

UNE HISTOIRE DU CINÉMA, L'INSTANT CAPTIF

Quelques réflexions sur le cinéma et sur le cinéma de Téo Hernández

Par Mauricio Hernández

Au cours d'une conférence donnée à l'*École des Hautes Études en Sciences Sociales* en 2015 à l'occasion d'un hommage qu'on lui a rendu, Alain Cavalier a rappelé la brève histoire du cinéma à travers un fait singulier : son père avait le même âge que Renoir, Jean, et son grand père celui de Louis Lumière. Né en 1931, il était la troisième génération de l'histoire du cinéma, de quoi penser qu'aujourd'hui tout était à refaire, à réinventer. (Rappelons brièvement que le cinéaste, à la moitié de sa carrière, décide de tourner le dos à l'industrie pour développer un style personnel ancré dans une synchronisation indissoluble entre l'image et le son à travers la technologie vidéo). Ce même contexte évoqué par l'auteur d'*Irène*, nous le retrouvons dans l'entretien réalisé par Éric Rohmer, de Jean Renoir et d'Henri Langlois à la sortie de la projection des films des frères Lumière à la cinémathèque française en 1968. De par les propos discutés et les enjeux soulevés, la conversation, qui réunit trois générations, celle de l'aîné dont les films sont évoqués et visionnés, celle de Renoir et Langlois — première génération à les avoir intégrés dans leur imaginaire, et celle de Rohmer qui guide l'entretien et qui a les yeux, pour ainsi dire, tournés vers le futur, est assez éclairante sur l'évolution du dispositif dans cette si courte histoire.

Souvenons nous que les frères Lumière arrêtent de produire des films en 1905 en raison d'une baisse considérable de l'intérêt du public, c'était en effet une invention sans futur : le cinématographe. Le cinéma, serait autre chose, des films de plus en plus complexes commencent à être produits et tout de suite, sont accompagnés par de nouvelles pratiques, comme les actualités, des reportages, des publicités. Le tout avec des intertitres. Par ailleurs c'est au cinéma, en 1913, dans un film d'Alfred Machin, *Maudite soit la guerre*, que se réalisera le premier bombardement aérien de l'histoire. Ce qui ne devrait pas nous étonner car la production des représentations d'une société précède les règles de conduite de la même. C'est comme si l'élaboration d'un système de représentation ne serait que la nécessité d'une société de rendre plausible, schématiquement, une psychologie d'action. Pour le cinéma Germaine Dulac avait fait une très fine synthèse ; elle écrit en 1927, 22 ans après l'échec du cinématographe et à l'aube

du parlant : « À l'élite intellectuelle, comme aux foules, il manquait de toute évidence, un élément psychologique, indispensable au jugement, à savoir que la vision du mouvement prise sous l'angle : déplacement de lignes, pouvait susciter l'émotion et demandait pour être comprise un sens nouveau » (Germaine Dulac citée par Isidore Isou, Isou 1953, p. 55).

En ce qui concerne les films Lumière, cet 'élément psychologique', qu'elle identifie dans le théorème : *mouvement/émotion suscitée/sens nouveau*, reste encore à définir en 1968, comme le montre le débat intergénérationnel mené au Palais de Chaillot :

« Rohmer : Jean Renoir, nous venons d'assister à la projection d'un certain nombre de films de Lumière, le connaissiez vous déjà ?

Renoir : Euh ! Quand j'étais tout petit, très jeune, j'avais vu des films de Lumière, je ne suis pas sûr que ce soit ceux qu'on vient de voir maintenant. Autrement dit, je m'attendais à ce que j'ai vu, mais je ne suis pas sûr que ce ne soit pas la première fois que je les ai vus. Alors ça me touche d'autant plus que je suis précisément (...) en train de relire une histoire de France assez complète de la fin du XVIIIème siècle (...), et cette histoire est très abondamment illustrée, il y a de très bonnes photographies, il y en a beaucoup et il y a notamment des photographies de tout ce qui a été la peinture et les arts plastiques pendant la deuxième moitié du XIXème siècle (sic). Je dois dire que l'impression d'époque que je viens de ressentir maintenant, est extrêmement supérieure à tout ce que je viens d'emmagasiner par la lecture de cet ouvrage d'histoire. J'ai l'impression que le cinématographe, (...) conçu par un homme à vaste vision comme Lumière, à vaste vision par ailleurs inconsciente, mais ça c'est une autre question, (...) nous donne une impression de l'histoire qui est irremplaçable. » (Rohmer 1968)

Cette dimension historique d'une importance capitale semble néanmoins échapper à Rohmer qui interprète le propos de Renoir d'un point de vue uniquement utilitaire et pragmatique en sous-estimant la portée des films : « En somme, vous rejoignez le point de vue de contemporains de Lumière qui pensaient que le cinéma était avant tout un instrument de reproduction, de transmission, de mise en conserve si on peut dire. » (*Ibid.*) Considérer le cinéma comme outil épistémologique, c'est à ce moment si particulier de l'histoire un sujet encore à débattre. Un autre film de Rohmer, *Le celluloïd et le marbre* (1965) rend compte des préjugés du milieu artistique vis-à-vis du cinéma en tant qu'art. Il s'agit d'une période où l'on cherche à définir à nouveau le cinéma. La nouvelle vague est en germe, Rohmer lui-même a déjà fait ses trois premiers contes moraux. Connue par ses

effets du réel, par ses films tournés à la sauvage directement dans la rue et les lieux publics, il dira plus tard dans un interview qui retrace ses débuts : « ce qui était un but à cette époque, maintenant [aux années 80] n'est plus qu'un moyen »¹, un pur trait de style. Renoir par contre, à l'âge de sept ou huit ans lors de projections des films comiques les dimanches à l'école catholique, savait déjà qu'il se trouvait « en présence d'un grand changement dans l'histoire de la transmission de la pensée humaine ». Car il était « saisi » précisément à l'intérieur de ce contexte si particulier qui peut être une école catholique où retentissait le rire des enfants face aux aventures d'auto Maboul, un personnage qui jonglait dans une voiture farfelue et volubile. On peut bien imaginer le choc modernité vs tradition qui retentissait dans l'imaginaire de l'enfant Renoir, à cette époque-là où en dehors de la messe, la cérémonie du cinéma déployait un nouveau rituel.

Rohmer quant à lui reproduit un clivage autour de deux tendances, qui est aujourd'hui un lieu commun, la tendance Lumière d'un cinéma documentaire et la tendance art et fiction, et ceci malgré le constat du fils du grand peintre impressionniste qui avait conclu : « Il y a un génie du cinéma, et c'est bien difficile de le fixer ce génie, il y a beaucoup de définitions, moi, personnellement je me lève tous les matins avec une définition différente. » Cette souplesse du regard de Renoir est bien évidemment générationnelle, il voit le cinéma dans toute l'ampleur protéiforme de ses possibilités, tandis que Rohmer ne peut pas faire abstraction de la doxa régnante : « Pourtant, dans ces films, il n'y a aucun des éléments de ce qu'on a l'habitude d'appeler, langage cinématographique », ce à quoi Renoir répond avec un coup de maître : « Mais est-ce que le langage cinématographique n'est pas une invention commode pour expliquer nos désirs et nos rêves ? » Autrement dit, une manière de contrôler ce qui peut nous échapper, un élément psychologique profond de l'inconscient qui ne pouvait pas combler la seule idée de mouvement à laquelle Germaine Dulac fait allusion.

Une autre lecture éclairante est faite par un contemporain de Renoir, Jean Cocteau qui écrit dans son journal durant sa convalescence de désintoxication de l'opium :

« J'ai vu des films drôles et splendides, je n'ai vu que trois grands films : *Sherlok Holmes Junior* de Buster Keaton, *La Ruée vers l'or* de Chaplin, *Le Potemkine* d'Eisenstein. Le premier, emploi parfait du merveilleux, *La Ruée*, chef d'œuvre égal par le détail et l'ensemble à *L'Idiot*, à *La Princesse de Clèves*, au théâtre grec, *Le Potemkine* où un peuple s'exprime par un homme.

En relisant ces notes (octobre 1929), j'ajoute : *Un Chien andalou*, de Buñuel.

¹ Eric Rohmer, "Le cinéma des cinéastes", entretien avec Claude-Jean Philippe, France Culture, 22 mars 1981.

Le voilà, le style de l'âme. Hollywood devenait un garage de luxe et ses films des marques d'autos de plus en plus belles. Avec *Un Chien andalou*, on se retrouve à bicyclette." (Cocteau 1956, p. 205-206)

Style de l'âme, qui est aux antipodes des films que l'industrie excelle à produire et dans lesquels se développe non seulement l'idée d'un langage cinématographique mais d'un cinéma dans l'absolu. Si *Un chien andalou* est différent, c'est parce qu'il répond inconsciemment à un besoin du regard, ce besoin ne peut pas se figer, il naît spontanément dans l'individu face à ses rêves et ses désirs, c'est vers cette direction que Renoir veut diriger la conversation quand Rohmer argumente le manque d'un choix de cadre dans les films Lumière, dans lesquels, pour lui, « tout est fait du même point de vue ». « Ce n'est pas parce que l'opérateur, humble serviteur de la réalité, —répond Renoir— plaçait sa caméra sans se dire tel angle, tel angle et tel angle, ça n'empêche pas que l'angle choisi n'était l'œuvre de son talent, inconsciemment (...). Je vais plus loin, quand vous tournez un film, quand j'en tourne un, si nous réussissons, si le film est acceptable et bien c'est malgré nous ». À quoi Rohmer rétorque :

« Je vais me faire l'avocat du diable, quand j'étais petit je lisais le *Sapeur Camember* de Christophe et à la fin du *Sapeur Camembert* il y a une histoire en images, une bande dessinée qui s'appelle *L'arroseur arrosé*, je ne sais pas si elle est antérieure ou postérieure à Lumière, enfin peu importe, mais cette bande dessinée est découpée comme le serait un film actuel, il y a une sorte de mise en scène si vous voulez, alors qu'on peut déplorer dans le film de Lumière, dans les deux versions, l'absence de ce découpage. » (Rohmer 1968)

Pourtant, si la récente restauration numérique des films Lumière, a permis à Thierry Frémaux, le président de l'Institut Lumière, de donner un panorama exhaustif de l'inventivité de l'industrie Lumière sur un ensemble de 1400 vues existantes, où l'on peut trouver de près ou de loin tout les genres et figures du cinéma à venir, la réaction de Langlois au commentaire de Rohmer pointe sur une qualité unique qui, on le verra, pourrait être traduite par la durée :

« Rohmer : Je vois Henri Langlois qui a bondi de ce que j'ai affirmé devant Jean Renoir, qu'il n'y avait pas de mise en scène chez Louis Lumière.

Langlois : Je pense que c'est simplement une illusion, une illusion qui vient du fait que vous... Le film actuellement a 1500 m., 300 m., 250 m., donc on colle bout à bout des

morceaux. Le problème à la découverte du cinéma... On avait X mètres, pas plus, il fallait donc en X mètres composer quelque chose. Donc quand on regarde très attentivement les films Lumière, ça a l'air très spontané, on a posé la caméra dans la rue, c'est la rue qui passe et si c'est très savant, si ça nous bouleverse on se dit c'est le hasard... Non ce n'est pas le hasard parce que vous avez par exemple (...) ça commence avec un tramway qui entre en image à droite, puis il y a tout un mouvement, puis ça s'achève par un tramway qui entre dans l'image à gauche, vous croyez que c'est un hasard ? Pas du tout ils ont repéré, ils ont vu pendant un certain temps, comment ça se passait, ils ont choisi le meilleur angle de prise de vue et ils ont réussi la chose la plus extraordinaire, la chose qu'on a oubliée c'est que dans ces quelques secondes ils ont réussi à mettre dans une image sans changer la place de la caméra le maximum de plans, vous avez des gros plans, vous avez des plans rapprochés, vous avez des plans américains vous avez des plans d'ensemble et vous avez un mouvement qui unit tout ça et ce n'est pas le hasard, c'est la science. » (*Ibid.*)

L'analyse formelle de Langlois est exceptionnelle, il nous fait comprendre que la grande différence qui se produit dans la prise Lumière comme valeur épistémologique du réel, c'est qu'elle développe une durée organique, durée qui n'existe pas dans la représentation courante, car elle ne se produit pas à l'intérieur du regard, là où le regard s'est posé car il y a un flux qui naît naturellement. Quand Rohmer disait à Renoir : « Mais enfin, le cinéma a connu son développement et son histoire, tout de même, à partir du moment où on a découvert que le gros plan était plus expressif que le plan général, du moins signifiait autre chose et on a pensé que le cinéma était un art de la succession de plans » (*Ibid.*), cette succession dont il parle, est la tension superficielle de la durée du montage, plus ou moins réussi. S'il n'est pas question de parler de mise en scène, s'il nous paraît anachronique d'utiliser ce terme chez Lumière, c'est qu'il y a une immanence à travers la prise qui est rendue tangible par la durée, c'est-à-dire la transcendance de la mise en scène. C'est cette transcendance que la lecture de Langlois laisse entrevoir, il y aurait pour ainsi dire une 'mise en regard' dont Langlois à sa façon saisie très bien l'origine.

« L : Dans le fond et c'est ça la grande différence entre Lumière et le reste, vous avez parlé d'Histoire, il n'y a rien de plus ennuyeux que les inaugurations des monuments, les rois les reines etc., la grande chose des films Lumière c'est que ce n'est pas l'Histoire, c'est la vie. C'est la vie, ça ne veut pas dire ce que tout le monde pense à première vue, on s'est installés. On a montré des gens passer dans la rue, la vie c'est quelque chose de plus profond, et c'est pourquoi les films Lumière sont d'une telle importance, la vie c'est pas seulement l'aspect extérieur, c'est l'aspect profond, c'est la philosophie de l'époque, c'est

l'art de l'époque, c'est la pensée de l'époque, c'est la manière de vivre de l'époque, tout est autour de ces films. Vous voyez deux petites filles qui jouent dans la rue, aux Champs Elysées, mais en réalité ça va très au-delà, la preuve c'est qu'on pense à Proust, la preuve c'est qu'on pense à Renoir, la preuve c'est qu'on pense à un tas de choses, la force justement de la ville, de cette qualité de vie des films Lumière, c'est que c'est l'atmosphère de la vie, c'est l'ambiance de la vie, c'est la philosophie de l'époque. Monet a tourné (sic) la Gare St Lazare et bien il y a une espèce de transmission du pouvoir de la peinture, de l'art plastique, si vous voulez de l'art plastique crée par la peinture à l'art plastique cinématographique, de l'art plastique photographique à l'art plastique cinématographique, l'entrée en gare de Monet devient l'entrée en gare (...) de Louis Lumière. (...) Toute l'évolution de l'art, du milieu du siècle du XIX siècle aboutit à Louis Lumière. (...) C'est toute la peinture impressionniste, c'est tout le grand art de l'époque tout ce qu'il y avait de plus vivant de plus nouveau de plus neuf qui s'est engouffré dans le cinéma. Et c'est ça qui fait aussi cette valeur de vie ». (*Ibid.*)

Godard reprendra exactement cette lecture dans *Histoire (s) du cinéma* (1988), vingt ans après Langlois, ce qui nous montre la lente évolution de la réflexion cinématographique, car la plupart des efforts pour comprendre le médium ont été détournés vers la production industrielle et la production de ce langage cinématographique avec lequel l'industrie s'érige en norme. Ce qui nous lègue des lectures catastrophiques qui cherchent à faire du 'point de vue' le seul apanage du cinéma ; ou d'autres, certes, lucides et fascinantes comme celle de Deleuze, mais hélas égarée très vite dans sa volonté de créer une taxonomie, face au dédale de cas de figure que le regard dans son épanouissement à travers le médium a produit. Ce à quoi Langlois fait allusion est au renoncement de la peinture à représenter la réalité, à la quête de l'impondérable comme voie entreprise par l'art à un moment où la technologie et la vitesse secouaient les fondements de sa perception du monde. Impondérable qui se trouve aussi dans la photographie comme lui-même le signale et qui serait le résultat peut-être d'un changement d'échelle que le regard a franchi.

« À partir d'une certaine époque tout l'art, évolue, tout l'art plastique du XIXème siècle (...) à partir de la fin du romantisme (...) évolue à une espèce de course entre la photographie et la peinture, je peux me tromper, vers l'impression instantanée de la vie. Qu'est-ce que c'est que l'impressionnisme sinon l'impondérable de la vie qui est passée sur les toiles, indépendamment si vous voulez de la matière, mais ce qu'ils ont cherché depuis le point de vue spirituel, ça a été de faire passer sur leurs toiles l'impondérable de la vie. Et qu'est-ce qui est passé dans les films de Louis Lumière sinon l'impondérable de la vie, et c'est pour ça

parce que Louis Lumière a cherché l'impondérable de la vie et parce que les impressionnistes ont cherché l'impondérable de la vie que les deux choses se croisent et se rejoignent. » (*Ibid.*)

Ce que Langlois souligne comme l'impondérable de la vie, c'est un instant arraché au réel par le regard, épaisseur d'un instant qui se construit, dans le cas des vues Lumière, en 50 secondes, sorte d'équilibre organique de la durée dont le regard peut en témoigner grâce au médium. L'exploitation de cette durée dans le cadre du spectacle naissant, telle qu'elle a été entreprise par les frères Lumière est la découverte d'une dimension nouvelle du regard portée sur l'altérité d'un monde qui devait faire tabula rasa de ses représentations.

Or si l'on peut dire que le réel est par principe insaisissable, nous devons admettre que la contingence qui l'anime crée une entité métonymique nous permettant comprendre ce morceau de réel en fonction du cadre intrinsèque qui le conforme. C'est pourquoi toute prise cinématographique est circonscrite par le tout qui la sous-tend, et dont elle fait partie. Par sa contingence première, — c'est-à-dire par le cadre matériel qui l'a rendu possible —, le cinéma a été une abstraction du mouvement. Les expériences de Muybridge et de Marey mettaient en marche la capacité opératoire de la trace photographique à développer une temporalité dont l'achèvement sera la transparence de la reproduction du mouvement dans le dispositif cinématographique ; dispositif qui au contact de la contingence du réel va dévoiler une autre transparence plus profonde que celle de la simple reproduction du mouvement. Car il s'agit en fin de compte de l'abstraction d'une durée dans laquelle, par exemple, une foule se compose et se recompose. Beaucoup de l'effroi que provoque en nous le cinématographe Lumière, puise dans cette abstraction semblable à l'abstraction de l'écoulement d'un fluide. Mais si les images de Marey, appartiennent tout d'abord à l'histoire des sciences, dont le cadre de lecture pourrait nous échapper aujourd'hui —elles étaient destinées à fixer le mouvement, les opérateurs lumière se rapprochaient d'une manière tellement inédite de la réalité, qu'ils nous livraient, comme l'a souligné Langlois, la source impondérable de la vie.

Pourquoi le génie du geste des frères Lumière, ancré dans une longue tradition du regard, prêt à ouvrir la voie du cinéma avec une complexité remarquable, un cinéma dont l'enjeu principal était la perception de l'autre, va échouer face à un besoin physiologique du regard assujéti par une violence, comme 'émotion suscitée', qui n'a cessé de s'accroître et qui s'est consolidé, depuis la « peep show machine » d'Edison, jusqu'aux

pires films hollywoodiens, dans un marché très lucratif ? La 'machine du coup d'oeil spectaculaire', appellation commerciale du kinetoscope, très loin de ce que l'on aurait pu appeler dans le même argot des brevets américains, 'the gaze machine' des frères Lumière — la machine du regard, a réduit la possibilité du geste cinématographique, à la pure 'Représentation' à partir de laquelle les générations futures bâtiront l'ensemble de l'industrie du cinéma. Inutile de dire que les raccords ou les ellipses, dont Rohmer fait l'éloge, voire intervalles ou d'autres principes de montage, vont se consacrer aussi à la poursuite et à la conquête de cette transparence dont le mouvement des images a été l'apanage et la justification comme nouvel art.

Mais avant de poursuivre, posons nous la question du son. Le cinéma n'a jamais, après tout, été muet, ceci est une appellation apparue à l'heure du parlant. Commentaires, musiques, bruitage, le son était un facteur aléatoire qui s'inscrivait comme le fond de l'image. Ce qui explique pourquoi le silence est banni du cinéma, les techniciens parlent de « silence plateau » —c'est-à-dire de l'enregistrement du silence de la scène où se déroule l'événement — ; on a dû attendre Godard dans *Pierrot le Fou* (1965) pour que dans un film industriel, l'on se rende compte que la suppression soudaine de la piste son a un effet sur notre perception de la vitesse : le plan de la fuite d'Anna Karina et Jean-Paul Belmondo, semble ainsi être tourné au ralenti. Même dans l'entretien qui nous occupe, dans le montage, Rohmer se voit obligé de rajouter le bruit d'un projecteur chaque fois qu'il insère un film Lumière.

Quant à la musique comme objet temporel, avec sa structure qui lui est propre, autosuffisante dans le jeu de ses intervalles, avec sa figure et fond compris dans la simultanéité de l'évènement sonore, dans son jeu mélodique et harmonique, dans son point et son contrepoint, fini par envelopper le film de sa couche non figurative, ou si l'on veut de sa couche figurative ouverte à l'imagination. Ce qui place la lecture du film sous la dépendance, d'un côté, des valeurs culturelles et aussi, d'une soumission au passage du temps. *Le Cuirassé Potemkine* avec Prokofiev n'est pas le même *Cuirassé* quand on l'observe avec l'extraordinaire partition qu'Eisenstein a pu réaliser exceptionnellement à l'époque. Lui, qui va théoriser la fugue et le contrepoint dans l'utilisation du film sonore, aura un plaisir enfantin à expliquer les enjeux de cette partition en considérant que ses travaux dans le film sonore ont commencé :

« ... in 1926. And in connection with (again!) Potemkin. Potemkin —at least in its foreign circulation—had a special score written for it. The composer was Edmund Meisel, who

wrote music for other silent films, both before and after his work on Potemkin. But there was nothing particularly extraordinary in this fact— for the history of silent films is sprinkled with such special scores. Music had even been used within the filming of certain films— for example, Ludwig Berger had filmed *Ein Walzertraum* to the music of Strauss. Less usual, perhaps, was the way the Potemkin score was composed. It was written very much as we work today on a sound-track. Or rather, as we should always work, with creative friendship and friendly creative collaboration between composer and director. With Meisel this took place in spite of the short time for composition that he was given, and the brevity of my visit to Berlin in 1926 for this purpose. He agreed at once to forego the purely illustrative function common to musical accompaniments at that time (and not only at that time!) and stress certain “effects,” particularly in the “music of machines” in the last reel. This was my only categorical demand: not only to reject customary melodiousness for this sequence of “Meeting the Squadron,” relying entirely on a rhythmic beating of percussion, but also to give substance to this demand by establishing in the music, as well as in the film at the decisive place a “throwing over” into a “new quality” in the sound structure. So it was Potemkin at this point that stylistically broke away from the limits of the “silent film with musical illustrations” into a new sphere—into sound-film, where true models of this art-form live in a unity of fused musical and visual images, composing the work with a united audio-visual image. » (Sergei Eisenstein 1977, p. 177-178)

On voit bien l'écart qui sépare « l'illustration musicale » typique des origines du cinéma et le but qu'Eisenstein s'est fixé de « donner de la substance » aux images autrement ; il ne s'agissait plus donc seulement d'étaler un fond où l'image pouvait arriver, un fond rythmique en accord avec les événements, un coup de dés peut-être fortuné « lorsqu'un pianiste comme Cosma —aux dires de Langlois—, improvisait, [en établissant] un dialogue avec le film, cette chose mathématique non modifiable » (Langlois 1986, p. 96), qui détermine le regard que nous portons vers les images ; si la musique s'impose sur les images c'est parce qu'elle anticipe sa propre structure. Eisenstein voulait créer du relief entre l'image et l'image de la partition par un jeu de complémentarité auquel l'emblématique film russe se prêtait parfaitement par ses innombrables facéties de montage. Cette procédure qui nous rapproche plus de l'utilisation contemporaine du son, reste une expérience isolée dans le cas d'Eisenstein. Vertov qui, sous l'influence de la musique futuriste a fait de la musique concrète, réalisera aussi, pour *L'homme à la caméra* (1929), une partition riche et complexe qui ne sera intégrée à l'œuvre que dès nos jours, lors de la restauration du film. Ainsi lorsque le cinéma parlant est devenu un fait, Eisenstein a écrit en 1928 le manifeste « du contre-point orchestral », prônant la non coïncidence du son et de l'image. Outre que le fait qu'il savait que l'arrivée de la parole

allait demander à reformuler l'ensemble de postulats du récit « car toute addition de son à des fractions de montage intensifiera leur inertie en tant que telles et enrichira leur signification intrinsèque, et cela sera sans aucun doute au détriment du montage »

(Sergej Mihajlovi

Eisenstein 1964, p. 102). En fait Eisenstein devait faire gagner du temps au cinéma russe qui avait du retard dans la mise au point d'une technologie de synchronisation. Le premier film sonore de Vertov *La symphonie du Donbass* (1931), loin d'être synchronisé, nous montre la difficulté que ce procédé impliquait. Eisenstein attendra jusqu'à 1937 pour faire, sur commande, son Aleksandr Nevskii, dix ans après *Le chanteur de jazz* (1927), film 95% muet, 5% parlant, qui, dans dix plans sur une durée de trois minutes, résout le problème de l'inertie de la parole, en l'intégrant avec un accompagnement musical en direct et en immergeant ainsi le spectateur dans la totale empathie de la parole d'une nouvelle transparence, ou d'une transparence, pour ainsi dire, finalement achevée en tant que forme sous la base d'une figure et d'un fond. Il ne s'agissait plus comme disait Eisenstein de « satisfaire la curiosité du public [qui] appréciera l'illusion d'entendre vraiment un acteur, une trompe d'auto, un instrument de musique », le spectateur participait d'une véritable rupture avec la tradition ; le fils d'un rabbin du Bronx, néglige, au profit du ragtime, les chants cérémoniels dont son père est le dernier détenteur d'une longue lignée. Banni depuis l'adolescence il retourne au foyer avant de devenir une star de Broadway, et dans quelques dialogues avec sa mère, accompagnés par un accord « jazzy » il fait le bilan de leur condition, une condition qui devra bientôt changer grâce à ce rythme qui emporte encore une fois la parole dans son chant de modernité, avant que le père n'arrive et recondamne tout à nouveau au silence.

Mais la brèche était inexorable, le son lié à l'image arrivait avec des conséquences importantes. Renoir réalise en 1932 *Boudu sauvé des eaux*, son quatrième film parlant ; grâce à des nouveaux téléobjectifs il a pu filmer caché depuis la fenêtre d'un immeuble, Michel Simon au milieu des rues de Paris. Cet effet de réel *Nouvelle Vague* avant la lettre, même s'il est très court, témoigne d'une préoccupation formelle qu'il pense en termes de novateur. Deux ans plus tard, les nouveaux moyens d'enregistrement du son, lui font développer davantage cette préoccupation de réalisme dans son septième film sonore, *Toni* (1935), le film, inspiré d'un fait divers, pouvait à lui tout seul décliner les principes du néoréalisme italien qui ne verra officiellement le jour qu'en 1945. 1935 est aussi l'année du *Triomphe de la volonté* de Leni Riefensthal, cette chronique d'un drame annoncé. En huit

ans de cinéma parlant, l'évolution de l'enregistrement sonore est considérable, ce qui nous parle aussi d'une période de métaphysique acoustique. En 1925, se crée en France *Maremoto*, le premier drame radiophonique, la métaphysique derrière cette nouvelle pratique remonte à l'apparition du gramophone et du téléphone, dont Rilke et Proust respectivement nous ont laissé des témoignages impérissables (Cf. Proust 1999, p. 847). L'arrivée du parlant associé à la perception de la voix est apparue donc, moins comme un spectacle forain tel que l'annonçait Eisenstein, que comme le surgissement de tout un soubassement inconscient d'images qui émergeait vers la réalité. Le nouveau visage de l'image apparaissait visuellement comme une trace de réel indélébile, la voix de comédiens comme Harold Lloyd, le troisième grand comique du cinéma américain, soudainement nous apparaît fausse, moins par la turpitude que le montage aurait pu comporter que par le mauvais jeu de sa diction. L'acteur aux lunettes d'écaille qui avait fait sa renommée comme l'homme mouche, d'une souplesse corporelle et gestuelle seulement surpassée par Keaton et Chaplin, perdait toute son agilité à cause du parlant, à cause de sa voix si réelle, si incrustée dans ce monde. Chaplin, conscient de ceci, ajourne son passage au parlant et détourne le besoin de parler en baragouinant un allemand qui serait au son ce que la mimique est au corps. Le parlant a été la fin du rêve éveillé, de la dissertation métaphysique, du gnosticisme moderne, il nous a mis face à une autre phase du réel que l'on devra commencer à assimiler pour dans certains cas, mieux la détourner.

Le film de Leni Riefensthal est un chef d'œuvre, semblable de par son ambition, à *La Naissance d'une Nation* de Griffith, à la différence que la première ne s'occupe pas du passé du pays mais de l'immédiateté de son histoire, une histoire qui confirme et impose la nouvelle écriture médiatique. L'image sonore lui permettait d'amplifier la réalité politique du National Socialisme à une puissance inouïe, car il ne s'agissait pas simplement d'un certain rapport à l'information, comme le faisaient les actualités, mais de la construction de l'idéologie du parti à partir du réel. Le point de départ était la mise en scène de l'évènement culturel, réuni dans la célébration du parti. L'Allemagne, sans avoir eu le passé d'une politique linguistique comme celle de la France, compte avec une diversité régionale et linguistique importante dont le film cherchera à faire la cohésion. La dextérité avec laquelle Leni Riefensthal réunit l'impressionnante mise en scène des troupes nazis, avec le cri soudain de certains soldats se revendiquant, au nom de leur région, dans la mission du parti de construire une Allemagne nouvelle, est à peine égalé par Harold Lloyd,

qui dans le film *The Freshman* (1925), utilise la même procédure métonymique, consistant à monter des plans d'une foule réelle incommensurable, comme un tout, où la partie de l'action réduite en plans très serrés, s'intégrera dans un parfait amalgame. Si ce trucage de montage fait sourire chez Harold Lloyd, chez la cinéaste Allemande, il ne peut que provoquer un frémissement. Leni Riefesthal fictionnalisera l'Allemagne Nazi qui provoquera au début l'admiration de toutes les nations du monde.

La voix off arrive dans ce contexte avec un pouvoir hégémonique, qui va s'exprimer, soit dans les actualités allemandes qui présentent la capitulation française comme la défaite de celle qui était considéré à l'époque comme l'armée la plus puissante du monde, soit dans l'incarnation de la voix de la résistance dans les actualités britanniques. Le cinéma a cette emprise sur le réel qu'il crée à l'époque une zone épistémologique non définie entre les actualités et l'imaginaire. Le monde en guerre, le cinéma doit fictionnaliser la guerre pour mobiliser un maximum de ressources. Il ne s'agit pas du grand spectacle qu'offre la guerre en elle-même, dans une dimension épique, comme c'était le cas du film produit par Griffiths qui engageait Pancho Villa en 1914 pour glorifier l'histoire du révolutionnaire mexicain, joué par Raoul Walsh (le jeune Villa) et par Villa lui-même, non, on assiste alors aux films les plus tristes de l'histoire, il y a la guerre et avec elle, l'invention du néoréalisme comme moyen de propagande que le fascisme mettra en place. Les trois premiers long-métrages de Rossellini qui précèdent *Rome ville ouverte* (1945) pourraient être considérés à juste titre comme les films les plus tristes de l'histoire du cinéma. Produits par le fils de Mussolini *La nave bianca* (1940), *Un pilota ritorna* (1941) et *L'uomo della croce* (1942), nous dévoilent la fragilité du dispositif pouvant projeter avec la même intensité des valeurs et des prises des positions diamétralement opposées, comme dans l'assassinat du jeune fasciste qui ne veut pas abjurer de son parti dans le film de 1942 et la scène de torture du résistant de *Rome ville ouverte* en 1945, deux scènes où le regard est focalisé par le témoignage d'un prêtre. Ceci atteste du virement radical dans l'entreprise d'établir un rapport au réel. On est loin des propos ethnographiques de Koulechov voyant dans le cinéma la capacité de reproduire le réel d'une société. Le réel deviendra une idéologie nouvelle : le néoréalisme. Il faut en finir avec les films à vedettes, des histoires qui n'arrivent qu'au cinéma, la jeunesse doit s'identifier au nouveau sujet de l'écran, il faut rapprocher les films de guerre des individus courants (fig. 4) :

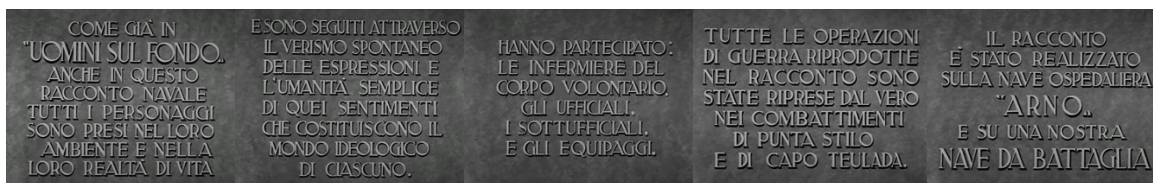


Fig.4 Début du premier film de Roberto Rossellini, *La nave bianca* (1943).

Cinq cartons étaient nécessaires pour introduire le récit de quelques jeunes italiens qui partent sur le front marin avec l'illusion de rencontrer à leur retour leur marraine de guerre, des jeunes filles avec lesquelles les marins entretiennent une correspondance.

« Comme dans le film *S.O.S. 103*, aussi dans ce récit naval tous les personnages sont pris dans leur propre ambiance et dans la réalité de leur vie et sont suivis à travers le naturalisme spontané des expressions et l'humanité simple des ces sentiments qui constituent le monde idéologique de chacun. Ils ont participé : les infirmières du corps volontaire. Les officiers. Les sous-officiers et l'équipage. Toutes les opérations de guerre reproduites dans le récit ont été prises pour de vrai dans les combats de Punta Stilo et de Capo Teulada. Le récit a été réalisé sur le navire hôpital "Arno" et sur notre Navire de Bataille »²

Le réel avait été fictionalisé et tout était possible, *Le dictateur* (1940) de Chaplin est par le discours final du barbier juif devant la foule, non un film altruiste, mais un appel à l'enrôlement pour défendre les idéaux de la démocratie, tout comme le film *Hitler's Madman* (1943) de Douglas Sirk basé sur la récente tragédie de Lidice. Cette dimension de la réalité déployée par le filmique pouvait aisément être teintée par le réel médiatique en provoquant un retentissement inouï dans l'individu moyen qui assistait aux événements mondiaux à travers la nouvelle échelle du regard. Quel impact pouvait recevoir l'audience du film *La fille du puisatier* (1940) de Marcel Pagnol où celui-ci reproduit l'appel à cesser le combat du 17 juin prononcé à la radio par Philippe Pétain ? Message qui à la libération a été changé par l'appel à la résistance de De Gaulle, même si cela rendait le film

² Traduction personnelle.

incompréhensible et que ceci demandait, à l'auteur de *Marius*, de filmer une nouvelle fin pour rattraper à moitié le collage du réel. Le néoréalisme est devenu, après la guerre, le moyen idéologique de reconquérir un regard sur le réel, mais plus qu'un mouvement constitué, il agira comme simple démarche. Sa forme perméable, sa manière spontanée de s'adapter à la réalité du moment, va muer peu à peu du conflit social au miracle économique italien. Cette démarche portait néanmoins en germe les plus grands cinéastes italiens de l'histoire du cinéma, de De Sica à Rossellini, de Fellini à Pasolini, de Visconti ou Antonioni.

Mais de l'autre côté de la mer il a fallu au cinéma d'attendre un certain progrès dans l'optique pour qu'en 1941, le cinéma Hollywoodien puisse crier aux quatre vents sa puissance ultime, symboliquement atteinte avec un film qui pouvait faire le leurre du médium lui-même. Du leurre radiophonique de *La guerre des mondes*, au leurre des images d'archives de *Citizen Kane*, Orson Welles montrait la puissance du dispositif et la fragilité du regard. Cette puissance énonciative a été accueillie, par un groupe de jeunes dirigés par André Bazin, comme la *Naissance d'une nouvelle avant-garde*, le point de départ du « langage le plus vaste et le plus transparent qui soit. » (Astruc, 1992, p. 324-325). C'est dans ce contexte que doit être comprise l'avant-garde lettriste, dont la riposte presque simultanée, se trouve à l'opposé de ce nouveau langage que croyait avoir découvert Astruc. Avec la rage d'un taureau du Guernica, le roumain Isidore Isou a réalisé le film *Traité de bave et d'éternité* (1951) et écrit *Une esthétique du cinéma* (1952), une des analyses du cinéma les plus pointues du XXème siècle. L'approche d'Isou, mise en pratique dans son film avec la notion de disjonction entre le son et l'image, allait libérer la parole du programme explicatif qui la subordonnait comme fond des images, en inversant le schéma figure/fond et en rendant ainsi le dispositif entièrement opaque. Un texte de Cocteau est à l'origine de ces deux moments divergents.

En 1948, sous le patronage de Cocteau, le ciné-club *Objectif 49* prépare à Biarritz le *Festival du Film Maudit*, l'on trouve dans son organisation, un grand critique en germe et trois cinéastes en germe, Jean-Charles Tacchella est le plus jeune, il est né en 1925

comme Isou, Jacques Doniol-Valcroze et Alexandre Astruc sont de cinq ans plus âgés, et l'ainé, André Bazin, né en 1918, alors âgé de 30 ans. Si le mouvement lettriste voulait dynamiter le système tout entier, le groupe d'*Objectif 49* est moins ambitieux mais songe aussi à l'avant-garde, ou pour mieux comprendre ce terme dans ce contexte, suivant les mots de Bazin, « à une certaine avant-garde » (Bazin 2002, p. 325) qui se manifesterait dans l'axe clé de *La Règle du jeu* (1939) à *Citizen Kane* (1941), qui portait l'attention de la jeune critique française vers l'Amérique, tout en gardant un pied-à-terre en France. C'est alors qu'en novembre 1948, Alexandre Astruc publie son texte *Naissance d'une nouvelle avant-garde : la camérastylo*, qui reprend à son compte quelques propos de Cocteau adressés au peuple américain, apparus dans le *New-York Times* en 1947 : « Un art auquel la jeunesse ne peut participer librement est condamné d'avance. Il importe que la caméra devienne un stylographe et que chacun puisse traduire son âme dans le style visuel. » (Cocteau 1973, p. 50) Un peu plus haut, il se pose la question : « Qui forme le prestige de la France, je vous le demande ? Certes pas ses hommes politiques. C'est Villon, c'est Rimbaud, c'est Lautréamont, c'est Verlaine, c'est Nerval, c'est Baudelaire » (*Ibid.*), la figure du poète maudit, celui qui a été méprisé et pourchassé par la culture de son temps. « Ce serait mal reconnaître l'importance du cinématographe — poursuit Cocteau —, ne pas comprendre qu'il est un art *en route pour devenir l'art complet*, si nous le traitons comme une usine de luxe et si nous ne cherchions pas à mettre entre toutes les mains son arme à donner la vie. » (*Ibid.*) Le message essentiel pour Cocteau, dans cette exhortation aux États-Unis à créer des salles et un circuit commercial en 16mm, car eux seuls avait le pouvoir économique de le faire, pourrait se résumer dans le besoin d'une dissidence, comprise comme le devoir utopique du système de ne pas exclure la possibilité d'exclusion :

« J'estime que la possibilité de dialogue est de première importance pour un peuple. Le principal danger qui menace le cinématographe, non seulement en France, mais dans tous

les pays du monde, c'est le prix qu'il coûte et la crainte du risque auquel nous oblige la mise de fonds des producteurs.

Cela prive le cinématographe de ses contrastes, de ses recherches, de ses audaces, de ces échecs merveilleux qui permettent à l'art de vaincre l'inerte et de rompre avec les habitudes qui sont toujours néfastes. » (*Ibid.*, p. 49)

On voit bien se dessiner l'idée de film maudit qui malgré tout n'aura pas de généalogie, le message de Cocteau ne pouvait se tenir que dans ces termes. Si vu d'aujourd'hui, le festival prend des allures mythiques du fait qu'il regroupe des cinéastes comme Kenneth Anger, âgé à peine de 22 ans ou Jean Rouch, de la même génération que Bazin et qui, avant de partir au Niger, demandant conseil à Cocteau, celui-ci lui répond, 'faîtes vous aider', la majorité des cinéastes sont en fait des vétérans, nés avant ou au tout début du XXème siècle, à l'exception d'Orson Welles, né en 1915 et de René Clément, deux ans plus jeune, qui participe avec son premier long-métrage *La Bataille du rail* (1946), l'équivalent du film de transition français, suivant la lecture de *Rome ville*

ouverte. Des 24 films projetés, 11 sont américains, 7 français, 3 italiens, 2 allemands et 1 suisse, il y a si l'on veut une orientation américaine métissée car l'on présente les films faits par Renoir et Clair à Hollywood. À l'exception de Kenneth Anger, qui sera la figure la plus spectaculaire de l'Underground américain, et de Jean Rouch, qui commence aussi en 16mm une œuvre saisissante en marge de l'industrie, on voit bien que le cadre du jeune cinéphile est tourné vers ce qui apparaît pour lui comme nouveau mais qui ne laisse pas d'appartenir à l'industrie ; c'est le point de départ d'Astruc pour définir l'avant garde.

« Mais il est significatif que les œuvres qui échappent aux bénissements de la critique soient celles sur lesquelles nous sommes quelques-uns à être d'accord. Nous leur accordons, si vous voulez, un caractère d'avant-garde. Il y a avant-garde chaque fois qu'il arrive quelque chose de nouveau ... » (Astruc 1992, p. 324-325)

On voit comment en dehors du langage revendicatif d'une minorité critique, sa définition de l'avant-garde est au début timide, pour rester en suspension, sous la simple

idée de nouveauté. Le paradigme Orson Welles, jeune et novateur, pour le cercle de jeunes critiques, signifie la rupture définitive avec le cinéma muet, Astruc commence alors par nier le terme d'Avant-garde lié à l'histoire de l'art, et oriente l'idée de Cocteau de caméra stylographe à la portée de tout le monde, vers les traits de style par lesquels cette nouveauté se manifeste à ses yeux :

« Je sais bien encore une fois que ce terme d'avant-garde fera penser aux films surréalistes et aux films dits abstraits de l'autre après-guerre. Mais cette avant-garde est déjà une arrière-garde. Elle cherchait à créer un domaine propre du cinéma : nous cherchons au contraire à l'étendre et à en faire le langage le plus vaste et le plus transparent qui soit. Des problèmes comme la traduction des temps des verbes, comme les liaisons logiques, nous intéressent beaucoup plus que la création de cet art visuel et statique rêvé par le surréalisme, qui, d'ailleurs, ne faisait qu'adapter au cinéma les recherches de la peinture ou de la poésie. » (*Ibid.*, p. 328)

Le besoin de démocratiser le médium, afin d'en empêcher l'exclusion, est écarté en vue de ce qui semblait être l'apparition d'un nouveau langage cinématographique incarné

par cette nouvelle 'transparence' si puissamment exercée dans le film de Welles. La divergence de la lecture générationnelle entre lettristes et le cercle de jeunes qui va constituer les *Cahiers du cinéma* ne pouvait être plus diamétralement opposée. Mais si l'on s'arrête plus attentivement sur cette transition, on se rend compte qu'elle n'en est pas une. Welles, âgé de 25 à la sortie de *Citizen Kane*, ne fait que consolider la possibilité d'un langage qui est déjà présent à la fin du muet. On pourrait à juste titre établir un axe entre *La foule* (1928) de King Vidor et *Citizen Kane* : là où Vidor critique le rêve américain de l'individu conquérant de la société, préluant le krach boursier de 1929, Welles fait la chronique de son resurgissement, incarné — le rêve américain —, dans le personnage de Kane, le titre original du film devait être *Américain*, l'alibi parfait pour la période de redressement économique et la très proche entrée du pays en guerre. *La foule*, dans la lecture de Mitry, construit comme les films parlants, prélude avec d'autres exemples, « à une continuité dont l'articulation verbale assurera l'unité. » (Mitry 1973, p. 168) Mais dans les deux cas, on est loin de cette simple homogénéisation du récit par l'articulation de la parole. On est là devant des formes symbiotiques, naissant de deux regards majeurs de l'histoire du cinéma, regard en pleine maturité chez Vidor et en germe dans le génie du jeune Welles, qui est un cas très particulier méritant un suivi plus attentif que celui que l'on peut se permettre ici. Avançons pour l'instant qu'il est porteur d'une tension très forte, celle du prestidigitateur. Son génie est encore perméable comme le démontre le film resté inachevé qu'il a voulu réaliser au Brésil et qui paraît comme tourné par Eisenstein³. Quant à *Citizen Kane*, le film reprend le processus qu'il a utilisé dans son adaptation radiophonique de *La guerre des mondes* de H.G. Wells, avec laquelle le 30 octobre 1938 il fit croire à des millions des citoyens américains que les martiens avaient débarqués à New Jersey. Welles investit donc le dispositif avec un mimétisme inouï, en imitant les images d'archive de l'époque, et pousse le pouvoir de la représentation cinématographique dans une zone floue. Welles attaquait la vraisemblance de son récit en prenant du recul, en insérant la récréation d'un métalangage médiatique, une structure qui guidait le récit. Welles consolidait la nouvelle forme parlante capable de tout feindre, tout comme Mark Twain avait, un siècle auparavant, inventé un nouveau genre journalistique tout droit sorti de son imagination : le fait-divers criminel. Ce basculement du registre du réel à la fiction marquait le point atteint d'un épanouissement formel, qui ne saurait pourtant ne pas être redevable de tant des films passés ; l'essentiel en soi c'est que le regard gagnait en souplesse, et que l'on pourrait la rattacher à un indice stylistique, sans que ceci signifie

³ Cf. *It's all true* (Welles et al. 1942-1993)

l'apparition d'un langage quelconque. Le génie de Welles sera détruit par l'industrie, condamné à ne jamais finir ses projets et vieillir avec le temps. *Citizen Kane* perdrait peut-être de sa force par le mélodrame qui l'emporte à la fin, tandis que *La foule* gagnerait, par sa proposition néoréaliste avant la lettre. Et finalement l'importance du film de Welles serait due moins à ses trouvailles formelles en lien aussi avec certaines inventions de l'époque, comme par exemple des nouveaux objectifs anti réfléchissantes (Cf. Toland 1941), qu'à la démarche qu'il a empruntée, proche de celle que Cocteau lui-même cherchera à réaliser en 16mm : « Je n'ai pas délibérément entrepris d'y inventer quoi que ce soit. Je me disais seulement : Pourquoi pas ? L'ignorance peut être en tout d'un grand secours. C'est cela que j'ai apporté à Kane : l'ignorance. » (Orson Welles cité par Jonas Mekas, Noguez 2010, p. 25)

Le point de jonction entre Astruc et Cocteau, part donc d'un accord tacite qui en même temps signe leur différence, pour le poète il s'agit de relativiser l'économie du cinéma, faisant de celui-ci un médium comme n'importe quel autre dans lequel on doit exprimer la pensée, tel est même le propos radiophonique lorsque Cocteau présente le *Festival du film maudit*. Astruc par contre, dans un article contemporain à *Naissance d'une nouvelle avant-garde...*, *L'avenir du cinéma*, mélange le moyen avec la finalité en commençant par : « Un art n'a de chance d'atteindre sa maturité que dans la mesure où il devient une forme d'expression » (Astruc 1992, p. 324), quand en réalité, il aurait fallut dire pour se tenir au propos de Cocteau : 'Un art n'a de chance d'atteindre sa maturité que dans la mesure où tout le monde peut l'utiliser comme forme d'expression'. Le basculement vers l'idée de langage cinématographique est déjà là :

« Le problème de l'avenir du cinéma que l'on pose beaucoup en ce moment est enfermé tout entier dans cette question : oui ou non le cinéma arrivera-t-il à devenir le moyen d'expression de n'importe quelle pensée humaine ? Autrement dit : sera-t-il possible de dire un jour sur la pellicule ce que, à travers les siècles, on a dit sur les toiles des tableaux ou les pages des romans ? » (*Ibid.*)

Or si Cocteau avait écrit 'il importe que la caméra devienne un stylographe et que chacun puisse exprimer son âme dans le style visuel' on voit que l'intuition du poète va plus loin. Il s'agit de faire de sorte que « chacun puisse traduire son âme dans le style visuel » (Cocteau 1973, p. 50), l'objectif à atteindre c'est précisément « le style de l'âme » (Cocteau 1956, p. 206) qu'il a loué chez Buñuel, grâce à la traduction qui implique

une interpolation, une dénaturalisation de l'âme devenue image, car le cinématographe est « une arme à donner la vie », à pérenniser le regard dans une durée organique, dénaturalisation mais en même temps proximité de l'âme, comme nouvelle dimension ouverte au regard : l'homme a inventé un miroir où reste gravés ses gestes et le monde dans la mise en pratique d'un nouvel imaginaire. Quelle meilleure définition pourrait-on faire du médium ? Le cinéma comme moyen de traduire l'âme par le regard, un regard souple et différent suivant chaque réalisateur. Ceci est un des points essentiels pour comprendre la lecture que fait Cocteau du cinéma, qui n'est pas loin des conceptions d'Epstein du cinéma comme un phénomène 'surnaturel' à travers la notion de photogénie, sauf que dans le cas de Cocteau cette conception pouvait finalement s'accoupler parfaitement à une nouvelle manière d'envisager le médium, presque explicite à travers l'aisance de moyens du 16 mm, pour qu'une improvisation avec et devant la caméra soit possible, depuis un point de vue technique mais aussi économique. Cocteau inaugure ainsi une pratique personnelle du cinéma en 16mm, sous le principe qu'« être poète consiste à confier publiquement ses secrets », le film *La Villa Santo Sospir* (1952) aboutissait son idéal de cinéma stylographique dans l'indépendance totale de la réalisation.

Quant à Epstein, soulignons un paradoxe dans la lecture de Mitry. Quand celui-ci commente sa conception du cinéma, en réagissant à une certaine métaphysique par le pragmatisme de l'historien, il utilise presque le même terme de Cocteau : « Pour Epstein le cinéma est "surnaturel par essence" ; il est "polythéiste et théogène." On parle de "l'âme des images", de l'ouverture sur un "au de-là" etc., quand cet au de-là n'est qu'un concept —une connotation comme on dira plus tard— le résultat d'une implication ou d'un transfert de sens » (Mitry 1973, p. 541), soit d'une traduction.

Par ailleurs la lecture d'Astruc en banalisant l'idée d'avant-garde, tandis que le groupe lettriste, qui devait beaucoup à Cocteau, la concentrait, pourrait signifier une scission générationnelle. Chez Astruc il y avait de phrases prémonitoires intéressantes, mais en somme, la différenciation entre formes et contenus n'est pas très claire pour lui :

« Il faut bien comprendre que le cinéma jusqu'ici n'a été qu'un spectacle. Ce qui tient très exactement au fait que tous les films sont projetés dans des salles. Mais avec le développement du 16 mm, et de la télévision, le jour n'est pas loin où chacun aura chez lui des appareils de projection et ira louer chez le libraire du coin des films écrits sur n'importe quel sujet, de n'importe quelle forme, aussi bien critique littéraire, roman, qu'essai sur les mathématiques, histoire, vulgarisation, etc. Dès lors, il n'est déjà plus permis de parler d'un

cinéma. Il y aura des cinémas comme il y a aujourd'hui des littératures, car le cinéma comme la littérature avant d'être un art particulier, est un langage qui peut exprimer n'importe quel secteur de la pensée. » (Astruc 1992, p. 325-326)

On est loin de l'analyse structurelle que fait le roumain du médium. Cette génération qui a cru bien changer le cinéma se lancera d'une part dans ce qu'ils croyaient un changement majeur dans le cinéma et qui n'était en réalité que la consolidation, dans le parlant, de ce que l'industrie du muet avait déjà atteint, de l'autre elle reformulera avec autant de radicalité le médium qu'elle sera condamné à l'ostracisme du système. Dans le groupe d'Astruc se constituera le noyau de la *Nouvelle vague* qui finira par être intégrée par l'industrie. Le groupe lettriste devra attendre l'arrivée progressive des formats légers pour que d'une façon directe ou indirecte ses apports soient pris en compte aux Etats-Unis comme en Europe à la recherche du « style de l'âme ».

Tout le cinéma underground ira dès ses débuts dans cette direction avant de devenir un modèle hégémonique des contrecultures qui définira un nouveau type de cinéphilie, celle-ci radicale, rejetant tout produit industriel. De novembre à décembre 1967, Langlois organise à la cinémathèque le premier contact avec ce cinéma sous le nom d'« avant-garde pop et beatnik ». A cette occasion, un jeune écrivain âgé de 25 ans, Dominique Noguez, épris des œuvres projetées ne tarde pas à publier dans la *NRF Une nouvelle révolution cinématographique* (Cf. Noguez 2010), c'est le début du cinéma expérimental. Que le regard d'une seule personne et sa volonté de partage soit le véhicule de toute une société pour comprendre un phénomène, n'est pas nouveau. Dominique Noguez est au cinéma expérimental ce que Langlois est au cinéma et, chose étrange, ce qu'est Duchamp à la peinture. La sensibilité et l'intelligence de l'écrivain français va concentrer et accompagner l'émergence d'une pratique contre-culturelle, en aidant son assimilation à travers des institutions comme les universités et les musées, jusqu'à ce qu'après plus de 30 ans il abandonne soudainement le secteur pour se consacrer au roman. En 2000, dans la préface à la deuxième édition de son livre, *Éloge du Cinéma Expérimental* — son presque dernier texte en la matière, car il y aura une préface à la troisième édition en 2010 — il fera un clin d'œil à sa conversion en expliquant les apports de la deuxième édition :

« La dizaine d'études que j'ai ajoutées portent essentiellement sur le futurisme, russe ou italien, sur les Japonais ou les Québécois, et surtout sur le cinéma expérimental en France

depuis 1950, auquel j'avais consacré un ouvrage aujourd'hui épuisé, dont je reprends ici l'essentiel, en faisant en outre un sort particulier à plusieurs de ses auteurs, notamment Courant, Hernández, Klonaris & Thomadaki, Marti, Morder et Nedjar.

Ainsi que maints cinéastes Américains, Canadiens, Italiens ou Japonais, ils sont ou ont été (car, hélas, l'un d'eux est mort) mes amis ; je me flatte d'être le leur. Car le cinéma expérimental, principalement dans le moment de sa plus belle floraison en France, entre 1968 et 1978, a été une histoire d'amitié. Ce livre n'est donc pas qu'un livre de presque théorie ou d'histoire du cinéma ; c'est aussi un roman, quasiment autobiographique. » (*Ibid.*, p. 18)

Outre que l'allusion à la mort de Téo Hernández, cet itinéraire fulgurant mérite réflexion. La rigueur critique avec laquelle il entreprend cette tâche, celle de porter un regard sur un cinéma qui risquerait d'être invisible, lui fait admettre en 1975 la possibilité d'une stagnation :

« Chassez l'impérialisme culturel américain par la porte (Hollywood), il revient par la cave ("underground") — et d'autant plus imparablement que c'est nous qui lui ouvrons la porte, et l'éclairons, et l'aidons à monter les marches. Et nous avons raison d'abord, car celui qui monte est notre ami, nous avons les mêmes ennemis. Mais soudain celui qui monte change de visage et n'est plus seul et c'est une armada qui monte et elle porte un uniforme. [...] D'un cinéma d'artistes, de poètes, de dingues, ils nous ont fait passer à un cinéma d'universitaires — étudiants ou professeurs. Voici le film "expérimental" jouant désormais le rôle d'exercice scolaire autrefois dévolu à la dissertation, et le bricolage vidéographique celui des leçons de chose ou des constructions de cabanes en forêt. [...] Du travail solitaire au travail scolaire, il y a toute la différence qui sépare l'invention des formes de leur codification en signes repérables et rentables. De la surprise, ces films nous ont fait passer à la rhétorique, de l'imprévu à la citation, du non-sens à la surdétermination. » (*Ibid.*, p. 144)

Ce texte de 1975, préalable à « la plus belle floraison » du cinéma expérimental en France montre le décalage temporel dans la poursuite du « style de l'âme » d'un continent à l'autre. Car en dehors de l'avant-garde lettriste en France on devra attendre la deuxième moitié des années 70 pour qu'un circuit alternatif à celui de l'industrie voit le jour, même si certaines prémisses de ce cinéma vont commencer à se développer depuis 1968, d'une part sous l'impact que l'âge d'or de l'*Underground*⁴ va apporter mais aussi à travers l'action de la Nouvelle Vague. Cette même année Gene Youngblood, l'un des principaux défenseurs de l'*expanded cinéma*, dans la présentation d'un entretien avec Agnès Varda

⁴ L'*Underground* américain commence officiellement avec le film de Maya Deren et Alexander Hammid, *Meshes of the Afternoon* (1943).

et Jean-Luc Godard va faire coïncider la *Nouvelle Vague* et l'*Underground*, étonnement en faveur de la première :

« Initially Resnais seemed to be the most inventive and important artist of the New Wave. His first three features —*Hiroshima mon amour*, *Last Year At Marienbad* and *Muriel* —appeared far more profound than Godard's *Breathless*, *Le Petit soldat* and *A Woman Is a Woman*, which seemed at first to be frivolous put-ons or elaborate private jokes at the expense of the audience. The *New Wave* is history, but it becomes increasingly evident — even to his most ardent opponents — that Godard, at 38, continues to make great strides forward with each new film, rendering almost obsolete — in the context of Godard's cinematic literature — the film which preceded it.

Though this would be hotly debated by many young Americans, it is my opinion that with *Pierrot le fou* (1965), *Made in USA* (1966), and *Two Or Three Things I Know About Her* (1966), Godard not only equalled but far surpassed most of the *New American Cinema* or so-called "*underground* ." » (Jean Luc Godard et Sterritt 1998, p. 31)

Ce point de jonction est important car il montre l'inopérabilité de la définition que fait Noguez du film expérimental, à travers d'une part « Ses conditions particulières — individuelles, artisanales — de création et de diffusion » (Noguez 2010, p. 28) qui ne peuvent pas suffire car il les partage avec les films militants ; ce à quoi il faut ajouter le caractère « esthétique », « qui touche à la notion de forme [et] joue [dans le film expérimental], à l'évidence, un rôle essentiel. » (*Ibid.*) Cette recherche du « style de l'âme » se trouverait donc dans une impasse annoncée au préalable, tangible en 1975 en ce qui concerne l'*Underground* et vécu en France aux années 2000, l'époque où Noguez abandonne définitivement la critique de cinéma expérimental. Dans le cas spécifique de Godard, non seulement il se préoccupe de problèmes formels mais il fait aussi des films militants avec une équipe dont la rémunération atteint le minimum syndical admis dans l'industrie. La seule différence c'est que Godard dans son travail part du rejet partiel de la place donnée à l'improvisation par Cocteau. Ainsi lorsqu'on lui pose des questions sur sa manière de travailler, il ne va pas hésiter à faire allusion au cinéaste underground :

« I bring at least 50 percent of the actor into the picture. Not his private life, but his way of thinking, his way of speaking. I don't want to teach him or oblige him to do things he doesn't know, but I don't want to force him. I'm not a gestapo, I'm a director. When I'm shooting the face of the actor there are two things : I'm shooting his face because it's needed for the movie, but behind that comes something else, which is the actor's face itself. And the

process of photographing that face. And it always changes my initial purpose in the film. Sometimes more than others.

R. C. : Are there any disadvantages in working this way ?

J-L. G. : Yes it's like science. Working with chance. Like a lot of underground filmmakers are doing. When you work with chance perhaps it's good once and bad a hundred times. And you don't know when it's good or bad, you just hope. I'd like to work both by chance and by control. That's why I consider myself neither a Hollywood director or underground director but between the two. » (Jean Luc Godard et Sterritt 1998, p. 33-34)

Vingt ans plus tard Godard finit par récupérer l'adjectif de « maudit » pour se qualifier dans une pratique de plus en plus personnelle faite en format vidéo et qui culmine avec *Histoire(s) du cinéma*, feuilleton autobiographique de sa cinéphilie, dans une forme proche de celle de Guy Débord —à l'exception qu'il se filme lui-même en train de réfléchir :

« le cinéma
mon idée
que je peux exprimer
maintenant
c'est que c'était la seule façon
de faire
de raconter
de se rendre compte moi
que j'ai une histoire
en tant que moi
mais que s'il n'y avait pas
le cinéma
je ne saurais pas que j'ai
une histoire
c'était la seule manière
moi, je lui devais ça
ce côté toujours coupable
ou maudit
comme dit Marguerite
elle disait
que j'étais maudit » (Jean-Luc Godard 2006, p. 38-39)

Film maudit ou ciselant, de l'*Underground* ou de la Nouvelle Vague, l'expérimentation avant d'exprimer une notion spécifique de cinéma, déterminée par des préceptes incontournables, existait dans le seul secteur où elle peut être vraiment agissante. Depuis sa création en 1936, la cinémathèque française a été une salle expérimentale de cinéma à contre-courant des salles industrielles, dans laquelle un bon nombre de générations, des lettristes à celle de Téo Hernández, en passant par la *Nouvelle Vague*, se sont abreuvées de la lucidité de Henri Langlois et de ses assistants. Cette salle expérimentale de cinéma unique dans son genre prenait à son compte du cinéma de patrimoine jusqu'au cinéma d'avant-garde par rapport à la salle de cinéma expérimental qui verra le jour sous l'angle de sa matière spécifique, vouée exclusivement à ce cinéma. Il s'agit d'une nouvelle période d'idéologies, d'une génération qui définit le cinéma par ce qui à ses yeux le cinéma ne doit pas être et qui a découvert le genre et la possibilité de faire du cinéma en 1977 lors du grand événement : *Une histoire du Cinéma, le Cinéma expérimental de 1921 à 1977* réalisé au récemment inauguré Centre Georges Pompidou.

Revenons maintenant à Isou et à son *Esthétique du cinéma*, essai étrangement oublié des historiographies du cinéma expérimental, qui reprend l'expérience de *Traité de base et d'éternité* pour asseoir les bases de sa conception totale du cinéma. Le point de départ, *l'Esquisse d'une définition de l'art* (Chapitre I) cherche à 'détruire' toute approche philosophique ou psychologique qui entraverait l'épanouissement de la création artistique. 'Avant Isou' « les auteurs ont essayé de construire le système de nos émotions esthétiques, au lieu de construire la théorie des matières esthétiques. » (Isou 1953, p. 19) C'est cette conviction qui le fait écarter le pourquoi de la création pour concentrer ses efforts dans le comment : « (1Ia) L'art tend à fixer une matière comme moyen d'expression, en découvrant ses combinaisons ou ses difficultés progressives. » (*Ibid.*, p. 17) D'où son besoin de réduire les particules matérielles de sa définition du cinéma dans la méca-cinématographie, d'isoler la reproduction comme ce champ propre à l'écran où a lieu l'écoulement du temps :

« Ayant isolé la particule qui distingue la discipline nouvelle des domaines esthétiques antérieurs [(la reproduction)] nous avons préféré la compléter par le terme "écoulement". On remplace ainsi l'expression habituelle de mouvement. [...] "Le mouvement" que le cinéma tend à écrire dans son nom est le contraire de "l'immobile" [...] (2 II b) Le mouvement est le style des combinaisons des éléments donnés. Il n'y a pas d'art sans mouvement. [...] (3 II c) On appelle "écoulement" le passage de la reproduction à son

histoire. Il reste entendu que l'emploi du terme "écoulement" s'explique par l'élargissement qu'il signifie. L'écoulement embrasse deux possibilités : la fixité et le mouvement. » (*Ibid.*, p. 53-56)

L'approche strictement matérielle de cette définition va le pousser à vouloir subvertir l'ordre de la composition où se jouait jusqu'alors le corps du film, ce qui soulignerait l'apport majeur du cinéma lettriste : la disjonction.

Or, pourquoi cet essai a été oublié de l'histoire du cinéma ? Au premier abord, le personnage d'Isou, parfaitement modelé par Isidore Goldstein, a commencé à être ciselé, par lui-même. Quand il dit : « Je suis, sans cesse obligé de parler comme si j'étais déjà, socialement, reconnu par les autres. Il faudrait considérer Isou comme une convention de style et mettre à sa place n'importe quel jeune orgueilleux qui chercherait l'indépendance, » (*Ibid.*, p. 126) cela peut charmer certains intellectuels comme Bataille et Cocteau qui l'ont même défendu. Il l'est moins le cas si l'on considère le paragraphe auquel cette note appartient : « Gallimard, lui-même, est un simple individu sans aucun pouvoir pratique total. Il est d'autant plus honteux que de grands intellectuels dépendent socialement d'individus insignifiants. » (*Ibid.*) Isou n'est ainsi qu'une idée, un idéal de grand intellectuel incarné par une jeunesse inadaptée.

Un autre motif est dû à la lecture du médium que la critique spécialisée a fait et qui comporterait l'erreur d'inclure des notions comme « inventions », « innovations ». Le même Isou, parlait dans ce registre de ses apports à l'art du cinéma, *La transformation Isouienne du cinéma* (Chapitre IV). Il a été donc soumis à la course du brevetage, où il était facile de lui faire tort avec des contrexemples dans le brouillard que son caractère lui-même créait. Ceci sans réel approfondissement dans le noyau de ce qui était la singularité d'une lecture du médium à peine constitué avec l'arrivée du parlant et très bien cernée par la sensibilité du roumain. La critique du moment le verra comme un chaînon qui théorise « le travail des "abstraites" des années vingt » (Noguez 2010, p. 102) et qui en même temps anticipe « le changement que Sitney tentera de décrire en 1969 sous le nom de cinéma "structurel" » (*Ibid.*). La disjonction, elle, passera comme une simple « rupture du synchronisme » (*Ibid.*) aussi avec des antériorités. De nos jours, les historiographies contemporaines sont encore maigres, il s'agit d'une histoire qui s'écrit à peine et dont ces lignes ne pourraient pas s'abstraire. Ceci ne serait pourtant pas une lecture nouvelle du lettrisme, mais la fin de la lecture que l'on peut faire du lettrisme avec le recul nécessaire pour lui octroyer sa place définitive dans l'histoire du cinéma. Les efforts préalables,

notamment le livre de Frédérique Devaux, *Le cinéma lettriste (1951-1991)* (Cf. Devaux 1992), par leur caractère anthologique ont effectué un résumé qui a maintenu à flot une partie de l'action lettriste et qui souligne en même temps l'urgence de se rapporter à la source pour en évaluer la portée à la lumière de pratiques actuelles.

Par ailleurs, en dehors des apports spécifiques du médium, Isou aurait représenté pour une jeunesse dissidente, une grille de lecture dans laquelle elle pouvait amplifier ses rêves, sa vision du monde, directement confrontée au besoin d'un système corrompu de refaire le monde qu'il avait lui-même détruit. C'est là que germe la dernière des avant-gardes, conçue comme une organisation contre le système : le situationnisme. Par la suite, le cinéma expérimental, en laissant de côté l'ampleur du projet Isouien, se serait construit comme un phénomène contreculturel sans des attaches particulières avec une pensée avant-gardiste, déterminé, comme on verra de plus près, par les nouveaux intérêts économiques d'un système qui au nom de la diversité voudra toujours l'intégrer plus ou moins au circuit de l'industrie par le moyen d'aides et de subventions à l'échelle de ses pratiques et selon l'économie de l'état en cours.

Si Isou veut à tout prix dynamiter la « ligne-esthétique », protégée par la « ligne mécanique », son objectif est d'atteindre « la ligne ambiante », « la branche entière du spectacle, la partie à distractions qui contient la quote-part de l'ens-œconomicus offerte au cinéma ou touché par lui. » (Isou 1953, p. 15) Il s'agit d'un schéma explicité dans sa définition de l'art où le système de production est divisé en trois carrés concentriques autour de l'individu comprenant les aspects : esthétiques, mécaniques et économiques. Ceci va lui servir pour chercher à dénoncer des contradictions du système naissant qui, soit dit en passant, aujourd'hui restent en vogue⁵ :

« (7 VI j) L'habitude des devis inventés a abouti à l'obligation des devis mensongers. [...] (7 VI k) L'État se vole lui-même parce qu'il a permis à des intermédiaires qui ne se justifient que par leurs faux comptes de se glisser entre lui et les créateurs réels des œuvres. Il permet en même temps l'écrasement des créateurs et la perte du cinéma. » (*Ibid.*, p. 137)

Cet ensemble soulève déjà un bon nombre de problématiques auxquelles les cinéastes lettristes vont se confronter. Pour dynamiter, il faut d'abord réussir à s'infiltrer, et puisqu'une industrie est définie par l'envergure de ses moyens de production et les codes qui donnent accès à cette production, il n'y avait rien de plus utopique pour un jeune de 25

⁵ Effectivement le CNC, créé en 1946, ne délivre pas encore aujourd'hui, un visa d'exploitation à un projet fait avec un budget restreint, alors il invite les producteurs à fausser les données d'argent dépensées dans la réalisation d'un film.

ans que de se lancer dans la réalisation d'un film. C'est une loi de l'industrie et personne n'échappe, prenons l'exemple de Renoir, il dut vendre des tableaux de son père Auguste pour pouvoir faire du cinéma, aux environ de dix tableaux par un film comme *Nana* (1926) (Cf. Mitry 1973). C'est comme ça que ces jeunes ayant résolu que « tout art est un moyen d'expression possible et non un déterminisme unique » (Isou 1953, p. 110) ont passé à l'acte. Dans l'une des nombreuses lignes d'inspiration fulgurante qui traversent son Esthétique, Isou réagit à une déclaration de Marcel Carné où celui-ci demande « que l'on ferme les portes [du système] aux amateurs » (Marcel Carné cité par Isou, *Ibid.*), ce à quoi Isou répond : « Dans cet art qui semble celui du rêve, on a aboli le droit de rêve ; on l'a réduit à un système de règles périmé. On rêve donc périmé. Les parasites du rêve nous interdisent d'inventer un songe inédit. » (*Ibid.*)

Mais si, Isou a la chance de s'associer à Marc'O pour produire ses films, jeune maquisard ayant des contacts de la haute société, qui rejoint le mouvement avec ce beau titre, de producteur, Maurice Lemaître a dû s'endetter avec le laboratoire pendant plus de 3 ans pour réaliser *Le film est déjà commencé*, film supertemporel qui fera de la salle de cinéma, comme on a dit, la première de l'*expanded cinéma* et des performances. Lemaître cherche à faire de la séance de cinéma pittoresque des années 50, une véritable tranchée pour le spectateur. Son récit sème l'anarchie dans la conventionalité de la séance, il y a une première critique du spectacle en tant que parodie ultime, ubuesque. Si *Traité de bave et d'éternité* est, comme manifeste, la mise en œuvre du lettrisme au cinéma tel que Isou le conçoit, Maurice Lemaître entreprend avec *Le film est déjà commencé* sa grammaire. Lexique et mise en abîme procédurale, parodiant jusqu'aux idéologies de la critique qui réceptionne le film, ce qui donne une perspective assez réaliste de la scène et des enjeux de l'industrie renaissante après la guerre. On est face au mélodrame de la société, une société qui a sacrifié sa jeunesse. La matière de leur film, il fallait la trouver, la réutiliser, l'enjeu de faire un film est celui de prendre la parole, garder la parole le plus longtemps possible, dilater cette attente devant l'écran, la pousser au maximum, régler ses comptes avec l'industrie. *Le film est déjà commencé* serait à ce titre l'une des fictions les plus réussies de l'histoire du cinéma, ce serait une erreur de le voir comme un film expérimental quand on sait qu'il a laissé les tripes, dans chaque photogramme du film et avec une maîtrise du montage qui ferait d'Eisenstein un apprenti sorcier. Quant à Isou, jusqu'à un certain point son manifeste ne pouvait être qu'un film qui s'annonce dans son image comme un morceau de vie précieux de cette jeunesse qui a pour la première fois entre les mains une caméra de cinéma. Lui, il l'a tient une seule fois, dans ce plan on

aperçoit son complice, Maurice Lemaître, qui a assuré le cadre la plupart du temps. Certaines images témoignent de l'accident d'une caméra qui est mal chargée, ce qui souligne la difficulté de s'emparer d'un médium encore fort compliqué. Le reste du film, ce sont des images trouvées, des actualités recyclées et gratouillées, des images grattées ou peintes.

Guy Debord qui commence son film, *Hurlements en faveur de Sade*, avec un « Aide mémoire pour une histoire du cinéma: 1906 *Le voyage dans la lune*, 1920 *Le cabinet du Dr. Caligari*, 1924 *Entracte*, 1926 *Le Cuirassé Potemkine*, 1928 *Un chien Andalou*, 1931 *Les lumières de la ville* (naissance de Guy Ernest Debord), 1951 *Traité de bave et d'éternité*, 1952 *L'Anticoncept*, *Hurlements en faveur de Sade* » (Debord 1952), a dû renoncer aux images qu'il avait prévues dans le scénario — des images d'archive tel qu'il les utilisera après dans ses autres films — pour utiliser des amorces noires et blanches. *L'Anticoncept* de Gil J. Wolman, avec qui Guy Debord fondera la dissidente *Internationale lettriste*, projette un cercle lumineux de manière intermittente sur un ballon gonflé à la place de l'écran. La mise en abyme n'était pas moins "spectaculaire". Wolman restitue la généalogie de l'avant-garde et annonce sa démarche dans l'avant-propos du film avec un théorème digne de Duchamp, ceci est le début du film : « Théorème : Il n'est pas de négation qui ne s'affirme ailleurs, la négation est le terme transitoire à une période nouvelle. La négation du concept, intrinsèque, immuable *a priori*, projette ce concept en dehors de la matière, le révèle *a posteriori* à une relation extrinsèque, devient muable par autant de réactions. C'est fini le temps des poètes ! » (Wolman 1994, p. 14) Une fois 'le mouvant' nié par Isou dans sa définition du cinéma, Wolman le sortait par sa négation en dehors de la pellicule et créait la « mégapneumie », en allant au-delà de la poésie lettriste avec « ce grand souffle [qui] est une musique organique, une poésie physique, où les sons sont des colonnes d'air qui se comportent en colonnes vibrantes dans le larynx. » (Bouhours 2010, p. 178) De cette nouvelle poésie, Isou exhortait ses disciples à aller toujours plus loin que lui, surgissait une voix à la troisième personne : « Il jonglait très vite entre les sentiers battus avec les mots usés ; pour ne pas les voir il érigeait des phrases fragiles qui tombaient avant l'entendement, il voulait rénover l'amour par une technique filmique... nouvelle ». Un paroxysme s'annonce et on répond avec l'humour en citant Guy Debord dans *Hurlements en faveur de Sade* : « Homme — Qu'est-ce que l'amour unique ? Femme — Je ne répondrai que face à mon avocat ». Jeunesse mélancolique s'il en est, chaque film annonçait l'émergence d'une voix singulière. Il s'agit d'un moment charnière où le mouvement, avant de se séparer, aurait pu forcer sinon à repenser toute la

logistique et l'économie du cinéma, au moins à créer des voies alternatives. Mais la censure, se prononçant contre *L'Anticoncept*, ferme toute possibilité d'action. Jean-Michel Bouhours remarque :

« Le film n'ayant aucun contenu politique ou pornographique, force est d'admettre que c'est sa seule forme qui a amené les membres de la commission à cette décision. [...] L'œuvre anticonceptuelle mettait en échec les catégories de jugement de ces représentants et défenseurs des valeurs de la société dont la mission était de faire barrage aux films susceptibles de troubler l'ordre public. » (*Ibid.*, p. 176)

À l'autre extrême, le son comme figure et l'image comme fond renversent un certain conditionnement dont le regard a souffert pendant plus d'un siècle d'hégémonie synchrone, en lui offrant une acuité particulière, inédite. Le temps de l'image acoustique dans son indépendance agit comme une force centripète en concentrant l'attention et en distanciant le regard des images. Une fois ces deux rapports temporels disjoints, ils consolident un troisième, celui du temps du spectateur ; ils le consolident car suspendu dans le vide face au temps du film, dans un film disjoint, le regard est obligé d'exercer une synthèse, il est donc soumis en permanence à un mouvement dialectique. Le temps du spectateur devient diachronique dans ce mouvement, il tire profit de cette diachronie. Cela crée un rapport au réel en hors champ, un rapport analytique où l'image dévoile l'échelle d'articulation métafactuelle qui la soutient. Un exemple : Maurice Lemaître vole la copie d'un navet, il l'annonce au commencement du film, après cette brève introduction synchrone, il crée un rapport disjoint en dénonçant, avec des statistiques en main, les pratiques du CNC. On ne voit pas seulement qu'il s'agit d'une représentation, le regard approfondi la lecture et il constate les mauvais jeux d'acteurs, les tics du montage, la lourdeur du cadre, la ridicule et prétentieuse utilisation d'un langage cinématographique.

Quant à la désynchronisation, elle peut être vue comme un premier pas timide vers la disjonction, mais sans comporter le renversement du schéma figure/fond à partir duquel on peut parler d'opacité. Elle, la désynchronisation, représente la reconstruction en permanence du temps du film par le spectateur. Le spectateur reprend les indices dans une unité nouvelle. Beaucoup du cinéma dit « expérimental » réalisé en petit et moyen format, depuis la fin des années 50 jusqu'aux débuts des années 90, oscille entre la désynchronisation et la disjonction. Par le contexte propre à ces formats spécifiques dans lesquels toute synchronisation devenait un enjeu technique et technologique presque

insurmontable, le cinéma synchronisé était réservé à l'industrie, la seule qui pouvait faire face aux moyens onéreux nécessaires à sa pratique. Cette contrainte qui ne pouvait être que salutaire a provoqué l'émergence des films extraordinaires. Lorsque Jean-Marie Straub présente *La Vallée close* avec une brève note, à la demande de la grande rétrospective de cinéma expérimental qui s'est célébré à la Cinémathèque française en 2000, *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, il ne surestime pas le travail de son ami Jean-Claude Rousseau :

« Chaque plan (cadre, image, lumière) de *La Vallée close* émet un coup de dés, et renvoie au néant les trois quarts du cinéma contemporain —ainsi que ses chefs-opérateurs !

D'autre part, Jean-Claude Rousseau a écrit une chose magnifique : *Le concert champêtre* (1980, bien autre chose qu'un scénario ou un découpage et rien à faire avec l'histoire du cinéma expérimental... d'avant-garde... underground.» (Jean-Marie Straub « La vallée close » in Brenez, Lebrat et Cinémathèque française (eds.) 2001, p. 465)

Ce n'est pas une exagération finiséculaire d'un cinéaste qui, avec la complicité de sa compagne, Danièle Huillet, se sont battus toute leur vie dans le ménagement de cette forme. *La Vallée close* est un monument du regard tourné en Super 8 aux multiples articulations, parfois disjoint, parfois synchronisé, parfois désynchronisé, qui, à lui tout seul pourrait être, le prototype d'un cinéma dont la spontanéité renouvelle à l'infini le dispositif cinématographique par ce *coup de dés*. Le générique du film pourrait résumer la démarche de Rousseau : « *La Vallée close*, France, 1984-1995, Super 8, 2h23, Mono - Image et son Jean-Claude Rousseau - Assemblage Jean-Claude Rousseau - Production Jean-Claude Rousseau » (Rousseau, p. 172), le cinéaste en totale indépendance assume la réalisation du film. Son refus de tout langage cinématographique lui fait concevoir le film comme un tout, non comme un montage mais un assemblage, où il n'y a pas de raccord mais d'accord entre des éléments, et qui dit accord dit espace filmique non hiérarchisé dans lequel précisément chaque élément peut fonctionner comme figure ou comme fond alternativement. Le regard n'est pas soumis à une tension diégétique dans laquelle un certain cinéma se plairait à le tendre pour le libérer ensuite ; dans l'écoulement de la diversité de rapports proposé par le temps de *La Vallée close*, dans le cadre perceptif où le spectateur doit prendre position, le regard accède à d'autres facéties de la liberté en renouvelant son rapport au réel à travers des prises du réel. La forme commence à atteindre une maturité qui n'est pas un mystère, on est loin de l'époque de Langlois lorsqu'il expliquait aux autres pourquoi le cinéma était un sortilège de la vision :

« Au début si vous voulez vous avez un élément, c'est l'image, l'image on peut la comparer si vous voulez à un diamant, alors le diamant brut c'est la pierre d'une beauté extraordinaire, c'est Lumière, puis les gens apprennent à polir le diamant, avec Griffith il taille le diamant, mais il y a une unité totale dans ce processus, c'est parce que c'est un élément. Le parlant c'est deux éléments, le son et l'image...

Sur le plan de la matière simple, c'est facile à comprendre, c'est de la céramique, vous avez la terre glaise, vous avez la couleur, vous mettez tout dans un four, et ça devient une céramique, ça devient un autre élément uni, unitaire. Le drame du cinéma, c'est que très peu de gens réussissent à faire cette unité, et le seul qui a trouvé cette unité c'est Vigo. On n'arrive pas à trouver le secret, par exemple du bleu de Chartres, c'est exactement le cas de Vigo, il a fait un bleu, tout le monde cherche à l'imiter, tout le monde en voit la beauté, tout le monde essaye de le suivre, et personne ne peut répéter ce bleu parce que le secret est perdu, parce que Vigo est mort prématurément. » (Cf. Richard 2004)

Mystère qui aujourd'hui n'est autre que la revendication de la liberté du regard dans une culture qui semblerait l'avoir confiné à l'automatisme le plus mécanique du champ et son contre-champ avec lequel il tisse dans tous les registres sa fiction quotidienne. Or, parler de maturité formelle, nous ferait penser qu'il s'agit d'un processus en cours, que si *La Vallée close* a pu sortir du petit circuit du cinéma expérimental auquel il était confiné au début, ceci a été possible grâce à l'action que le couple Straub-Huillet, très influent dans le cinéma, a réalisé pour trouver les fonds nécessaires pour gonfler le film en 16mm. Néanmoins, malgré le facteur toujours crucial de la visibilité, les films de Jean-Claude Rousseau, comme ceux de Téo Hernández montrent un dispositif dans lequel une structure, une idée, ne suffiraient pas à faire un film, car l'investissement des contenus, en fonction des rapports tel qu'on les a exposés, n'aurait aucun rapport avec la qualité des films. Le cinéma se dévoile ainsi comme un effort, l'effort de revendication de la liberté du regard.

Le phénomène d'avant-gardisation du cinéma ne devrait donc pas être réservé à un secteur parallèle et isolé dans ses catégories, car il courrait, dans cette démarche le risque de limiter sa portée. Ceci est clair lorsque l'on fait le bilan des actions lettriste et situationniste, les avant-gardes qui représentent avec autant de résolution la dissidence contre la forme marchande de l'industrie cinématographique. On pourrait accorder, sans aucune connotation péjorative, que le cinéma de Maurice Lemaître, le principal acteur du cinéma lettriste, a mené toujours une action interne à la recherche de la reconnaissance et de la découverte d'un cinéma différent à Paris, comme le retrace Dominique Noguez :

« L'activité de Maurice Lemaître est inlassable. Outre la vingtaine de films qui suivent *Le film est déjà commencé ?*, il produit, pour soutenir ces films et sa conception du cinéma, une masse de tracts, de libelles, de lettres ouvertes, qui, dans la rhétorique volontiers hyperbolique des avant-gardes du début du siècle, tendent à constituer un *monde* du cinéma parallèle à celui du cinéma dominant : des contre-propositions pour le Festival de Cannes en "anti-Prix Delluc", Lemaître remet moins en cause les institutions (il en crée lui-même sans cesse : B.I.L.A.C., S.E.C.T., etc.) qu'il ne les "lemaître", y remplaçant fantasmatiquement les "escrocs" par les véritables "créateurs". Il y a de la conduite magique dans cette attitude solipsiste (qui l'amène à s'attribuer en 1977 son "anti-Prix Delluc"), mais il y a aussi la continuité d'un combat intransigeant qui n'aura aucun mal, vers 1975, à rencontrer et à épauler le mouvement des jeunes coopératives parisiennes » (Noguez 2010)

De l'autre côté, Guy Debord, sans se poser même la question d'un cinéma situationniste et avec des moyens plus importants, a opéré une lutte totale contre le système. Aidé par le mécénat de son ami Gérard Lebovici, ses films pouvaient être vus en permanence dans une salle de cinéma à Paris jusqu'en 1995. Colis suspect déposé au quartier latin, ils accomplissaient là leur fonction synchronique dans une société qui malgré le déclin annoncé, avait compris ce médium comme nulle autre société dans le monde. Posons-nous maintenant la question : Quel est aujourd'hui le fruit de ces engagements ?

Toujours sans une connotation péjorative, l'humble effort, même si parfois strident et mouvementé, de Maurice Lemaître accompagnant jusque dans les années 2000, les nouvelles générations dans l'exercice d'une forme à faire reconnaître, doit être compris comme le travail d'un passeur indéniable qui a aidé à concrétiser les prémices que l'irruption d'Isou dans le cinéma a apporté. Triomphe partiel, car cette ouverture du système, qui n'a été qu'une politique stratégique d'inclusion au nom de la diversité, a confiné ce cinéma différent aux limites d'un « cinéma parasite, vivant dans les marges de l'autre, profitant des miettes que celui-ci veut bien lui accorder » (*Ibid.*, p. 179).

Ceci a été accompli dans un premier temps avec la mise à jour partielle d'un appareil critique universitaire dont le premier réflexe à la découverte des fragments de cette histoire, a été de vouloir figer ses contenus pour mieux les cerner. Cette démarche aurait eu comme conséquence de vouloir perpétuer des pratiques expérimentales en les érigeant comme des dogmes dans les rives autrefois ennemies. Il n'y aurait eu rien de plus contraignant dans le développement naturel du regard engagé dans le processus de

maturité formel qu'on a souligné. Si pour Débord, le problème se posait à l'échelle de la négation du système, les conditions particulières de la production actuelle, ne pouvaient que finir par résoudre cette confrontation dans une synthèse. Dans un paysage technologique qui donne à tout le monde la possibilité de faire un film et de le distribuer instantanément dans le monde entier, même si d'autres problématiques émergeront avec cette pratique, le problème n'est plus de savoir s'il faut se poser la question de l'archive et faire un film documentaire, ou si l'on veut se poser la question de l'argent et faire un film de fiction, ou si l'on veut ne rien se poser comme question en pensant avoir la totalité des réponses dans les figures étranges du cinéma expérimental, cette synthèse obéit donc au besoin de se poser la question du regard individuellement, et à la mise en action de ce regard.

Mais ce phénomène d'avant-gardisation qui pourrait se résumer dans le passage de la salle expérimentale de cinéma à la salle de cinéma expérimental a permis, toutefois, l'apparition d'une œuvre comme celle de Téo Hernández au sein d'un processus nettement contreculturel. Du 27 novembre au 4 décembre 1979, Alain Marchand, disciple d'Henri Langlois, en prolongeant la tradition de la cinémathèque française après la mort de son fondateur en 1977, programme la rétrospective intégrale d'un cinéaste mexicain qui commence à être connu dans le secteur expérimental, *Téo Hernández 18 films (1968-1979)*. C'est l'occasion parfaite pour le cinéaste à ses 40 ans de faire un bilan sur son œuvre en conciliant deux périodes distinctes séparées d'une pause de six ans, tout en projetant deux films en cours qui seront très importants dans sa filmographie, *Maya* et *Lachrima Christi*. Un constat surgit qu'il ne manque pas de signaler :

« *Tables d'hiver* *, réalisé pendant l'hiver 78-79 met en scène le vécu quotidien du cinéaste et de son ami Gaël Badaud. Ce film ferme une boucle, celle commencée avec *14, Bina Garden* * où le quotidien était investi par un dehors, constitué d'objets et de photos. Mais ici l'imaginaire était lié au témoignage d'un moment personnel relié directement à un contexte social : l'année 1968.

Dans *Tables d'hiver* le quotidien et l'imaginaire se génèrent, se nourrissent et se croisent continuellement formant une seule substance » (Hernández, Morder et Courant, 1979).

De son premier film, au dernier, le quotidien et l'intimité du cinéaste ont accès à cet espace de l'imaginaire où un corps s'affirme et se projette, où l'acte de filmer est une fête ou un banquet, où le corps est couvert par un voile dans un geste hiératique. Il y a bien

évidemment l'éclosion exponentielle de moyens, au début il n'y a que 3 bobines de 3 minutes tournées à Londres en 1968 avec une caméra prêtée. Dix ans plus tard, naît un film de 39 minutes. Mais qu'est-ce qui caractérise ces films qui sont mis en relation avec le cinéma d'avant-garde de l'époque par le format de production ? Qu'est-ce qui les différencie ? À cette occasion, Gérard Courant et Joseph Morder accompagnent le programme d'une interview, les premières réponses nous parlent d'un profil générationnel atypique :

« Joseph Morder : Il faudrait que l'on parle des images de l'enfance. Plus je vois tes films, plus je m'aperçois qu'ils vont de plus en plus vers l'enfance, vers une plus grande simplicité.

Teo Hernández : Je m'aperçois que, dans mes films, il y a toujours une exploration de l'image enfantine, de l'image qui m'a marqué, de l'image qui m'a fasciné dans mon enfance même si ce sont des images qui n'appartiennent pas seulement au cinéma. Mais, si l'on reste dans le domaine du cinéma, je peux dire que les films que je voyais m'ont profondément marqué. Je vois des séquences, des visages, des actions... Je pourrais même citer des noms de films. Je pourrais même dire qu'il y en a une résurgence dans mes films et même de façon explicite. Par exemple, dans la séquence de la lettre, dans *Esmeralda* [1977], j'ai tiré cette idée d'un film que j'ai vu dans mon enfance dont je ne me souviens plus du titre. (Il doit s'agir d'un film américain).

Je vais toujours vers cet espace où l'image est prédominante. Je n'étais pas coïncé par un devoir social dans la vie. J'étais un enfant libre. C'est peut-être cette liberté imaginaire que je recherche dans mes films. » (*Ibid.*)

Esmeralda, qu'il a dû défendre un an plus tard comme un film de fiction devant le festival de *Cinéma en marge* qui l'avait programmé dans sa section expérimentale, est un bon exemple de ses premiers films, conçus comme des films muets, chose étrange dans le milieu du cinéma expérimental. Si comme il affirme dans le programme il découvre le cinéma « vers l'âge de deux ou trois ans, constituant ainsi un important conglomerat d'images qui seront décisives dans [sa] formation de cinéaste » (*Ibid.*), en 1965 il est bouleversé par *Un chant d'amour* (1950) de Jean Genet, qu'il voit à San Francisco et qui serait le plus proche d'un film d'avant-garde, rien que par le fait qu'un écrivain se saisisse du médium pour dire quelque chose. Or ce goût du cinéma muet il l'acquiert à la cinémathèque avec Langlois avant février 1968, et est en corrélation avec un cinéma populaire qui le hante depuis son enfance.

J. M. : Quels sont les images qui t'ont marqué ?

T.H. : Il y a ce film dont je viens de parler. Il s'agissait d'une histoire qui se déroulait pendant la deuxième guerre mondiale. Un personnage, en pays occupé, écrivait à son frère, qui se trouvait dans un pays étranger, pour lui demander de le faire sortir de ce pays. Mais la réponse était négative. Il reçoit la lettre, l'ouvre et, dans une grande feuille blanche était inscrit : « NON », un « NON » immense. C'est une image qui m'a profondément marqué. C'est l'image que j'ai refaite dans *Esmeralda*, quand Michel Nedjar donne la lettre à Monica Carpiaux. Elle l'ouvre et l'on voit le loup que portait Quasimodo. C'est un os de mort qui est inscrit dans la lettre. Quand j'étais enfant, j'étais très attiré par le drame. Je pense aussi à un autre film qui m'a beaucoup influencé. Il s'agit d'un film réalisé par Jules Dassin, d'après Oscar Wilde. Il s'appelle *Le Fantôme de Canterbury*, avec Charles Laughton dans le rôle du fantôme. La séquence qui m'a le plus impressionné est celle, dans laquelle il est emmuré vivant. C'est une image qui m'a complètement bouleversé.

Il y a un autre film anglais, un mélodrame de Kotton Bennett avec James Mason.

Je pense aussi au *Blanche Neige* de Walt Disney qui m'a ouvert les yeux au cinéma. J'étais pris !

Il y a aussi les films de *Tarzan* avec Johnny Weismuller, ceux des *Mille et une nuits* qui se faisaient beaucoup à l'époque.

Il y a encore des films de cape et d'épée avec Eroll Flynn, des sérials, des *Flash Gordon*, des films d'aventures, des films mexicains, inconnus en France.

Gérard Courant : Ce sont essentiellement des images d'un cinéma populaire. J'imagine qu'on ne pouvait pas voir autre chose.

T.H. : Je vivais dans un village. Il n'y avait qu'une seule salle où l'on ne pouvait voir que du cinéma commercial. C'était une époque où le cinéma était vraiment un moyen de communication très populaire.

J.M. : Dans quelles conditions voyais-tu les films ?

T.H. : Les films étaient toujours présentés en version originale avec des sous-titres espagnols, c'est-à-dire que je voyais les films avec la voix des acteurs.

Il y avait toujours un double programme avec un film principal et un film de Série B. Le dimanche, j'assistais jusqu'à trois séances de cinéma par jour (matin, après-midi et soir).

Il y avait des films mythiques. Je me souviens que, dans ma famille, on parlait beaucoup de *Rome, ville ouverte*, de Rossellini, qui passa dans mon village quand j'étais trop petit pour le voir. Je n'ai pu le découvrir que bien plus tard quand j'habitais à Paris. (*Ibid.*)

De Ciudad Hidalgo, municipalité de l'état de Michoacán élevée au rang de Ville en 1922, à Paris, Hernández nous parle d'une cinéphilie atypique et d'une enfance sans doute confrontée par le cinéma à des contrastes majeurs avec la réalité. S'il évoque seulement les images qui l'ont marqué provenant du cinéma, celles-ci s'accompagnent d'une tension culturelle assez particulière. Ancienne communauté indienne administrée par des franciscains jusqu'à l'indépendance du pays, avec une population à moitié rurale et à moitié urbaine de 59716 habitants à la naissance du cinéaste en 1939, elle gardera l'un des indices les plus importants de religiosité de tout le Mexique, manifestée éloquentement dans des « tableaux vivants » (Hernández 1997, p. 44) comme Hernandez les appelle, et les représentations de la passion du Christ, qui irriguent le fond de la tétralogie du *Corps de la Passion*. Tétralogie composée par *Cristo* (1977), *Cristaux* (1978), *Lachrima Christi* (1979-1980) et *Graal* (1980-1981) « comme une exploration d'une vision du monde. » (*Ibid.*, p. 43) Le mythe est pour Hernández, le point de départ de ce nouveau cinéma muet où se livre « le combat final où l'on engage son intégrité et dont la double issue se trouve fusionnée sur un écran : soit le puits d'amertume et le verger de grenades. » (*Ibid.*) Autrement dit, le désir accompli en images ou bien la recherche obstinée du désir. Il n'y a rien d'étrange pour un cinéaste d'avant-garde à affirmer qu'il n'y a rien d'autre dans l'écran que « la mutation du vide » (*Ibid.*). C'est étrange provenant d'un cinéaste d'avant-garde qui a ouvert les yeux au cinéma à l'âge de 5 ans en regardant deux fois de suite *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937), sans pouvoir sortir du cinéma, pendant que sa famille le cherchait partout dans le village. Première fois où il allait au *Cine Lux*, inauguré en 1940⁶, salle de « cine » qu'il fallait différencier des séances enfantines appelées « cinema » et organisées par l'église avec le partenariat des compagnies de boissons gazeuses. S'il n'a pas vu donc *Le voyage dans la Lune* de Méliès, il a vu en version originale 'le voyage au planète Mongo' effectué par Flash Gordon, *Guy l'éclair* (1936) film sérial comme ceux de *Tarzan* (1932) aussi, qui reproduisent les mêmes conditions de découverte du cinématographe que celles qu'on a évoquées dans le cas de Renoir. C'est une période de mutation dans l'histoire du cinéma, mutation accentuée par le petit village où le regard de l'enfant est transformé par de drames comme *Madonna of the Seven Moons* (1944) d'Arthur Crabtree ou *The seventh Veil* (1945) de Compton Benett, jusqu'au

⁶ Si bien les premières projections de cinéma étaient improvisées par un cubain dès 1914 en utilisant le portail de la mairie avec un écran qui pouvait être vu des deux côtés, et auxquels suivirent une salle où l'on présentait de « vues » « espèces de diapositifs se projetant dans un écran, commentées par l'opérateur », ainsi qu'une petite salle de cinéma muet. L'événement du cinéma *Lux* s'impose dans la continuité de la ville jusqu'aux années 70. Il se peut d'ailleurs que ces « vues » dont parle la petite étude *Tlaximaloyan de ayer Hidallgo de hoy*, soient des vues Lumière, l'édition d'auteur de la Dra. Gema Marín Peña, publiée en 1986, reste ambigu dans l'allusion ; l'ensemble est un mélange d'histoire démographique et description de fêtes religieuses.

Voleur de Bicyclettes (1948) de De Sica, qui le bouleverse à l'âge de 10 ans, une fois qu'il a déménagé à Morelia, la capitale de l'état. Ceci sans parler de l'âge d'or du cinéma mexicain qu'il connaît en expert comme on peut le voir dans l'interview qu'il fait à Emilio el Indio Fernández en 1983 lors d'un hommage au cinéaste de l'âge d'or du cinéma mexicain fait par Unifrance ; il aura même l'occasion de lui offrir une affiche de son film *Río escondido* (1948) avec Maria Felix, ce qui le fait penser à « Juan Diego développant son pagne où était inscrite l'image de la vierge de Guadalupe »⁷. C'est cette cinéphilie qui imbibe sa résolution de devenir cinéaste lors de son installation définitive à Paris en 1975, résolution accompagnée d'un questionnement en germe qui ne le lâchera plus : qu'est-ce que c'est le cinéma ?

On peut se référer dès maintenant à la plainte de Guy Debord dans un des films le plus saisissants de l'histoire du cinéma qui retrace de manière autobiographique sa lutte contre le système : « c'est une société et non une technique qui a fait le cinéma ainsi, il aurait pu être examen historique, théorie, essai, mémoire. Il aurait pu être le film que je fais en ce moment ». Il n'y a pas donc d'invention du cinéma comme il n'y a pas d'invention de la peinture, mais invention de différentes techniques et pratiques, tempera, huile, fresque ; abordés différemment selon la singularité du regard du peintre ou du cinéaste. C'est dans ce rapport de la société à la technologie que trois générations constituent l'histoire du cinéma, générations technologiques qui s'identifient à l'évolution des médiums, la trace photographique incarne l'écran qui aujourd'hui est le huis-clos du regard contemporain. Entre ces deux instances, il y a le cinéma, la télé. Les trois générations répondent donc au foyer de production culturelle, le cas de Téo Hernández appartient donc à la deuxième génération, car il a découvert le cinéma dans des conditions semblables à celles de Renoir. Ces trois générations s'adaptent occasionnellement aux généalogies comme celle de Cavalier. En 1968 Rohmer, acteur majeur du maniement des contenus du dispositif cinématographique, ne pouvait penser qu'au renfermement du système, à son cloisonnement dans un langage ; Renoir, acteur majeur depuis les origines du dispositif comprenait que les choses ne pouvaient pas se fixer.

⁷ Fonds Téo Hernández, boîte 24. Bibliothèque Kandinsky-Centre de documentation et d'investigation du MNAM/CCI. Carnet de notes 25, 1980-1985. [ARCHIVES] Paris : [s.n.], 1980-85, f.118.

Chez Téo Hernández, l'importance qui a pour lui le corps dans l'acte de filmer, l'incarnation, à proprement parler, qu'il fait du médium, va accomplir totalement l'"intérieurisation technique" décrite dans la phase qui inaugure le cinéma lettriste. Pour lui ceci est une extension de son intérêt pour le mythe comme source de connaissance, ce qui se translittèrait dans une pensée du cinéma hantée par le mystère ; c'est là où sa démarche puisera toutes ses prémices phénoménologiques. Il est parti de la problématique du cinéma pour arriver à celle de l'image et du regard dans ce contexte propice qu'a été l'essor du cinéma expérimental en France aux années quatre-vingt. Si l'on fait une lecture générationnelle, pour Delluc et Epstein, tout était concentré dans le seul fait filmique, exprimé par le mystère de la photogénie. Ce mystère va se dissiper peu à peu et le cinéma va entièrement devenir énonciation, évènement, comme on l'a constaté dans les propos de Rohmer, une affaire de moyen de communication, évolution d'un langage s'adressant à un public, aux masses. Plus se développera cette idée de langage cinématographique, plus on pensera le cinéma comme une sorte d'espéranto, un médium autonome dans sa démarche, constitué par une tradition universelle qui n'était en réalité que la lente conformation du regard dans la création d'un petit système diégétique. Or, si la photogénie est «l'aspect poétique extrême des choses ou des hommes susceptibles de nous être révélés exclusivement par le cinématographe » (Delluc cité par Isou in Isou 1953, p. 84), cette exclusivité commençait par la capacité du médium à matérialiser la structure perceptive de la vision, en la dilatant de telle sorte qu'elle ne pouvait être perçue que comme épiphanie. Tout le cinéma dit primitif agit directement sur la perception dans ce sens photogénique, et ceci pouvait reposer uniquement sur des détails purement matériels, indépendamment des contenus : ceux qui ont eu la chance de voir après la guerre des copies en nitrate, que, malgré le risque d'incendie, Langlois passait à des occasions spéciales à la cinémathèque, témoignent d'une fascination immédiate rien que pour le support. Cette matérialité est aussi à la base de beaucoup du cinéma expérimental, car pour commencer les supports 'amateurs' reproduisaient des conditions similaires à celles des origines du cinéma, ce n'est pas un hasard si les premiers films d'Hernández reprennent, consciemment ou inconsciemment, certains gestes de l'époque du muet, comme par exemple le changement en direct de vitesses de projection, beaucoup dans cette pratique du cinéma dit expérimental va développer le facteur purement matériel et mécanique qui apparaîtra dans la notion d'intermédia.

Mais la synthèse qu'effectue Hernández dans ses recherches va dans le sens contraire, car il met à l'épreuve la matérialité du cinéma dans le nouveau rapport mythique

qu'il va développer avec le médium, le travail dans son autobiographie lui fait comprendre que la magie c'est de : « savoir lier la parole et l'image » (Hernández 1997, p. 70), (note du 13 février 1983), une parole qui est née précisément de sa nouvelle pratique du cinéma tournée vers le réel et une image latente en lui qui n'a pas changé depuis son enfance. En plein essor de sa collaboration avec Catherine Diverrès et Bernardo Montet, il ne va pas hésiter à se consacrer, avec eux, à la poursuite de ses premières recherches, d'un cinéma muet marqué par l'image de l'enfance. *Le livre brûlé** (1990) est le seul des trois scénarios à avoir été réalisé, par ailleurs, depuis 1988 il a intégré la compagnie de danse et très vite il y a le projet de le faire participer avec les danseurs à l'intérieur de la chorégraphie. Qui l'a vu filmer ne pouvait qu'être stupéfait de l'immanence de ses gestes avec lesquels il exécutait le film, de l'exactitude avec laquelle il échangeait avec les danseurs des instants vitaux. Rien n'était aléatoire dans sa pratique, on pourrait même arriver à distinguer différentes façons de filmer les personnes dans cet ensemble de corps transfigurés dans la matérialité de l'émulsion par les gestes rapides de son poignet. Quand il filme Bernardo Montet, il y a une complicité qui s'installe, puis l'espace discursif de la danse ouvre son espace de représentation au travail de répétitions, au quotidien de leurs voyages. En 1990 il note dans son carnet : « L'image n'est que passage vers le vide. Elle vient de ce vide qui se fait dans celui qui la réalise —et le parcours dans le film n'est que parcours, marche inexorable vers ce vide » (*Ibid.*, p. 61). Il fait allusion au vide qu'il entreprend avant de filmer. Pour arriver à réaliser une image il a besoin de ce détachement absolu, filmer c'est se confronter au vide, d'où l'image émerge pour y disparaître à nouveau. Il poursuit :

« Au moment de filmer, toutes les facultés "normales" s'éteignent. Elles se réduisent, disparaissent pour laisser le passage à d'autres imprévisibles et violentes. Il faut tout savoir au moment, au moment où l'on film : durée, cadrage, montage. Les choses on les "sait" quand on les voit, quand elles se présentent à nous. L'image quand elle défile dans le film, est en train de tomber dans le vide. En fait la technique nous aide à nous frayer un passage dans la matière » (*Ibid.*, p. 61-62)

L'expression de ce vide serait le fragile équilibre dans l'exécution d'une forme du regard qu'il maîtrise et qui ne trouve son égal que dans l'exécution de la calligraphie chinoise. Le lien au ciné-œil de Vertov, l'appellatif d'homme à la caméra, utilisé à maintes reprises pour le qualifier, ne serait qu'un lien rhétorique, pauvre dans la compréhension de la pulsion qui le meut. Rien de plus éloigné que l'objectivité de Vertov bâti par la froideur

de l'œil mécanique et d'un montage fait sur mesure de l'idéologie du système. Si ensuite dans la même mouvance, Rouch, avec le ciné-transe, exprime l'immersion totale du cinéaste dans un événement qui le dépasse et pour lequel il est épris avec le besoin de ne pas s'arrêter de filmer pratiquement avec les deux yeux ouverts, l'un collé à l'ocilleton de la caméra et l'autre dans une anticipation de l'ensemble, ceci est une première phase par laquelle Hernández passe en effet, épris par la pureté de l'image en découvrant peu à peu toutes les facultés imprévisibles d'un corps qui s'éveille à l'action. Pourtant c'est précisément dans cet éveil du corps, tel qu'il apparaît dans les notions que Jean-François Billeter utilise pour nous introduire à la complexité des enjeux de la calligraphie chinoise : « la projection, le sens du corps, le corps propre, l'activité propre » (Billeter 2010, p. 10), que s'opère le détachement où Hernández acquiert cette lucidité de saisie qu'on peut souligner comme un passage de la transe à la tranche, le passage de ses premiers films saccadés et excessifs, vers les derniers où la saisie devient ponctuelle et guidée par une réflexion importante. Lucidité ponctuée par un discours qui cerne son approche du réel ou de la représentation de la chorégraphie. C'est alors que s'opère l'accomplissement de son cinéma, de son style, dans le travail avec les danseurs, tout comme « Zhang Xu, grand maître de la cursive, [qui] progressa grandement dans son art et trouva le style exubérant et passionné qu'on lui connaît » (*Ibid.*, p. 176), après avoir vu la danseuse Gongsun. Accomplissement dans le cas d'Hernández car cette transe comparable à la *cursive folle* comme elle est connue en occident a été déclenché avant et précisément avec les danses sauvages qui avaient lieu sur le parvis du centre Georges Pompidou au début des années 80, là où il filmait pour la série *Paris Saga* ce qui pour lui appartenait à la tradition de « la cour des miracles »⁸, saltimbanques, musiciens, cracheurs de feu... Transe qui d'avidité considérable — la séquence de la danse de *Parvis Beaubourg** va déborder plus de la moitié du film de 52 minutes— va devenir mesure scrutant le réel. C'est sur cette mesure de la tranche, pas nécessairement soumise à un rythme ultrarapide, qu'il forge sa perception et relie l'acte de filmer à l'acte de voir.

On ne peut comprendre son besoin physiologique de filmer tous les jours, qu'en le rapprochant du paradigme de l'écriture chinoise.

« On raconte que l'étang près duquel habitait Zhang Zhi (mort vers 192 , Han) était entièrement noirci par le pinxao et les pierres à encre qu' il y lavait ; que Zhong You (151-230 , Han), qui ne pouvait rester un instant sans s'exercer, couvrait le sol de caractères

⁸ Fonds Téo Hernández, boîte 18. MNAM/CCI. Dossier autour du film *Parvis Beaubourg* (série Paris Saga), Paris : [s.n.], 1981.

tracés dans la poussière lorsqu'il était assis et usait ses couvertures à force de s'exercer même la nuit ; que Zhiyong (seconde moitié du VI^{ème} siècle, Chen et Sui) n'est pas descendu une fois en quarante ans du pavillon au sommet duquel il s'entraînait et que les pinceaux usés qu'il jetait dehors avaient fini par former un véritable tumulus » (*Ibid.*, p. 167)

Billeter en cherchant à exprimer la vérité psychologique de ce côté anecdotique des légendes, la relie à l'une des influences majeures d'Hernández, qui comme maints cinéastes et artistes de son époque, a été marqué par l'œuvre de Castaneda.

« Lorsque l'écriture, qui n'était qu'une activité parmi tant d'autres, devient pour le calligraphe l'activité par excellence, elle devient en effet une folie aux yeux du monde. Mais c'est qu'il fait par elle l'expérience d'une réalité supérieure et que, cette réalité supérieure n'ayant d'existence que dans les moments où il est actif, il n'a qu'une hâte, celle de reprendre le pinceau pour réunifier ses énergies et retrouver au plus tôt l'activité la plus intense dont il est capable. [...] La folie du calligraphe est son bonheur, car elle donne à sa vie une cohérence et une simplicité que d'autres vies n'ont pas. [...] Les hommes heureux sont, en ce sens, ceux qui ont trouvé leur folie. C'est ce que Don Juan, sorcier yaqui, exprime en ces termes : "Un homme de connaissance a ses préférences personnelles. La mienne consiste à *voir* et connaître : d'autres font d'autres choses" —"Quelles choses ?" lui demande son disciple Castaneda. —"Prends Sarateca. C'est un homme de connaissance, et sa préférence va à la danse. Pour connaître, il danse." —"La préférence d'un homme de connaissance est donc ce qu'il fait pour connaître ?" —"Oui, c'est cela." » (Billeter 1997, p. 167-168)

Les coïncidences avec la danseuse Gongsun et avec le texte de Castaneda n'en sont pas vraiment des coïncidences, on pourrait continuer à trouver des similitudes tout le long de la phénoménologie que Billeter entreprend pour nous approcher de l'art de l'écriture chinoise, comme par exemple en ce qui concerne le rapport au visible et le rapport au réel par la projection, « phénomène complexe et variable produit par le corps propre » (Billeter 2010, p. 48) qui « se confond avec la trame du visible » (Sami-Ali cité par Billeter *Ibid.*), là où l'analyse du réel d'Hernández veut en venir quand il décrit la prouesse du geste du cinéaste dans les termes de : « dépasser l'image pour atteindre la vision » (Hernández 1985). Mais ceci vaut aussi pour des notions strictement chinoises comme « la "force du poignet" (*wanli*), qu'ils considèrent comme un des atouts majeurs du bon calligraphe, puisque le poignet ne fait que transmettre des forces qui viennent de plus

haut » (Billeter 2010, p. 62), ce qui dans le cas d'Hernández est schématisé par un poignet où confluent les forces agissant dans le film : Rêve, mémoire, désir (fig. 5).

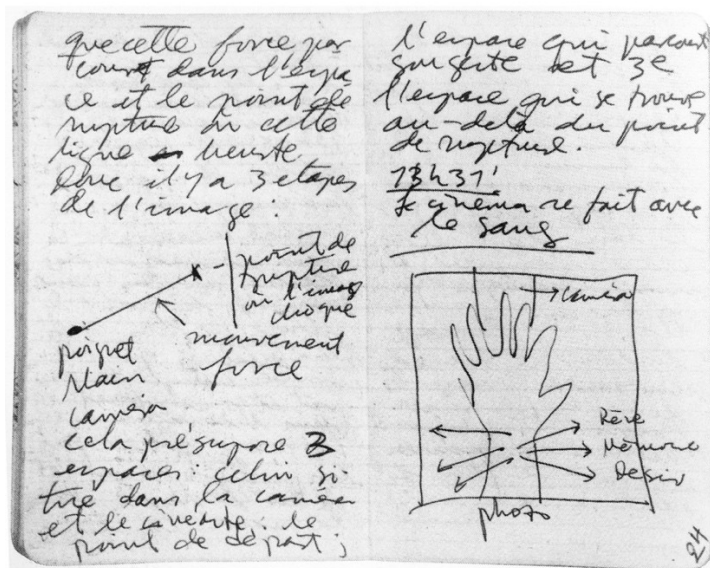


Fig. 5 Fonds Téo Hernández, boîte 23. MNAM/CCI. Carnet de notes 6, du 29 juin au 28 novembre 1983. [ARCHIVES] Paris : [s.n.], 1983, f.24

Inutile de dire qu'aucune référence à la démarche de la calligraphie chinoise n'existe dans son œuvre : s'il y a une si forte empathie épistémologique c'est parce que les deux partagent le même point de départ, dans le cas de la calligraphie le principe qui « est traditionnellement tenue pour une méthode de perfectionnement de soi tout autant que pour un moyen d'expression » (*Ibid.*, p. 8) ; pour Hernández, exprimée dans une synthèse semblable : « — Et après? Il faut tout réapprendre, tout recommencer. Il faut tout être, puisque le cinéma est un moyen du soi, et devenir image, fauve, eau, nuit, silence, mort. »⁹ Lignes que l'on ne peut pas laisser de rapprocher d'un texte de Han Yu (768-824, fin des Tang) sur le même calligraphe Zhang Xu :

Autrefois, Zhang Xu fut un grand maître de la cursive. Il ne pratiqua jamais d'autre art. Dès qu'il ressentait une émotion — joie ou colère, angoisse ou chagrin, allégresse ou dépit, nostalgie, ivresse, ou indignation— il l'extériorisait dans sa cursive. Il s'inspirait en même temps du monde extérieur. Tout ce qu'il percevait : les monts et les eaux, rochers et ravins, animaux de toute sortes, les plantes avec leurs fleurs et leurs fruits, les astres et les éléments, le tonnerre et la foudre, la danse et le combat, tout ce qui change et se transforme entre Ciel et Terre, pour notre plaisir ou pour notre surprise —il mettait tout cela dans son écriture. C'est pourquoi sa calligraphie semble animée par les démons et les dieux et nous paraît insaisissable. Il lui consacra toute son existence. (*Ibid.*, p. 191)

⁹ Fonds Téo Hernández, Boîte 17, dossier autour du film *Foire du Trône* (série Paris saga), Paris : [s.n.], 1981.

Cette consécration au médium allait s'intensifier par ce style en cursive qui allait autant le caractériser, baroque par les traits parfois churriguères de son poignet, et par l'apparition de la parole. C'est une nouvelle étape de sa vie, comme il le note le 31 décembre 1983 : « celle où j'ai décidé de parler, de cracher, tout ce que j'ai gardé, stocké, sédimenté, fermenté. Amour, sexe, mystique, magie, politique, voyages, exil, famille, travail, argent, liens, maladies, tout commence à être craché, lancé dehors. »¹⁰ Il est prêt à accomplir son cinéma ou, plus précisément, comme il l'indique dans le même passage, à « trouver le cinéma ». La parole devra aider à établir cette mise en perspective dont il a besoin pour asseoir son savoir-imaginer, pour se dire cinéaste en suivant le précepte de Picasso, comme il le dira à Stéphane Monclair en 1980 :

« J'ai appris à faire du cinéma tout seul, aussi ai-je eu recours à des trucs déjà faits. J'utilisais donc des gens, des décors, des costumes, etc.... Mais peu à peu, je pris de l'aisance, de l'assurance et je me suis détaché de ces éléments. Picasso disait qu'un peintre ne pouvait prétendre à ce titre qu'après vingt ans de pratique. Pour le cinéaste, c'est la même chose. Je pense à peine effleurer le problème de l'image. »¹¹

Mais 1984 lui réservait des surprises et des obstacles. Au mois de décembre 1983, il reçoit deux invitations, d'abord celle de Jean-Michel Bouhours, à l'époque conservateur aux collections du Musée National d'Art moderne, pour faire une rétrospective de son œuvre au mois de mai 1984, et ensuite une invitation de Marcel Hanoun à lui proposer un film pour la section « Cinéma d'écriture » de *Perspectives du cinéma français* au Festival de Cannes. Au premier abord, l'année s'annonce splendide : immédiatement il pense inclure dans le programme, ainsi que proposer à Hanoun, son film en 16mm, *Feuilles d'été*, « dont le montage de la copie de travail n'était même pas commencé ! »¹² Le film deviendra son « principal souci jusqu'à mai » à la veille de la projection et au musée et à Cannes. Le long processus de postproduction en 16mm, le « montage du négatif, repiquage, montage et mixage du son et tirage de la copie 0 »¹³ devient contre-productif et le précipite dans la finalisation du projet. À ces problèmes logistiques vont se rajouter

¹⁰Fonds Téo Hernández, boîte 23. MNAM/CCI. Carnet de notes 7, du 3 décembre 1983 au 1^{er} janvier 1984. [ARCHIVES] Paris : [s.n.], 1983, f.37.

¹¹Fonds Téo Hernández, boîte 28. MNAM/CCI. Entretiens avec Téo Hernández, 1977-1983. [ARCHIVES] Paris : [s.n.], 1977-1983.

¹²Fonds Téo Hernández, boîte 24. MNAM/CCI. Carnet de notes 25, 1980-1985. [ARCHIVES] Paris : [s.n.], 1980-85, f.146.

¹³*Ibid.*

d'autres d'ordre personnel, une partie du milieu du cinéma expérimental réagit violemment contre la rétrospective à Beaubourg, des personnes qu'il croyait proches de lui l'attaquent. Du côté de Cannes, la sélection d'Hanoun va être critiquée énormément par Louis Skorecki, cinéaste et critique à *Libération* et aux *Cahiers du cinéma*, *Feuilles d'été* passe à la trappe comme « un joli 16mm »¹⁴. Pourtant le séjour à Cannes va lui permettre de reformuler les prémices de son cinéma. Ce moment de transition attire particulièrement notre attention :

A) *Citron pressé au Blue Bar, souvenirs/Cannes* (1984), Super 8. Couleur. Sonore. 12 min. 10 sec. Vitesse de projection : 24 im/sec.

B) *Tranches* (1985-87), film en trois parties "détachables" : *Pigeon, matador, tempête*, 7 min. 17 sec. *Réseau de raisins sur un ruisseau sans raison*, 9 min. 7 sec. *Fondu de cirrus sur cithare*, 8 min. 20 sec. Super 8. Couleur. Sonore. 24 min. 44 sec. Vitesse de projection : 24 im/sec. + *Chutes de Tranches* (1985-87) Super 8. Couleur. Sonore. 5 min. 53 sec. Vitesse de projection : 24 im/sec.

C) Cinq films d'août (1986), composé de cinq chapitres : *Le cinéaste est un arroseur arrosé*, 2 min. 25 sec. *La Vieille Charité*, 2 min. 24 sec. *Au Panier*, 2min. 11 sec. *Des arènes à Picabia*, 2 min. 30 sec. *Saint-Victor de Marseille*, 2 min. 30 sec. Super 8. Couleur. Sonore. 12 min. 30 sec. Vitesse de projection 24 im/sec.

Il conviendra à notre analyse, qui s'appuie sur le texte de chaque film, de garder l'ordre chronologique, en sachant que le montage des deux derniers films a été finalisés presque de manière simultanée au début de 1987, avec quelques jours de différence correspondant aux versions finales prêtes à être enregistrées et pistées. Le texte de chaque film a été travaillé un bon nombre de fois. Il y a douze versions pour *Citron pressé au Blue Bar* du 7 au 30 novembre 1984, treize versions pour *Tranches* du 30 octobre 1986 au 18 mars 1987 et 11 versions pour 5 films d'août, dont on ne connaît que la date de la dernière le 20 mars 1987. Les dates de la filmographie, assignées par Hernández lui-même, correspondent donc à la date de tournage des images. Par règle générale il s'agit d'une saisie directe du réel, des films tournés montés dessinant le parcours du cinéaste.

¹⁴*Ibid.*, f. 148.

Tout notre intérêt porte sur la restitution de cette expérience, suspendue dans l'instant du tournage et dans le discours qu'elle génère.

Lorsque Téo Hernández va présenter *Feuilles d'été* à la section *Perspectives du cinéma français* de la 37^e édition du Festival de Cannes, il prépare déjà le film qui devrait faire un lien entre ses débuts dans le cinéma à Mexico et son expérience européenne. « 25 ans de cinéma », devrait regrouper 25 films développant cette question : qu'est-ce que c'est le cinéma ? Il a déjà la liste de titres, et plusieurs de ces titres seront utilisés par la suite et dans le film *Tranches*, dit à 'parties détachables', et dans *Cinq films d'août*, composé de cinq chapitres. Au début filmer à Cannes s'insère donc dans la série *Souvenirs*, dans laquelle il y a déjà les villes : Marseille, Paris, Bourges, Florence, Barcelone, Rouen. En règle générale, les images du film sont accompagnées par une prise de son aussi tirée du réel, pourtant le seul son qu'il utilisera sera celui de la mer, le film évolue vers un journal, où il fera un compte rendu des événements filmés ; le séjour à Cannes réveille en lui le fort besoin de prendre position vis-à-vis de l'industrie du cinéma, en une année pas comme les autres. Rapportons-nous au texte.

Sur un écran noir, la voix donne sa définition du film journal :

Ceci est un journal. Dans un journal on passe aux aveux. C'est une séance de torture les yeux aveugles. On se donne et on donne les autres. Après tout un journal est fait pour se casser la gueule et non pour apitoyer les autres.

Toujours en noir, Hernández commence son récit par un jeu elliptique qui va concentrer l'image de la mer comme contrechamp de la manifestation culturelle. Il relie la fin de la séance où a été projeté *Feuilles d'été* à la fin du film : l'image de la mer.

L'issue de la séance est la fin du film, la dernière image qu'on voit : ici, la mer à Cannes. Mais allons au début du film.

Début dont le premier plan que l'on voit, d'à peine deux secondes, est marqué par la date du 21 mai — dans le laissez-passer du festival sur lequel est posé un citron pressé, élément qui donne titre au film et qui sera évoqué à la fin dans la lecture du générique accompagnée de l'image de la mer. L'image de la mer, annoncée pour la fin devient aussi le contrechamp de la séance de cinéma, la dernière image que l'on voit à l'issue de la projection. La projection a eu lieu le mardi 22 mai au cinéma Miramar, qui

offre à sa sortie une vue sur la Méditerranée. La démarche est mise en perspective avec cette délimitation spatiale, l'espace propre au festival et ce qui sort de ces bornes. Ce qui se trouve de l'autre côté :

C'est le 21 mai, je débarque sur la Côte. Le festival touche à sa fin. Le mistral est présent. Mon séjour cannois se passera dans la solitude. Cela me permettra de passer mes journées à filmer le festival, ou plutôt ce qu'il en reste.

L'ironie sera omniprésente. Le festival a commencé le 11 mai et finira le 23 un jour après son départ. 1984 est une année de grands changements. De l'ancien festival, celui qui avait lieu dans la totalité de la ville, presque à la manière d'un carnaval, il en reste peu ou rien, en 1983 entre en service le *Nouveau Palais des Festivals* dont le projet architectonique cherche à orienter la mise en scène d'un grand spectacle.

Le festival est fort de ses emblèmes : gloire, argent, politique. Ces drapeaux semblent bien le protéger. Aucun signe extérieur ne saurait, désormais, le troubler. Ici, le cinéma fait partie de l'air du temps. Tout et tous, sont à son service. Il ne reste qu'à regarder de l'autre côté de drapeaux.

Dans ce décor, Téo Hernández distingue et se meut dans deux espaces. Ce qui est « de l'autre côté des drapeaux », pourrait tout simplement désigner la vie, le réel, dans une énumération qui s'arrête dans l'élément du miroir où il se filme lui-même :

D'abord la mer, puis la femme, le manège et le miroir. À Cannes on peu rencontrer n'importe qui et le filmer n'importe où. On passe de l'autre côté du miroir. Le nouveau palais des festivals, que certains surnomment le 'bunker' à des allures de labyrinthe. Un labyrinthe moderne, aux couleurs gaies et bien éclairé. Je me promène parmi les images du monde entier. S'agit-il d'un rêve ? Non. C'est un marché. Ici, on vend votre imaginaire.

L'autre côté du miroir c'est l'écran, dans un raccord qui intensifie ce champ/contrechamp entre nature et culture, l'écran cristallise une nouvelle image. Si les années 80 abandonnent la classique lecture des palmarès effectuée par le président du jury devant la presse (une presse parfois hostile aux prix décernés), pour récréer une cérémonie à l'américaine où l'on octroie la palme dans une mise en scène orchestrée jusqu'aux derniers détails, 1984 est la première année où le festival est diffusé en direct en France et dans un bon nombre de pays en Europe. Il s'agit d'une pratique qui débute cette année-là avec un réseau technologique qui comprendra sous peu la planète entière.

1984 commence avec une émission fort suggestive, *Good Morning Mr Orwell* confiée au vidéo-artiste américain d'origine coréenne, Nam June Paik, qui met en scène, entre New-York et Paris, un potpourri bilingue de culture pop transcontinentale. Il s'agit du début d'un nouveau marché qui changera l'imaginaire de la planète.

Sur la terrasse du palais on offre un cocktail à Marcello Mastroianni. Son image traditionnelle : costume sombre, cravate, semble se détacher d'un vieux numéro de "Cinéma". À Cannes l'ancien et le nouveau cohabitent et se réclament. Pérennité et autorité du premier ; respect et obéissance du second. La dévotion est le sentiment majeur de la Corporation. Il s'agit d'une histoire de clans. D'un côté les pères, d'un autre côté les fils, réunis à l'occasion dans un hommage nostalgique au passé, et un élan de solidarité devant le futur. Le cinéma, en général, est devenu une histoire de famille. Celui qui n'en fait pas partie n'aura pas sa ration. Le festival c'est une cérémonie de passation du pouvoir. À la fin, qui sera primé ? Le père légendaire et le fils le plus respectueux. L'application paye et les larmes aussi. Et la frime. La seule hantise de Cannes ce sont les vagues, anciennes et futures. Elles sont l'opposé des larmes et du respect. Une vague éclate, et fait éclater.

Si *Feuilles d'été* a été une première ébauche d'un cinéma en 16mm qu'il renoncera à faire par la suite, il ne faut pas hésiter à voir dans le journal cannois, guidé par la réflexion d'Hernández, la confrontation nécessaire du cinéma personnel qu'il incarne avec le cinéma de l'époque, au milieu d'une production dont la seule idéologie était celle du marché, comme en témoigne le calme apolitique de l'ouverture auquel fait allusion le présentateur du festival Henry Chapier¹⁵. Si « l'ancien et le nouveau cohabitent et se réclament », le nouveau avec le recul du temps nous montre son vrai visage trivial :

Sur la Croisette, cette banlieue du festival, les activités semblent plus banales. On essaye d'attraper un maximum de soleil. Cette année les starlettes ne sont plus ce qu'elles étaient. Sur la plage du Carlton cette starlette paraît blasée. Plus tard elle prendra sur place, son petit déjeuner, indifférente aux photographes et aux badauds. On s'allonge et on se relève avec quelques années de plus. La plénitude de la chair s'offre sans pudeur à l'avidité des voyeurs. À la fin de la séquence elle se masquera le visage. Ça lui permettait, peut-être, de mieux m'observer. Je pensais à l'image qu'elle avait de moi, à travers ce masque ; debout, devant elle, caméra à la main, et la mer derrière. Elle me filmait à sa manière, et semblait deviner ce que je voyais. À moins qu'elle l'ait mis pour dissimuler son âge.

Le début de son cinéma, ce qui synthétise *Le corps de la passion*, est confronté à ce désir amorti par la trivialité du décor, il n'est plus question ni de corps ni de passion,

¹⁵Cf. Ouverture du Festival le 11 mai 1984, document sur : <http://www.ina.fr/video/DVC8408073701> [Consulté le 19 février 2017].

mais d'avidité de la chair exposée, drame de l'époque seulement dépassé par la mer, comme absolu :

À Cannes l'autre auteur du drame c'est la mer. Espace sans limite, au-dessus de toute mémoire. Elle s'approche et se dresse. Elle guette les derniers sursauts du festival.

Dans cette nouvelle scène où il oppose ouvertement nature à culture, le cinéma, comme dispositif évocateur mais aussi dévorateur, est le centre recteur du regard, le lieu où l'image se dévoile en même temps comme possible et inéluctable :

Voilà celle qui aurait pu être Carmen. C'est une fille du vent. Sa beauté sauvage et sans fard, est un défi au festival. Sous le mistral qui frappe elle est comme le sable de la mer. Elle fait face au soleil, et se demande, peut-être, si c'est elle le cinéma. À moins qu'elle se soit trompée de festival. Elle est venue accompagnée de sa mère. Carmen, 20 ans après.

Seule mesure du temps d'une nouvelle époque :

À Cannes on vient tous pour l'image. La propre et celle des autres. Ici, on est image, film, projection, spectateur, tout en même temps. C'est une opération en douceur, et surtout sans douleur. On devient image sans le savoir. On regarde sans regarder, ou plutôt on ne regarde pas. Aujourd'hui on avale l'image. Le cinéma est devenu une histoire de cuisine, ou plutôt de restaurant. Le propre de l'image est sa représentation, et celle-ci, on pourrait dire, est son jeu. L'image aime se dérober. L'image est comme le sexe, il faut l'attraper par la queue. Le malheur au cinéma est qu'on ne voit que ce qu'on veut voir, surtout pas ce qui est en dehors. Au pays des aveugles, le borgne est roi. Le cinéma n'a plus de borgnes. Il ne reste que les bornes. À Cannes 3 bornes ne font pas la mer.

Les rôles sont ainsi assignés, celui du cinéaste reste celui rattaché à sa perception.

Cannes est parfois, un déjeuner sur l'herbe, où la mer se transforme en jeune fille au soleil. Le soleil devient fille transformée en déjeuner. La mer à son tour redevient mer, le déjeuner est un déjeuner. Tout reprend sa place avec l'image.

À Cannes la femme est la seule à faire face au cinéma. Elle avance de la mer à l'écran. Elle est la puissance tutélaire du festival. Sans elle pas de cinéma. Le cinéma est devenu une entreprise de dessous féminins pour une clientèle de vieux garçons.

Jeun garçon à la guitare. J'entends les vagues. À Cannes, comme ailleurs, on filme pas ce qu'on croit.

Il entend le vagues en regardant les images, Marcel Hanoun grand précurseur du cinéma personnel lui permet d'élaborer une description succincte de leur cinéma :

Marcel Hanoun, rencontré sur la Croisette. Il semble filmer quelque chose au loin.

Ce cinéma un cinéma du loin, loin de l'image qui cette année, à en juger par l'ouverture du Festival avec le film *Fort Saganne*, qui retrace « l'exaltation de l'épopée coloniale », selon les mots du présentateur Henry Chapier marquerait « un retour au star système avec des films à grand spectacle. [...] un retour à un cinéma [...] romanesque où ce qui compte d'abord ce n'est pas du tout l'idéologie, mais le héros, le roman, les sentiments [...] ». »¹⁶ Remarques que fera aussi Hernández, dont l'analyse effleure notre présent actuel.

En fait on ne voit jamais ce que les autres font. Tout le monde filme et se fait filmer. Images qui se télescopent, mais qui s'ignorent. Toute la mémoire du festival s'éparpille et se perd dans la nature. Un jour, peut-être, on pourra tout récupérer et projeter. On verrait ainsi, se reconstituer une ville, un festival, des gens, la mer, des drapeaux. On verrait, peut-être, une certaine innocence, une certaine joie de vivre.

Tel est le pouvoir évocateur de sa parole l'année de 1984 où la palme d'or a été décernée à Wim Wenders pour *Paris, Texas*.

Qui est-il Tony Curtis. J'avais quinze ans, quand il était le jeune premier plus populaire d'Hollywood. C'était il y a trente ans. À l'époque j'étais déjà déçu par Cannes. Il était évident que la politique et le folklore primaient au festival. Aujourd'hui, je constate : une fausse allure texane envahit le festival.

La définition du cinéma industriel de son époque est simple, mais le regard du cinéaste décèle un dernier paradoxe :

À Cannes on filme ce qu'on voit, on montre ce qu'on a. Autrefois sur ces rives, une foule païenne, célébrait au printemps, la naissance et le triomphe de Vénus. Soit l'apothéose de l'image. Aujourd'hui... Voilà le véritable emblème du festival, sa palme d'or : Un triangle de Vénus dans sa coquille rose sur fond bleu. Tout le cinéma est concentré là.

Le film comme flux temporel va vers la cadence de la mer.

¹⁶*Ibid.*

La mer, hier et aujourd'hui, est la seule à participer de cette célébration. Son rôle est de récupérer Vénus, de dévorer la palme. D'escamoter toute image. La mer est une langue profonde.

Je suis venu à Cannes présenter un film. Il n'aura pas plu. Un public de retraités aura été mon lot. Ici il faut savoir à l'avance où l'on met les pieds. Pour le néophyte il s'agit d'une épreuve semée d'embûches, surveillé par des gardes-chiourmes. À Cannes ce qui triomphe ce sont les bons sentiments et le folklore, ou plutôt le folklore des sentiments. Famille, couple, enfants, le festival est un solide abri pour les valeurs traditionnelles. À Cannes, comme partout ailleurs, le public est à l'image du cinéma : conservateur, provincial, infantin.

Une vague efface son ombre.

Sur le désert cannois mon ombre se profile. Témoin occulte d'un festival sans gloire, elle attend l'arrivée des vagues, qui bientôt viendront balayer, emporter, effacer, toute trace de vanité humaine.

On entend finalement la mer. Le pistage du film est déficient, c'est une prouesse technique de vouloir synchroniser la parole, il le fait la veille de la seule projection du film qui aura lieu au Ciné-Club de St. Charles le mercredi 5 décembre 1984. Après la projection, il prend des notes pour faire des modifications qu'il ne fera jamais. Au cours de la projection de décembre, il fait connaissance de son dernier amour. Il tombe éperdument amoureux d'un jeune canadien, à qui le texte de *Vitriol*, le troisième volet de son autobiographie, s'adresse. Les choses tournent mal et le film restera inachevé, sans pister. Le problème de pistage et de synchronisation est fréquent depuis *Fragments de l'ange*, il s'agit de donner le film monté à un laboratoire pour que l'on rajoute une bande magnétique, pour ensuite projeter le film dans un projecteur capable de faire le lien avec un lecteur de cassettes. D'où l'importance de chronométrer l'ensemble le plus exactement possible et enregistrer une lecture sur une cassette suivant le chronométrage, pour ensuite pister le film. Dans le film *Midi* (1985), composé de dix chapitres, qui ne s'éloigne pas du projet de *25 ans de cinéma*, il prépare un texte pour la projection de St-Charles qui a lieu le 26 février 1986, et dans lequel on peut comprendre les ennuis techniques qu'il endure pour pister ses films : « Pour les films présentés, tous silencieux, je voudrais dire quelques mots d'introduction. Tenter cette expérience : Lire le texte d'abord, voire le film après. Avoir le choix de placer les mots à l'endroit qu'on veut. Avoir le choix d'oublier les mots ou les images. Ou les deux »¹⁷

¹⁷Fonds Téo Hernández, boîte 19. MNAM/CCI. Dossier autour du film *Midi*, composé de huit chapitres: "Au château d'IF", "La corrida du 21 juillet", "Du côté de Cap Canaille", "Une journée à Martigues", "Cotignac", "Dans le Var", "De

Avec *Tranches* le problème de synchronisation est contourné par la structure même du film, le montage regroupe des séquences aléatoires sur une période de trois ans. Le deuxième titre, l'allitération *Réseau de raisins sur un ruisseau sans raison*, résume l'ensemble. Les séquences, malgré la vitesse des images, se succèdent à un rythme modéré, constant comme un cours d'eau. À sa voix se succèdent le son de la radio passant de manière intermittente d'une chaîne à une autre et un *cante jondo*. Par le générique, qui n'apparaît pas dans le film mais dans les chutes, on sait que le film était dédié à Federico Garcia Lorca. Le générique, qui aurait dû, comme à son habitude, apparaître peu à peu vers la fin du film, est réalisé cette fois-ci devant un miroir sur son lit où des tranches de son corps nu apparaissent, parfois en prise directe, parfois à travers le reflet, suivant l'élan de sa caméra. Des fragments de son corps, de son sexe, parsèmeront le film, en rappelant son idée de faire un autoportrait avec le montage de deux photos côte à côte : « une tranche de viande et une glace brisée »¹⁸. Un an et demi après cette note, en décembre 1982, le mot 'tranche' apparaît à nouveau, mais cette fois-ci relié directement au cinéma et à la vision : « Je pensais que la vision humaine est une série de "couches" successives qui fusionnent et produisent un "bloc gélatineux". C'est ça la "vision concrète de la réalité". Le cinéma est une tranche "découpée" et "extraite" de ce bloc gélatineux. »¹⁹ Cette approche, fort lyrique, et qui pourtant n'est pas si éloignée des dernières recherches sur la vision,²⁰ guide la forte pulsion de tout filmer qui le traverse. Les trois titres qui composent *Tranches* comme des parties détachables, se trouvent depuis le 13 avril 1984 dans son projet *25 ans de cinéma*. En fait il ne réalise que les trois premiers films de cette liste au titres épiques : « Zones arbitraires de la peur », le 19^{ème} ; « Œdipe égyptien sur un lit de glace et de menthe », le 9^{ème} ; « La diagonale du désir », le 20^{ème}. À

Saint-Sixte aux Baux", "Retour à If", "Marseille antique", Paris : [s.n.], 1985.

18 Fonds Téo Hernández, boîte 24. MNAM/CCI. Carnet de notes 25, 1980-1985. [ARCHIVES] Paris : [s.n.], 1980-85, f.65.

19 Fonds Téo Hernández, boîte 23. MNAM/CCI. Carnet de notes 4, du 1^{er} mars 1982 au 25 mars 1983. [ARCHIVES] Paris : [s.n.], 1982-1983, f.55.

20 José-Alain Sahel, membre de l'académie de sciences décrit la rétine comme une « pellicule sensible qui tapisse le fond de l'œil », un « réseaux de 130 millions photorécepteurs », en principe composé par deux visions différentes, l'une de cônes au service de la vision diurne et l'autre de bâtonnets pour la vision nocturne, la première est active dans la tri-variance colorée et la deuxième dans le spectre de la rhodopsine, propre à une vision en pourpre et noir. À ce cadre physiologique connu depuis la moitié du XX^{ème} siècle l'on doit ajouter la compréhension du traitement de l'information avant qu'elle ne soit envoyée au nerf optique, ceci notamment dans une distribution de la rétine externe en ce qui concerne l'espace et la rétine interne qui concrétise l'idée de temps à travers le mouvement. À ce tableau s'ajoute un composant clé qui est un substrat neuronale de la rétine d'environ 100 millions de neurones. Cette décomposition du circuit rétinien effectuée par l'ontogénétique atteint 95 % de la description du processus visuel, dont le signal « correspond à une vingtaine de signaux différents chacun reproduisant l'une des caractéristique de l'image » simultanément. « La vision que nous avons, que nous croyons avoir c'est un empilement de 20 canaux différents de traitement de l'information, sur les bords, sur les contrastes, sur les mouvements, sur l'intensité... » Couches d'information qui vont agir de manière à soustraire l'élément dont l'attention s'adresse pour ne pas surcharger le cerveau. Cf. http://public.weconext.eu/academie-sciences/2015-12-15/video_id_003/index.html#diapo003

ce rythme en sachant que le quatrième titre, « Lamelles de chair au crépuscule »²¹, a été réalisé trois ans après en collaboration avec Catherine Diverrès et Bernardo Montet sous un nouveau nom : *Le livre brulé*, il lui auraient fallu vivre encore au moins 10 ans pour réaliser l'ensemble de 25 films. Mais les 'tranches' se succèdent comme les jours, le film porte cette cadence impitoyable de l'ellipse du quotidien où, si l'on nous permet de paraphraser le texte : 'nos pieds touchent le fond des choses en remuant le noyau germinal des actes'. Il sera pris dans ce rythme, redoublé par sa découverte de la danse, et ses 25 ans de cinéma resteront sans se célébrer. Mais voyons l'ensemble du texte qui est disposé uniquement sur les deux premiers volets, il ne s'agit plus d'une chronique quelconque concernant le cinéma mais de l'émergence du sens de son cinéma dans la simplicité d'une loi qui s'accompli, tel qu'il est décrit dans les quatre premier vers :

Pigeon, matador, tempête

*À la manière d'une branche de laurier qui étreint le front du temps,
ce film tresse de sa lumière fugitive la courbe de l'instant,
et affronte avec ardeur la poussée du sens
qui vient à la recherche de l'image pour imposer sa loi.
Paroles disséminées en forme de missive,
d'un appel, d'un mot quelconque,
d'une stèle.
Parfois la trêve du silence.
L'image saisie au vol,
tranchée dans sa nudité et sa solitude,
solidaire de la tempête, rebelle à la mesure.
Vaste réseau de sons aigus et d'images graves
qui jaillissent du sexe nu de la vie.
Bref, dénuder l'image et copuler avec la vie.
Surprise, dans le bain de sa propre lumière,
elle poursuit sa démarche, sombre ou ardente,
selon le vent et la saison.
Où va-t-il ce ruisseau sans raison ?
Quelle est sa rançon et sa leçon ?
Pigeon, matador, tempête :
trois cristaux qui s'assemblent pour former un pendant de lustre.
Trois morceaux, équation et dilatation de la même chair :*

²¹Fonds Téo Hernández, boîte 19. MNAM/CCI. Dossier autour du film *Tranches*, film en trois parties "détachables": "Pigeon, matador, tempête", "Réseau de raisins sur un ruisseau sans raison", "Fondu de cirrus sur cithare", Paris : [s.n.], 1985-87.

Orifice, veines, peau subtile.

Ou pourquoi pas ?

Désir, peur, attente.

Construire progressivement des séquences qui dérivent, s'interrogent, s'ignorent ou correspondent. Où le propice se profile, se dénoue, se dénonce, se transparente.

Quête ou fuite, ou simplement être.

Passion et réflexion.

Labyrinthe où l'image revient au centre même, au noyau de sa performance et de son désarroi : le nu, le sexe nu de la vie.

Ce qui vient dépister, déguster, ou refléter cette palpitation du nu ; qui se prélassse, se baigne, dort et rêve ; poursuit sa trêve humide parmi les nuages et les images.

À la manière d'une branche de cerisier qui perd ses fleurs au fil de jours.

À la manière d'une branche de laurier qui étreint le front du temps, ce film tresse de sa lumière fugitive la courbe de l'instant.

Ici, on entend une porte qui claque ; là, une voix demande une adresse ; là, le train arrive quelque part ; là, le silence.

Revenir au début du film et dire : c'est le train dans la campagne italienne.

Savoir que le son est ailleurs, qu'on ne peut le rattraper.

Il ne reste qu'à regarder l'image.

Tranches de quoi ? De tout : l'espace, la lumière, la couleur, le temps.

Ce à quoi se rajoute par le titre une autre accumulation du même genre :

Réseau de raisins sur un ruisseau sans raison

Savoir dire non, et faire pousser ce non dans une assiette de graines somnifères,

Qui drainent la petite mort du matin,

Si blême,

Au bracelet moitié argent, moitié brouillard ;

Bijou qui sent la terre noire où il a été sevré,

D'où il a été déterré.

Cheval uni par la peur,

Etable frais de vert espoir,

Et couvertures à carreaux qui abritent et affrontent,

Les ciseaux et la rude neige.

*Des hordes aux sébiles à la monnaie jaune
aspirent à réduire en poudre la botte, la hutte,
sèment la crainte et le doute,
et agonisent d'ennui,
indifférents aux graines d'acier des tempêtes,
aux sombres péniches qui dérivent parmi les violettes de Parme,
les obélisques et les murs obsolètes ;
et voguent vers une mer à la chaleur inclémente et vorace.
Mes pieds touchaient le fond des choses,
Remuaient le noyau germinal des actes ;
J'y ai laissé des arrhes décisives, inaliénables,
Qui auraient servi à racheter la patine récalcitrante de la peur,
L'urinoir sauvage de la lune,
Les propos compulsifs,
Les vœux craints car exaucés.*

Tranches est un film émouvant sur plusieurs aspects, qu'il nous soit permis de nous émouvoir tout en gardant la distance vis-à-vis de l'objet épistémique. Poème à l'éphémère, à l'image, avec le double refrain qui le cimenter, il agit en deux directions opposées, c'est d'une part la perte de fleurs de la branche du cerisier mais c'est surtout la force qui couronne le temps sous la forme d'une branche de laurier. La perte de la vie et la trace pérenne qu'y demeure. Le film est le sortilège de rendre l'instant captif, de tracer sa courbe, de faire sentir sa courbe dans ces images dont on sait que « le son est ailleurs [et] qu'on ne peut le rattraper ». C'est l'intensité de la vie qui le pousse à reconnaître son corps nu devant la glace, comme s'il voudrait s'accrocher à la vie, en soumettant son corps à l'émergence du sens et sa loi. Tout est latence dans ces images, le réel vibrant par le geste de son regard. On ressent dans le ton de son discours qu'il ne fait que commencer, que ces tranches inaugurent un nouveau régime de l'image ponctué par la lecture attentive de sa parole. Le réel devient la nudité de l'image, rebelle à la mesure, cette tranche parmi les tranches, le corps du film s'adresse au plus profond de notre perception du réel. Non que l'on perçoit le réel bien entendu, mais que l'on assiste à la sublimation de la démarche de s'approcher de ce réel, comme la poursuite de cet interstice privilégié où l'image de la parole efface toute frontière nous permettant de surprendre la vie « dans le bain de sa propre lumière. » En abolissant le sens, en le rapportant vers une dimension épique, définition du montage qui n'aurait pas déplu à

Eisenstein : « pigeon, matador, tempête », « désir, peur, attente », Hernández redonne à l'image le « noyau de sa performance et son désarroi », fragments ultimes de sa vie enchevêtrés à jamais dans l'histoire du cinéma. Si dans le premier volet, il se questionne sur la raison de ce ruisseau, dans le deuxième, celui qui porte le titre, il nous donne le compte-rendu de son vécu, les mots dans leur nudité d'expérience totale d'une vie qui a atteint la maturité et est accompli, car ses vœux ont été exaucés et sont oh ! ironie, craints.

Cinq films d'août se trouverait à l'opposé de *Tranches*. L'aléatoire du premier, l'aspect diachronique d'un temps rassemblé par des coupes transversales de 85 à 87, disparaît devant la succincte synthèse de l'exposition dans l'unité d'une bobine de 2 minutes et demie, tournée montée. Le film est en ce sens une prouesse du regard à laquelle s'agence peu à peu la parole avec ses prémices phénoménologiques. Son point de départ est l'axe de filiation de son cinéma, il se rend à la Ciotat pour commencer son enquête, dans la gare où Lumière a filmé *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895). Le projet est relié à une vieille idée de filmer 31 films en août, un par jour dans l'espace d'une bobine. Le film démontre à quel degré son regard a réussi à saisir un rythme tiré du réel, du parcours entrepris, comme ascèse dynamique du nouveau médium. La lucidité de son développement, donnerait réponse, avec une simplicité accrue par la poésie, à la question qu'il avait entreprise dans *Vitriol*, et qui apparaît ici sous un aspect moins métaphysique. Au questionnement insistant du troisième volet de son autobiographie : « À quel instant l'image a-t-elle besoin d'être ? À quel instant s'évanouit l'image ? À quel instant couper une image ? À quelle hauteur des yeux ? À quelle distance des bras ? À quel moment du jour ? »²², il remplacera « Sous quel angle filmer un sujet ? » question submergée dans la recherche de la tradition.

5 FILMS D'AOÛT

I

LE CINÉASTE EST UN ARROSEUR ARROSÉ

Gare de La Ciotat.

Sur le quai, une plaque. En honneur de certains, qui autrefois, se sont posés plusieurs questions sur le même quai, à propos d'un train.

²²Fonds Téo Hernández, boîte 20. MNAM/CCI. Dossier autour du film *Vitriol* (série *Autobiographie*), Paris : [s.n.], 1985.

Je descends dans la ville. C'est le mois d'août 1986.

Il y a le soleil, le port, les chantiers navals, les bateaux, la mairie, la plage, les estivants.

D'un lieu à l'autre, essayons de nous poser quelques questions :

Sous quel angle filmer un sujet ?

De loin, ou de près ?

À quel moment ?

Quand le sujet arrive ? Ou quand il s'en va ?

Peut-être quand il est immobile.

Filmons la vie comme elle se présente.

Pari risqué, car il écarte toute question, et nous laisse seuls devant l'émotion du geste.

En fait, on ne filme pas la vie, mais un point invisible dans la distance. Ce qui se trouve au-delà de l'image que nous filmons.

Ce que l'on filme c'est l'angoisse du temps qui passe.

L'image, elle nous file des doigts.

En un mot, on filme le temps.

Dire seulement ceci : voilà l'instant.

Le temps : le réduire à la sérénité d'une image.

Dire : c'est le matin qui fait le film, c'est le mois d'août.

Est-il possible de rendre visible le passage du temps ?

De rendre visible cette transparence ?

Le montage du film se trouve dans le temps.

On découpe dans la clarté des secondes, des minutes et des heures.

Bref, il s'agit d'un accouplement situé hors du champ de la nature :

le temps voué à s'accoupler avec lui-même.

Mais tournons le dos au film, et contemplons la vie.

Elle arrive comme ce bateau qui gonfle sa voile avant de prendre le large.

Abandonnons tout souci, non sans nous dire, encore une fois :

Comment filmer un sujet ?

De pile, ou de face ?

Mouvement réflexif du médium dont on peut trouver l'origine dans le 23^{ème} titre de *25 ans de cinéma* : « Corps se dévorant lui-même : Le film ». Devant la vie qui s'échappe il ne peut que disposer de l'art du geste, l'émotion du geste, la passion du geste,

effectuant l'action de ce montage « dans la clarté des secondes, des minutes et des heures ». Cette synthèse qui fait du médium un moyen du temps, voué à s'accoupler avec le temps peut être vu comme l'axe directeur du film qui développe sa propre matière confronté dans le deuxième temps à la matière du monde, fine dialectique d'où il cherche à extraire la plénitude de l'être à travers la plénitude du regard.

II

LA VIEILLE CHARITÉ

Faire perdre son poids à la pierre.

Tendre un arc entre elle et la lumière.

Dépasser la pierre pour aller vers son secret : la solitude.

Point de voile sur ce secret. Celui-ci est partagé par tout ce qui vit à midi.

Le but, inavoué, de l'architecture, semble être, de périliter— se laisser mourir et renaître de ses cendres, et offrir, seule cette évidence : une sereine solitude.

Indiquons cette autre vocation :

Le travail de la pierre nous dépose au seuil de la lumière et nous conduit à son apogée.

Cet ancien savoir — cette intimité à partager : le don de soi.

C'est de cette compréhension — le don éternel de la pierre —, que l'être peut poser son empreinte dans sa propre plénitude.

C'est la lumière qui donne à la pierre la mesure de sa grâce.

La figure de la pierre s'élanche, et reste, suspendue, dans l'air.

Elle se traduit en emblème de l'instant.

On attend de la pierre, ce qu'on reçoit de la feuille : le cadeau de la grâce.

De la pierre passons au geste de la main, qui tient, dans sa courbe, cette autre architecture : l'habitation de l'instant.

Frugale structure, et diaphane.

Tout invite, là, à y poser le pied.

À demeurer, suspendu, en elle.

Il s'agit pour Hernández de pousser au maximum cette plénitude de la parole qui serait l'accomplissement d'un destin à travers le cinéma. Tout lui est dévoilée comme le secret intime de l'être, solitude aperçue dans le dynamisme de la pierre suivant ce compte

rendu de plans qui scrutent l'image architecturale. C'est ainsi que l'on peut aussi comprendre son idée d'appeler son autobiographie « Architecture du rêve », lien qui pourrait être élargi à une 'architecture du réel' en tant que lieu d'« habitation de l'instant » créée par le geste intégral de son corps. Son cinéma est dorénavant un tout, projet unique aux voies confluentes. *Tranches* et *Cinq films d'août* en sont au centre et font partie de son autobiographie. Après avoir répondu à la première question, « sous quel angle filmer un sujet ? » en faisant un lien entre la matière et la plénitude de l'être à travers le film, il retourne à la source où tout a commencé, à la source de cette écriture du réel qui allait éveiller sa parole six ans auparavant quand, en étant à Marseille, il sent pour la première fois, le désir impérieux de filmer le réel: « En me promenant dans le quartier du Panier, j'ai eu un subit et profond désir de filmer ce monde qui semblait se dérober à jamais sous mes pieds. Un monde qui serait bientôt écroulé, anéanti et balayé et dont ne resteraient que quelques images qui auraient [...] »²³

III

AU PANIER

C'est là, entre la montée des Accoules et la rue Baussenque, un jour de l'été 1980, que j'ai ressenti une double émotion : sauvegarder ces images d'un monde qui semblait chavirer dans la clarté du jour, avant de disparaître à jamais.

Sans savoir, à ce moment-là que c'est dans cette fragilité qu'il puisait sa permanence.

Portes, toits, linge au fenêtres, caniveaux, enfants, intérieurs sombres et secrets, tout cela semble s'adresser et se diriger vers un aimant suspendu dans l'air.

Ce flot harmonieux des choses fonctionne avec l'horaire du vent et du bleu du ciel, tempéré par la solidarité de la pierre ; s'abandonne et montre avec une conviction égale à l'ardeur du ciel, ce qu'on est, et ce qu'on n'est pas.

Cela étant important. Il suffit de voir à travers cette lumière aveuglante.

Ici, il s'agit d'être et de ne pas être.

Je parlai d'une autre émotion. Cette subite floraison :

L'évidence du dénuement devant tant d'ivresse.

Comment filmer cette quantité de vie ?

Question qu'on ne se pose sans se dire : comment filmer cette qualité de vie ?

Une certitude : seul, et avec un geste.

²³Fonds Téó Hernández, boîte 24. MNAM/CCI. Carnet de notes 25, 1980-1985. [ARCHIVES] Paris : [s.n.], 1980-85, f. 7.

Il suffit de faire un pas.

Mais ces images qu'on voit à présent datent de l'été 1986.

Ces intérieurs restent toujours dans l'ombre, et ne se donnent qu'à eux mêmes, aussi sereins et lumineux, forts de la vie qu'ils renferment.

Cette vie qui arrive, dans une courbe de vent, et se pose, souriante, ou avec un cri, sur le trajet quotidien du temps.

Fidèle au même regard, l'objectif recueille ce théâtre de la Totalité, où vie et représentation se présentent dans la même image.

« L'évidence du dénuement » face à ce moment si important de son œuvre, exclut tout effet de mise en abîme car toute son œuvre conflue vers ce moment de clarté dans lequel il croit découvrir la pérennité à l'origine de cette pulsion qui l'a poussé à filmer le réel. Si six ans n'avaient pas suffi à effacer l'antique empreinte de ce monde aujourd'hui en effet révolu, s'il se trompe en croyant avoir décrypté la clé de sa permanence, cette permanence est désormais celle de son regard, puisant dans la fragilité du film. D'un bout à l'autre, de *Souvenirs : Marseille* à *Au panier*, sa vie se définirait dans le montage incessant où cette géographie amie le fait, lui même, graviter avec récurrence autour de « cet aimant suspendu dans l'air ». La question du début, « comment filmer un sujet ? » se développe en soulignant la contingence du réel : « Comment filmer cette quantité de vie ? » pour ainsi acquérir sa dimension éthique : « Comment filmer cette qualité de vie ? » Véritable devoir du médium vis-à-vis du réel. Sa démarche est la réponse : « Il suffit de faire un pas », pas dans le vide, après avoir fait le vide, en s'intégrant à la contingence. Son regard ce pourrait être là la clé, s'intègre symbiotiquement au réel, il agit comme un nerf hypersensible, il « recueille ce théâtre de la Totalité, où vie et représentation se présentent dans la même image », geste majeur de son cinéma. La lutte contre le temps peut ainsi continuer dans la métaphore de l'arène où la vie fait face à la mort, où lui s'auto-décrit et se définit dans l'acte de filmer :

IIII

DES ARÈNES À PICABIA

À l'origine de la pierre : une source.

Elle est toujours vivace. C'est la ville même.

Un nerf secret conduit le film vers la source de l'image : l'agonie du temps.

*Laissons mourir le temps et allons vers la permanence de la pierre.
Recueillons la modulation de la source.
Faisons une ronde autour de la pierre déchuée.
D'un geste bref, dressons sa transparence.*

Le film suit sa course débridée dont le but est ce raccourci du temps : réunir dans le même geste, l'ancien et le nouveau.

Tressons une guirlande avec l'image, autour du torse de la source. Allons vers cette source : la forme de l'instant.

Dessignons avec le doigt le feuillage dans le sable, et dégageons le fruit opulent de l'instant.

Regardons dans la source le double de l'image.

Cette image qui reçoit dans son centre la flèche de l'instant.

Offrons au film cette autre image. Sans effacer celle-ci, qui défile à présent :

Une tenture pourpre flotte sur l'arène.

Les crotales d'argent résonnent dans le ciel.

*La foule acclame le corps hardi, dégagé de ses habits,
qui s'élançe au combat du temps,
dans l'étendue de l'arène.*

Son arme : l'éclair de son geste,

la juste position de ses membres dans la transparence de l'air.

D'un trait il réussit son exploit :

abolir la distance entre l'image et le temps.

Cette prouesse : dépasser l'image pour atteindre la vision.

Une dernière intention :

Imprimons ces paroles, à la manière d'une épigraphe, sur l'étendue du film.

Fruit, source, flèche, l'instant appartiendrait à son discours par l'éloge entrepris dans la pratique, par l'effort commun du corps et de la parole. Il accomplirait ainsi la prouesse de « dépasser l'image pour atteindre la vision ». Le cinquième chapitre *St-Victor de Marseille*, n'est que le vécu en silence « sur l'étendue du film » de son cinéma. De la tension du montage par tranches, décrite comme l'équation de la chair transfigurée en désir, peur et attente, au rythme clair et sûr d'une promenade qui dessine et traverse le seuil d'un été mémorable où il célèbre la vie, le projet cinématographique de Téo Hernández est au plus haut de son essor. La danse viendra surenchérir cet état, avant que la vie elle-même, presque en un instant —il découvre sa maladie en avril 1991—, lui soit ôtée. Un jour avant de mourir il dresse encore sa parole pour s'intégrer à la totalité :

« Mon cœur est la rose de la nuit
les étoiles filent
la rivière avec ses roseaux
 et son argent liquide
souvenir des arènes
de pas et d'ombres inscrits
 sur l'infini du ciel
des amours emportés ne
 sont que des nuages
que le vent déchiquette,
ce soir toute ma vie,
soudain n'est qu'une fenêtre
où s'étale l'indicible
 Teodoro Hernández
 St-Ouen

21. agosto. 1992²⁴

²⁴Archive personnel.

