



Petr Král

## La chair des images

*paru dans Positif n°243 (juin 1981)*

1. De par sa nature même, le cinéma ne me semble possible que brûlant. Décalées autant par rapport à la vie en général que par rapport aux réalités précises qui les composent, décors et acteurs, les images d'un film, se dérochant dans la mesure même où elles sont concrètes, touchent directement au problème crucial du désir. C'est justement ce qu'elles ont de fantomatique qui fait leur réalité ; leur fragilité, en liaison avec leur « vérisme », ne fait que révéler ce fatal jeu de cache-cache que jouent les choses elles-mêmes avec notre attente. Douleuruse oscillation entre présence et absence, entre proie et ombre, elles sont naturellement à juger, plus qu'une autre forme d'« art », par rapport à nos fièvres et à nos vertiges intimes. S'il y a certes des films brûlants jusque dans la froideur (il suffit de penser à Stroheim), tout cinéma tiède, celui du bon sens, du bon goût et de la bonne mesure, me semble par contre à écarter d'avance. À moins, certes, qu'il soit goûté « perversément » dans l'esprit exactement opposé à celui qu'il incarne.

2. Le vertige que j'attends des images d'un film est, en fait, aussi peu d'ordre dramatique que d'ordre moral. Il n'est pas non plus purement visuel : situé entre la perception sensorielle et son prolongement dans l'imagination, c'est le vertige devant une certaine densité **physique** (ou érotique). Due à la seule capacité du cinéma à multiplier les richesses du monde sensible (ou à diversément les combiner), cette densité prend cependant en elle-même une valeur « métaphysique » (celle d'une intensité inédite dans la « perception mentale »). Les corps, les décors, les mouvements, la pesanteur d'un dialogue qui s'enlise, l'affolement soudain de la caméra ou d'un personnage, la fuite et la pâleur, la nudité métallique d'une arme sur le drap, la brume du matin dans lequel on sort – les divers éléments d'un film, à travers cette densité, ne racontent plus ; disant tout à la fois la fièvre des villes où nous vivons et le poids du ciel qui les surplombe, la vanité fragile de la peau et l'étrangeté du sang dans les veines, ils nous renvoient la brûlure même de l'existence, résumée dans un vertige unique. Lyriques, les images qui peuvent me donner un tel vertige, plus ou moins indépendamment de l'histoire où elles s'insèrent (et dont elles ne gardent en fait que l'« atmosphère »), condensent en quelque sorte la perception en vision, éclairant les choses de telle manière qu'elles deviennent soudain, dans leur matérialité même, le tremplin d'une rêverie.

Ce pouvoir leur vient, au fond, d'une « multiplication interne » : d'une mise en valeur par la caméra de virtualités « analogiques » (pas encore figées en symboles). Le vertige, en ce sens, est certes déjà celui d'une plénitude retrouvée dans les faits et gestes les plus simples – voire dans le silence et le vide –, tels que le cinéma muet, mieux qu'un autre, savait les célébrer : un frisson dans l'herbe, un regard, le passage fugitif d'une ombre sur une façade. Le plus souvent, toutefois, il est fonction d'un certain excès de réel, d'un sens du concret qui, au-delà de toute « bonne mesure », prend un aspect boulimique et obsessionnel (voire, dans ses effets, légèrement écœurant). C'est bien pour cet excès que j'aime tant Feuillade ou les vieux Sennett, avec leurs improbables inventions, leurs batailles de tartes à la crème et leur décors bondés d'objets ; c'est pour cette même

démésure, encore, que je préfère **Oggetti smarriti** (je dis bien) à l'œuvre de Rosi.

Ce que j'attends des films, comme d'ailleurs ce que j'attends de la réalité en général, est en fait à la fois densité et aération : un excès de concret doublé de son ouverture, d'un mouvement et d'un « souffle » qui, tout en révélant les choses à leur mystère propre, les déleste en même temps de leur poids. Le cinéma joue autant ici par son « vérisme » foncier que par son dynamisme, sa capacité à faire danser le réel, en l'évoquant, dans toute sa lourdeur.

3. Dans les œuvres qui correspondent à ces exigences, pour commencer, la mise en scène elle-même se confond avec le « propos ». Loin de mettre simplement en valeur un sujet (une intrigue) plus ou moins stupide – ou, ce qui est à peine mieux, plus ou moins « valable » – elle est la mise en forme d'un univers autonome à laquelle l'intrigue, en fait, ne sert que de prétexte.

Il ne s'agit pas, ici, de rendre les idées d'un texte dramatique mais de matérialiser l'idée d'un certain cinéma – en vue de quoi on conçoit, déjà, le script. Celui-ci, de ce fait, compte moins que le résultat final, unique vision autonome due à la fusion du script avec la mise en scène. Peu de films, cependant, réalisent vraiment cette fusion. Faute de scénario adéquat, bien sûr (les plus grands visionnaires du cinéma ne sont pas pour rien leurs propres scénaristes) ; mais aussi faute d'un propos assez indépendant dans la mise en scène elle-même.

La réalisation, en fait, n'atteint que rarement à une autonomie – et une intensité – poétique ; loin de former avec le sujet dramatique un univers personnel (une entité inédite), susceptible d'enrichir notre perception dans son ensemble – voire même de la transformer, si peu que ce soit –, elle reste prisonnière autant de ce sujet que d'un simple **discours sur le monde**, quel que soit par ailleurs son « ton ». Aucune attitude intellectuelle et morale, pas plus qu'une simple stylisation du réel à son image, ne peut pourtant remplacer cet univers nouveau. Même si l'on est « créateur de formes », on n'est pas forcément un poète : un cinéma didactique, satirique, militant – jusque dans sa « forme » concrète, justement – reste prosaïque et borné (de mon point de vue) même s'il est signé Resnais, Kubrick ou Godard.

Il y a aussi, cependant, un Fellini, un Mikhalkov, un Wenders ; il y a aussi certains comiques du burlesque qui, pour le moins, traitent en inventeurs de nouveaux **faits** leur propre personne – une fissure se propage ensuite, à partir d'eux, à travers l'ensemble des films où ils évoluent. Plus encore qu'ils ne créent une nouvelle vision du réel, de tels cinéastes, à travers leurs films, offrent en quelque sorte au réel un nouveau **corps**. Le choix des décors comme les gestes des acteurs, le concret des êtres et des objets filmés comme la géométrie du traitement qu'on leur fait subir – de la mise en place et des mouvements de l'appareil au découpage –, toutes ces composantes, dans leurs accords ou conflits, finissent par former un « réel de remplacement » qui serait, là encore, d'abord une entité physique : la matérialisation unique d'une sensibilité ouvrant en même temps les choses à une perception plus juste – plus intense – et à un usage nouveau.

4. Il faut dire qu'un film « visionnaire », à mon sens, est le contraire d'un film irréaliste ; une subtile dialectique du vrai et du faux, de l'imaginaire et du réel y est par contre à l'œuvre. Mieux, le sens du réel y joue un rôle fondamental : il s'agit bien de découvrir des mystères véritables, pas ceux d'un quelconque monde parallèle. Le « sens du réel »,

ici, est encore à prendre à la fois au moral et au physique. Il n'est pas indifférent que les visions du cinéma se greffent directement sur du réel « brut » : même si ce réel n'est en fait là que pour subir une métamorphose, même s'il vaut surtout par ses rapports conflictuels avec l'artifice – débouchant sur la fusion des deux en un « troisième terme » – l'authenticité, le degré de présence de ce réel décide largement du résultat final. Toute stylisation trop voyante, tirant sans équivoque le spectacle du côté de l'artifice, ne peut par contre à mes yeux que l'affaiblir ; l'arrangement chorégraphique et plastique de certaines scènes de **Casanova** ne vaut rien, sur le plan de la magie, à côté de simples coups de pied rageurs que Giacomo, dans le même film, assène sur un pont désert à ses valises vides. L'œuvre fellinienne dans son ensemble, bien sûr, participe d'une mise en valeur du réel proprement exemplaire (voire, dans le cadre du cinéma, jamais égalée) ; en même temps qu'elle restitue le quotidien jusque dans ses aspects « chaotiques », elle en fait apparaître le « fantastique caché », tout naturellement, rien qu'à poser sur lui le regard disponible d'un promeneur (et d'un improvisateur de génie).

5. L'une de mes raisons profondes pour fréquenter les « salles obscures », c'est sans doute ma peur (car j'ai peur) et l'espoir d'y trouver un abri : les décors d'un film comme les seuls lieux sûrs d'une planète qui, en réalité, n'en offre guère. D'où aussi mon amour tout particulier pour les projections « à huis clos », de presse ou purement privées, encore renforcé par mes souvenirs de Prague où de telles projections seules, fréquemment, permettaient de faire connaissance des films de valeur. Surtout quand elles ont lieu le matin ou en début d'après-midi, à l'heure où les autres, tout autour, sont encore retenus sur leurs lieux de travail, ces séances, le silence des petites salles où elles se déroulent me procurent un sentiment de luxe des plus rares, un rien pervers. L'obscurité dans laquelle on plonge est alors un cocon où tous les présents, pendant la séance, sont liés par les mêmes rapports fatals – en même temps que fragiles – que les passagers d'une arche de Noë, ou mieux encore d'un « Titanic » : réfugiés ensemble en marge du monde, nous partageons cette situation à la fois comme un avantage et comme un vice, un plaisir coupable que renforce encore la précarité de notre privilège.

Ce qui se passe une fois les lumières éteintes, n'a à mes yeux rien de marginal : la seule apparition, dans le noir, d'une image projetée a toujours eu pour moi l'attrait d'on ne sait quel rite secret, permettant d'approcher, en cachette, l'essence même du monde. En ce sens, au-delà de tout vice, une vie passée tout entière à regarder des films, avec des amis – voire à les commenter, après coup, devant une bouteille – me paraîtrait plutôt mieux remplie que d'autres. L'abri où l'on s'est réfugié est en même temps, par chance, la grotte au trésor. Mieux qu'autre chose, la visite d'un cinéma me permet de réaliser cette vieille exigence, la formule même du bonheur : se retrouver à la fois au centre de l'univers et dans un monde à part, « là où ça se passe » et dans une intimité accueillante et protectrice.

À travers mes activités de « critique », après tout, je concilie semblablement mon temps privé et le temps public, celui de la société et de son Histoire. Vivant pour ainsi dire cette dernière par le biais de l'Histoire du cinéma, je lis ses changements cruciaux à ce hors-temps par excellence que sont les salles obscures, de telle sorte que le vent du dehors ne me parvient qu'adouci par le charme des images. Il est plus que probable, bien sûr, qu'aucune salle ne puisse un jour nous protéger contre une apocalypse à venir. Tant qu'elle vient également vers nous par l'intermédiaire des films, néanmoins, il y a toujours des chances qu'on la tienne à distance.