

Jean Louis Schefer

Images mobiles

Récits, visages, flocons

P.O.L

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

PRÉFACE

C'est sous cette dénomination, la plus générale possible et à son sens la seule pertinente, que Fernand Léger définissait le cinéma à l'époque du *Ballet mécanique*. Plus qu'au cinéma, c'est à une réalité de la définition optique des images que pensait Léger ou au principe de leur défilement ; c'est plutôt par l'ensemble des suggestions qui composent en elles du sens que cette mobilité est ici envisagée.

Plusieurs des textes qui suivent commentent des images ou des scénarios burlesques. Ceci n'est pas véritablement mon goût de cinéma, tout juste un compte rendu tardif des premiers films qui ont marqué nos mémoires d'enfants et parfois, plus que les films, les conditions de leur projection. L'éternelle guerre incompréhensible, que nous mesurions tout juste à cette destinée de jeunes fantômes où nous avons passé, à ce soudain agrandissement du monde par lequel les bêtises d'enfants (chutes d'objets, bris

de verre, trébuchements, chutes ou coups) détruisaient des villes, réduisaient des populations en esclavage ; il nous en est resté le ridicule d'une culpabilité de Lilliputiens que tous les burlesques nous ont plus tard expliqué par un mime de jeux d'enfants refait dans des corps d'adultes.

Qu'étaient au juste les burlesques ? La raison même pour laquelle je ne m'y amusais pas : la représentation des vaincus par les vainqueurs. Mais aussi l'entrée dans un autre monde dans lequel le théâtre avait perdu son pouvoir d'éducation ou d'intimidation. La pauvreté (de physionomie, de costume, de gestuelle, de parole) des acteurs burlesques s'est presque immédiatement convertie à nos yeux en un avertissement : c'est de tels enfants attardés dans leurs maladresses que nous risquions de demeurer nous aussi puisque les rôles du grand théâtre du monde avaient désormais disparu ; ou que les décors du théâtre ayant été détruits, notre avenir réel (ce cinéma était le seul cinéma réaliste) était représenté par ces enfants idiots, grandis dans leurs culottes de collégiens, pataugeant à l'âge adulte dans des barboteuses ou des habits de premiers communiant.

Une définition générique du « cinéma » (globale, unitaire) est tout juste celle de son fantasme ; celui d'un art à travers lequel se serait constituée ou consacrée la modernité.

La pratique des films (non seulement la fréquentation des salles ou la lecture plus libre de films enregistrés sur cassette) constitue des modes très différents de réalité des films ou du cinéma lui-même. Voilà même le seul art constitué finalement par son destinataire et ainsi caractérisé par une variété d'usages.

Étant donné leur matière, leur poétique, les conditions de durée d'une projection (un film « actuel », si l'on peut dire, a toujours une existence éphémère qui est strictement celle de son spectacle), les films sont l'objet, le support réel et fantasmatique d'une destruction de leur contenu, de leurs images, d'une série de montages aléatoires par lesquels la mémoire de chacun intègre des corps, des durées, des images, de la morale en bref, étrangers non à son savoir mais à sa biographie. La motion de cette intégration et de ce montage incessant (c'est la mémoire augustinienne) n'est pas la culture mais (plaisir, ennui, effroi) l'affect par lequel l'image prise dans un récit constitue un relief dans ce récit, c'est-à-dire quelque chose qui en excède la continuité ou la logique : ce sont les motifs de passion d'image (physionomie, décors, effets de montage) que la mémoire intègre parce que la logique du récit ou la grammaticalité de l'histoire les porte comme des corps anormaux dans son ordre. C'est, par exemple, la grande intelligence d'Orson Welles d'avoir montré que tout récit exemplaire – comme une tragédie – ne fait parler et agir que des monstres, c'est-à-dire des exceptions à l'ordre du récit moyen ; qu'un spectacle ne fait jouer que des exceptions humaines. Mais qu'est-ce qu'un récit moyen ? C'est une fable ou un conte moral guère différent de ce qu'étaient les Mystères médiévaux. Les acteurs et les figurants (quelques centaines) jouaient avec un réalisme tout allégorique des scènes de la vie communautaire, des conflits de quartier, d'intérêt ou de voisinage. Cette humanité de vue courte était, en fin d'acte, reclassée, répartie selon des degrés de mérite et, par anticipation de la fin du monde, jugée par une mani-

festation divine qui venait « dire le droit » ou reformuler les exigences et les conséquences d'une instauration de la Loi nouvelle. À peu près ce que proposent les feuilletons sanitaires et policiers, les sagas familiales-industrielles, les épopées bibliques ou les westerns anémiques.

S'il y a un fond moral immortel du cinéma (*Les Deux orphelines* ont trouvé, à travers le nouveau réalisme, un regain de force morale) ce n'est pas qu'il obéirait à des interdits de représentation des mœurs mais à une finalité éthique du discours social (peu, à part Tati, y ont échappé) bêtement clérical, idiotement laïc, stupidement politique : il a toujours fallu faire excuse de l'esthétique. (Cette parenthèse est hors de propos : mais ne peut-on enfin dire que l'on préfère pour la lumière, la composition des plans, les caractères, l'étrangeté du récit, l'obscurité des passions, la jouissance érotique du pouvoir *L'impératrice rouge* de Sternberg à l'intouchable *Ivan le Terrible* d'Eisenstein? une seule passion s'y expose, sans autre matière que des victimes : celle du pouvoir.) Car enfin, dans le spectacle de « l'homme visible » que rêvait Balázs, lequel de ces deux films ment effrontément sur l'histoire, lequel fait odieusement l'éloge de la tyrannie, lequel flatte de façon primaire l'impérialisme de désir chez un enfant qui n'a de jouissance qu'à briser son jouet?

Dans un essai précédent (*L'Homme ordinaire du cinéma*) j'ai proposé ceci, que le cinéma avait un destinataire et qu'il était réellement fait par ce destinataire : la conséquence poétique ou anthropologique est que ce destinataire n'est pas un homme spécial mais une partie de l'œuvre (ce que n'ont pu, à ce degré, revendiquer ni les arts musicaux ni les arts plastiques).

La proposition d'aujourd'hui, par une série d'exemples de formes et de contenus différents, apporte un point de vue de complément ou de correction : le destinataire est non seulement le lieu calculé des effets d'image (la « victime » comme le nommait Strindberg), il est l'auteur d'un *second montage* dont il est le dispositif. Ce second montage est sans fin ; il ne cesse d'intégrer et de déplacer des éléments très divers qu'il dote de contenus variables. Ce film en incessant remontage (ses parties entrent dans des niveaux de connexion presque infinis : c'est toute l'activité de la mémoire qui intègre du savoir au vécu) a pour premier effet de démoraliser toute la légende, et toute l'origine narrative autre qu'affective qui faisaient un film réel. Les images subsistantes sont exactement des reliefs de mémoire qui désignent des points de contact avec la « vie » de leur destinataire : elles conservent le lieu, le motif et la date de naissance d'affects aux causes inconnues – quelque chose comme un autre monde de sentiments dont ils ne gardent plus la trace des causalités mécaniques que portait le film.

Ce sont quelques exemples de ce *second montage* que proposent les textes suivants. Et si cela était un roman ? C'en serait évidemment la vérification ; à tout prendre, ce que fait lire Goethe dans son *Wilhelm Meister*, le récit d'une vie successivement capturée par tous les artifices du spectacle : une vie qui n'est donc qu'un roman.

Spectateur et contemporain des marionnettes qui suffisaient à représenter le mécanisme de ses comportements d'enfant, mais aussi un monde idéal où la toi, le caractère et les rêves sont l'exécution mécanique de postures et d'actions que règle le régisseur des âmes d'un premier théâtre de marionnettes, Wilhelm Meister

n'a passé sa vie – et afin qu'elle fût un roman – qu'en une succession de passions théâtrales : scénariste, acteur, régisseur, amoureux enfin d'un rôle féminin, il ne peut quitter la scène, la coulisse, les tracas de gestion d'une troupe ambulante qu'en perdant sa vie même ou l'identité acquise aux passions d'artifice : son âme, d'âge en âge, attachée à des fictions comme une espèce de caméléon des allégories de la vie : moins du vrai, toutefois, que de l'histoire de ses déguisements.

On trouvera ainsi dans ce livre des bouts de choses, photos, raisonnements sur la durée, sur la couleur, le commentaire développé d'un photogramme, des films racontés à ma façon : tout cela n'est pas exactement une dispersion de choses. C'est l'effet d'une pratique, un arrière-montage ou sa simple écriture. Car si le cinéma est un art « moderne », il l'est d'abord à ce titre : il catalogue et offre des objets, images, séquences déclassifiables et qui, plus que dans tout autre art, parce qu'ils sont solidaires d'une vie et d'une animation passagère de la lumière, sont de la mémoire virtuelle : ce sont tantôt des femmes et tantôt des contenus. L'autre raison, de structure historique, est que l'image (toute image, toute composition par figures) ne garde pas son contenu (narratif ou idéologique), toujours illustratif à quelque degré ; elle se nettoie, si l'on peut dire, et conserve très vite uniquement l'énigme formelle qui la constitue. Ce livre propose donc, par exemples variés, quelque chose comme la vie de films hors du cinéma, de la projection ou de l'archive. Ici comme en histoire nous sommes l'archive vivante, c'est-à-dire la preuve. Tantôt un film, tantôt un photo-

gramme compensant la disparition imaginaire du film, ou attestant de sa seconde vie.

Le point final de ces textes est délibérément une mise en perspective, non une tentative de plus d'archéologie du cinéma. Je donne un commentaire du *De pictura* d'Alberti en guise de glose générale. Alberti explique non seulement comment construire en un espace d'abord plan ce qu'est un corps analytique dans la géométrie ; il illustre et démontre ce qu'est la fonction de la peinture : faire une *istoria*, c'est-à-dire raconter une histoire (comment, à cette fin, disposer les parties et les corps de façon probable et agréable) ; la persuasion étant de l'ordre des passions, il faut à la contemplation de cette peinture un introducteur qui désigne au spectateur l'objet de l'action et l'avertisse des sentiments qu'elle fait éprouver (l'introduise, par mime, à l'affect qui fait voir et comprendre). Enfin, dans le pragmatisme d'Alberti (son livre est un manuel et un cours de peinture), c'est un imaginaire instrumental de l'analyse optique qui fait le plan de l'histoire, c'est-à-dire la peinture : le cône ou pyramide des rayons visuels projetés par l'œil est coupé par un plan (un écran), et cette intersection seule, écrit Alberti, fait la peinture.