

PRÉSENCES
DU CINÉMA

Chantier de réflexion

MULHOLLAND DRIVE, dernier film de David Lynch et premier chef-d'œuvre cinématographique du XXI^e siècle (aucun doute à ce propos), renouvelle de magistrale façon une expérience de pensée dont on croyait le cinéma à peine capable à l'heure de *Vidocq* et du *Pacte des loups*. Le brio narratif d'un Tarantino paraissait bien être le *nec plus ultra* d'une offre fictionnelle dont le commun dénominateur se laisserait approcher

il avance masqué en prenant Hollywood pour sujet apparent : la démolition du rêve américain passe d'abord par une relecture du genre « film sur le cinéma ». L'opportun cousinage des langues latines lui permet de terminer en espagnol par le même vocable qui se donnait à entendre en italien à la fin du *Mépris* : « *Silencio !* » Mais la réinvestigation – la nouvelle recherche d'anciennes traces – concerne d'évidence

l'œuvre qu'un poéticien pourrait appeler l'hypofilm de ce métafilme : *Sunset Blvd.* Mais on remarque aussitôt, par-delà des ressemblances qui ne relèvent en aucune manière de l'interprétation des rêves, à commencer par le titre – et la manière dont il apparaît à l'écran –, on remarque d'emblée la parenté de ces récits paradoxaux narrés par un mort et une agonisante. L'idée du mort éloquent n'a rien d'original dans la tradition littéraire : on la rencontre dès la *nekyia* de *L'Odyssée*, et on peut la suivre à la trace, pour ainsi dire, de Lucien à Fontenelle en passant par Dante. Elle n'a même rien d'unique à l'époque du cinéma que l'on peut appeler « l'âge de la narration » (la fin des années 1940) puisqu'on la retrouve quelques mois après *Sunset Blvd.* dans *Rashomon* (1950), et que d'autres voix d'outre-tombe présideront l'office dans certains chefs-d'œuvre de ce

Doute et cinéma

Poétique et philosophie mêlées

MARC CERISUELO

Les 18^{es} Rencontres de l'audiovisuel scientifique placées sous la double et efficace houlette de Jean-Michel Arnold et Annick Demeule (directrice de CNRS-Images Média) avaient cette année pour thème le doute. Les délégués de cette manifestation confièrent à Marc Cerisuelo, chercheur au Centre Intermedia (dirigé par Jean-Loup Bourget), le soin d'organiser le colloque annuel intitulé « Y a-t-il encore une place pour le doute aujourd'hui ? », qui réunit le 13 octobre dernier scientifiques et philosophes au « campus » du CNRS, à Paris. Les préoccupations cinéphiliques bien connues de l'organisateur et la conférence de Stanley Cavell, lue par son traducteur (en son absence) à l'Auditorium du musée du Louvre pour l'inauguration du cycle « Les images de la pensée », conduisirent les responsables à accorder une place importante à la réflexion sur le cinéma. La table ronde du 12 octobre à la Cinémathèque française donna l'occasion aux intervenants d'illustrer leur propos avec des extraits de grands classiques hollywoodiens (*Pandora, A Star Is Born, The Band Wagon, Lettre d'une inconnue*) et européens (*Belle de jour, La Jetée*) ou des exemples tirés de productions plus récentes (*Blade Runner, L'Année des douze singes*). La plupart des participants (Sandra Laugier, Élise Domenach, Martine de Gaudemar, Jean-Philippe Narboux, Jean-François Mattéi) ont participé au recueil *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie* qui vient de paraître aux PSN. Maître d'œuvre de ces manifestations qui soulignent les liens de plus en plus ténus se tissant entre cinéma et philosophie, Marc Cerisuelo donne ici un éclairage plus personnel sur la manière dont le doute saisit le cinéma.

comme le mariage de la carpe du naturalisme avec le lapin – le *bunny* – de l'idéologie du visuel. Le résultat chez le spectateur pouvait être défini par un mixte de sidération et de dégoût, un scepticisme, une défiance à l'égard d'un art qui doutait à ce point de lui-même qu'aucun « grand sujet » ne semblait pouvoir franchir les fourches caudines du nombrilisme et de la pornographie, de l'emphase historique et du projet pour *happy few*. Lynch lève le doute sur le cinéma en reprenant le fil du rêve. Plus strictement cartésien qu'on ne le croit,

temps : celle de Lisa dans *Lettre d'une inconnue* pour n'en citer qu'une, mais pas n'importe laquelle.

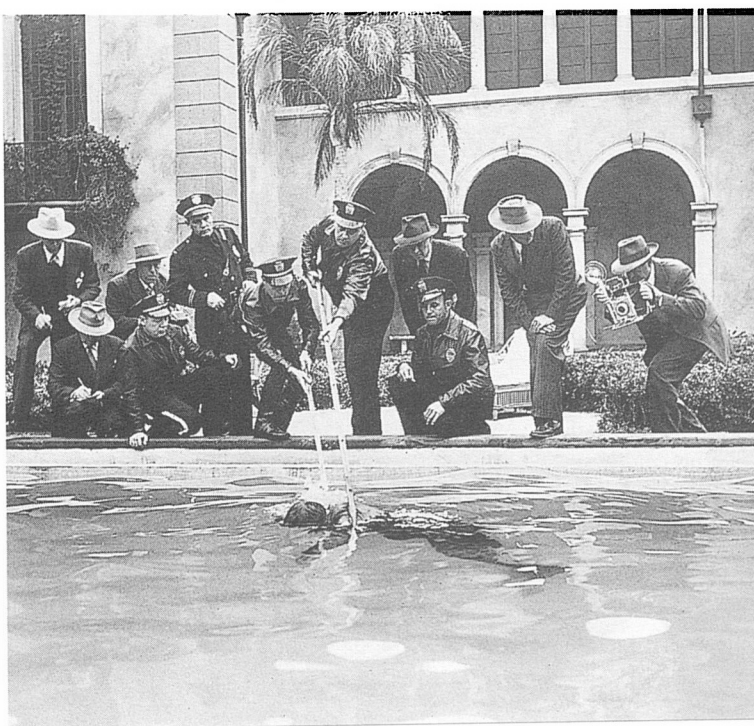
Il n'empêche que ces « procédés » (qui n'en sont pas) ne vont pas de soi. La rupture du contrat filmique, qui ne doit pas être surestimée, ne peut cependant faire l'objet d'un oubli pur et simple. Wilder fut sans doute le premier à en faire les frais lors de la catastrophique *preview* de *Sunset Blvd.*, à Poughkeepsie, où il dut se résoudre *la mort dans l'âme* à couper la séquence d'ouverture initiale, les spectateurs se retrouvant *morts de rire* à la



Mulholland Drive de David Lynch

vision des macchabées qui se redressent pour raconter leur trépas. En dépit des regrets du cinéaste, la solution choisie (la découverte de William Holden flottant dans la piscine) renforce le doute du spectateur : c'est cette tension, en partie abolie par notre inexpugnable désir de suivre une histoire quelle qu'elle soit, que Lynch s'attache à retrouver, isoler, mettre de côté, et enfin à balancer au spectateur pendant les quarante dernières minutes d'un film devenu dès lors – et c'est a

Sunset Boulevard de Billy Wilder



masterpiece in understatement – formidablement poignant. Mais les leçons du cinéma classique ne sont pas perdues pour autant. Le doute a pu être engendré par la construction fondée sur le flash-back : *A Letter to Three Wives* (Mankiewicz, 1948) vaut à cet égard d'art poétique pour tous les films où le retour en arrière est conçu comme créateur de suspense. Le doute peut affecter aussi un contrat filmique délibérément non respecté par un cinéaste qui fait mentir son film (Hitchcock, *Le Grand Alibi*, 1950) pour tester en quelque manière la force de la fiction. Une telle attitude renforce l'attitude sceptique, non pas à l'égard du cinéma, mais concernant la toute-puissance du créateur. *Felix culpa* ou ultime argument pour rejeter

« comme absolument faux tout ce en quoi je pourrais imaginer le moindre doute », l'attitude hitchcockienne ne trouve son véritable développement – habitude ou juste retour des choses, comme on voudra – que chez Fritz Lang dans *L'Invraisemblable Vérité* (1956), dont le titre original (*Beyond a Reasonable Doubt*) renvoie à une expression juridique exprimant l'incertitude nichée au cœur de l'intime conviction. Mais le doute n'est pas un thème ; il ne s'agit pas ici de l'illustrer avec des œuvres « représentatives ». Si le film de Lang est peut-être le plus proche voisin de *Mulholland Drive*, il doit une telle proximité au caractère vacillant de la perception qu'il impose et organise, conduisant le spectateur attentif (on reconnaîtra l'analyse de Jacques Rivette) à revoir aussitôt le film, et à éprouver le *switch* structurant le dispositif de « voir comme ». Non, le doute n'est décidément pas un thème, mais ce qui aide une forme à penser.

Il y a un peu plus de vingt ans, les Talking Heads exprimaient dans une de leurs chansons (« Once in a Lifetime ») ce « scepticisme vécu » dont parlait Wittgenstein ; aux images du rêve et du fantasme américain *cheap*, comme se retrouver par exemple « dans une grande automobile », répondaient sèchement les voix de la raison : « *Some as it ever was.* » Nouvelle relecture lynchienne du *Wizard of Oz* (après *Sailor et Lula*), *Mulholland Drive* paraît faire sienne l'interprétation du film de Victor Fleming que proposait Salman Rushdie : à la vision rassurante du foyer (« *There's no place like home* »), un simple (mais tonique) déplace-

ment d'accent peut renverser du tout au tout la formule de Dorothy. Bien avant la *fatwa* qui rendra plus radicale encore la portée de l'énoncé, le « Pakistanais » Rushdie apprend trop tôt qu'il n'existe pas d'endroit identifiable au foyer, à la maison : « *There's no [such a] place like home.* » *The Wizard of Oz* ne se termine donc pas par l'apologie du Kansas, région centrale, mais bien plutôt dans l'appel au départ (qui nous définit comme humain) et à l'adhésion au monde coloré, car ce qui compte vraiment, c'est bien le rêve de Dorothy, et non pas le Kansas, soyons sérieux. Lynch offre certes la version noire de ce rêve. Mais il le dynamite de l'intérieur, lui accordant tout son soin ; son pessimisme se mesure à l'aune du rachat et de l'espérance. Pour Lynch, comme pour Husserl dans un tout autre contexte, le rêve est « rêvé », il a eu lieu (*der Traum ist geträumt*). D'où sa force élégiaque et l'originalité du mode employé dans *Mulholland Drive*, film au gérondif « raconté » *morlando*. Si l'on a raison de penser à *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), autre récit magistral confié à un agonisant, le rapprochement devient délicat tant différent encore une fois les marques de l'énonciation. Dans sa dimension historique, la question a longtemps taraudé les théoriciens du cinéma : comment l'idiome cinématographique devient-il suffisamment souple pour effacer ses repères – ne plus indiquer qu'un flash-back commence, par exemple – et engendrer de fait de nouveaux possibles où l'indécision temporelle, le fantasme et le rêve s'enchaînent ou (mieux) glissent sur une réalité désormais frappée d'incertitude ?

Dans *La Projection du monde*, mais surtout dans un article intitulé « Qu'advient-il des choses à l'écran ? » (*Trafic* n° 4), Stanley Cavell fait siennes ces interrogations. Il est loin d'être indifférent de voir s'intéresser à de telles questions un philosophe qui fit du scepticisme – et des réponses qu'on doit lui apporter – le centre névralgique d'une pensée happée elle aussi par le thème du départ, d'une impossible installation que l'on peut tout à fait entendre comme une réponse à l'idée heideggerienne d'habitation ; d'où l'insistance sur les motifs de la marche, de l'Amérique comme projet et du cinéma comme projection (alors que la plupart des

théoriciens le pensent comme enregistrement). La seconde partie de l'article de Cavell est tout entière consacrée à certains grands moments de la rencontre du doute et du cinéma, moments que marque précisément l'indécision qui affecte la forme autant que le contenu : *Belle de jour*, *Persona*, *It's a Wonderful Life* et *Vertigo*. L'essentiel du propos de Cavell réside dans



Catherine Deneuve, Geneviève Page dans *Belle de jour* de Luis Buñuel

Joan Fontaine, Dana Andrews, *L'Invraisemblable Vérité* de Fritz Lang





Kim Novak, James Stewart dans *Vertigo* d'Alfred Hitchcock

fiction des années 1940 au dernier film de David Lynch, l'ombre du doute (tout simplement : ne pas être sûr de la réalité de ce que je vois) se déploie dans tout son orbe, non pour nous plonger sadiquement dans la paralysie de l'incertitude, mais tout au contraire pour nous faire expérimenter le jeu des possibles et les différentes facettes de l'humain, exploration qui passe (*Belle de jour*, encore) par l'indétermination de la frontière de la réalité, du rêve et du fantasme. Laissons à ce propos le dernier mot au Cavell de *La Projection du monde* (qui nous parlait déjà de *Mulholland Drive*) : « C'est se faire une piètre idée du fantasme de croire que c'est un monde séparé de la réalité, un monde qui montre clairement son irréalité. Le fantasme est précisément ce qui peut être pris pour la réalité. » ■

la démolition d'un énoncé particulièrement niais d'Alain Robbe-Grillet (le grand écrivain est coutumier du fait dès qu'il aborde le cinéma) : « *Le cinéma ne connaît qu'un seul mode grammatical : le présent de l'indicatif.* » Le philosophe critique doublement le prétendu cinéaste : en rappelant que le mot « présent » ne saurait s'appliquer aux objets filmés, qui viennent du passé (c'est l'une des thèses essentielles de *La Projection du monde*), et en insistant surtout dans l'article sur ce que Elliot Rubinstein appelait, à propos de *Belle de jour*, « *les possibilités de la caméra dans le domaine du subjonctif* », qui est, faut-il le rappeler, le mode de l'expression du doute. La séquence clé d'*It's a Wonderful Life* est de ce fait déterminée comme « *aussi subjonctive que possible : c'est la scène où est exaucé le vœu de n'être jamais né [...], en tant que spectateurs nous n'avons aucun doute quant au déplacement de la réalité, mais le personnage avec lequel nous nous identifions est torturé précisément par ce doute-là ; c'est l'expression du doute de ce personnage sur lui-même, doute quant à la valeur de son existence* » (*Trafic* n° 4, p. 35). Il en va bien sûr de même pour *Vertigo*, autre rôle qui fit de James Stewart l'emblème du doute par son aptitude à la souffrance (la nature de sa quête, ajoute Cavell à propos du film de Hitchcock, se déroulant entièrement « *dans le domaine du subjonctif* »).

Je ne puis que renvoyer à ces pages qui tracent les linéaments d'une autre histoire du cinéma. Des grandes

**«AUX ÉCRANS DU RÉEL»
DU 14 AU 18 NOVEMBRE 2001
SALLE DES CONCERTS - LE MANS**

14 novembre Programme de courts documentaires de l'Agence du Court Métrage :

- *Le Baiser*, *La projection*, *L'opéra Mouffe*, *Devant le mur*.

15 novembre Documentaire européen :

- *Nous, les enfants du xx^e siècle*, *Ceux de Saint-Cyr*, *La Devinière*.

16 novembre Georges Rouquier :

- *Farrebique* et *Biquefarre*

17 novembre Carte blanche à Claire Simon :

- *Profils de paysans : l'approche* (R. Depardon), *La rosière de Pessac* et *Une sale histoire* (J. Eustache), *Récréations et 800 km de différence* / *Romance* (C. Simon).

18 novembre Hommage à Johan van der Keuken :

- *Herman Slobbe, l'enfant aveugle*, *L'œil au-dessus du puits*, *Vacances prolongées* et *Johan van der Keuken* (T. Nouel)

Organisation :

ChrOma, Médiathèques du Mans et Ciné-Poche

Soutiens :

Ville du Mans, Conseil Général de la Sarthe, Conseil Régional des Pays de la Loire, Drac des Pays de la Loire, DDJS de la Sarthe

RENSEIGNEMENTS 02 43 76 12 47