descriptif, est illustrée par *Madame Bovary* de Flaubert, auteur chez qui l'idée d'un *« livre sur rien »* rencontre la puissance du style à rendre tous les sujets et parmi eux les plus banals. L'idée que la beauté de l'image tienne à la justesse du cadre et non à ce qu'elle montre n'est pas très éloignée de cette conception. Bresson note par ailleurs : *« Égalité de toutes choses. Cézanne peignant du même œil et de la même âme un compotier, son fils, la montagne Sainte-Victoire*[38] *»*.

Enfin, autre caractéristique du régime esthétique : le passage d'un art dans un autre[39]. On trouverait un exemple de ce mouvement dans l'article « Bresson, Vermeer ». Rousseau commence par y décrire un curieux redressement des plans :

« Dans les films de Bresson, les plans ne se révèlent pas seulement dans leur succession linéaire, horizontale, les uns à la suite des autres. Pour l'essentiel ce n'est pas dans cette relation qu'ils se définissent et composent l'œuvre. Leur définition est ailleurs. Ils sont justes autrement, verticalement[40] *»*.

Les films de Bresson se déploient donc sur deux axes. L'axe horizontal est celui du récit, de la représentation d'une histoire dans la succession des plans. L'axe vertical est celui par lequel le montage se disjoint pour laisser les images établir librement des correspondances.

« De reflets en échos, les correspondances créent le rythme, font le mouvement. Sans elles le tableau ou le film serait inerte. Pareil aux fausses perspectives le mouvement est illusoire s'il n'est pas rythmé et des images qui se succèdent le temps d'un film peuvent être moins animées que des images fixes. Là encore il s'agit d'approfondir et le rythme permet d'échapper au temps linéaire. Le mouvement est

38. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe, op. cit.*, p. 135.

39. Ce dernier point a été développé au cours du séminaire sur les métamorphoses de la figure, donné par Jacques Rancière à la Galerie Nationale du Jeu de Paume entre décembre 2004 et avril 2005.

40. Jean-Claude Rousseau, « Bresson, Vermeer », *op. cit.*, p. 72.

intérieur. « Animation » ne signifie-t-il pas d'abord « donner une âme » ? C'est dans ce sens que la composition anime le tableau de Vermeer et le film de Bresson[41]*»*.

Ce n'est pas un simple rapprochement entre peinture et cinéma qu'opère Rousseau, mais une véritable substitution. Comme si, pour suivre l'intrigue empruntée par Rancière à Mizogushi, un art était pris pour un autre, comme dans le film *Miss Oyu* du réalisateur japonais, un corps est pris pour un autre. À la succession dans le temps et à la reproduction du mouvement des images de cinéma, se substitue le mouvement paradoxal de l'image fixe : le rythme, l'espacement de la composition picturale. Par cette substitution, Rousseau déclare l'appartenance du cinématographe au régime esthétique des arts. Mais il montre également comment au cinéma, ce régime n'exclut jamais complètement le régime représentatif. Selon Rancière, cette tension entre les deux régimes fait du cinéma une *« fable contrariée »* :

« L'opposition entre représentatif et esthétique ne recoupe pas un partage entre les âges. Les deux régimes s'opposent en leurs principes, mais s'entremêlent au sein des œuvres. C'est cet entrelacement qui m'intéresse. Le cinéma est exemplairement un art mixte. En un sens, c'est l'art aristotélicien du XXe siècle. Au moment où la littérature, la peinture, la musique, le théâtre mettaient en ruine les paradigmes classiques, il les a restaurés. Il a restauré la fable comme enchaînement d'actions et les typifications classiques des personnages et des genres[42] *»*.

Dès lors, n'est-ce pas de cet entrelacement de deux régimes opposés au sein des films, de cette contradiction qui se manifeste avec plus ou moins de tension, que naît la profondeur invoquée par Rousseau ? Ne retrouvons-nous pas ici l'ambiguïté dont parlait Blanchot à propos de l'image, ambiguïté où le sens affleure et se refuse ?

Cette ambiguïté, cette tension entre représentation et esthétique, entre la loi du récit et celle de l'image, n'a jamais été aussi forte que dans *La Vallée close* et *Trois fois rien*, le dernier long-métrage

41. *Ibid.*, p. 74.

42. « Le cinéma, un art contrarié », *Cahiers du cinéma*, n° 567, avril 2002.

réalisé en vidéo par Jean-Claude Rousseau. Coïncidence, ces deux films réservent une place particulière à l'Autre. Certes, si Rousseau se filme le plus souvent seul, l'Autre a sa place dans ses films : destinataire de la lettre, correspondant téléphonique, passage d'un inconnu dans une chambre des *Antiquités de Rome*, critique de cinéma dans *Non rendu*… Mais le récit ne revient jamais avec autant de force que lorsque l'Autre entre dans le film. Déjà, la présence muette d'Alain auquel s'adresse le personnage de la *La Vallée close* faisait basculer le film du côté de la fiction. Dans *Trois fois rien*, Rousseau se retire du cadre pour laisser apparaître à l'image un jeune homme. Le film se construit autour de la relation du cinéaste avec ce jeune modèle à qui échoit la place qu'il tenait jusque-là. À travers la relation du cinéaste au modèle, la question de la mise en scène devient tangente, la *« solitude essentielle »* de l'artiste est ébranlée. Face à la résistance du modèle, à son irréductible altérité, le cinéaste sort de sa réserve, le ton monte, la caméra se met à trembler. Nouveauté de la vidéo, le son, pris directement sur la caméra, s'est rapproché de l'image. L'attention à l'action qui se déroule sous nos yeux est renforcée par cet *« effet de présent »* que Rousseau déjoue toutefois par des répétitions et des variations.

Avec l'entrée de l'Autre dans le film, le récit que l'on croyait avoir chassé *« par la fenêtre »* revient avec une force romanesque insoupçonnée entre les images. Le désir du film, le désir qu'il y ait un film plutôt que rien, un film qui se dresse sur rien, n'est-ce pas, pour reprendre les catégories de Rancière, désirer que la représentation revienne par l'esthétique, qu'il y ait malgré tout, c'est-à-dire *« malgré rien »*, un film ? Dans ces films situés *« au-delà de la représentation »*, le récit envahit l'imaginaire du spectateur. Le fait qu'il soit impossible de raconter l'un de ses films, fait de ce récit une fiction. Là où elle va, l'œuvre de Jean-Claude Rousseau emporte avec elle son mystère.

Comme une ombre légère (Trois fois rien)

Les Antiquités de Rome

Lumière blanche

Stéphane Bouquet

Au premier plan du premier film : le nom d'un village sur une carte routière : Le Blanc. C'est une direction pour chaque film à venir, une orientation à tenir. La jeune femme regarde cela à sa fenêtre, l'immeuble blanc en face ; le cinéaste solitaire derrière sa caméra (d'abord super huit, désormais numérique) regarde cela, le blanc, les choses qui retiennent la lumière, l'événement sans limites et qui, quand il arrive, s'il arrive, excède tout cadre : au-delà de la fenêtre, au-delà du plan. Toutes les fenêtres de l'œuvre de Jean-Claude Rousseau, et il y en a beaucoup, sont en tension vers cet au-delà qui ne peut que s'indiquer mais absolument pas se nommer (d'où que le langage, un film après l'autre, se réduise à des conversations trouées, insignifiantes) ; toutes, elles orientent vers l'événement qui vient, qui finira peut-être par venir à force de temps, à force de durée. Ainsi, un des plus beaux plans de toute l'oeuvre est, dans *Keep In Touch*, celui de patineurs sombres sur la surface blanche de glace : une longue agitation de noir sur « Le Blanc », un certain état de la présence et rien d'autre. Tel est le chemin unique et toujours recommencé de ce cinéaste essentiel. Un chemin d'ailleurs paradoxal, une immobilité de chemin en général, où les chambres d'hôtel, les unes après les autres, de *Venise n'existe* pas à *Lettre à Roberto*, valent comme indication de déplacement. On s'est déplacé et désormais on attend. On, c'est le cinéaste certes, qui se filme à volonté quoique souvent de dos, mais c'est « on » aussi bien : un homme moyen, indifférent, sans qualité, un fonctionnaire de lui-même, occupant cette place (lui-même) comme un métier, comme un devoir, comme on feuillette indifféremment un magazine. Jean-Claude Rousseau continue une certaine lignée de héros de l'effacement qui regardent par la fenêtre et ça va : dehors, il y a un monde qui, parfois, par miracle, est blanc

ou lumineux et donc j'écris (je filme) qu'il y a un monde parfois blanc : d'où toutes ces feuilles vierges qui hantent les films, ces étendues de neige dans *Keep in Touch,* ces amorces de bobines super huit qui sont des effractions claires dans le noir, ce cahier vide de *Contretemps*. D'où aussi ces plans innombrables et répétés qui filment le passage du temps comme une pure aventure de la lumière. Cela veut-il dire que le monde pour Rousseau, le monde réel, présent, charnel, n'a d'intérêt ni de sens ? Bien sûr que non. Le monde réel a un sens justement.

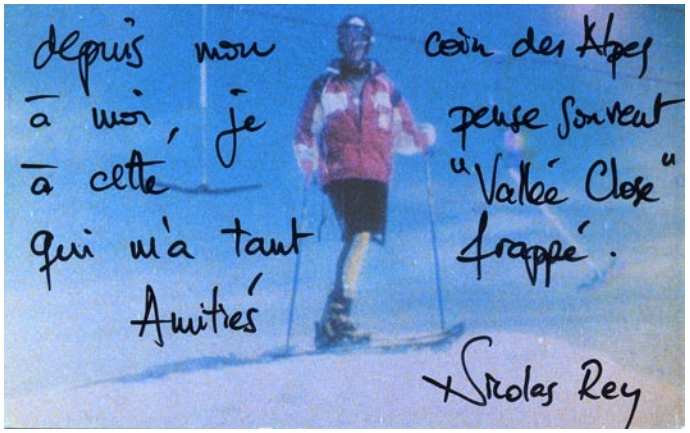
Lui aussi désigne une direction : celle de ce qui manque, qu'on guette invariablement, infatigablement, à la fenêtre. Désir ou éros sont un des noms de ce manque, de cette présence encore à conquérir, encore à posséder. Désir vient du latin desiderare, littéralement « *cesser de voir l'astre* ». Chaque film de Rousseau tendu vers la fenêtre, comme un employé attend que les heures passent, comme une femme attend que les hommes reviennent, comme un guetteur guette les étoiles, chaque film pose une seule question polymorphe : où est l'astre ? Où, ta voix (celle du correspondant, par exemple, que *La Vallée close* ne fait pas entendre) ? Où, ton corps ? Ton visage ? Où est ton visage ? Parce que Jean-Claude Rousseau n'a pas de plus grande admiration que celle de Simone Weil, il fait de ses films l'expérience d'une vie radicale, ou mieux l'expérience radicale de vivre hantée par le souci constant de la grâce, c'est-à-dire du don incompréhensible de ce qui manque. Les films disent tous la même chose, ils tournent chaque fois autour de cette même question du lieu introuvable. « Où ? » Sans doute certains films *(Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre* ou *Les Antiquités de Rome*) proposent une réponse plutôt spatiale : ils sont des hommages à la géométrie et aux formes abstraites, ils construisent une localité de lignes pour l'arrivée de l'événement (d'où la carte géographique qui ouvre l'œuvre). D'autres (*Venise n'existe pas*, *Keep in Touch* ou *Juste avant l'orage*) cherchent plutôt la réponse dans le lent recueillement de la contemplation : bateaux qui passent sur la lagune, variations de la lumière, longueur d'un repas, pattes d'oiseaux sur la neige : la question « où ? » s'éprouve alors à rester là, à conserver le courage de demeurer.

C'est une dichotomie un peu spécieuse, car évidemment il y a du temps dans l'espace et inversement, mais enfin c'est une façon commode de tracer les lignes de tension des films, de les classer selon certaines logiques de construction.

Puis vient Clément, le bien nommé. Clément est le héros d'un des derniers films (une autre merveille) de Jean-Claude Rousseau : *Faibles amusements*. Il incarne, pour la première fois, le nom et le visage et le corps du désir. Bien que le film conserve une certaine ambiguïté volontaire (le cinéaste et le héros partagent-ils la même chambre, le même lit ?), il reste clair pourtant dans un plan magnifique qu'ils ne partagent pas le même regard : l'un (Rousseau) toujours posté à son invariable fenêtre, en attente de ce qu'il se prive de voir ; l'autre (Clément) dehors, sur le balcon, si loin si proche. Cette irruption d'un visage précis change donc la donne mais ne guérit pas le manque.

Certes une avancée, un pas vers, a eu lieu et *Faibles amusements* est le premier film où Rousseau filme son propre corps en déplacement (en l'occurrence en bateau) plutôt que de filmer de dehors les signes du déplacements - voiture, chemin, bateau, hôtel, etc. Un pas donc a été fait : la grâce est devenue palpable : mais quoi ? Il faut encore sauter à travers la fenêtre, il reste encore à se jeter.

Paris, juin 2005



Carte Postale envoyée par Nicolas Rey
(photogramme issu de son dernier film *Schuss*)
à Jean-Claude Rousseau

Les soviets plus l'électricité, moins du mouvement, font mon cinévoyage*

Damien Monnier

Le film commence, une image noire et un blanc sonore. Six secondes.

Débute la chanson de Vladimir Vissotski. L'image noire se poursuit onze secondes.

Apparaît un monochrome cyan sur lequel vient défiler en lettres blanches, la traduction du premier couplet de cette chanson. La chanson se poursuit, l'image noire réapparaît pendant 7''.

La carte postale ramenée du voyage. En haut à droite de celle-ci, en surimpression, s'inscrivent successivement *Les soviets plus l'électricité, un cinévoyage de Nicolas Rey*, puis *Bobine n°1 Paris Kiev Dniepropetrovsk Moscou*.

Une image noire de 5'', puis un second monochrome cyan avec le deuxième couplet de la chanson.

Après 27'' d'intertitre, la chanson s'arrête, un blanc sonore prend place, qui 3'' plus tard sera couplé à une autre image noire. Cet assemblage dure six secondes. L'image noire se poursuit.

Le déclenchement du dictaphone. Premier fragment du journal de bord de Nicolas Rey : *« J moins quatre, euh c'est la canicule. J'continue d'ranger ma vie…. »* Il parle pendant 41''. Bruit d'arrêt du dictaphone.

Dans la seconde qui suit, nouvel enclenchement du dictaphone. Début du deuxième fragment : *« À la radio i'parlent cinéma comme d'habitude Howard Hawks, euh les mêmes quoi. »* L'image noire prend fin une seconde après.

* *Les soviets plus l'électricité : un cinévoyage de Nicolas Rey* (Nicolas Rey, 2001, 175min).

Tourné en août et septembre 1999, puis développé et monté pendant un an et demi, *Les soviets plus l'électricité* a été fabriqué par Nicolas Rey, cinéaste artisan-voyageur. Film au titre emprunté à l'équation tronquée de Lénine selon laquelle « les soviets + l'électricité = le communisme », il résulte d'abord du voyage de Nicolas Rey vers Magadan, ancienne zone de déportation du régime socialiste soviétique, à partir de laquelle la ville s'est constituée. Un trajet à sens unique vers cette ville sibérienne, en train, en bateau, en camion avec en tête un air du chansonnier russe Vladimir Vissotski : *« Si je suis parti là-bas, ce n'est pas sans rime ni raison… »*.
Intertitre sur fond rouge :

Tourner, en un long travelling
d'ouest en est, (les rails sont déjà posés)
des cartouches Super-8 soviétiques qui
stationnent dans mon frigo
et voir les couleurs qui leur restent.
Périmées. Elles le sont, sinon elles
ne seraient pas soviétiques.

L'espace-temps vicié du support des images, ses stigmates et distorsions, donne corps aux contrées qu'il arpente et dont il questionne l'économie politique. Sous-titré, *un cinévoyage de Nicolas Rey*, ce film est une interrogation double : celle du cinéaste lui-même et celle des vestiges du socialisme soviétique. De cette idéologie, il critique le concept de masse sur lequel table aussi le système capitaliste néolibéral, qui l'a actuellement remplacé en ex-U.R.S.S. Un cinévoyage, ce peut être un voyage par le cinéma, un voyage par des sons et des images. Le mouvement, c'est étymologiquement ce que désigne le terme cinéma, le cinévoyage c'est donc davantage le mouvement d'un voyage, un voyage en mouvement visuels et sonores. Le mouvement est campé au centre de l'esthétique de Nicolas Rey dont il travaille les qualités. Sa pratique du cinéma expérimental, il la définit comme une tentative de remise en cause *« des codes des films qui ont précédés ou qui existent*[1]*. » Les soviets plus l'électricité* comme voyage en mouvement et mouvements d'un voyage de Nicolas Rey remettant sur le métier autant l'ouvrage des

1. Nicolas Rey, in Michel Amarger et Frédérique Devaux, *Nicolas Rey, Cinexpérimentaux #2*, dans la collection Cinexpérimentaux, édité par Re:Voir video et EDA., 2001, 13 min.

codes cinématographiques que lui-même.

Lors du cinévoyage, il a tourné des images Super-8 et enregistré au dictaphone un journal de bord. À cela il mêle des images noires, des intertitres, des blancs sonores, une chanson de Vladimir Vissotski et des citations chuchotées de Lénine extraites de *L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme* de 1916 et *Du gauchisme, maladie infantile du communisme* de 1920.

Film en quête de mouvement sans qu'une quelconque figure ne soit nécessairement reconnaissable, il procède à une évacuation progressive de la forme au profit d'une figuration de la lumière. Un trajet au travers d'espaces lumineux et sonores, une écriture en couleurs du mouvement.

Les soviets plus l'électricité documente et raconte l'histoire du cinévoyage du cinéaste comme déplacement géographique et mental. En tant qu'agencement d'éléments hétérogènes, il fait d'autant plus voir et entendre la charpente cinématographique. Le spectateur prend acte que *« toujours où sont montées des images et des sons se trouve non pas la réalité, mais la fiction*[2]*. » Trois heures de transports en commun*, un autre sous-titre, enjoint le spectateur à se mettre en mouvement avec le cinéaste et le film. Y participent les blancs sonores et les images noires qui sont les matériaux de l'expérience que je nomme : expérience de la dépression cinétique. Une expérience non ordinaire au cinéma en cela que le mouvement y est réduit à son moindre degré.

Bout à bout, la soixantaine de blancs sonores du film dure un quart d'heure. Là où la durée d'un blanc sonore se mesure en secondes, celle des plages de sons se mesure en minutes. Les blancs sonores existent ainsi au sein des blocs de sons, et non l'inverse. Leurs durées oscillent entre une et 48 secondes, cinq ont une durée supérieure à 30'', et un peu moins de la moitié inférieure à 10''.

Les images noires sont au nombre de 200. À quelques exceptions près, dont une de quasiment 1'30'', elles durent de 3 à 50 secondes, parmi lesquelles une trentaine moins de 10''. Leur durée totale est d'une heure dix. Très fréquemment, le spectateur se retrouve plus longuement confronté à une image noire qu'à

2. Harald Fricke, « Minutenlang Schwarzfilm », in *Die Tageszeitung*, 23 mai 2002. Traduction de l'auteur.

une image non-noire. Même si les images non-noires sont plus nombreuses et plus longues, la durée d'une image noire excède régulièrement celle d'une image non-noire.

À une quarantaine de reprises, de durées variant de 1'' à 29'', et pour une durée totale de plus de quatre minutes, le spectateur fait l'expérience simultanée d'une image noire et d'un blanc sonore. C'est l'expérience de dépression cinétique de plus forte amplitude.

Premier mouvement

Un vide dans la bande sonore

Le terme de « silence » désigne à la fois une « *absence de bruits* », le *« fait de se taire »*, et en musique, une *« interruption plus ou moins longue du son. »* Ni bruits, ni paroles, ni musiques, c'est-à-dire du silence. Ici, il est de deux natures. Il y a le silence et le blanc sonore. Le premier est une représentation de silence inscrite sur la bande sonore. L'atmosphère silencieuse d'une rue ou d'une pièce…une agitation sonore inhérente au fait que là, ça vit. Le blanc sonore c'est l'absence totale de sons, ni paroles, ni bruits, ni musiques, ni même silence. Cette absence de représentations sonores est un trou, un rien dans la bande sonore.

L'image noire n'est que *une* illusion

Produit du passage d'un faisceau de lumière au travers d'amorce noire, l'image noire se forme sur l'écran au moment de la projection. Elle est, sur l'écran, une image du mouvement de l'amorce et non une image en mouvement de photogrammes présents sur la pellicule qui représenteraient par leur succession du mouvement. L'amorce noire, c'est de la pellicule sans images, du celluloïd noir. Devant le faisceau lumineux du projecteur, l'amorce noire est en mouvement. Sur l'écran, son image, noire, est donc en mouvement. L'image noire est ici simple, dans la mesure où l'illusion de mouvement ne comporte qu'un seul degré.

Cette image se caractérise également par une raréfaction d'ondes lumineuses jusqu'à l'inexistence de lumière, ce en quoi elle est qualifiée de noire. Elle manifeste une absence de couleur par absence de lumière. Or, qui dit absence de lumière, dit impossibilité faite à l'œil de voir, aveuglement. Pourtant, je perçois cette image

noire. Mêlant phénomènes chimiques, optiques et nerveux, la vision combine principalement des activités de l'œil et du cerveau. Elle se divise en deux zones, la zone photopique et la zone scotopique. Dans la zone photopique, je vois l'écran de cinéma et toute lumière diurne, elle permet la vision des couleurs. La zone scotopique correspond à une lumière nocturne achromatique, dont relève l'image noire. Noire, l'amorce laisse peu ou pas passer la lumière du projecteur, mais l'absorbe et n'en laisse donc ressortir qu'une infime quantité. Sur l'écran, le cadre de l'image noire délimite alors deux nuances de noir, celui de l'image de l'amorce et celui de l'écran d'autant plus plongé dans l'obscurité. N'étant pas une couleur, le noir ne peut se nuancer, mais *« toute surface qui réfléchit moins de 10% de la lumière apparaît noire*[3]*. »* L'image de l'amorce semble noire à l'œil humain sans l'être véritablement. Achromatique mais néanmoins lumineuse, cette image est illusoirement noire.

Soit une projection des *Soviets plus l'électricité*,
cinémathèque de Berlin, février 2002.

Fondu au noir des lumières de la salle de cinéma. La couleur foncée du mobilier, des murs, du sol et du plafond. Il fait très sombre. Quelques traits de lumière s'infiltrent aux encoignures des portes. Juste au-dessus, un rectangle de lumière jaune et vert. Le film commence. La lumière du projecteur découpe la chevelure des deux types assis devant moi. Entre eux, plus avant, la silhouette d'une épaule. J'ai l'impression d'être assis à côté d'un pull. Que un pull, blanc, mais un pull plein, porté. Je tourne la tête vers mon voisin. Son regard est illuminé, son visage se fonce, puis d'un coup son teint bleuit. La salle n'est pas noire, elle s'obscurcit plus ou moins.

Face à l'écran, je passe de la vision d'une image non-noire, chromatique, représentant du mouvement, à la vision du mouvement d'une image noire, achromatique. Le passage soudain de la vision de la zone photopique à la zone scotopique d'abord m'aveugle et perturbe ma perception visuelle de l'espace. La résolution temporelle de l'œil variant de 60 à 100ms, le processus d'adaptation de l'œil au noir est plutôt lent. Dans la zone scotopique,

3. Jacques Aumont, *L'Image*, coll. « Nathan-Université », Paris, 1990, p. 14.

la pupille de l'œil s'ouvre davantage, diminuant la profondeur de champ de mon champ de vision. D'un noir uniforme, l'image ne présente aucune ligne de fuite, sa profondeur de champ est nulle. Mon regard bute contre un aplat noir. La salle est d'autant plus obscure que l'intensité du faisceau de lumière qui la traverse s'est sérieusement amoindrie. Dans la salle, la profondeur de champ de mon champ de vision diminue aussi.

Lors de ces images noires, la pellicule est matériellement faite d'un continuum d'amorce. La mesure visuelle d'une durée m'est ici impossible. Demeure la vision d'une vibration mobile dont la mesure temporelle n'est possible que lorsqu'elle prend fin ou par appui sur le son. L'image noire ne s'égrène pas.

Environ mille fois plus rapide que celle de l'œil, la résolution temporelle de l'oreille humaine est de quelques µs. Là où le passage à l'image noire nécessite au spectateur une fraction de secondes d'adaptation, le passage d'un son à un blanc sonore est entendu comme une coupure nette et franche. Le rien sonore s'impose d'un coup. Subitement, les haut-parleurs ne diffusent plus rien, n'existe plus que le mouvement, dans l'air, d'ondes sonores extérieures au film. J'écoute le silence de la salle et n'éprouve plus la durée introduite par la temporalité de la bande son. Mon espace sonore perd de la profondeur, réelle et représentée. Dépression cinétique. D'une expérience esthétique de mouvements cinématographiques sonores et visuels, ne m'est plus possible que l'expérience de mouvements visuels. L'écoute portée à la bande son se transpose à celle de mon environnement et de mes sons intérieurs, organiques ou non. La diminution de la profondeur de champ entraînée par l'image noire, tend à resserrer ma vision sur l'espace m'entourant directement. Dans l'obscurité, autre dépression cinétique. Je regarde le mouvement simple d'une image noire. Je prends la mesure de mon espace intime et de celui juste un peu après. Blancs sonores et images noires tendent à restreindre ma vue et mon ouïe au temps et à l'espace de ma sphère d'intimité corporelle. Je me porte attention.

Deuxième mouvement

Après les moments de co-présence d'une image noire et d'un blanc sonore, la réapparition première de l'image ou du son augure d'une expérience esthétique nouvelle. Comme le début d'un nouveau film, après un passage par le moindre degré de mouvement cinématographique. Mettre au loin les mouvements cinématographiques d'avant, pour exclusivement regarder ou exclusivement écouter. Re-avoir *« le désir d'utiliser ses yeux et ses oreilles sans trop d'a priori*[4] *»*. Comme si. Le début éventuel d'une nouvelle étape, d'une nouvelle unité cinétique. Des unités dans les unités bobines qui déjà segmentent le voyage en trois portions géographiques, le film en trois parties. Fin et début sont relatifs, il n'y en a peut-être pas, peut-être plus. Tout au moins pas plus que de climax. Asynchrones et disjoints, images et sons établissent une narration sans cesse impulsée par des mouvements différents. Le cinévoyageur passe de l'un à l'autre en passant parfois par soi.

Soit l'image noire et
L'expérience du film tend à n'être que sonore.

Soit une image noire,
et un fragment dictaphone de Nicolas Rey.

N'est nécessaire que la parole. Une parole qui se construit, se pense, s'interroge dans le moment de son énonciation. Le lent soliloque de celui qui s'assure des mots qu'il prononce.

> « *Et aujourd'hui je suis là, tout seul, sur ce barrage. N'y a même personne pour m'embêter. Je filme, j'enregistre, même la milice au bout euh du barrage s'en fout. Tout l'monde s'en fout peut-être ?* »

4. Nicolas Rey, *La véritable histoire du voyageur solitaire et les raisons qui l'ont poussé à entreprendre son voyage (en guise de note d'intention)*, http://perso.club-internet.fr/nicorey, décembre 2001.

Les mots se cherchent en un ton doux d'une sourde inquiétude. Parole orale, elle est constituée de ruptures, de silences habités par le temps de la réflexion, de phrases à rallonges et d'hésitations. Et, euh, bah…

« Bah voilà je sors du siège de la filiale
Sviema à Kiev où finalement on m'a mis nez
à nez avec Vladimir Ivanovitch, l'homme du
labo, l'homme de l'ombre qui m'a un p'tit peu
regardé de haut et qui m'a expliqué que ça
f'sait 25 ans qu'il développait cette pellicule
là, qu'il a commencé à m'la prendre des
mains, a tiré sur le film pour voir comment
il était en m'expliquant, que normalement
c'était un grivna le mètre, mais que pour moi
i'm'le ferait pour dix. »

Sa parole, les mouvements de sa pensée se calquent d'une part sur ses déplacements dans ce *pays qui n'existe plus*[5]. Pendant, après, avant le trajet, ils co-existent. Et en même temps ils s'en écartent par des trajets qui ne peuvent être que verbaux. J'image l'image noire à partir de la forme orale de son récit : sa façon de manier les mots, sa manière de les façonner, de les utiliser, de les prononcer, son humour pince-sans-rire.

Soit une image noire,
et un bruit d'enclenchement du dictaphone,
Bruit répété, c'est une scansion, une marque du début ou de la fin des fragments du journal du cinéaste.

pour juste écouter un autre bruit : les saccades mécaniques d'un train, le bourdonnement du haut-parleur de la gare de Berlin-Lichtenberg, l'organicité d'un bref raclement de gorge, ou l'ambiance lointaine et diffuse d'une fête foraine.

5. Partie d'un autre sous-titre.

Soit une image noire,
et juste écouter le rythme entraînant et frénétique de la chanson de Vissotski, sa voix rocailleuse.
ou le chuchotement des citations de Lénine. Ce calme chuchotement, qui donne l'impression d'une exhumation, matérialise leur appartenance à un autre espace-temps. Comme des «paroles-sédiments», elles renvoient vers deux ailleurs. L'ailleurs historique de la réalité du régime soviétique, l'ailleurs utopique de l'idéologie à partir de laquelle celui-ci s'est mis en place et qu'il a pervertie. Non contemporaines des autres images et sons du cinévoyage, ces citations vacillent entre le passé de leur datation et le présent de leur appartenance au film. Insistante rumeur lointaine, lanterne historique aux images et sons du cinévoyage, elles font naître une dialectique temporelle entre les idées du début du 20ème siècle et leurs consécutifs faits historiques soviétiques, et le présent du cinévoyage et de la réalité de chaque spectateur.

Soit le blanc sonore et

Troisième bobine :
Au milieu d'une forêt, dans le soleil bas
d'une journée d'automne, la tête enfouie
entre un bonnet et une écharpe,
un jeune homme est accroupi sur
le haut de la citerne d'un camion.

Juste je regarde
ou bien je me raconte une histoire, la peuplant de bruits et musiques imaginaires : celle du jeune homme, celle du jeune homme et de la citerne.
ou bien j'y superpose le souvenir d'un après-midi d'automne lumineux comme là.
ou bien j'imagine la suite de l'histoire que la bande son me racontait avant qu'elle ne cesse. J'en ris, je la connecte à l'image de ce jeune homme sur cette citerne.
Ne baignant plus dans un univers sonore, mon expérience devient celle d'un face à face avec l'écran. Mon attention se resserre devant moi. Je contemple. Mon regard scrute ces images en mouvement à la cadence variable. J'en éprouve les couleurs, le

cadrage, les lignes qui les composent et se dissolvent sous l'effet du grain ou des stigmates de péremption de cette pellicule Super-8 périmée. Mon regard voyage dans l'image et se confronte à celui du cinéaste.

Parfois, au cours d'images faisant unité, un blanc sonore intervient. La continuité matérielle qu'elles forment fait qu'elles restent imprégnées du sonore d'avant.

Soit, un blanc sonore,
et deux images noires entre lesquelles s'insèrent,

une séquence d'une visite rendue à un homme barbu aux mains épaisses
ou un panoramique sur un mur de briques
ou un point lumineux rouge dans l'obscurité.

Strictes expériences visuelles, elles m'offrent subitement une profondeur visuelle qui disparaît avec elles. Images sans sons, elles me causent de plus loin. Histoires sans sons inscrites sur la pellicule viciée, ces constructions visuelles flottent là-bas sur l'écran, derrière le voile et les stigmates de la pellicule. Fictions latentes, elles surgissent d'une profondeur d'autant plus lointaine que celle-ci est frontale.

Soit des blancs sonores.
Six fois, avec des morceaux d'intertitres.

Par trois fois uniquement faire l'expérience de la vibration mobile du cyan et du rouge des fonds d'intertitres. Une expérience autre de diminution de la profondeur de champ, de l'aplatissement de l'espace représenté à celui d'une couleur sans profondeur. Cyan, tel le ciel sibérien. Rouge, emblème chromatique s'il en est de l'ancien état-nation communiste. Les couleurs des intertitres témoignent des couleurs de la Russie ancienne et actuelle. Ausculter puis donner à voir l'évolution chromatique de la Russie. Que reste t'il du rouge ? Un point lumineux dans l'obscurité ? Que contient le cyan atmosphérique ? Alors, quelques furtives secondes, faire l'exclusive expérience d'une couleur en mouvement qui se réverbère dans mon imaginaire, mes interrogations, ma pensée. Blanc sonore, puis

passage du cyan à une image noire. Différence de mouvement, de profondeur de champ et de lumière. La dépression cinétique s'amplifie. La couleur, mobile, ne va pas de soi.

Par trois autres fois, le cyan ou le rouge et du texte en lettres blanches. Mettre l'accent sur le texte. Son lent défilement vertical. Lecture et relecture sont possibles. S'arrêter. Revenir sur un mot. Le texte est totalement à l'écran, blanc sonore :

« Tourner à 9 images par seconde
Déjà, Vertov parlait de la dictature du
16 images par seconde. Et ce n'était
qu'un début.
Ce fut 18. Puis 24 avec le sonore
25 avec la vidéo et 30 aux Etats-Unis,
jamais en reste. »

Choisir d'en mettre ou pas. De quoi ?
De la lumière, de la musique, du grain, de la cadence, des mots écrits, d'autres émis, de la couleur, des traits ou des aplats ou des ronds.

S'affranchir de l'évidence.

Troisième mouvement

Cela ne va pas de soi.
« Utiliser des moyens techniques sur lesquels on peut avoir prise, sans être en position de maîtrise absolue[6] *»* écrit le cinéaste. Les rendre apparents, visibles, audibles. *« Quelque chose est à raconter, mais l'image qui suffit à l'évoquer peut être extrêmement brève. Inversement, un lieu, un instant de vie sont à filmer -tout est à voir- il n'y a rien besoin de dire*[7]*. »* Les images Super-8 périmées et les intertitres sont disjoints et asynchrones des citations de Lénine ou du son dictaphone. Chacun d'eux représentent et cela ne va pas de soi. Des supports sont nécessaires pour enregistrer l'envie qui naît d'une expérience sensible. En voyage à cet endroit là, à ce moment là, décider de vivre en regardant au travers d'un viseur

6.. Nicolas Rey, *La véritable histoire du voyageur solitaire et les raisons qui l'ont poussé à entreprendre son voyage (en guise de note d'intention)*, *op. cit.*
7. *Ibid*.

de caméra ou en parlant à un dictaphone. Sont audibles les bruits de la mise en marche et de l'arrêt de celui-ci. Sans le mouvement d'enclenchement du cinéaste, c'est le blanc sonore.

Au début de chacune des trois portions du cinévoyage, un même motif se répète.

> Image noire et blanc sonore - Chanson - Monochrome cyan - Couplets écrits de Vissotski - Image noire - Carte postale ramenée du voyage : dans la vallée d'un paysage de montagnes coule un fleuve qu'un pont enjambe - Image noire - Monochrome cyan - Blanc sonore - Image noire - Déclenchement du dictaphone - Fragment du journal de bord - Bruit d'arrêt du dictaphone.

Comme une devinette.
Interventions et durées des blancs sonores et des images noires sont imprévisibles si bien que s'installe un rapport ludique avec le film. Entre images et sons qui me sont proposés et ce que j'en fais. Entre comment j'investis le film et comment celui-ci remodèle sans cesse mon expérience esthétique. Blancs sonores et images noires m'invitent d'autant plus à être acteur et fabricant partiel du film qu'avec eux il y a moins de mouvement.

Soit des objets de brocante scrutés en trois plans et après chacun d'eux une image noire.

Triple, la répétition de cette combinaison, plan d'objets de brocante + image noire, constitue un motif. Après la troisième image noire, j'attends de savoir si un plan d'objets de brocante me sera à nouveau donné à voir. Le Je entre en jeu par l'interaction suscitée par le cinévoyage. Le hasard devient une des composantes du film. Il relève aussi bien de mon activité que de celle antérieure du cinéaste ou de l'aléatoire degré de péremption de la pellicule.

Dans le montage de certaines images noires avec des fragments du journal se crée parfois un jeu humoristique. D'emblée, les premiers propos de Nicolas Rey sont décalés et contribuent à faire *« ce pas de recul qui libère la réflexion et l'imaginaire*[8] *»* :

8. *Ibid.*

> *« J moins quatre, euh c'est la canicule.*
> *J'continue d'ranger ma vie. Aujourd'hui j'ai*
> *fait des étagères dans les chiottes à l'endroit*
> *où y'en avait b'soin d'puis longtemps.*
> *J'voulais aussi changer la lampe de place,*
> *mais ça, ça, ça attendra j'crois. On n'y voit*
> *rien là d'dans. »*

L'image est noire. Littéral ou figuré, le sens est implacable, je n'y vois rien non plus. Ça me fait rire.

> *« Ça, c'est encore une des paroles que je peux*
> *comprendre : « Je veux être avec toi, je veux*
> *être avec toi, je veux tellement être avec toi et*
> *je serai avec toi. » »*

Paroles susurrées et traduites du russe d'une chanson audible en arrière-fond, le ton détaché de leur adresse est troublant. Libre à chacun de les faire rebondir en un sens univoque, ironique, équivoque.

L'écoulement du temps inondait l'espace[9].
Définie par Dominique Païni comme une envie, par l'utilisation du ralenti, d'un travail plastique du temps[10], la viscosité est la qualité cinétique qui caractérise l'esthétique des *Soviets plus l'électricité*. Tournées à 9i/s, les images Super-8 devraient produire une accélération, mais ralentir une image est un rapport que le cinéaste a *« assez naturellement »* avec l'image animée[11]. Alors de retour à L'Abominable[12], Nicolas Rey les a ralenti à la Truca[13]. Figure de soustraction d'une dimension de mouvement au sein du mouvement

9. Lettre à Nicolas Rey signée « Jutta », « Spurensuche - der Weg nach Magadan : Ein Brief », in http://perso.club-internet.fr/nicorey, décembre 2001. Traduction de l'auteur.
10. Dominique Païni, « La main qui ralentit » in *Cinémathèque n°18*, *Figures du temps*, automne 2000, p. 10-21.
11. Nicolas Rey, in Michel Amarger et Frédérique Devaux, *Nicolas Rey, Cinex-périmentaux #2*, *op.cit.*
12. Nom du laboratoire indépendant et associatif où travaille Nicolas Rey.
13. La Truca est une tireuse optique permettant de ralentir le mouvement représenté par une répétition de photogrammes lors du tirage d'une copie.

visuel ralenti du film - à l'échelle du photogramme - l'image noire raréfie le mouvement tout comme les monochromes des intertitres. D'autres éléments du cinévoyage, les blancs sonores, les images d'images photographiques arrêtent le mouvement. D'autres encore le retiennent, les intertitres se déroulent lentement, les citations sont chuchotées, la parole du cinéaste se cherche, hésite… La notion de ralenti peut s'envisager dans sa manifestation extrême, c'est-à-dire l'arrêt, en ce qui concerne les blancs sonores, et s'étendre à celle de raréfaction, forme dérivée du ralenti, qui caractérise notamment les images noires. Les qualités de mouvements lumineux et sonores mises en jeu oscillent donc entre état liquide et état solide. Leurs expériences font du film un littéral cinévoyage et constituent une expérience générale de la viscosité. Celle-ci induit un mode d'égrenage du temps sans cesse remis en question. Il me semble dès lors que la suggestion de Jean Epstein convient à ce film pour lequel il faudrait *« appeler la valeur temps la première dimension et non la quatrième, afin de reconnaître le rôle d'orientatrice générale qu'elle exerce dans son espace*[14] *? »*

***C'est le spectateur qui fait le film (…), et ce n'est pas nouveau*[15] .**

Les blancs sonores et les images noires,
comme des plages de respiration.
Un temps pour soi.

La corporéité est une conception de Michel Bernard selon laquelle *« le « corps » est à penser comme une matière modulable, un réseau sensoriel, pulsionnel et imaginaire, inséparable d'une histoire individuelle et collective*[16] *»*. Elle intègre en une même entité des aspects biologiques, sociaux et historiques d'un individu.

14. Jean Epstein, « Quatrième ou première dimension » in « Le temps intemporel » in *Intelligence d'une machine*, 1946 publié dans *Ecrits sur le cinéma*, Editions Cinéma Club/Seghers, Paris, 1974, ici p. 285.
15. Nicolas Rey, *La véritable histoire du voyageur solitaire et les raisons qui l'ont poussé à entreprendre son voyage (en guise de note d'intention)*, *op. cit.*
16. *Op.cit.* in Launay Isabelle, *A la recherche d'une danse moderne - Etude sur les écrits de Rudolph Laban et Mary Wigman.* Thèse de Doctorat Nouveau Régime en Esthétique des Arts du Spectacle, sous la direction de Michel Bernard, Université Paris 8, Décembre 1993, p. 4.

Elle évacue la partition entre corps physique et abstraction de l'esprit au profit d'une entité associant les deux. Le film s'adresse à la corporéité du spectateur. L'attention visuelle et auditive resserrée sur son être l'amène à considérer la place, à échelle variable, qu'il occupe dans l'espace et dans le temps. Adviennent images et sons internes ou externes, crées par l'imaginaire, ancrés dans la mémoire ou réels. Adviennent des pensées, des états, des phantasmes, des réflexions, impulsés ou non par une image et/ou un son du film. Surgissent des réminiscences du film déjà en l'état de souvenirs, d'autres souvenirs. Je peuple le film, j'y suis inclus et m'y inclus. Le film s'envisage non plus en général mais en particulier. Le temps du film me revient en partie. Son épaisseur dépend de celle que je lui confère. C'est le temps d'une idée, le temps de se gratter, celui d'un souvenir, d'une respiration profonde ou d'une envie… L'éventuel phénomène d'occupation du soudain vide sonore est irrationnel et ne peut être rationalisé. Il relève de chaque spectateur. Lors d'une présentation de son film, Nicolas Rey conviait le spectateur à travailler à son tour. Je vois le film et il existe, pour moi. J'en suis une des conditions d'existence.

S'essayer au cinévoyage.

Dans sa forme verbale latine, *durare*, le terme durée s'est établit à partir d'une double opposition, d'une part à liquéfaction, et d'autre part à putréfaction. S'y est adjointe une dimension temporelle qui fait que la durée se définit comme la conscience, dans le temps, du vécu d'un état. Lors du film, chacun va « trouver le temps plus ou moins long ». Sens, imaginaire, pensée sont sollicités selon plusieurs angles. Je me fraye un chemin au travers des mouvements du film en laissant diversement advenir ma corporéité. Je remplis *« les vides ou plutôt les tunnels*[17] *»*, que je combine aux images et sons du cinévoyage. C'est cette esthétique de la viscosité qui me permet d'accéder à une expérience personnelle de la durée. Expérience intime, elle met à jour une dialectique « du faire », qui passe de l'individu-créateur à l'individu-spectateur. J'agence, me réapproprie, lie, investis et réinvestis les images et les sons qui me sont donnés à percevoir. Je travaille à la combinaison des mouvements du film avec mes propres mouvements. La rencontre

17. Nicolas Rey, *La véritable histoire du voyageur solitaire et les raisons qui l'ont poussé à entreprendre son voyage (en guise de note d'intention)*, *op. cit.*

de deux subjectivités, le passage de son voyage au mien, tout autre. *« On parle ici « du spectateur » au singulier (...) Il s'agit bien du sujet, de sa liberté et de son activité face à une œuvre*[18]*. »* Dans les moments de dépression cinétique, l'expérience esthétique est alors moins conduite par le film que par le spectateur. Je deviens d'autant plus libre et autonome de mon cinévoyage.

> Survient un blanc sonore.
> L'attention se focalise sur l'écran. Exclusive expérience visuelle, qui en quelques secondes, parfois une, se réduit à celle d'une image noire. Blanc sonore et image noire.
> En même temps.

Presque plus de mouvement. Plage d'asphyxie, plage d'angoisse, et pourtant il m'est quasi impossible de détourner mon regard de l'écran. Je suis comme happé. Je m'engouffre dans le film. Équation physique, *« le travail, c'est une force multipliée par un mouvement*[19] *»*. Dépressions cinétiques de plus fortes amplitudes, ces moments me font d'autant plus investir mes forces, sinon je travaille moins et perds l'attention. Pourtant, mon attention est toute aussi soutenue. Poussé dans mes retranchements, je me suis attentif et fais l'expérience de ma durée propre face au film. Il n'y a pas l'image noire face au spectateur pas plus qu'il n'y a le spectateur face au blanc sonore. Il y a le spectateur et l'image noire et le blanc sonore. Coprésence. Soi au sein d'un rien, d'un presque rien qui est pris dans un film. Perte momentanée de la sensibilité et du mouvement, c'est comme une syncope. Comme une fin de film débarquant d'un coup. Ni musique, ni texte, une fin sans fin. Brutale. Alors ces moments me rappellent à la vie autant qu'ils me rappellent ma mort, tout au moins ce que j'en conçois. Blanc sonore, arrêt de sons, et image noire, restriction de mouvement. Moins de mouvement mon état tend à la solidification, à la putréfaction. *« Au bout de cette première mort* (d'un objet photographié contemporain)*, ma propre mort est inscrite*[20]*. »* écrit Roland Barthes. Certains

18. Jean-Louis Comolli, Introduction à *Images documentaires* « La place du spectateur », n°31, 2ème trimestre 1998, p. 7.
19. Nicolas Rey, *Ritournelle et Fratrasie, à propos d'Opera Mundi*, http://perso.club-internet.fr/nicorey
20.Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 145.

moments de la projection, de la représentation, sont ramenés à ceux d'une simple présentation. L'impression angoissante de toucher à quelque chose de ma propre mort s'exacerbe. La syncope c'est l'arrêt ou le ralentissement marqué des battements du cœur qu'accompagnent une suspension de la respiration et une perte de conscience. Brièveté d'une absence à soi, d'une perte de soi. Puis ressaisissement, ajouts de mouvements, de forces et de flux personnels. J'apporte les mouvements de ma corporéité qui se substituent presque entièrement à ceux du film. Moment de non-fiction et expérience en cinéma au sein de la vie. Je suis en vie. Des mouvements multidirectionnels, dans tous mes sens, à ma vitesse. C'est de la vie qu'il s'agit. Multidirectionnelle, a-cohérente, non ficelée. Dans le flux des mouvements du cinévoyage, le spectateur est simultanément dans le flux des mouvements de sa vie. Comme la mort est inhérente à la vie, Nicolas Rey suggère que l'expérience d'un film n'est pas une parenthèse.

Ou bien ces dépressions cinétiques sont l'occasion de simplement laisser exister l'opacité du spectateur. Un moment d'existence laissé à cette part de chacun non intelligible.

Ou bien l'image noire comme un clignement d'œil, un littéral clignement d'œil, dont la durée aurait été remise à l'échelle de celui ralenti du cinéaste, visible lors de son dernier autoportrait. Le temps de se rincer l'œil, d'ôter la poussière qui s'est déposée pour empêcher qu'elle ne brûle l'œil, puis pouvoir continuer à voir. Interposer quelque chose entre soi et le réel. Faire sien un instrument pour voir une réalité. À Kiev, il filme des personnes regardant une éclipse. Pour la contempler, chacune interpose un objet différent.

Ou bien elles sont un clin d'œil aux fréquentes coupures d'électricité qui font le quotidien d'une vie en Russie.

Ou, ou, ou, l'image noire est polysémique.

Les plans visuels et sonores des *Soviets plus l'électricité* sont stratifiés. Leurs sens s'entremêlent, se multiplient, se complexifient les uns les autres. Des plans épais, à plusieurs façades, qui constituent un film-essai grâce auquel cinéaste et spectateur se mettent à l'épreuve d'eux-mêmes.

A quoi servirait un voyage s'il n'y avait l'espoir de revenir différent[21] ?

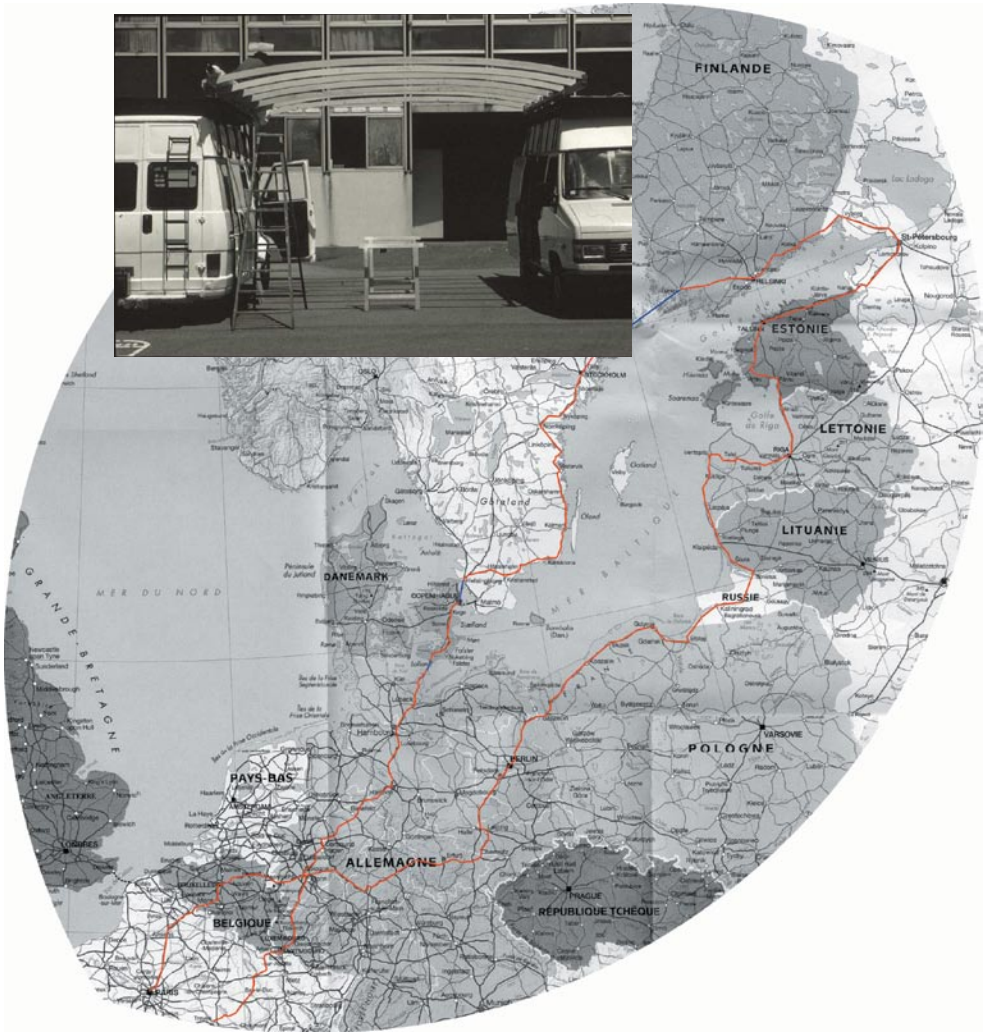
Considéré comme un individu non rationalisable, fruit et capable de ma propre expérience, je ne suis plus l'élément lambda de la masse des spectateurs, mais l'élément particulier qui se confronte et se dit à lui-même, se singularise dans et par l'expérience et la fabrication du cinévoyage. Dans le numéro zéro de la revue *épisodic*, Nicolas Rey ouvre une série de questions par l'interpellation *« Vous me suivez ? »* et la clôt ainsi : *« Pourquoi m'avez-vous suivi jusqu'ici [22] ? »* Là son lecteur, ici son spectateur, Nicolas Rey les confronte à leur autonomie et leur liberté de choix. Quelles sont *« l*es *raisons qui l'ont poussé à entreprendre son voyage[23] » ?* Aussi bien accepter de se laisser embarquer vers des territoires, tant géographiques que de pensées, que de s'en remettre à soi-même pour y cheminer. Considérer puis reconsidérer les éléments qu'il apporte en cinéma afin de (re)considérer individuellement son rapport au(x) film(s), à la Russie, à soi. *« Dès le départ, le film demande au spectateur d'aller au bout du monde avec moi. C'est exorbitant : après tout, on ne connaît pas[24]. »* Risquer de se mettre en mouvement, de continuer à vivre en passant par là. Comme de marcher en confiance vers l'inconnu, un temps personnel d'activité pour *« ne pas en revenir indemne ». « A quoi servirait un voyage s'il n'y avait l'espoir de revenir différent[25] ? »* Par sa pratique, Nicolas Rey adopte le statut, social et politique, de quelqu'un vivant, pour lui et dans sa relation à autrui, par le cinéma. Une pratique artisanale du cinéma induisant qu'il s'en remette avant tout à lui-même. Ça fait cinq ans que j'ai accepté cette proposition.

Ce texte reprend et prolonge le contenu d'un mémoire de maîtrise écrit en 2004 sous la direction de Dominique Bluher : *Les soviets plus l'électricité : fabrication et expérience d'un cinévoyage*, Université Rennes 2, juillet 2004

21. Nicolas Rey, *La véritable histoire du voyageur solitaire et les raisons qui l'ont poussé à entreprendre son voyage (en guise de note d'intention)*, *op. cit.*
22. Nicolas Rey, in *Episodic* « Qu'est-ce que poser une question ? » n°0, automne 1995, p. 2.
23. Nicolas Rey, extrait du sous-titre de *La véritable histoire du voyageur solitaire et les raisons qui l'ont poussé à entreprendre son voyage (en guise de note d'intention), op. cit.*
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*

Black Baltik, notes d'envoi

Laurent Plagnol
*Pour le collectif gpilab**



* Carole Contant, Céline Pierre, Laurent Plagnol et Colas Ricard.

Deux cinéastes, deux plasticiens, trois camionnettes, de Bruxelles à Saint-Pétersbourg via un tour de la Baltique.

A chaque halte deux d'entre elles reliées
par un passage couvert.

Une borne est placée dans le site, balise isolée dans le paysage puis point de rencontre.
Première séquence.

Des tracés à la chaux tout autour, repris à échelle réduite, sur fond noir avec des passants.
Deuxième séquence.

Gestes du dehors et gestes de visiteurs filmés dans une camionnette.
Troisième séquence.

Séquences opposant le proche et le lointain,
l'ouvert et le clos.

Le processus (tournage, développement, montage) effectué in situ et filmé en contraste avec les prises de vue en mouvement du voyage.
Quatrième séquence.

Chaque étape de quatre séquences projetée telle une adresse filmée à l'étape suivante.

Au retour, le tout monté et démonté selon les correspondances sonores et graphiques enregistrées au long du parcours.

1. Le retrait du visible. Passage au noir.

Black Baltik, Noir baltik,
Noir pour l'inconnu qui appelle d'abord ici.
L'imprévu ouvre l'itinéraire,
en retour borne et tracés balisent l'imprévu.
Paysages et rencontres.

Entre les deux travail du noir.
Avec le noir peut être un bleu. Un bleu baltique, bien qu'on en sache rien. Ni même s'il est bleu. Fiction et cliché d'un bleu dans la pupille du caméraman projeté sur l'homme du Nord et sur la mer.
Noir sur bleu.

« Un film opère par ce qu'il retire au visible. »
Alain Badiou, *Petit Manuel d'Inesthétique,*
ch.8, « les faux mouvements du cinéma », Le Seuil, 1998, p. 121.

Oblitérer la fiction et l'image, passage à la chambre noire, évidement du regard, avant la vision.
Noir du hasard en boîte, production aléatoire. Imprévu et prévoyance resserrement du temps et de l'espace.

« L'image mime la présence, l'imagination va à sa rencontre.
Avoir une image s'est renoncer à imaginer. »
M. Foucault, *Dits et Ecrits. T. 1.,* Gallimard, 1994, p. 114.

L'image dans la retenue de l'imaginaire, déjà engagée dans sa disparition.
Image-mouvement, dispersée dans son unité mythique, effacée dans son origine rêvée.
Peut-être alors réversibilité, de la boîte au dehors et du rêve au réveil. Bleu sur noir.
Travail de la fiction sur le documentaire.
Effacement et retour de l'image, dans l'entre-deux l'expérience d'une adresse.

« L'image alors n'est plus image "de" quelque chose,…, elle s'adresse à quelqu'un. »
Ibid. p. 119.

2. La borne, frontière mobile.

« Le cinéma est le rêve d'un geste, y introduire l'élément du réveil, telle est la tâche du cinéaste. »
G.Agamben, *Moyens sans fins,* Rivages, 2002, p. 67.

L'adresse, du rêve au réveil, une borne, dressée dans le paysage au petit jour, au soir, point précaire et mobile de la rencontre.
Première séquence rythmée, dans le contraste
jour, nuit, paysages, rencontres.
Déplacement du mouvement à la topologie.

« les unités de découpe, plans ou séquences, sont finalement composées,…,dans un principe de voisinage, de rappel, d'insistance ou de rupture, dont la pensée véritable est une topologie plutôt qu'un mouvement. »

Alain Badiou, *Ibid.*, ch.8 p. 126.

3. Les tracés au sol.

Entre le noir et le bleu, le blanc du « peut être ».
Autre inconnu, tracés et lettres à la chaux éphémères, sur le sol à la halte.
Puis avec les inconnus, de passage,
petits tracés séquencés, blancs sur noir
contraste du proche au lointain, deuxième séquence.
Une hâte à rencontrer et une halte, un après coup, une lettre, un simple « l » pour différer la hâte.
Le film là entre la hâte et la halte,
l'urgence de l'événement et le retard sur elle.

«…décisif, dans cette production d'un murmure de l'indiscernable, l'inscription, l'écriture,…, la lettre seule ne discerne pas, elle effectue. »

Alain Badiou, *Ibid.,* ch.3 p. 57.

4. Procès d'intention : gag à la lettre.

Notes d'intention, ponctuations sur une portée précaire.
Dire déjà à même la lettre quelque chose du film.
Du signifié au signifiant dans sa luminosité graphique. Blanc sur noir. Blanc sur le sol et l'inconnu des rencontres, blanc sur bleu, ciel, mer, murmure de l'indiscernable, effectuation de la lettre, le film comme « fait » de lumière,
« fait et geste ».

«Le geste est par essence toujours geste de ne pas s'y retrouver dans le langage, toujours gag dans la pleine acception du terme, au sens propre ce dont on obstrue la bouche,… »

G. Agamben, *Ibid.*, p. 70.

5. Geste au dehors et gestes en boîte.

Mouvement de la lumière, de la trace, à chaque trait de la langue, mouvement du visible dans ce qu'il retire à l'audible.
Lettre et geste muettes; tracés dans la geste du voyage et gestes inscrits dans un tracé.
Geste au dehors et gestes dans une boîte-véhicule.
Contraste du clos et de l'ouvert, troisième séquence.

« À proprement parler,(dans les images mouvement du cinéma), ce n'est pas d'images, qu'il devrait être question, mais de gestes. »

G. Agamben, *Ibid*., p. 65,66.

6. Passage à la lettre.

La lettre comme passage et passage à la lettre.
La galerie Pi : à la halte deux véhicules reliés par un passage, lieu d'accueil et de rencontre.
Laboratoire mobile, lieu de tournage, de développement, de projection, lieu d'expérience où se diffère la rencontre dans le temps du travail et de la révélation du médium.
Passage du film comme processus à la halte, film de ce passage, visitation du film et vues en mouvement du voyage, quatrième séquence.

« Le cinéma est un art du passé perpétuel, au sens où le passé est institué de la passe. Le cinéma est visitation: de ce que j'aurais vu ou entendu l'idée demeure en tant qu'elle passe. »

Alain Badiou, *Ibid.*, ch.8 p.121.

7. Le détour par l'origine, déplacement des frontières.

L'origine comme passé perpétuel, en tant qu'elle ne cesse de passer, identité qui diffère d'elle même, où se fait et se défait l'image, pour s'ouvrir au devenir d'une rencontre.

La borne mobile, les tracés à la chaux,
architecture et peinture aux origines.
Passage couvert, arche, voyage, communauté d'artistes,
utopie des origines.
Véhicules en mouvement, processus du film,
le cinéma à ses origines, mais origines multiples qui pour disperser les unes par les autres, l'unité mythique de l'image et de l'origine, déplacent frontières et territoires de l'art et du politique.

« la citation allusive des autres arts, constitutive du cinéma, les arrache à eux-mêmes, et ce qui reste est la lisière ébréchée où aura passé l'idée… »

Alain Badiou, *Ibid*., ch.8 p. 127.

8. Citation à l'ordre du jour :

« Ayant pour centre le geste et non l'image, le cinéma appartient essentiellement à l'ordre éthique et politique. »

G. Agamben, *Ibid*., p. 67.

Citation à la lettre et non plus allusive pourrait on dire ici. Non pas que le travail des plasticiens s'inscrive comme décor ou soit le sujet du film.
Ni moyen pour une fin, ni fin en soi, il déplace à son tour le cinéma hors de lui même, hors écran,
dans l'espace de l'adresse.

« dans la sphère des moyens purs ou des gestes, comme sphère propre de la politique »

G. Agamben, *Ibid*.

9. Ouverture réciproque de l'art et du politique.

Espace de l'adresse où sans cesse se déplace le sujet du film, de l'identité artistique à l'identité personnelle ou politique sur un territoire traversé d'origines linguistiques et de fractures historiques multiples, la Baltique ; ouvert aux deux foyers d'une ellipse qui l'engagent et le tiennent ouvert.
Bruxelles capitale européenne hors Baltique,
Saint-Pétersbourg sur la Baltique mais hors Europe.

« nouvel espace de sens,…, depuis une dizaine d'années la région de la Baltique est en pleine recomposition géopolitique,…, processus de régionalisation intense et rapide, cette évolution n'est pas seulement économique,… »

Nathalie Blanc-Noël*, La Baltique. Une nouvelle région en Europe.*
L'Harmattan, 2002.

10. Conclusion, Modus operandi et retour d'envoi.

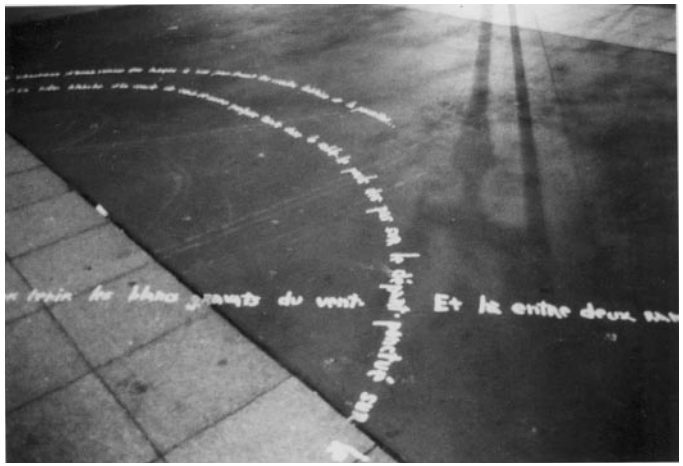
Initié par une adresse, le film se déplace tout entier sous cet appel. Lettres et gestes, traces et signes muets, singuliers et universels suscitent et travaillent toujours déjà la langue. Différence du langage où l'idiome rejoint l'universel, ouverture d'un espace «translittérable», ici translittoral, ouverture bleue d'une mer intérieure.
À ce travail répond l'engagement dans la traduction, constitution d'un lexique, travail cartographique et correspondances, plis et enregistrements par où le temps des rencontres se diffère dans le film à venir.

L'unité filmique est l'étape, variable dans le temps, d'une heure à quelques jours, elle est rythmée selon les quatre séquences indiquées pour constituer une lettre filmée projetée aux passants de l'étape suivante. Au retour elles sont démontées et remontées dans le réseau des correspondances graphiques et sonores établies au long du parcours.
Enfin elles sont finalisées en vidéo.
La vidéo sera alors interrogée dans le paradoxe de son immédiateté médiatisée, par le travail du film cinéma. Les vidéos sont à leur tour adressées à des personnes ou groupes rencontrés lors du voyage. Enfin elle fera l'objet d'un travail d'installation dans la galerie Pi, ultime détour et retour d'envoi !

« La lettre s'adresse à tous, tout sujet est translittérable. Ce serait ma définition de la liberté dans la pensée. »

Alain Badiou, *Ibid*., ch.8 p. 126.

Février 2006



Black Baltick, tracés au sol

Fernand Deligny, le réfractaire

Dominique Autié

« *Il se pourrait que le meilleur de l'ouvrage réside dans ce qui reste à dire quand l'œuvre est terminée : les copeaux*[1] ». Dans son grand âge, s'étant brisé la hanche, Fernand Deligny est immobilisé. Il se remet à écrire, près de la fenêtre ouvrant sur les Cévennes et sur la vie quotidienne de la petite communauté. Sur de grandes feuilles de papier, il trace des textes brefs qui évoquent, par leur forme, les haïku japonais. Il les nomme *Copeaux*. Plus de cinq cents de ces fragments auront donc dû attendre près de dix ans avant de trouver un éditeur.

Défenseur des enfants sans défenses[2], c'est sans doute la définition la moins contestable qui soit venue à l'un des rares journalistes qui ont commenté la disparition de Deligny, quelques jours après la rentrée des classes de septembre 1996. Pionnier du travail social, « éducateur spécialisé » quinze ans avant que n'ouvre, en France, la première école de formation d'éducateurs pour enfants en difficultés, forte tête rebelle aux institutions comme aux étiquettes, rebelle aux mots mais auteur de plus de trente livres dont la moitié seulement ont été édités, Deligny fut tout cela.

.....

1. *Essi & Copeaux – Derniers écrits et aphorismes,* éditions Le Mot et le Reste, 2005.

2. Antoine de Gaudemar, *Libération*, jeudi 19 septembre l996, p. 33.

Le lait de la mécréance

On pourrait, à propos de celui qui signait ou se laissait nommer « Del » par les siens, tenter le portrait d'un libertaire subversif aussi bien que d'un saint profane. Les deux seraient justes, mais caricaturaux à coup sûr. C'est ainsi. L'homme lui-même avouait en 1989, au micro d'Antoine Spire venu l'interroger pour France Culture[3], qu'il répondait depuis vingt ans de façon différente à la question qui revenait sans cesse : *« Pourquoi cet engagement auprès des enfants ? »*

Né en 1913 dans la banlieue de Lille, Fernand Deligny est orphelin à l'âge de quatre ans. Son père est porté disparu à la guerre. Il dira plus tard, cherchant une origine à ses propres résistances aux intégrismes de toutes sortes, que « le lait maternel était mécréant »... une mère « rouge », employée de banque syndiquée.

Pupille de la Nation, Deligny devient, en 1937, instituteur en région parisienne. Mais il a mené auparavant une expérience déjà inclassable dans l'asile d'Armentières, *« dans ce qui était alors le pire hôpital psychiatrique de France »*, écrira-t-il. Il était venu rejoindre un camarade d'études avec qui il faisait des parties de 421. Il y travaillera cinq ans.
À Paris, il rencontre Henri Wallon, spécialiste de la psychologie de l'enfant mais aussi homme d'engagement politique à la SFIO et bientôt membre du parti communiste – auquel Deligny adhérera un temps[4]. Mais il n'est pas l'homme d'un parti : *« L'humanisme porte en germe le totalitarisme »*, affirmera-t-il encore, un constat qui rend compte de ses profondes incompatibilités personnelles avec toute forme de militantisme. On peut penser que sa participation à la Résistance fut plus pragmatique que politique, à l'image de ses premiers engagements pédagogiques.

La Grande Cordée

Après la guerre, en effet, il prend la direction, à Lille, d'un centre « d'observation et de triage », dans lequel il bouscule les méthodes pédagogiques du temps : il embauche des éducateurs parmi

3. *Mémoires du siècle*, France culture. Rediffusé en octobre 1996.
4. C'est au quotidien du P.C.F. que l'on doit la dernière interview de Fernand Deligny, quelques mois avant sa mort. Un très bel entretien réalisé par Jean-Paul Monferran : *L'Humanité*, vendredi 12 juillet 1996, pp. 20-21.

les populations ouvrières du quartier, ouvre des ateliers où les jeunes sont rémunérés. Il publie, en 1945, ce qui restera pendant un demi-siècle, son « petit livre rouge », *Graine de crapule*, une mince plaquette d'aphorismes au sous-titre éloquent : *Conseils aux éducateurs qui voudraient la cultiver*[5]. Ces textes n'ont rien perdu de leur force d'injonction : *« Trop se pencher sur eux, c'est la meilleure position pour recevoir un coup de pied au derrière. »* Ou encore : *« T'interdire de punir t'obligera à les occuper. »*

En 1948, il crée la Grande Cordée, un réseau d'hébergement de jeunes délinquants ou caractériels qui s'appuie sur les auberges de jeunesse. De 1950 à 1953, il reprend la tâche d'instituteur, détaché au laboratoire de psychologie de l'enfant que dirige Henri Wallon. Mais, dès 1953, il choisit de vivre à l'écart, loin des villes, en compagnie d'enfants affectés de troubles profonds. Durant une petite quinzaine d'années, il met à l'épreuve quelques principes dont il a eut très tôt l'intuition : la nécessité de faire tomber les murs clos de l'asile, la vanité des thérapeutiques « psy » devant nombre de troubles profonds relevant officiellement de la psychiatrie, la valeur du travail communautaire.

Et c'est en 1967, après un bref passage dans la communauté de La Borde (ou d'autres cliniciens dissidents, regroupés sous la bannière de l'antipsychiatrie, menaient une expérience dont le ferment sera invoqué par les théoriciens des barricades, en 1968), que Deligny s'installe en Cévennes, à Monoblet, au lieu-dit Graniès, pour y engager ce qu'il nomme sa « tentative », un lieu de vie dévolu aux enfants autistes.

Le « radeau » cévenol

« À vivre de près avec un autiste, tu apprendras que le langage peut être plus gênant qu'utile[6]*. »* En Cévennes, la conviction de Deligny qu'il n'y a pas, à proprement parler, à soigner l'autisme mais, au mieux, à accompagner des êtres dont le repli sur eux-mêmes, pour l'essentiel, relève du plus épais mystère, va prendre corps au jour le jour. Il crée « le réseau », ce dispositif d'êtres et

5. Réédité aux éditions Dunod, suivi de *Les Vagabonds efficaces*, avec une préface d'Isaac Joseph, 1998. Dunod a réédité l'année suivante, dans un second volume, *A comme asile* suivi de *Nous et l'innocent*.
6. *Copeaux*, p. 253.

de lieux soustraits aux normes administratives et aux théories en cours, entièrement dévolu à l'accueil des « enfants du non-dit ». Autour de simples repères concrets liés aux gestes de la vie (manger, dormir, marcher), Deligny et quelques autres, qui le rejoignent, vont ainsi constituer ce qui s'appelle à Graniès le « radeau » d'un quotidien : ce à quoi l'autiste – mais aussi l'adulte qui vit auprès de lui – peuvent s'accrocher.

Les mots, dont Deligny se méfie tant, joueront toutefois un grand rôle dans la façon dont la petite communauté désigne et modèle ses propres outils et son espace, définit les principes de son rôle auprès des enfants qu'elle accueille. D'où le ton et style si particuliers des *livres-témoins* (selon ses propres termes) que Fernand Deligny va publier régulièrement dès lors, qui connaîtront un large écho parmi les jeunes travailleurs sociaux des années post-soixante-huit : *Balivernes pour un pote* en 1977 et, les années suivantes, *Le Croire et le Craindre, Les Détours de l'agir ou le moindre geste, La Septième Face du dé, Singulière Ethnie...*

Des livres et des textes aujourd'hui introuvables, comme les trois numéros spéciaux de la revue *Recherches* publiés en 1975 et 1976 sous le titre *Les cahiers de l'immuable*, qui constituent l'une des interrogations les plus insistantes du siècle sur le statut de la pédagogie, sur le droit à la « différence », sur le rôle du langage et, tout simplement, sur le sens de l'Homme. Les éditeurs de Deligny, de son vivant, ont négligé de façon assez scandaleuse ce qu'un nombre de plus en plus grand de lecteurs, venus d'horizons intellectuels et professionnels très divers, tiennent aujourd'hui pour une œuvre majeure.

Les lignes d'erre

Quant aux traces écrites, les plus troublantes restent ces cartes, que ceux de Graniès dessinent en se contentant de suivre, de la pointe du crayon, les itinéraires de Janmari – c'est ainsi que Deligny orthographie le prénom de cet enfant autiste, qui n'a pas quitté la communauté depuis l'origine (il a aujourd'hui plus de cinquante ans[7]). L'enfant erre, croit-on, aux alentours de la maison : en fait,

7. La vie quotidienne de Janmari dans le « réseau » de Deligny a fait l'objet du film intitulé *Ce gamin, là*, tourné en 1975 par Renaud Victor et Fernand Deligny (Les Films du Carosse).

les cartes de Deligny montrent qu'il arpente la montagne selon un cheminement immuable, qu'il fait halte en des points précis (près d'une grosse pierre, aux abords d'un ancien foyer, d'un arbre), de telle sorte que ses allées et venues offrent peut-être, une fois repérées sur la feuille de papier, le seul langage – précaire, incertain mais concret – qui permette un dialogue non verbal avec lui.

Ces lignes d'erre constituent un apport saisissant de Deligny à la compréhension de l'autisme. Ce sont, curieusement, les cartographes qui en relèveront l'originalité à l'occasion d'une grande exposition intitulée *Cartes et figures de la Terre* réalisée à Beaubourg en 1980. La psychiatrie officielle, quant à elle, ne s'est pas départie de sa perplexité à l'égard de celui qu'elle considère comme un franc-tireur.

Antérieurement à l'installation définitive dans les Cévennes et aux premiers tracés des lignes d'erre, entre 1962 et 1964, Deligny dirige le tournage d'un premier film, *Le Moindre geste*. Josée Manenti et Jean Pierre Daniel, qui l'ont accompagné dans cette « tentative » – ainsi que Deligny définissait l'entreprise – confirment que, très tôt, l'image, pour son caractère concret, matériel et « muet », fut un recours permanent de Deligny pour saisir, transcrire et lire le moindre signe susceptible de faire sens entre l'enfant mutique et le reste des humains : La question de l'image lui avait semblé importante au moment du *Moindre geste*.

Il disait : *« Il est probable que les images soient apparues aux hommes comme du lichen, sur des rochers, sourdant comme des taches, bien antérieures aux mots*[8]*. »* C'est ce qui l'a amené progressivement aux « lignes d'erre ».

Les cendres de la liberté

À plus de quatre-vingts ans, Fernand Deligny partageait toujours la vie quotidienne de Graniès. Hors de mode, lui et les siens ont continué de vivre dans ce qu'il faut bien appeler la pauvreté. La lampe avait épuisé ses réserves d'huile, Deligny s'est éteint.

Cette vie d'engagement et de lutte ne « valait » donc que quinze lignes dans la presse nationale ! Une curieuse parenté de ton saute

8. Entretien avec Josée Manenti et Jean Pierre Daniel, propos recueillis par Cyril Béghin, août-septembre 2004, paru dans le cahier de présentation du film *Le Moindre geste*, Archives françaises du film/CNC, 2004, p. 13.

C'est, ici, Josée Manenti qui s'exprime.

aux yeux dans les deux articles nécrologiques que *Libération* et *Le Monde* ont respectivement consacrés à la disparition de Deligny : le même dosage parcimonieux, la même réserve, la même froideur. Que manquait-il donc à cette vie et à cette œuvre pour une bonne sauce médiatique ? Rien, en regard de tant d'autres figures montées en épingle par la presse, sinon que l'intéressé n'avait, justement, jamais convoqué la presse de son vivant et qu'il avait choisi les Cévennes pour y vivre et y travailler hors des routes et des autoroutes de l'information.

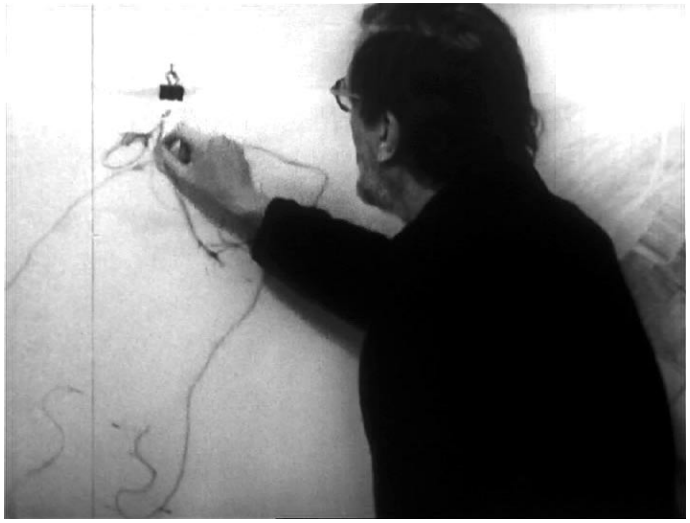
Il incombe, aujourd'hui plus que jamais, à une poignée de fervents de faire rayonner son œuvre – à commencer par ceux qui continuent à partager ce qui fut son quotidien en Cévennes, auprès de Janmari. Ceux-là, qui ont répandu ses cendres sur les erres de Graniès, offrant à « Del » de se fondre au sentier qu'il a ouvert à l'autiste, à l'enfant sans mots, dont le cheminement dans la montagne cévenole est, croyait-il, sa seule façon à lui de s'écrire. Un espace de liberté, quoi qu'il en soit, que Deligny lui a gagné de haute lutte.

.....

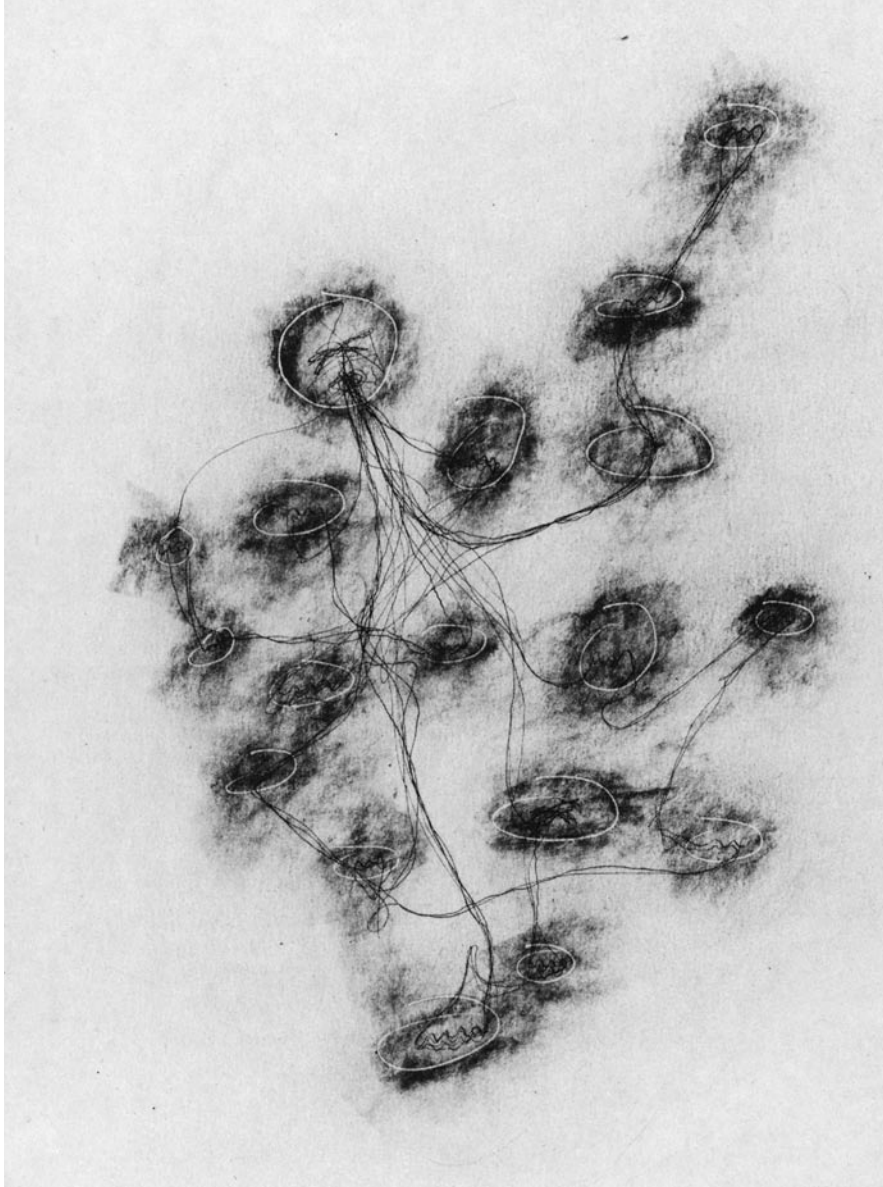
Le témoignage des siens

Jacques Lin a rejoint Fernand Deligny dès 1967. Il était jeune ouvrier électricien en usine et, après un été passé à Monoblet, il décide de ne pas reprendre le travail pour rester dans « le réseau » de Deligny. Il y participe depuis trente ans. Ce n'est que de vie quotidienne qu'il s'agit dans le petit livre que Jacques Lin a publié en avril 1996, quelques mois avant la mort de Deligny, accompagné de dessins de Gisèle Ruiz, sa compagne, qui partage elle aussi le coutumier de Graniès. L'un de ces « très rares récits qui se contentent d'être tout simplement véridiques », comme l'indiquait Fernand Deligny dans sa préface. La Vie de radeau, écrit avec une grande simplicité, est une voie d'accès privilégiée pour découvrir – hors de toute perspective étrangère à leur démarche même – la vie et l'œuvre de Deligny.

• Jacques Lin, *La Vie de radeau en compagnie des enfants autistes*, préface de Fernand Deligny, dessins de Gisèle Ruiz, Theetète éditions, 1996.



Fernand Deligny dans *Ce gamin, là*, film de Renaud victor, 1975



Lignes d'erre retranscrites par Gisèle Durand Ruiz, Graniès, 1974
in *Cahiers de l'Immuable /3,* revue *Recherches* n° 24, 1976

Lignes d'erre

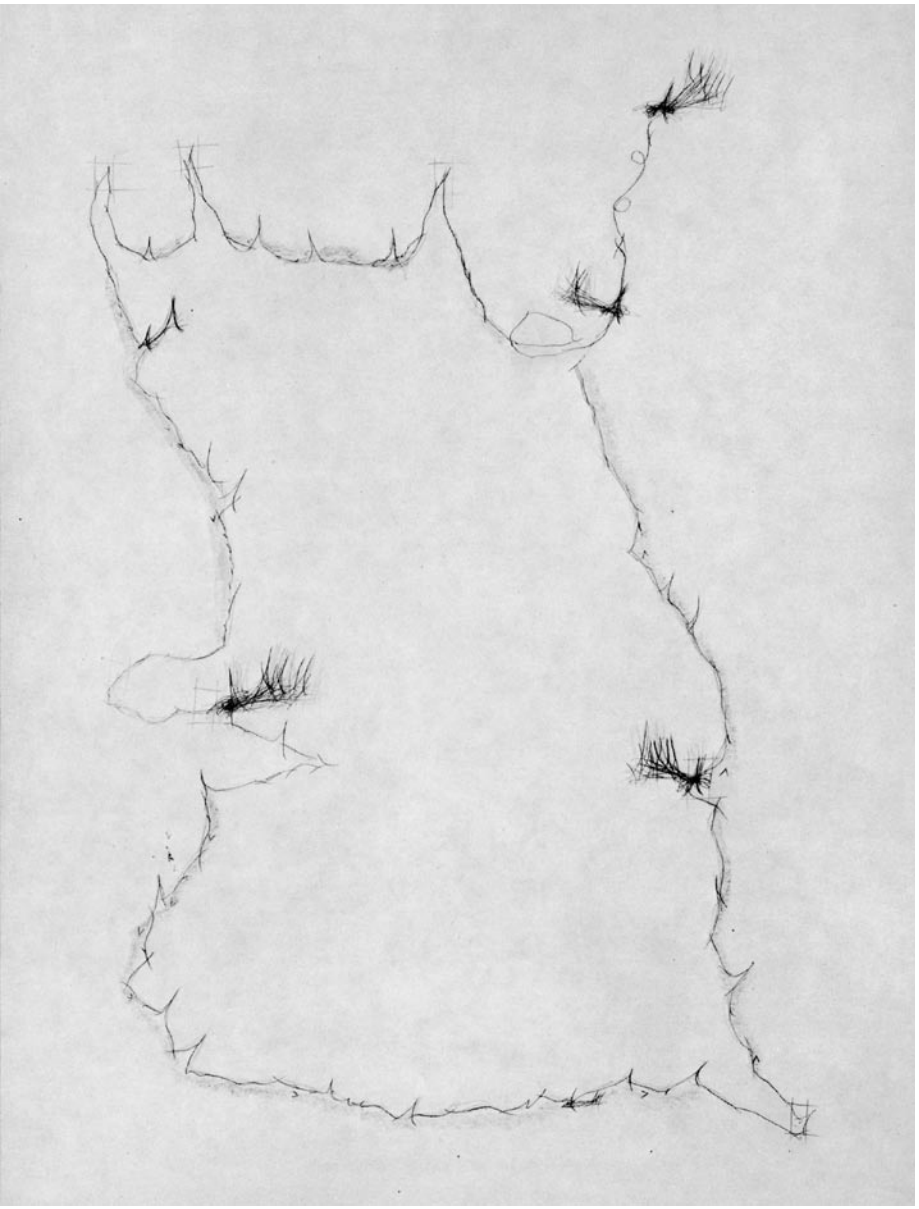
Fernand Deligny

« Il ne s'agissait que de transcrire ces trajets, pour rien, pour voir, pour n'avoir pas à en parler, des enfants-là, pour éluder nom et prénom, déjouer les artifices du Il de rigueur dès que l'autre est parlé. (...) Pointer que l'humain n'est peut-être pas (que) du ressort du langage, c'est là le pari de ces lignes dites d'erre. Que dire de plus, sinon que je n'ai pas bougé d'ici même depuis bientôt neuf ans, tout entouré de cartes.
Drôle de vie pour un vagabond de principe. »

Cahiers de l'immuable / 3
Au défaut du langage repris dans
Les enfants et le silence,
Galilée, 1980

.....

Merci à Sandra Alvarez De Toledo pour sa généreuse collaboration.
Elle travaille actuellement à l'édition d'un recueil des œuvres de Fernand Deligny (1800 pages, 800 images) à paraître en septembre 2007 aux Éditions L'Arachnéen.
Aussi, les Editions Montparnasse préparent pour l'automne 2007, un coffret de 3 DVD consacré au cinéma de Fernand Deligny. *Le Moindre Geste*, *Ce gamin, là*, *Pipache* et *l'Histoire d'un film à faire* seront ainsi disponible.



Lignes d'erre, *Cahiers de l'Immuable /3*

Fifty et le gour*

Fernand Deligny

Parti, comme il l'était, panier au bras et Fifty près de lui, Gérard savait où il allait ; il aurait pu marcher les yeux fermés ; l'empreinte du trajet était en lui, une bonne fois pour toutes et ce, jusqu'à sa mort.

On n'a jamais su où les empreintes immigraient à la mort ; peut-être deviennent elles fossiles dans les pierres. Gérard allait au gour, le gour étant un remous dans l'eau de la rivière alors qu'elle est sur le point de quitter son état de torrent. Le gour ne se voit pas. L'eau paraît calme, et tout autour et sur les rives, ce qui surprend c'est la fraîcheur de l'air, qui, même au plus fort de l'été ne cède pas. Il paraît que le corps de quiconque se noie là ne se revoit plus jamais. Les deux seuls corps qui ont été retrouvés étaient ceux de deux amants qui, en ce temps là, étaient garçon et fille ; ils ont été retrouvés enlacés comme il se doit et saucissonnés l'un et l'autre par une corde dont personne n'a jamais eu l'idée d'où elle pouvait venir. Ils reposaient dans une grotte peu accessible qui se trouvait à dix kilomètres en amont du gour. La morale de cette rumeur persistante de génération en génération est sans doute que l'amour a bien des vertus, y compris celle de permettre de suivre le cours de l'eau, mais à contre-courant.

Gérard marchait, la joue prête à recevoir la caresse du froid, et là il fallait guetter sur la rive droite, le figuier qui cachait l'entrée d'une grotte.

.....

* Extrait du récit *Le radeau dans Toits d'asile*, 1987. Titre *Fifty et le gour* donné par *Dérives*.

Dans cette grotte, le sol est de sable et une goutte d'eau tombe toutes les trois secondes. Qui habiterait là, pourrait croire qu'une horloge marque le temps et la chercherait en vain ; il attendrait l'heure, et puis rien, pas de carillon.

Un morceau de la mosaïque, – si mosaïque est le nom donné au mode de pensée de Gérard –, un des morceaux devient énorme, toutes les autres pièces de l'assemblage chassées on ne sait où, à la frange ; de quoi nourrir le bestiau ; c'est ce qu'on appelle n'avoir plus une idée en tête, si tant est qu'on puisse appeler idées, les pièces de l'assemblage. Gérard regarde Fifty, mais est-ce là un regard ce qui implore à ce point que Fifty se sent hocher la tête. Il dit :
- J'y vais…
Peu importe en quelle langue il a parlé ; en portugais peut-être. L'heure est belle. Des gens sont venus au gour. Le renom ; quel qu'il soit attire. Ils, quatre ou cinq ; ils s'apprêtent à casser la croûte. Fifty a compris ; il connaît les mœurs des touristes comme un entomologiste spécialiste des fourmis, les habitudes coutumières de la fourmi rousse. Le touriste est une espèce en voie de prolifération ; il parcourt l'Italie, l'Espagne, le Brésil où il regarde la favela comme ailleurs il regarderait une vallée ou une pyramide, voire une caravane de chameaux ; pour eux, tout est zoo. Fifty s'approche des amateurs de gours et de favela, caché qu'il est par la voiture, calée sur la pente du sentier par une grosse pierre. Fifty enlève la grosse pierre ; rien ; Fifty va desserrer le frein à main ; la voiture s'ébranle ; Fifty le sait depuis longtemps : touriste crie comme une volaille ; il apprécie les cris. Il est revenu à la grotte, un panier au bras, un panier plus petit que celui de la tortue, mais panier quand même ; Gérard n'en attendait pas moins. Il s'en donne à cœur joie de regarder les doigts de pied qui s'offrent à sa vue ; se sentant regardé, un gros orteil salue, et puis l'autre aussi s'y met ; il sont tous les deux à saluer, les grands. Les autres ne saluent pas ; ils sont bien rangés ; profitant que le regard est occupé, Fifty se tape, ce dont le bestiau n'a rien à foutre.

Ainsi fit, à sa manière, un curé d'une paroisse du royaume d'Espagne où le sang du Christ entrait en ébullition le jour même où une année, – une année sur quatre –, devenait bissextile ; le sang du Christ était dans une ampoule sur un petit meuble dont la surface était trouée de manière à ce que l'ampoule qui était posée là se sente d'aplomb ; et sous la planche du petit meuble, le curé à l'insu des regards, – car les épines devaient frémir à l'approche du miracle – glissait un tout petit réchaud dont la mèche trempait dans l'alcool à brûler.

Dans la grotte, loin du monde, loin des guerres et des voitures folles, la goutte d'eau tombait toutes les trois secondes, comme si de rien n'était, rien d'autre que la nécessité absolue, semble t'il qui faisait détacher du roc la goutte lentement formée. Ainsi se font les stalactites. Les feuilles du figuier forment un rideau tout piqueté d'étincelles de soleil. Pour peu que le vent souffle, ne serait-ce qu'à peine, et allez savoir ce qui bruisse, les feuilles du figuier, l'eau du gour ou le murmure lointain d'un monde dont on se demande s'il n'a pas disparu.

Cévennes, 1987

Les Antiquités de Rome

Un cercle dont la circonférence est partout et le centre nulle part

Bertrand Ogilvie

Les Antiquités de Rome, de Jean-Claude Rousseau, est un film constitué de sept parties plus une. Chacune des sept parties correspond à la durée de cinq bobines, la huitième en comprend six. Successivement : la rotonde, la pyramide, le forum de Trajan (plus précisément les bâtiments du marché qui le borde), le pont ruiné, le Colisée, l'Arc de Constantin, le Cirque Maxime et « Songe ». Chacun des sept premiers moments consiste en une vue, ou plutôt une vision, d'un monument de Rome ou de l'un de ses aspects, saisi d'une fenêtre d'hôtel ou de la rue, en plusieurs fois, avec passages de véhicules ou d'êtres humains ou non. Le septième s'achève sur l'un des personnages refermant les volets des deux fenêtres de la chambre, paupières s'abaissant et nous cachant le monde ou ce que nous croyons tel. Mais s'étaient-elles jamais levées ? C'est la ruse de l'image de nous faire croire qu'elle nous ouvre au monde en le représentant et qu'elle serait l'opérateur de ce mouvement. Si les volets se ferment, c'est plutôt pour nous renvoyer en arrière, nous inviter à faire défiler le film à nouveau, non plus sur l'écran du cinéma où il passe toujours, comme dans la représentation de la peinture depuis la Renaissance, pour une fenêtre ouverte sur le monde, mais sur l'envers de nos paupières, dans le noir de la mémoire. Ou du songe, titre de la huitième partie, dont le carton inaugural qui succède immédiatement à la fermeture des volets porte donc en même temps le titre du groupe final de poèmes des *Antiquités de Rome* de Du Bellay, *Songe*. Images visionnaires, apocalyptiques, mais apocalypse sans promesse, sans à venir autre que celui de la permanence des formes au cœur de la vanité des choses.

Quand un démon apparut à mes yeux
Dessus le bord du grand fleuve de Rome,
Qui, m'appelant du nom dont je me nomme,
Me commanda regarder vers les cieux :

Puis m'écria : Vois, dit-il, et contemple
Tout ce qui est compris sous ce grand temple,
Vois comme tout n'est rien que vanité.

Lors, connaissant la mondaine inconstance,
Puisque Dieu seul au temps fait résistance,
N'espère rien qu'en la divinité.

Ce n'est pas un film sur la perception et sur la passion du monde qui la caractérise, au contraire. Pourtant il semble que les passions soient partout présentes dans ces images.
Mais encore faut-il s'entendre sur les mots.
Ces monuments sont des formes ou des devenirs de la ligne : le cercle, le triangle, le carré, c'est-à-dire le cadre, l'arc, puis la forme inscrite dans des volumes, l'arc dans l'anneau couché (les chapeaux de Ucello, le passionné de perspective), l'arc dans le parallélépipède, la forme couverte (l'échafaudage), l'absence de la forme ou la forme absentée (sa trace, son souvenir) du grand cirque disparu, la présence même de l'absence (les chaises sans dossier, les formes emboîtées). Puis, dans Songe, le retour des formes dans leur combinatoire potentiellement infinie : triangle dans le cadre, nuages, corps, objets, et enfin, face aux deux sièges vides, dans la vacance de la subjectivité (l'homme allongé), la lente montée (ou qui semble telle) tremblante vers l'oculus du Panthéon, retour du cercle dont la circonférence jamais entière donne l'impression illusoire de tendanciellement s'effacer, ne donnant à voir que la non présence d'un ciel vide, présence pleine de l'image : le moi, interpellé par son nom, s'abolit devant la divinité absente. Deus sive natura : Dieu, ou, si vous voulez, la nature. Spinoza, Lucrèce. Ne rien espérer qu'en la présence de l'image. Plan qui évoque la lente montée sur le ciel vide de la fin du dernier film de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, *Quei loro incontri* (*Ces rencontres avec eux*).
Ces formes se succèdent avec la régularité qu'on trouve dans la récitation grammaticale : elles sont déclinées, conjuguées. C'est

l'abécédaire de nos passions. L'émotion se dégage du rythme, puis de la rencontre (par exemple avec un son). L'émotion révèle la passion, la passion évoque son objet : ici la forme ? L'image ? Mais ce n'est pas si simple.
On n'aime pas une chose parce qu'elle est belle mais on la trouve belle parce qu'on l'aime (Spinoza). Ainsi la beauté se trouve du côté du sujet d'abord avant d'être dans l'objet. Mais le sujet ici n'est pas le moi, évidemment, mais l'image. Qu'est-ce que voir ? Qu'est-ce qu'une image ? Nous croyons voir des images de formes, mais ce film raconte une autre histoire, celle de la forme devenant image, ou réintégrant l'image. L'image devenant la forme et montrant qu'elle n'était pas la représentation de cette forme mais sa présence, pas représentation mais présence.
Par un redoublement qui caractérise l'art par rapport à la spéculation (qui n'est jamais que réflexion et non pas mise en présence de la réflexion) ce film n'est pas simplement un film sur les passions mais plus encore un film sur la passion de l'image : et non pas tant sur la passion que nous éprouvons pour les images que sur les passions que l'image éprouve elle-même et dont la passion que nous éprouvons pour elle n'est qu'un cas particulier. Et non pas tant un film sur, mais une image passion faite film.
Aussi la passion de l'image est passion de l'image pour elle-même, ce qui lui advient quand elle passe par la forme.
En plusieurs endroits de son œuvre, Spinoza annonce qu'il traitera des sentiments, des passions et des désirs à la manière des géomètres, c'est-à-dire comme s'il s'agissait de lignes, de surfaces et de solides. Dans *La Vallée close*, six ans plus tard, des phrases de Lucrèce feront écho à cette dynamique des formes.
Les Antiquités de Rome est un film de géomètre.

Être un peintre

Sur *Une visite au Louvre* de Straub et Huillet

Mehdi Benallal

Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer. On l'a quelque peu oublié, c'est là le véritable titre de l'adaptation d'*Othon* de Pierre Corneille que Jean-Marie Straub et Danièle Huillet tournèrent en 1969 sur les terrasses du Palatin, à Rome. Cette phrase extraite de la pièce a traversé les siècles jusqu'au générique de ce film magnifique. Mais, finalement, chacun des beaux et grands films tournés par Straub et Huillet depuis et avant celui-là pourrait s'appeler *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer*, et particulièrement *Une visite au Louvre* (2004), film d'après un dialogue entre Cézanne et Joachim Gasquet. Car il revient là encore à la volonté du spectateur d'ouvrir ses yeux et, sinon de voir (force est pour cela de retourner soi-même voir les tableaux), au moins de se faire une idée de ce que Cézanne, parcourant le musée, veut exprimer face aux tableaux de David, Ingres, Véronèse, Le Tintoret, Giorgione, Murillo, Delacroix et Courbet. *Une visite au Louvre* prend la suite d'*Introduction à une « Musique d'accompagnement pour une scène de film » d'Arnold Schönberg* (1972), de *Trop tôt, trop tard* (1981) et de *Cézanne* (1989) dans un genre de film-manifeste où la parole assène ses critiques, accuse, formule les assertions les plus violentes. Faut-il le préciser, pas n'importe quelles critiques, pas n'importe quelles assertions. Dans l'*Introduction*, la lecture d'un texte de Brecht prolongeait celle d'une lettre écrite par Schönberg dont elle soulignait l'insuffisance

politique en rappelant qu'on doit, si l'on veut anéantir tout nazisme, en déterrer les racines bourgeoises capitalistes, *« voir le sang »*. La pièce de Schönberg (composée entre 1920 et 1930) qui accompagnait cette lecture la chargeait d'une extraordinaire tension prémonitoire, dont l'effet profond était d'atténuer le ton de reproche : Schönberg, par son art, rendait finalement compte de tout ce qu'il préférait par ailleurs ignorer.
À David et Ingres, il n'est pas non plus permis de répondre autrement que par leurs tableaux à Cézanne qui les attaque. *« Système et esprit faux »*, *« Mauvais peintre »*. La critique est frontale, assassine. À peine une qualité est-elle reconnue aux peintres qu'elle est aussitôt contredite, rendue caduque. *« Il y a là un écueil »*. Cézanne décrit rapidement et juge aussi vite, en contemplatif et en connaisseur, puisqu'en peintre. Cézanne, Straub et Huillet veulent connaître et dire ce qui empêche, ce qui démembre, ou ce qui simplement ignore la vérité de la peinture – qui est aussi d'une certaine façon la vérité du cinéma, pour qu'enfin cette vérité-là se fasse jour par la vision d'autres tableaux et par la grâce d'une autre parole, celle-là étourdie de beauté.
Pour prendre un autre grand « personnage » des films de Straub et Huillet, c'est à Anna-Magdalena Bach que Cézanne fait songer. C'est le même amour, contenu dans les limites du dévouement et de la peine de vivre chez la première, passionné et volubile chez le peintre, qui a rendu ces films possibles. Devant les tableaux de Véronèse puis du Tintoret et des suivants, qu'il aime maintenant de tout son cœur après avoir voulu dans sa jeunesse les *« brûler »*, un même flux et reflux du plaisir de l'œil et de l'amour de la beauté guide le monologue de Cézanne. Ce va-et-vient donne tout son sens à la double projection du même film monté différemment : on va et on vient devant un tableau. Cézanne considère l'ensemble des « Noces de Cana », s'attache à un détail, revient à l'ensemble, redit son plaisir, court à un autre tableau et ainsi de suite. *« Ecoutez un peu »* répète-t-il à Gasquet, voulant qu'un autre l'entende, comme lui, cette musique. Depuis la *Chronique d'Anna-Magdalena Bach* (1967), aucun film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet n'avait épousé comme celui-là à la fois un regard et le sentiment qui l'accompagne. Julie Koltaï peut dire, dans l'avant-dernier plan, *« Je suis Cézanne »*, car le film ne l'a pas seulement rendu plus vivant pour nous, à la façon dont Le Tintoret se laisse imaginer à travers « Le Paradis ». Le film a été Cézanne. Et Danièle Huillet

et Jean-Marie Straub, qui ne sont pas Cézanne, ont la modestie et l'orgueil de l'inscrire dans un dernier plan, tourné dans la forêt des *Ouvriers, paysans* (2000), qui seront plus tard *Humiliés* (2002).
Un plan, dans *Une visite au Louvre*, ne ressemble à aucun autre. C'est le plan, filmé par une fenêtre du Louvre, où l'on voit des arbres se balancer sous des rafales de vent et, dans le premier des deux films, un bateau passer sur la Seine à l'arrière-plan. Ce plan n'a pas de son, hormis la voix qui n'arrive pas tout de suite. Paris et ce silence dérangent la continuité du film, la succession des stations devant les tableaux. Comme chez Jean Renoir, on ouvre une fenêtre et le film n'est plus le même, une respiration bouleverse l'ordre des choses, le cours des pensées. Cézanne dit : *« Au fond, celui qui rendrait ça, simplement, la Seine, Paris, un jour de Paris, pourrait entrer ici, la tête haute... Il faut être un bon ouvrier. N'être qu'un peintre. »*

Le dévouement mais pas
la dévotion. La résistance.
Celle du corps jusqu'à la fin.
La résistance physique.
La résistance de l'esprit,
la poésie donc qui ne finit
pas et qui n'est pas le rêve,
disait-elle, mais la réalité
toujours là, saisie dans
ses traces sonores et visuelles.
C'était l'exigence du travail.
Pour celui qui avait vu
la beauté, elle
en établissait la présence.
Pardon de le dire.
Comme vous êtes belle Danièle !

Jean-Claude Rousseau
au festival de Turin, le 18 novembre 2006

Danièle Huillet avec Jean-Marie Straub
sur le tournage de *Sicilia !* Eté 1998

Keep in touch

Revue, Dvd et site internet édités
par l'association ***net 4 image***

97, rue Béchevelin
69 007 Lyon
France

Directeur de publication : David Yon
Rédacteurs en chef : Damien Monnier et David Yon
Comité éditorial : Jérôme Dittmar, Laura Ghaninéjad, Noria Haddadi, Damien Monnier, David Yon

Graphisme et mise en page de la revue : Mansureh Tahavori
Image de la couverture : Amirali Ghasemi
Conception des Dvd : Jérôme Dittmar
Musique présente au menu du Dvd 2 : Immune
Conception du site internet : Emmanuel Lavergne

Dépôt légal : mai 2007
Imprimé à Fontenay-le-Comte par l'Imprimerie Lussaud

Les contacts, appels à participation et informations sur :
www.derives.tv