
Retour du même et venue de l'autre :

***Vertigo encore*¹.**

A strictement parler, il ne saurait y avoir de répétition pure, de re-production, dans le registre de l'art. Un élément (visuel ou sonore) ou une opération (simple ou complexe) auront beau être répétés, même littéralement, ils ne produiront jamais deux fois le même effet, ne serait-ce que parce que la deuxième fois s'ajoute nécessairement l'effet de répétition. Le retour du même autre part ne produit pas du même.²

On indiquera au passage que le souci de re-produire est le fait du *système* hollywoodien, comme on peut voir dans les genres ou la typification, qui garantissent le retour des mêmes éléments d'un film à l'autre, retour censé répondre à l'attente du public. On sait que *l'art* des cinéastes est d'abord de répondre par l'inattendu, en amenant une variation dans la répétition. Ici encore, on vérifiera l'écart entre le système, qui prescrit le retour du même, et l'art, qui consiste toujours à y introduire de l'autre, c'est-à-dire à *interrompre* toute répétition.

Dans ce numéro consacré à la répétition, nous avons donc laissé de côté cet aspect de re-production systématique, pour nous intéresser exclusivement à la figure de la répétition comme opération artistique, comme opération de pensée-cinéma, interne à un même film.

De cette opération, on discerne plusieurs cas différents :

- la *réurrence*, qui peut se présenter sous la forme de stricte répétition du même, ou sous celle de la variation, qui allie le même et l'autre :

- la *réitération*, selon qu'elle est locale ou globale, peut faire effet de redoublement, de "rime", de leitmotiv...

¹ *Sueurs froides*, Alfred Hitchcock 1958. Cf. "Le cinéma éduque-t-il ?", *L'art du cinéma* N°13

² Ainsi, Charles Rosen voit dans le style classique en musique la possibilité de "donner à une phrase une signification nouvelle en la plaçant dans un autre contexte" (*Le style classique*, p.96).

- la *variation*, selon qu'elle se fait de façon plus ou moins rapprochée, va de l'effet d'*allitération*, qui introduit du même dans de l'autre,¹ à celui de *reprise*, qui introduit de l'autre dans du même.²

• La *récapitulation*, enfin, qui redispone sous forme de série des éléments déjà utilisés.

*

«Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée; car ce dont on a ressouvenir, a été : c'est une reprise en arrière; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant. C'est pourquoi la reprise, si elle est possible, rend l'homme heureux, tandis que le ressouvenir le rend malheureux.»³

Vertigo présente à peu près tous les cas de figure mentionnés. Ainsi, la réitération d'éléments comme le bouquet, ou le chignon de Carlotta, que Madeleine reprend à son compte comme autant de signes de sa "possession" par Carlotta, introduit un effet de leitmotivs. Cet effet est redoublé par l'association de la figure de la spirale, présente dans le bouquet et surtout dans le chignon, à d'autres éléments comme l'escalier du clocher, lui-même associé à la peur du vide dont souffre Scottie. La dissémination progressive de cette figure de la spirale, annoncée dès le générique, oblige à voir tout le film comme une vaste construction spiralée, destinée à organiser le récit, précisément, d'une *répétition* infernale.⁴

¹ Cf dans *Vertigo* la première filature de Madeleine par Scottie, où la succession des images de voitures et de rues, dont seul le cadrage varie, produit un effet musical de répétition là où on attendrait plutôt de la diversité. Il y a le même type d'effet, à la fois plus concentré et plus virtuose encore, dans la scène du repas d'*Une histoire immortelle*, où dans une succession de mouvements divers, Welles introduit par les variations de cadre une similarité de gestes qui fait effet de bref tourbillon. Dans le même film, la forme du coquillage fait en revanche effet de leitmotiv.

² «*La dialectique de la reprise est aisée : ce qui est re-pris, a été, sinon, il ne pourrait pas être re-pris; mais, précisément, c'est le fait d'avoir été qui fait de la re-prise une chose nouvelle.*» (Kierkegaard, *La reprise*, Ed. GF-Flammarion, p.87).

³ *La reprise*, p.66.

⁴ On voit qu'en réalité la frontière entre réitération et variation n'est pas strictement tranchée, et qu'elle est ici brouillée par la dissémination des

Très exactement, il faudrait dire que c'est le récit d'une entreprise de re-production qui interdit toute possibilité de reprise. Scottie, après avoir cru perdre (et perdu effectivement) "Madeleine", rencontre Judy, c'est-à-dire, comme nous l'apprendrons très vite, celle qui tenait le rôle de Madeleine dans la machination dont Scottie a été victime et qui nous est donc dévoilée dans la séquence qui suit immédiatement cette rencontre.

La rencontre de Judy est une variation de la rencontre de Madeleine dans le restaurant : dans les deux cas, elle vient du fond du champ vers nous, elle est vêtue de vert, elle s'arrête et paraît se placer pour être vue sous le même profil, tandis que le thème de Madeleine se fait entendre.

Il faut préciser que cette rencontre survient au terme d'une longue quête au cours de laquelle Scottie, partant de la tombe de Madeleine, revisite les lieux de sa rencontre avec elle : on a eu là une *récapitulation* du début de l'enquête, —l'immeuble, le restaurant, le fleuriste enfin, devant lequel il va voir Judy. De plus, cette quête est hantée par l'apparition de fausses Madeleine qui par trois fois, quand se dissipe la méprise, déçoivent l'espoir que le même puisse se répéter exactement.

Aussi, lorsque Judy apparaît, au fur et à mesure qu'elle s'approche, c'est au contraire la crainte de la déception qui se dissipe devant la ressemblance entre Judy et Madeleine. Et pourtant, cette satisfaction du même enfin réitéré ne trouve pas sa complète plénitude : elle reste *troublée* par de l'autre.

Ce trouble est d'autant plus marquant qu'il est d'une extrême brièveté, atteignant son point culminant dans le profil en buste de Judy, image aussitôt dérobée, pour nous laisser dans l'énigme de ce trouble, avec le sentiment d'avoir participé à un événement fugace. Sur ce point aussi, la séquence rappelle la rencontre du restaurant, avec le mystère de sa brève illumination. Mais l'événement n'est pas le même. Le premier était de l'ordre du saisissement par l'image. Le second relève plutôt du brouillage et de la ternissure de l'image. Et

figures : aussi bien ne doit-on voir dans cette distinction qu'une délimitation entre des polarités théoriques.

cependant, ils ont en commun l'effet de vertige que produit tout événement.

Le profil de Kim Novak n'est plus enchâssé dans la tapisserie rouge du restaurant, mais se détache, dans la lumière crue du jour, sur le fond d'une rue banale. La même banalité défait l'image de l'actrice, infuse ses gestes, et nous donne à douter de son identité. Si l'on se souvient bien de la première vision qu'on a eue du film, on se rappellera avoir hésité plus qu'un instant à reconnaître Kim Novak. Le doute procède surtout d'un effet de réel (que connaît quiconque a croisé dans la rue un acteur connu) produit par la comparaison des deux profils, où le regard de statue de Madeleine se mue sur le visage banalisé de Judy en expression presque stupide (mais en même temps, c'est encore l'air emprunté de qui se sait regardé et feint de ne pas le savoir).

L'effet de réel tient aussi à ce que la sensualité de Kim Novak, déjà sensible dans certaines scènes avec Madeleine, se métamorphose ici en une sorte d'animalité brute, renforcée par un vêtement qui souligne généreusement le relief du buste. L'image semble d'autant plus courte que le cadre est plus large. On n'a plus seulement un visage à identifier, comme avec le profil de Madeleine, mais un corps réel à soupeser du regard. Impression immédiatement confirmée quand on voit Judy s'éloigner de dos, toujours du point de vue de Scottie, et toujours en rappel de la séquence du restaurant, avec cette importante différence que le mouvement n'en a plus la fluidité harmonieuse, soutenue par le decrescendo du thème de Madeleine : c'est maintenant le mouvement d'un corps soumis aux lois de la pesanteur, qui se fraie un chemin dans la foule, comme le thème de Madeleine, réapparu en sourdine, se fraie difficilement un chemin dans le bruit de la ville.

Une autre rime, encore, quand Judy, apparue à la fenêtre de son hôtel, comme autrefois Madeleine dans un autre hôtel, a le même mouvement équivoque, qui peut donner à supposer qu'elle vérifie la présence de Scottie dans la rue : l'effet de réel un instant surgi s'estompe ici au profit du retour du même. Mais il va réparaître aussitôt dans la scène suivante, où Scottie va voir Judy dans sa chambre : la jeune femme feint l'innocence, pendant toute la conversation, avec

une telle sincérité (à peine troublée, pour un œil très attentif, par quelques silences ou regards trop pesants) qu'on finit par se convaincre avec Scottie qu'elle n'est pas Madeleine, tout en vérifiant qu'il s'agit bien cependant de la même actrice. Cette conviction suscite alors un espoir, —l'espoir d'une possible *reprise* de l'intrigue amoureuse entre James Stewart et Kim Novak, parce qu'elle est à la fois la même et une autre.

C'est alors que le film nous rabat brutalement sur le Même : tandis que la porte se referme sur Scottie qui s'en va, on ne voit plus que la tête de Judy de dos, longuement immobile, avant qu'elle se retourne lentement pour nous livrer une fois de plus son profil, toujours le même, mais rapproché comme la toute première fois. Et à ce moment-là, en un flash-back et une lettre, aussitôt déchirée qu'écrite (donc adressée au seul spectateur), on apprend la clef de l'énigme, qui s'avère alors "policière". L'intrigue criminelle est ainsi exposée et résolue en quelques minutes, avec une désinvolture qui marque bien que le sujet du film n'est pas là.

L'effet obtenu est du reste moins la surprise d'apprendre la complicité de Judy avec un criminel, que celle de découvrir qu'elle est, au bout du compte, bien la même que Madeleine. Ou plus exactement, que Madeleine n'était qu'un personnage de fiction incarné par Judy, qui est donc une "actrice". Et que par conséquent la passion de Scottie n'a pour objet qu'une image : il est donc, désormais, à la croisée de deux possibles, entre Madeleine et Judy, —entre l'obsession de l'image et la confrontation au réel. Bien que le thème musical menaçant pèse sur ce qu'on anticipe du film, on garde l'espoir, avec Judy, d'un re-commencement de l'amour. Mais pour le perdre bientôt : le soir même, au restaurant, avec la réapparition d'une "fausse Madeleine", Judy mesure l'obsession de Scottie. Elle finira par s'y laisser entraîner peu à peu, sous l'emprise de la pitié, puis de la terreur, acceptant de réitérer pour lui l'image de Madeleine.

Dès lors l'engrenage est irréversible, et la compulsion de répétition de Scottie finit par re-produire, mais cette fois en réalité, le personnage et le destin tragique de Madeleine. Tout ce long et minutieux processus de re-production de Madeleine, sous la direction d'un Scottie féroce et glacé, va être le spectacle cruel du laminage du réel

par la folie de l'imaginaire, de la soumission à la terreur de l'image, —d'une réduction de la reprise à la répétition, et de l'être à l'objet, qui ne peut mener qu'au désastre. C'est en effet à cela qu'on assistera à la fin du film, mais l'idée en est lisible dès la réapparition de “Madeleine”, c'est-à-dire de Judy enfin vêtue, maquillée et coiffée *exactement* comme Madeleine, qui surgit dans l'aura fantomatique d'une lumière verte. Et on se souvient alors que la même lueur spectrale baignait le cimetière où Madeleine se rendait sur la tombe de Carlotta : le retour de cette couleur, comme un leitmotiv, envahit la tonalité de la fin de la scène, et met l'étreinte passionnée qui la clôt sous l'emblème de la mort.

On sait désormais que tout espoir de reprise, de nouveau commencement de l'amour, est détruit avec l'anéantissement de Judy par l'obsession mortifère de Scottie.

En même temps, c'est par cet anéantissement qu'en passe la guérison de cette obsession : poussée à bout, la compulsion de répétition de Scottie finit en effet par excéder la simple réactualisation de la situation précédente. Au lieu de répéter son incapacité à aller jusqu'au bout (ce qu'on se prend un instant à espérer), Scottie entraînera “Madeleine” jusqu'au sommet du clocher fatal, pour assister à sa mort *réelle*. Du coup, le même de la répétition se mue en autre (comme une phrase musicale longtemps suspendue finit en se prolongeant par prendre un autre aspect, et y trouver sa résolution), et délivre ainsi Scottie de sa peur du vide. Tragique guérison : la dernière image le laisse au bord du vide, entre ciel et terre, penché depuis la tour vers le cadavre invisible de Judy, —enfin libéré, mais à quel prix...

L'amour ne peut survivre à la répétition du même, parce qu'elle est anéantissement de l'autre. L'autre est ici assigné au réel (Judy), et le même à l'imaginaire (“Madeleine”) : la représentation, c'est le retour vertigineux du même, la machination qui fait choir le réel, en s'interdisant toute *altération*.

Mais si Hitchcock donne à penser cela à propos d'une intrigue amoureuse (et on peut donc supposer qu'il y a là un propos sur l'amour), on ne peut complètement négliger le fait que *Vertigo* se présente malgré tout comme un Film Noir, c'est-à-dire qu'il croise

cette intrigue amoureuse avec une intrigue criminelle (croisement qui définit minimalement le genre du Film Noir). Aussi désinvoltement traitée qu'elle soit, l'intrigue criminelle n'en est pas moins la cause qui gangrène l'histoire d'amour. Or si l'amour est bien le *réel* du film, le film donne aussi à voir le *genre* (ou le système) comme ce qui, par la re-production d'imaginaire, interdit le réel de l'art. *Vertigo* est *aussi* un film sur la situation de l'art du cinéma —et de ce point de vue, pas moins tragique qu'au sujet de l'amour : peut-être guérira-t-on de la fascination de l'identification, mais faudra-t-il y sacrifier l'effet de réel de l'art ? *Vertigo* fait ainsi partie de ces nombreux films qui, à l'époque, prononcent la saturation de la configuration hollywoodienne. Il est intéressant de voir que Hitchcock le fait en se situant délibérément du côté du poétique et du musical, c'est-à-dire du côté de la seconde configuration. Mais ceci est une autre histoire...

Denis Lévy

De la grâce en enfer ou la répétition interrompue

Nous avons, dès le second numéro de cette revue, désigné la répétition comme une figure rythmique majeure, caractéristique de la modernité qui reprenait ainsi de façon plus explicite une opération déjà présente dans les films dits classiques, la destitution des objets. Nous remarquons alors que la répétition dans l'usage qu'en avaient les films de la modernité allait de pair avec l'élaboration d'une durée du film en rupture avec toute chronologie réaliste ou plus généralement avec toute idée d'un flux continu. Il ne s'agissait plus, disions-nous alors de ces films, d'anticiper sur l'action. La perpétuelle fuite en avant du regard créé par le suspense y était révoquée et la dédramatisation assumée au profit d'une logique cumulative et discontinue : *“le temps ne s'enchaîne plus, il s'accumule.”*

Nous subordonnions cette logique cumulative et cette destitution des objets à l'active décision de ces films de faire droit au vide disjonctif fondant le couple de l'objet et de la chose : en arrachant les choses à leurs représentations en images, les films de la modernité nous semblaient porter tout particulièrement leur attention à discerner ce qu'une idée donne à saisir des choses elles-mêmes.

Deux propositions au sein de ce n°2 de *L'art du cinéma* pourraient nous tenir lieu d'axiomes dans notre investigation au sujet de la répétition :

1- *“La répétition : il s'agit, chez les classiques de voir la même chose à travers des objets différents, chez Pollet, il s'agit de voir quelque chose de différent à travers les mêmes objets.”* Nous pourrions ajouter qu'alors la répétition est chez les modernes à la fois plus globalement manifeste, étant au cœur de la poétique des films, et concrètement très localisable, la métaphore portant sur une image ou une séquence d'images qui ne sont intelligibles que par leur répétition, tandis qu'elle n'est jamais chez les classiques que très ponctuel-

lement manifeste et globalement plus indiscernable, la répétition y étant plus allitérative et disséminée que métaphoriquement définie.

2- *“A la plénitude du découpage réaliste, qui comble le vide, s'oppose la discontinuité du montage moderne, qui produit du vide.”* Mais sachant que nous avons abandonné la dichotomie du classique et du moderne au profit du couple dissymétrique de l'ancien et du nouveau, la catégorie de modernité devient en un sens caduque, n'étant plus que ce qui désigne de tous temps l'invention propre à l'art du cinéma. Nous pouvons donc également considérer que de tout temps le montage a dépassé le découpage, en dépit des contraintes de continuité et de transparence dues au système réaliste pour un nombre considérable de films. Aussi le caractère discriminant de la répétition ne nous servira pas ici à la distinction entre deux époques du cinéma. Mais du point de vue des configurations en jeu, elle permettra de comprendre comment la répétition procède au traitement d'un vide initial, selon qu'un film a, ou non, à s'inscrire au regard d'un système tel que le réalisme, supposant que du vide doit être colmaté. Car en l'absence d'un tel présupposé, comme c'est le cas pour la plupart des films de la seconde configuration, plus délibérément poétiques, une répétition ne s'initie que sous la condition de la production d'un vide qui vaut rétroactivement comme le premier terme, le zéro par lequel s'enchaîne la série. Les films canoniques de cette seconde configuration attestant de répétitions essentielles sont à chercher du côté de Pollet —*Méditerranée*— Straub, Godard, mais aussi le Griffith d'*Intolerance*.

Cette étude se consacre à des films référés au système réaliste, quelle que soit par ailleurs leur appartenance à l'une ou l'autre configuration : *Nosferatu* de Murnau (1922), *Mr Arkadin (Dossier secret)* de Welles (1955), et *Sleuth (Le limier)* de Mankiewicz (1972). Nous verrons que les répétitions qui y procèdent entament pour part les exigences du système réaliste, arrachant l'idée de l'incarnation au principe d'identification auquel elle est d'ordinaire assignée. Nous verrons par là que si le montage dépasse en effet le découpage, c'est qu'il traite intrinsèquement de la finitude de l'art du cinéma, et non en le référant à l'achèvement propre à la simple narration.

Trois aspects de la répétition retiendront notre attention : le terme initial, l'opérateur de passage de ce terme initial à tous les autres, et le mode aléatoire de son interruption.

Ambivalence du vide

Dans la pratique courante que nous avons du langage, nous savons que la répétition d'un mot n'y vaut que par sa fonction à désigner dans notre esprit telle ou telle chose. Or la particularité de cette fonction tient à ce que cette désignation subsiste en dépit de l'absence objective de cette chose. La répétition insiste donc à raison du caractère objectivement fuyant de ce qu'elle doit désigner. Dans le système réaliste, qui par ses exigences discursives n'est pas loin d'envisager le cinéma comme un langage, le vide est un terme inassignable au regard du réquisit de transparence, il importe donc de le colmater.

C'est avec impertinence que *Nosferatu* et *Mr Arkadin* concentrent toute l'ambivalence d'un terme vide dans le rôle fondateur de leur protagoniste central au regard de la diégèse du film. Le vide est un terme ambivalent du seul fait qu'il n'est rien, mais cependant s'avère rétroactivement compté pour un dès lors qu'il initie une suite de termes, suite dont il est le fondement occulté, par définition. Ainsi, il faut que le zéro advienne en éclipse de la série des nombres, bien qu'il l'initie, pour que le chiffre 'un' soit compté au titre de premier terme.

Soit *Nosferatu* : nous voyons que ce personnage par sa définition même incarne un point en éclipse de toute représentation réaliste, car il n'est ni mort ni vivant, il incarne une figure de soustraction de la vie à la mort. Toute son ambivalence est traitée par Murnau du point de vue du compte-pour-un : faut-il le compter parmi les vivants, ou bien parmi les morts? La série initiée tend à masquer cette ambivalence par le nombre grandissant des personnes vampirisées qui tend indéfiniment à y rendre saisissable une forme d'humanité, si paradoxale soit-elle, tandis que l'ambivalence se trouve reversée à une distribution du jour et de la nuit, soustrayant

bientôt le jour par l'imposition d'une continuité surnaturelle des nuits entre elles, et la suscitation en éclipse du jour, sa singulière et passagère résurgence au sein des ténèbres cristallisée par les apparitions de *Nosferatu*.

Soit *Arkadin* : ce personnage organise tout le film, étant à la fois objet et sujet de cette fiction, car il commande une enquête sur son propre passé, enquête destinée à révéler tout son passé afin de mieux l'effacer ensuite. Mais au terme de ce film, *Arkadin* point initial de la série de ces enquêtes, ne s'avère exister que comme le point-sujet vide de l'artifice de puissance auquel participe la fiction elle-même.

Dans ces deux films, la fonction de masque du vide est même inscrite dans l'apparence des personnages : *Arkadin* nous apparaît la première fois masqué, à l'occasion d'un bal, et le lourd manteau, le luxe d'une Rolls-Royce noire, le bateau, etc., sont autant d'emblèmes d'occultation du vide de ce personnage par la visibilité et la pesanteur de l'artifice comme carapace. Le personnage de *Nosferatu* conjoint, à la seule expression de son visage, l'homme et le monstre dont il est pour ainsi dire captif.

Dans *Le limier*, l'époux et l'amant d'une même femme sont liés par la strate imaginaire spécifique à leur rapport spéculaire : cette strate imaginaire tient à l'agressivité narcissique de qui voit en l'autre son double menaçant sa propre image en même temps qu'elle la renforce. La structure de battement de l'identité est ici matérialisée par le film en ce qu'il avère que chacun voit en l'autre ce qu'il ne devrait pas y avoir, c'est-à-dire ce qu'il méprise, mais de façon pour ainsi dire connexe au point où il reconnaît en l'autre le prestige qu'il s'accorde à lui-même.

Dans tous ces cas de figure, le battement de l'identité caractérisant le terme vide s'atteste de ce qu'il y a là quelque chose qui ne devrait pas exister et qui néanmoins est advenu.

L'opérateur de succession

Dans *Différence et répétition*, Deleuze distingue la répétition statique et la répétition dynamique. La répétition statique résulte d'une simple juxtaposition d'un même motif réitéré comme unité

chaque fois isolable. La répétition dynamique, elle, se caractérise à l'instar d'une frise, par l'enchaînement dont elle procède, articulant chaque motif au suivant, chacun ne s'achevant que pour initier le terme suivant. L'impression de répétition ne résulte que de la globalité de cet enchaînement de motifs entremêlés. Cette répétition dynamique semble un meilleur paradigme conceptuel pour ce que nous cherchons à en définir en termes de cinéma. Toutefois, c'est là que le bât blesse, la répétition ne se laisserait alors jamais saisir que dans la description d'un motif se confondant avec sa motivation, laissant indiscernable l'opérateur proprement dit, en l'alignant sur son résultat.

Si l'on veut définir de façon élémentaire un opérateur de passage, il faut se fier à ce qu'en délivre le modèle de la série algébrique, où un tel opérateur est désigné comme opérateur de succession : c'est le $n+1$ assurant en effet le passage d'un nombre à un autre. Une simple observation des nombres composant la série suffit déjà à récuser l'hypothèse d'une itération du même, puisqu'un nombre et son successeur ne sont pas mêmes ou identiques, et que pas un seul nombre n'identifie deux ou plusieurs termes d'une même série. On ne peut dire non plus que le passage d'un terme à son successeur établisse leur enchaînement, car nul terme ne prépare ou accroche son successeur à la façon du motif de la frise.

Aussi, du point de vue de la distinction deleuzienne, la conception de la répétition appariée à ce qu'en indique le modèle de la série algébrique, et que nous retenons pour notre part, ne relève ni de la statique ni de la dynamique. Quant à l'opérateur de succession, il est, selon ce paradigme mathématique, logé dans l'écart des deux nombres, tout en y ayant disparu.

Mr Arkadin

Commençons cette fois-ci par nous ressouvenir de *Mr Arkadin*. L'opérateur y est en effet plus discernable qu'ailleurs, en soi et même au regard du motif récurrent que disposent les allitérations du film. L'opérateur de succession est en effet le seul trait véritable

caractérisant le personnage de Van Stratten. Rappelons que *Mr Arkadin* est le récit d'une enquête commanditée par un homme puissant, Arkadin, sur lui-même, sur son propre passé, à un petit trafiquant, Van Stratten, venu séduire sa fille et faire chanter Arkadin. Van Stratten ne nous est jamais présenté qu'en simple agent assurant à l'image, et au fil de cette invraisemblable fiction, la succession des enquêtes. En même temps qu'il semble soutenir pour la narration un principe de continuité, il s'avère toujours s'éclipser finalement devant ce dont il s'efforce d'assumer la répétition : Arkadin.

Les termes successifs sont les personnages dont la série cumule des traits d'Arkadin, comme autant de conglomerats autour du vide initial qui, tout en insistant en chacun d'eux, échappe encore, n'est ultimement jamais annulé par leur addition. C'est même ce que montre ce film, entre autres choses : le terme vide est le seul à résister, à la fois le dernier à disparaître et celui dont dépend la série entière. C'est pourquoi le suspense particulier créé par ce film n'est pas lié aux révélations sur le passé d'Arkadin, ni à quelque anticipation que ce soit sur ces révélations, c'est un suspense qui demeure entier et réside dans le mouvement même du secret.

Rappelons la triplicité des enquêtes menées : la première portant sur l'avion vide et enveloppant les deux autres, vise le sujet, Arkadin, dans sa puissance comme artifice qui va. La seconde est l'enquête menée par Van Stratten conduisant à la rencontre d'Arkadin. Cette enquête est une course du rien, au sens où Van Stratten n'est rien, et où l'enquête est toujours polarisée par le sujet Arkadin. La troisième enquête, menée par Van Stratten, sur Arkadin, en fait menée par Arkadin sur lui-même via Van Stratten, organise l'allitération des traits subjectifs comme chacun-un, absolument singuliers, en même temps que liés entre eux par le mode sur lequel ils sont filmés. Welles termine son film sur le fait que Van Stratten n'est rien, qu'il n'est jamais qu'une course vaine. Toute la séquence traitée en stylistique d'exposition, qui précède la rencontre d'Arkadin, est mouvante et spectaculaire. Mais dès lors que Van Stratten devient médium d'Arkadin seuls les personnages rencontrés comptent, Van Stratten n'est plus qu'un personnage de mobilité, il n'est jamais un point-sujet, en dépit de sa permanence à l'écran.

Les motifs réitérés appartiennent tous à la figure du triangle. C'est par eux que se signale l'identité évanouissante d'Arkadin. L'idée d'Arkadin perdure en chacun d'eux : la figure du triangle cristallise, comme au rebours de la succession des personnages et des enquêtes, une convergence sur Arkadin comme vide d'où s'initie tout le film. La densité de ce film tient en effet à l'agencement poétique des motifs de répétition riches d'abstraction. Ainsi, quel que soit le nombre de personnages à l'image, il se forme un triangle. ce triangle indexe la situation romanesque : toute l'action est interne à ce triangle. Il y a triangle et il y a boucle. La boucle procède de ce que l'objet de l'enquête est aussi le sujet de l'enquête. Le film met en concurrence triangle symbolique et boucle imaginaire.

Le motif du triangle résulte donc simultanément de plusieurs procédures formelles : composition du cadre, composition de l'image, forme du récit, disposition des personnages. Le triangle n'est cependant pas un schème de structure. Il se donne comme une trace saisissable du montage. Il est donc, à tous moments du film, au bord de disparaître.

L'effet d'allitération que cristallise le motif du triangle tient à la visibilité fugitive et saisissante de cette convergence récurrente sur Arkadin.¹ Si l'enquête d'Arkadin via Van Stratten met en scène l'effet allitératif c'est aussi parce qu'elle touche à l'élément répétitif du sujet : cette collection de gens, cette galerie de caractères, c'est Arkadin. Tous ont à voir avec Arkadin. La dimension fantasmagorique de ces personnages vient de ce que la stylistique des scènes qui les composent se resserre sur eux jusqu'à rendre visible en chacun un trait d'Arkadin. Il y a une résonance allitérative de ce que ces scènes sont toutes des scènes de discussion en lieu clos, et que les personnages y sont chaque fois filmés avec une suspecte lenteur.

L'analogie fictive produite par l'allitération des images entre elles est une procédure poétique où s'indivisent image, figure, rythme. Dans un film tel que *Mr Arkadin*, c'est la dissémination géométrique qui soustrait les objets à leur fonction représentative

¹ De nombreux exemples en sont décrits et analysés dans le texte "Figures poétiques dans *Mr Arkadin*", *L'art du cinéma* n°6.

ordinaire tout en les réengageant à soutenir des procédures formelles propres au film et qui fondent "une équivalence excessive à d'autres objets"². Welles opère une désobjectivation poétique par l'usage de l'oblique, qui, par rebonds, s'exerce en allitération. C'est ensuite au montage global et discontinu qu'il revient de porter l'allitération à l'intensité d'un leitmotiv. Le montage global donne différentes orchestrations de cette même figure, en en créant d'une image à l'autre la rime interne, rime légère et saisissable devenue leitmotiv par le battement de l'allitération.

Nosferatu

Dans *Nosferatu*, on peut aussi relever plusieurs occurrences allitératives. Minuit sonne comme une invariante et objective scansion du temps, et ponctue, en les anticipant, les apparitions de Nosferatu. Minuit est donc une rime, elle fixe une constante de la fable. Les apparitions de Nosferatu constituent un leitmotiv visible. L'inquiétude que suscite ce film ne tient pas à l'exhibition de scènes de vampirisation proprement dites, elles font au contraire toujours l'objet d'ellipses. L'inquiétude s'enracine dans la réitération des seules apparitions de Nosferatu.

Ce qui fait effet d'allitération porte sur deux traits formels du film. D'une part les lignes en ogives font écho au lit funèbre. L'allitération structurant les ogives à l'image ordonne celles-ci à l'annonce discrète d'un destin funèbre. Ainsi, après que Nosferatu ait fait accosté le navire, on sait, comme il franchit le porche fortifié en forme d'ogive, la ville condamnée.

D'autre part, l'allitération s'exerce sur les contrastes de lumière qui, par l'effet de simples champs-contrechamps, font coexister le jour et la nuit : expression quasi métaphysique de la lumière insoupçonnée des ténèbres qu'incarne Nosferatu dès sa première apparition, quand il vient à la rencontre de Harker au seuil de son château : tandis que le jeune homme se profile dans la succession des arcades en ogive sur un fond d'une assez grande luminosité en dépit de l'heure

² Alain Badiou, *Que pense le poème?*

nocturne, Nosferatu, lui, surgit du noir le plus dense, des plus opaques ténèbres.

Par la suite, lorsqu'il apparaît véritablement en vampire, et non plus en simple châtelain à l'apparence bizarre, son allure menaçante tient moins à la raideur de sa posture —les bras le long du corps comme encore dans la tombe— qu'à la surnaturelle et saisissante concentration de lumière qu'il draine et qui semble commander l'énergie de sa conduite, l'émettant et le reprenant ensuite pour le restituer à la tombe. En annonce de sa venue, la porte ou la trappe qui s'ouvre d'elle-même, découpe dans l'image une béance noire sur laquelle contrastera son apparition lumineuse.

Mais ces allitérations ne sont jamais que des formes d'accompagnement manifestant qu'il y a de la répétition. C'est à l'élément de la lumière cinématographique qu'incombe l'opérateur de succession. Nous avons dit ci-dessus que l'ambivalence initiale était reversée à la distribution paradoxale du jour et de la nuit, procédant à la soustraction progressive du jour par l'imposition d'une continuité surnaturelle des nuits. Or, il ne s'agit bien évidemment pas d'une simple opacification ou raréfaction de la lumière qui instaure-rait ultimement une nuit noire et définitive. Mais par des procédés qui tiennent plus à l'idée d'une damnation surnaturelle au sujet de Nosferatu qu'à une objective éradication de la dichotomie du jour et de la nuit, le jour est bientôt rendu factice, dès que Harker approche du château, dans la séquence au village. C'est un jour déjà hanté par la nuit, déjà destiné à une nuit qui serait sa vraie lumière. Cette nuit qui semble l'emporter sur la simple succession au jour est une nuit qui porte en elle de la lumière. Or, l'opérateur vecteur de cette royauté de la nuit n'est autre que le crépuscule. Et les apparitions de Nosferatu cristallisent en effet ce que la nuit recèle de plus intense lumière.

Les opérateurs de répétition spécifiquement cinématographiques étaient, dans *Mr Arkadin.*, un personnage, Van Stratten, traité en pur opérateur narratif, et dans *Nosferatu* le crépuscule. Dans *Le limier*, l'opérateur s'avérera être un démasquage dialectique procédant comme modification du visible.

Le limier

Dans *Le limier*, le motif de la répétition tient à la réitération de certaines séquences, par inversion des rôles dans la force de domination comme dans la directivité sur les règles du jeu. Mais l'opérateur proprement dit n'est jamais que la capacité de chacun des protagonistes à passer d'un coup de bluff à un autre. Le coup de bluff se traduit plus objectivement par un démasquage dialectique des règles véritables du jeu et de son assignation ultime. Démasquage qui se laisse concrètement discerner dans ses effets au changement de ton du meneur du jeu, ou bien comme la modification du visible, par le trucage révélé du lieu même de cette scène et la subjectivité perceptiblement prêté aux automates.

Ce film met en avant une situation théâtrale de duel symbolique en huis-clos. L'intrigue se réduit à l'élaboration d'un pur jeu entre ces deux hommes. Les deux hommes sont un mari, auteur de romans policiers, Andrew Wyke, et un amant, créateur de haute-coiffure, Milo Tindle. Le jeu s'établit initialement sur une connivence enfantine à monter un mauvais coup de concert : par un cambriolage simulé et parfaitement organisé, permettre à l'amant-cambrioleur d'empocher le fruit d'une vente légale des bijoux volés (avec titres à l'appui), tandis que l'époux volé fera légalement cracher les assurances. La femme dépensière et apparemment non disputée par l'époux tient lieu de prétexte à tout ce stratagème, de façon à ce que la femme cédée à l'amant reste bien en sa possession, ne revienne pas ultimement auprès du riche époux.

Il y a là tout d'abord une jubilation totalement enfantine. Cette complicité initiale, si truquée soit-elle par le mari, consiste à anticiper, dans le plan du cambriolage, les indices sur lesquels portera l'enquête à venir. Andrew Wyke fait endosser à son rival un costume de clown qui le rend plus franchement grotesque que comique. Andrew Wyke ayant alors commencé de le ridiculiser, lui révèle bientôt à quel traquenard était destiné l'édification d'un tel stratagème. Faisant volte-face, il force déjà les règles du jeu en y faisant jouer la menace d'une mort réelle. L'acteur change de ton tout en jouant de

son revolver par lequel il entend confirmer à quel trucage était vouée toute cette complicité initiale : il ne s'agit pas de mieux se débarrasser de l'épouse en la cédant plus sûrement à l'amant; le plan relève simplement du projet de tuer l'amant, qui peut désormais être pris sur le fait tel un vulgaire cambrioleur, et abattu comme par légitime défense.

Toute cette intrigue n'excéderait pas le vaudeville, si le film, outre qu'il engage dans son processus l'excellence des acteurs (Laurence Olivier et Michael Caine), ne disposait de surcroît une implication quasi subjective du décor, dont les automates, dans les effets exponentiels de répétition du jeu.

Cet auteur de romans policiers est en effet hanté par le jeu. Rien chez lui n'échappe à un dispositif ou à une expression absolument ludique. D'innombrables jeux d'échecs, de solitaire ou autres semblent par leur éparses multitude devoir s'imbriquer à chaque geste de cet homme et intimement le commander. Quant aux automates, ils sont une incarnation matérielle de l'éclatement d'Andrew Wyke en une multiplicité d'acteurs imaginaires qui sont les protagonistes de son rêve, multiplicité destinée à perpétuer la fonction du rêve dans le prestige imaginaire que s'accorde ce personnage. Le film en organise l'inquiétante visibilité, en suggérant une subjectivité de ces automates, qui règlent et renforcent, par la scansion de leur quasi-regard, la mécanique du traquenard ludique inventé par ce romancier de pacotille.

Car on nous montre qu'il n'aime le jeu que pour y tricher, en forcer les règles véritables : le labyrinthe fournit d'emblée au spectateur un paradigme de la conception du jeu qu'a cet individu; car la nécessaire complication du labyrinthe (taillé dans les buissons du jardin) est éludée par son auteur qui le truque en faisant pivoter un taillis par où couper court. De même, il y a tricherie dans l'édification d'une stratégie pour le cambriolage, car en dépit de sa sophistication, cette stratégie ne procède que par simulations successives, ne laissant pas de part aux aléas de la confrontation des deux joueurs.

Aussi, l'implication paradoxalement subjective des automates avère-t-elle la mécanisation du jeu, dont les ressorts semblent si

minutieusement commandés dans la première partie par ce tricheur virtuose qu'est notre sinistre romancier. C'est sous l'œil des automates qu'a lieu l'explosion du coffre renfermant les bijoux. Puis la casse simulée, la lutte fictive et l'usage impromptu du revolver, sont autant d'étapes dans la mise en place du traquenard que confirment les regards des automates dont le point de vue semble, plus résolument chaque fois, désenchaîné de toute vraisemblance objective. Ce premier round s'achève enfin sur une implacable mise à mort de l'amant, que nous entérinons comme réelle.

Une longue séquence de transition suit cette mise à mort, qui filme en un minutieux travelling le monde des automates tous animés à la fois en une vertigineuse cacophonie, ballet rendu cyniquement funèbre par la mélodie enjouée qui l'accompagne, dans l'ordre rétabli de la demeure. Car si le lieu qui nous est pourtant connu, puisque tout auparavant s'y est toujours déployé, nous semble à présent étranger, c'est par son ordre, car il semble éminemment faux ou truqué à son tour, ne laissant plus déceler la moindre trace de tout ce dont il fut la scène dans la première partie du film.

Mais à tricheur, tricheur et demi. Car après cette séquence surgit un nouveau personnage, l'inspecteur Doppler dont il s'avérera après un assez long temps, qu'il n'est autre que l'amant déguisé. Dans cette première séquence du second round, Milo Tindle, inversant les positions de force mène le jeu en respectant néanmoins les règles initiales, puisqu'il reprend tout de même le principe du déguisement. On voit alors la grâce du jeu accéder à un degré supérieur du fait de l'extraordinaire métamorphose de l'acteur faisant se succéder avec une ressource d'illusion virtuose l'inspecteur à l'amant. La règle du jeu étant scrupuleusement réinvestie, on a tout d'abord une véritable répétition dans l'organisation d'un guet-apens : les preuves susceptibles d'inculper Andrew Wyke de l'assassinat de Milo Tindle ayant toutes été disposées au préalable par ce dernier. Notons là encore la suprématie de la fiction sur toute vraisemblance, puisque toutes ces preuves, tous ces indices, Andrew Wyke a logiquement toutes raisons de penser qu'elles sont fabriquées de toutes pièces, sachant, lui, qu'il n'a pas tué Milo Tindle, et cependant ces preuves suscitent en lui une croyance sans faille dans la menace d'inculpation

ainsi brandie contre lui.

On retrouve parfois les mêmes plans, mais les cadrages circonscrivent davantage les personnages dans le décor. L'étau se resserre, mais ce renforcement du huis-clos réamorcé inscrit aussi une familiarité des lieux et des choses sur lesquels Milo Tindle revient et qu'il maîtrise désormais sous les oripeaux de l'inspecteur. Ce n'est que parce que Milo montre l'amant sous le masque de l'inspecteur que l'on comprend rétroactivement que l'on est entré dans un deuxième temps du jeu.

Mais si, par la suite, la revanche sur la cruauté du jeu semble en repasser tout d'abord par le jeu, Milo Tindle prétend, après s'être de lui-même démasqué, montrer le vrai visage de sa propre cruauté qui consistera à abolir le jeu, tout en reprenant le principe du traquenard par jeu de piste, en renvoyant Andrew Wyke à la menace d'une sanction réelle. Milo Tindle fait croire à Andrew Wyke qu'un vrai meurtre a été commis, dont la culpabilité a toutes chances de retomber sur Andrew Wyke s'il ne parvient pas au terme du jeu de piste que lui propose Milo, avant l'arrivée du véritable inspecteur. Andrew parvient à grand peine à accomplir ce jeu. Milo dévoile alors l'inexistence de l'inspecteur. A partir de là, les preuves supposées réelles ne seront jamais plus aussi dissuasives que les menaces effectivement fictives que Milo convoquait en premier lieu. Andrew veut désormais tuer Milo, ne croyant plus que celui-ci ait réellement fait appel à un tiers terme. Andrew tue Milo. C'est alors qu'arrive la police.

Ainsi, la répétition ne réside pas tant dans la succession d'épisodes semblables que dans la capacité de chacun à faire rebondir un coup de bluff sur un autre, c'est-à-dire dans la capacité de forcer la croyance de l'autre dans le jeu inventé, quelles que soient ses inflexions. Les discours et autres motifs sociaux invoqués au cours du dialogue ne sont que des faux-semblants du sens, à l'image du labyrinthe initial. C'est l'opération elle-même qui se répète et non simplement les termes d'exécution du jeu dont chaque séquence possède une unité qui lui est singulière. La structure itérative est celle du moment d'un démasquage, fût-ce par la négative, c'est-à-dire par l'effacement du trucage du lieu et des indices qui le jalonnent.

Le coup de grâce de l'interruption

C'est l'interruption qui atteste de la nature de la répétition. C'est le mode de l'interruption qui permet de saisir fugitivement quelle idée était là en jeu.

Le limier (2)

Dans *Le limier*, si la police arrive en effet après que le mari ait tué l'amant, nous n'en verrons jamais cependant que la symbolique lumière bleue intermittente filtrant par la fenêtre. Les automates, dont Milo met en branle l'infamale cacophonie en même temps qu'il tombe raide mort, achèvent de conférer à cette dernière séquence sa tonalité cauchemardesque de conclusion irréversible : ils semblent démultiplier à jamais la mécanisation endiablée du jeu dont Andrew, pour n'avoir pas su l'interrompre ou en mesurer les limites, se trouve l'éternel captif.

Seul le jeu permettait de traiter la fonction imaginaire de leur rivalité sans céder aux pulsions de crime qui la sous-tendent. Le duel est référé à la strate imaginaire du prestige qu'ils se disputent nécessairement. Le jeu par ses règles assurait un traitement symbolique de ce duel. Ce codage symbolique permettait que la fiction l'emporte sur le réel. Mais sitôt abandonné, le dérèglement qu'il endiguait jusque là s'atteste bientôt par un coup de grâce. Le réel est ici saisi à l'image par la mort de Milo dans sa coïncidence avec l'abstraite lumière bleue de la police effectivement venue.

Au préalable, tous deux ont tenté de forcer l'hétérogénéité du réel et de la fiction, Milo en faisant passer le jeu dans un contexte réel, pour abolir le jeu en ne faisant plus droit qu'à la cruauté qu'il endiguait, Andrew en décidant secrètement d'exécuter vraiment Milo comme un cambrioleur, comme il l'avait initialement simulé.

Enfin, ce qui rompt le jeu, c'est l'irruption de ce réel qu'est le point de non-identité fondamentale entre les deux protagonistes, en vertu duquel Milo rompt la règle du jeu en faisant appel à un tiers terme, chose à laquelle Andrew ne peut accorder foi, lui dont la tricherie persiste à vouloir s'enraciner dans le jeu même. De ce point de

vue, *Le limier* conte aussi l'identification d'une reprise (le jeu reprenant ultimement sur de nouvelles règles, destinées qui plus est à l'abolir), à une simple réitération qui serait demeurée intérieure au jeu.

C'est ce réel doublement attesté par la mort de Milo et l'arrivée effective d'un tiers terme qui vient interrompre le jeu, qui autrement se continuerait à l'infini, la loi du symbolique n'assignant pas de terme à la répétition de l'intérieur d'elle-même, excepté qu'advienne un vainqueur symbolique univoque. Dernière possibilité dont il faut noter qu'elle n'est évitée que par cette double occurrence, car la seule mort de Milo laisserait son adversaire vainqueur imaginaire de ce duel où réel et fiction avaient atteint un point de parfaite indiscernabilité. Ce sont les ressources intrinsèquement répétitives du jeu qui produisent une telle indiscernabilité entre réel et fiction. C'est de façon extrinsèque que le réel advenu hors-lieu vient interrompre la répétition. Mais la fiction ne touche au réel que pour autant qu'est maintenue l'intransitivité des règles régissant l'un et l'autre. Le jeu ne préserve sa grâce que comme fiction. Répété selon des catégories réelles, le jeu s'abolit en un coup de grâce.

Mr Arkadin (2)

De même, à la fin de *Mr Arkadin*, la boucle se défait et le triangle s'affaisse : Arkadin à la recherche de lui-même et de ce qu'il a été, ayant supprimé, au fur et à mesure de leur découverte par Van Stratten, chaque témoin et complice de sa propre histoire, il n'y a plus que lui-même, Arkadin, pour témoigner de sa propre existence : Arkadin disparaît, accomplissant par là ce qu'il faut identifier comme la logique involutive de la répétition initiée. La boucle de la recherche de soi est brisée. Le triangle aussi. L'opérateur n'ayant plus à exercer de répétition se trouve dès lors suspendu par cette interruption, Van Stratten est rendu inefficace.

C'est conjointement à la réitération de la séquence de l'avion vide que se rompent le triangle et la boucle. Pourtant, la fiction ne retombe pas dans l'indifférence d'une anecdotique résolution. La réitération de cette séquence de l'avion vide a bien plutôt fonction de

reprise : au lieu de reconduire la fiction à un même point, la tonalité initiale d'un documentaire est là définitivement abolie. Quelque chose a été produit par la fiction elle-même, dans sa durée propre, qui l'a soustraite à son point de départ par bifurcation. Le réseau des significations échoue à saisir le point-sujet Arkadin, il n'est pas d'image, pas de représentation dans tout le film qui y parvienne. L'allitération seule s'accorde à en tisser une présentation.

En effet, si dans le temps où se déroule l'enquête de Van Stratten visant à rencontrer successivement chacun des témoins du passé d'Arkadin, on peut noter une véritable insistance de la figuration en triangle, le triangle laisse bientôt place à une figuration du temps. On n'est pas ici dans une remontée du temps, dans une recherche du temps perdu. Le passé est donné comme un élément de la figure actuelle, présente, d'Arkadin. Arkadin est toujours déjà-là. C'est lui qu'on cherche, mais il semble être présent en tous les points du temps.

Si bien que le temps est entièrement construit à travers la personnalité d'Arkadin. Il se donne dans le fait qu'Arkadin se précède lui-même, précédant Van Stratten sur tous les lieux. Le monde entier devient alors un décor truqué puisque tous les lieux du monde sont rendus équivalents : la disjonction temporelle que doit constituer la simple distance les séparant les uns des autres est annulée par l'omniprésence d'Arkadin dans la recherche.

S'il y a, tout au long du film, ce filmage massif d'Arkadin, c'est qu'il est seul le point-sujet fondamental, tel un monument d'artifice hanté par le vide. Mais il y a loin de cette métaphysique du sujet comme vide qui s'est construit en artifice puissant, à une quelconque vacuité. Pour qu'il y ait un vide, il faut construire l'artifice de ce vide, ou bien il n'y a rien. Au terme du film, découvrir que l'artifice est bâti sur un vide ne permet pas de se détourner sur autre chose, étant donné qu'il s'avère le principe de consistance du film même. Le film commence sur l'avion vide et pour finir il en présente ainsi l'énigme : l'avion vide n'est pas tant Arkadin disparu qu'une image nue d'Arkadin, l'artifice vide dont serait ôté le masque.

Mr Arkadin est donc exemplaire de la tension constitutive d'un film résultant des répétitions qu'il crée, suscite et configure en-

semble. On voit comment le film forge la durée de sa fiction de l'intérieur d'une perpétuation globale de ces répétitions en en disposant les mutuelles césures sans qu'y soient disponibles de façon strictement intrinsèque les ressources d'une interruption. Dans *Mr Arkadin*, c'est la transfiguration d'une répétition en reprise qui s'avère fixer un point d'arrêt.

Qui plus est, non seulement ce film (comme toute fiction mettant en œuvre des modes de répétition au cœur de son sujet) pose la question de l'interruption de cette perpétuelle fuite en avant, mais cette interruption échappe ici à la vision canonique que l'on pourrait en avoir : elle déjoue l'acception réaliste de la représentation du temps, car au lieu d'une résolution satisfaisant à la chronologie des faits contés, ce qui est là mis en scène c'est la co-présence du passé et du présent parvenus à leur point de coïncidence; d'où émerge l'incalculable temporalité d'un présent pur.

Ce pur présent ne trouve nul ancrage dans le mouvement continu que l'on suppose au film dans l'esthétique réaliste. C'est du montage global qu'il émerge, précisément à raison de ce qu'un tel montage outrepassa le découpage et les ellipses qui sont les points de suture indispensables à son réquisit de transparence. Le montage global ne prend en effet nul appui sur l'ellipse et défait la constance mimétique de toute représentation au profit d'une allitération fugitive.

Si la répétition (comme opération artistique) désobjective la représentation, c'est qu'elle entame la temporalité référée à un mouvement continu : par sa création d'intensité discontinue, elle reverse la durée de la fiction à ce que peut en configurer le visible même. C'est ainsi presque au rebours de la durée objective du film, du moins en réelle disjonction à son égard, que la fiction établit l'idée d'un temps dont le présent pur est événementiel, et configuré par un espacement singulier au visible.

La répétition de fiction trouble la vision en en déjouant l'interprétation : elle rend possible la perception d'une vacillation, voire d'une suspension du temps de la représentation, en même temps qu'elle signale et forclôt de l'intérieur de la situation son insensée déliquescence.

Nosferatu (2)

Nosferatu, et avec lui quelques films fantastiques dont les films dits de vampires, cherchent à rompre avec une vision réaliste de la succession du jour et de la nuit, en instaurant une continuité des nuits entre elles, continuité dont le "bon" sens est l'otage et qui participe à la tonalité surnaturelle. Si bien qu'alors que le maître des vampires s'annule à l'aube, c'est le retour de la lumière du matin qui semble étrange bien qu'il ramène à la normale.

C'est une damnation que Murnau donne à voir via son *Nosferatu*. Murnau met l'accent, dans la caractérisation de ce *Nosferatu*, sur la dimension de désespoir qu'il incarne de façon quasi métaphysique. La dernière de ses apparitions en est une expression parfaitement sinistre. Apparaissant à la jeune femme qu'il convoite depuis la maison qui lui fait face, *Nosferatu* se trouve derrière une fenêtre dont les montants, qui ne tiennent nul verre, semblent plutôt les barreaux de sa prison intemporelle. *Nosferatu* est bien le captif des ténèbres et les mains crispées sur ces montants cristallisent l'anxieuse durée du guet, en même temps que le regard hagard et vide trahit le désespoir de l'attente et de l'inépuisable quête, toujours renouvelées. Mais c'est encore de son côté que se situent les ténèbres, derrière cette fenêtre, au lieu d'être assignées selon toute logique à la nuit qui de fait englobe cette scène.

De la contradictoire partialité qui préside à cette distribution des plus profondes ténèbres et d'une clarté nocturne au sein d'une même image résulte que *Nosferatu* surgit comme une projection de chacun sur ces ténèbres : comme désespoir d'une incapacité subjective à mourir, à interrompre le répétitif *no man's land* dans l'intervalle désiré de la vie et la mort (intervalle qui soustrait la vie à la mort). Car ces ténèbres sans perspectives ne laissent rien discerner en elles, excepté le dessin de cette figure incarnant ce désespoir, cette incapacité subjective rendue objective (et par cette objectivation rendue surnaturelle), sous les espèces de cette paradoxale rémanence de la lumière venue de nulle source.

Cette incapacité subjective rendue objective, c'est cette structure de battement de l'identité, intériorisée par *Nosferatu* qui ne sait

pas lui-même s'il doit se compter parmi les vivants ou parmi les morts. Si la jeune femme participe de l'interruption, c'est en désignant l'homme en Nosferatu. Aux antipodes d'un sacrifice, au sens chrétien du terme, c'est de toute sa sensualité que la jeune femme appelle l'homme qui subsiste pour part en Nosferatu. Aussi ne regagne-t-il pas son antre funèbre tel une bête repue, mais il demeure comme un homme fasciné par cette femme et c'est alors, et alors seulement, qu'il se laisse surprendre par le matin encore auprès de sa victime. Nosferatu va, contre toute attente (au lieu de s'affaïsser au terme de l'agonie qui le confronte au jour), se dissiper, littéralement, ne laissant plus trace de sa présence que la fumée légère émanant du rai de lumière au sol. Au lieu de résoudre un conflit de la nuit et du jour, le matin avère comme par coïncidence des intensités réelles, une victoire de la lumière sur elle-même.

Dans *Le limier*, l'interruption de la répétition virtuellement infinie du jeu est le fait d'un réel hors-lieu, extérieur et hétérogène au principe de répétition; dans *Mr Arkadin*, le point-sujet Arkadin, vide initiant la série des enquêtes, se supprime lui-même à raison de la logique involutive de la répétition, involution qui échappe au simple opérateur de succession, mais procède bien de l'inflexion globale donnée par Arkadin à l'enquête qui doit revenir sur les lieux où il entama l'édification de sa puissance sur les ruines d'un amour barré. Dans *Nosferatu*, si le terme initial disparaît lui aussi, c'est sur une toute autre idée que celle d'une simple involution. Ce terme initial, comparable au zéro initiant la série des nombres, n'est tel que par son ambivalence. Or, cette ambivalence est récusée dès lors qu'en Nosferatu c'est l'homme qui l'emporte : Nosferatu s'annule alors comme de lui-même.

“C'est aussi la trajectoire d'un regard qui secoue la barbarie de l'imaginaire pour accéder au libre exercice de la pensée”¹

Ce que la répétition incarne est si contradictoire pour l'esprit et les sens qu'un art ne peut l'instituer, c'est le paradoxe qui la caracté-

rise, selon de simples règles de monotonie. Nous avons vu, au sujet de *Mr Arkadin*, qu'elle s'avère le site de prédilection pour une poétique de l'indivision formelle, par l'appariement singulier que le cinéma en propose : le couple à jamais non-réconcilié de l'infamale répétition de l'image comme propension à signifier, et de l'émerveillante et ludique —parce qu'insensée— résistance de toute chose à son oblitération par la gangue de ses représentations. C'est à discerner cela que sert la destitution des objets.

C'est pourquoi il appartient au cinéma de se défier du cauchemar qui tient à la rémanence des représentations, rémanence assignable à une pulsion angoissante : dès lors qu'elle relève d'une opération qui la reconstruit par un montage du plus pur artifice, la répétition va au contraire établir la possibilité que soient déposées les significations comme autant de vaines justifications en dépit desquelles existent toujours toutes choses. Le *Cratyle* de Platon envisageait déjà une telle disjonction d'avec le schème de savantes représentations : les mots y étaient en effet restitués à leur native abstraction —offrant toujours moins de prise au sens à mesure qu'étaient pourtant cumulées les justifications les plus érudites à propos de leur genèse.

Conjointement à la mise en place d'une répétition s'ouvre la question du mode sur lequel interrompre cette répétition. C'est dans le mode d'interruption que peut affleurer une idée. Car il faudra bien pour amorcer quelque pensée que ce soit, que cesse l'angoissante perpétuation d'un cauchemar, que soit circonscrite la portée d'une pulsion obsessionnelle, et que des mots soient inventés qui accordent à la pensée l'exercice de son déploiement singulier.

Les films cités ci-dessus indiquent assez que la répétition de cinéma, pour autant qu'elle est artificiellement forgée, n'est pas au foyer de jeux formels que l'on pourrait alors qualifier de pure rhétorique, et qui mettrait en œuvre un réseau de substitutions et d'échanges. La répétition apparaît au contraire comme un indice de sélection de ce qui résiste à l'amalgame des représentations. C'est conjointement à cette opération qu'elle rend discernable tout ce qui, dans le visible encombre, étant montré *pour rien*.

¹ Denis Lévy, in *L'art du cinéma*^{n°2}

Or, cet encombrement est, tout particulièrement pour les films contraints par le système réaliste, celui des représentations et des sutures requises par la transparence du découpage réaliste, c'est-à-dire l'amas discursif supposé colmater le vide de la pensée du film, le point d'in-su cinématographique qui est à son fondement. La fiction ne vise par là qu'à préparer et mettre en scène l'aléatoire intervention d'un geste, la grâce ou le coup de grâce d'une interruption.

La répétition organise une forme de déliquescence des représentations dans une situation donnée. Considérant que d'ordinaire la représentation de ce qui touche à l'incarnation suppose de l'identification, le seul fait d'arracher l'incarnation à l'identification entraîne une ruine immédiate de cette représentation.

Nosferatu et *Mr Arkadin* ne préservent ainsi l'idée de l'incarnation qu'en l'arrachant au principe d'identification auquel elle est d'ordinaire assignée, et ils y parviennent en assumant de se donner pour sujet des figures personnifiées de l'ambivalence du vide.

Mais en dépit de la prédisposition d'une telle situation, près de se distinguer comme prédestination, le coup de grâce accusant la précipitation qui lui est inhérente, comme la grâce qui en assume l'incalculable transfiguration, lui sont cependant incommensurables. Ainsi ces films font surgir en leur sein un principe de finitude dont l'idée, singulièrement irréductible à l'achèvement de la seule narration, a plutôt à voir avec la surrection d'un temps ponctuel et événementiel.

L'appréhension par le style ou tout autre principe esthétisant est une méprise de la répétition. Les exercices de style prétendent déposer la répétition dans l'exhaustion finie de ses variantes possibles. Un écrivain comme Péguy en est le plus absolu contre-exemple. Dans les prières qu'il écrit pour sa Jeanne d'Arc, c'est dans sa dimension inépuisable que la répétition syntaxique et musicale se trouve convoquée et confrontée à l'infinie grâce divine. Jamais la prière nécessairement répétée, indispensable à la foi et à cet effet édifiée comme une cathédrale de mots d'une extrême ductilité, ne parvient à en épuiser la grâce. De même l'art d'un film ne suscite jamais l'idée que dans la force de sa perte. Le geste cristallisant la visitation d'une idée au sein du film est ambigu par sa capacité à interrompre le mouve-

ment alors même qu'il semble en être issu. Mais il y a un décrochement du geste sur le mouvement, décrochement qui tient à ce qu'il en déjoue le sens.¹

La répétition produit une saturation des significations qui désubjective l'image. L'indivision poétique d'un film crée "*l'égalité de toutes les choses filmées*" (axiome de Bresson). La dimension surnaturelle qui y préside touche à l'imminence d'une interruption. La grâce d'une telle interruption confirme le pari initial du film sur sa propre chance de conquérir un regard surnuméraire, délié de quelque représentation que ce soit. Car l'enjeu que constitue le cinéma pour le regard, via la conquête d'une égalité de toutes les choses filmées, c'est une incalculable surrection de la lumière, qui lui est singulièrement impartie. A la vaine insistance d'une concaténation symbolique se substitue une indivision opérant dans l'imaginaire des représentations une césure, celle du passage d'une idée et de la lumière insoupçonnée qui en résulte pour notre regard.²

Dimitra Panopoulos

¹ A propos de l'excès du geste sur un mouvement dont il est issu, cf Annick Fiolet, "Comédies musicales", in *L'art du cinéma* n°10.

² Il manque à notre étude de citer un film parmi ceux de Bresson, car il y a là une autre dimension de l'interruption d'une répétition : l'interruption y soumet la répétition à une véritable mutation, sous l'égide d'une — strictement inénarrable — surrection de la grâce. (Comme exemples d'une répétition quasi pulsionnelle et figurée comme telle, de son interruption réelle sous les espèces de la grâce, de la conquête du regard, et du caractère incommensurable d'une telle grâce à tout le rituel qui pourtant y prélude, *Pickpocket* et *Un condamné à mort s'est échappé* de Bresson mériteraient ici toute notre attention).

Dieu sait-il ?

DIEU SAIT QUOI de Jean-Daniel Pollet¹

Le choix de Ponge n'est pas, pour Pollet, le choix du Même. Qui connaît le thème prééminent de la mort chez Pollet attend dès lors dans le film, entre le cinéaste et le poète, un dialogue qui ne dissimule pas l'écart.

On trouvera ici des réserves à cet égard, mais le film mérite d'être vu et discuté, puisque ce qu'il contient d'échec est riche d'enseignement.

On se reportera à l'article d'Emmanuel Gratadour sur *Méditerranée*², pour voir que Pollet, tout en faisant du montage l'élément central de *Dieu sait quoi*, n'a en rien refait *Méditerranée* : il cherche toujours.

Montage des plans, ou répétition interrompue, répétition différée

Comme dit Françoise Geissler, la monteuse du film, «C'est finalement toujours autour de l'idée de répétition que se fait le montage».³ Elle parle de *principes de gravitation*, de *contagion*, de *noyaux*. En fait, il préside au montage l'idée d'une rotation constante, d'une révolution au sens spatial : elle donne le côté lancinant, à l'effet hypnotique, des films de Pollet, et aussi, conjuguée aux couleurs et aux mouvements d'appareil, le lyrisme.

Cette révolution se trouve ici concentrée dans le tournoiement autour d'une table où sont posés cruches, verres, machine à écrire...

¹ DIEU SAIT QUOI (1995), scénario J.D.Pollet, d'après l'œuvre de Francis Ponge. Textes dits par Michael Lonsdale. Image : Pascal Poucet. Musique : Antoine Duhamel. Montage et décors : Françoise Geissler. Son : Antoine Ouvrier. Prod. Films 18, Ilios Films. 90'.

² *L'art du cinéma* n°2.

³ *Cahiers du cinéma* n°509 (janvier 1997).

telle le galet lancé dans l'eau qui initie autour de lui des mouvements de plus en plus grands.

Pourtant ce n'est pas d'un élargissement qu'on a l'impression, mais d'un resserrement : les objets vous capturent. L'hypnose, qui va jusqu'à la nausée dans les plans qui tournoient, donne l'impression d'un emprisonnement. Le galet, justement, revient souvent. Sous forme d'un multiple, et on pense alors au rocher unique qui s'est érodé en un multiple de galets ; sous forme plurielle, dans la rivière ; puis unique, posé sur la table, où il a acquis un statut particulier : l'objet façonné par la nature a rejoint les objets manufacturés par l'homme.

Dans *Méditerranée*, la répétition donnait un rythme qui tenait presque de la mesure, du fait du retour de certains plans qui opéraient comme un cycle. Ici, elle est moins structurée, et parfois, ne dit rien. Le texte de Ponge dit quelque part que les choses ne disent jamais rien, sinon leur nom. Mais c'est surtout que, tels ce bord de mer, les plans répétés ne produisent rien, ni émotion, ni idée. Pure forme la première fois, pure forme la deuxième.

De même, certains plans, du fait de leur rapidité, ne nous laissent le temps d'accéder qu'aux objets, non aux choses. L'objet, c'est la représentation de la chose, donc l'imaginaire. Ainsi au début, les pierres du mur, longées trop vite, laissent identifier l'objet "mur" mais ne permettent pas d'accéder à la chose, à ce mur, dans sa singularité : le plan parvient juste à faire tourner la tête.

Un simple problème de vitesse fait de même "échouer" les tournoiements autour de la table qui, légèrement trop rapides, donnent le vertige sans laisser voir ce qu'il y a à voir. C'est lorsque les cruches sont en plan fixe qu'on se rend compte qu'elles sont ébréchées, que ce sont par exemple des objets cassés, ou hors d'usage, et non de simples articles de brocante ou beaux objets.

Mouvement dans les plans, ou *répétition continue, répétition immédiate*

Les mouvements de caméra, répétés, disent quelque chose sur les objets ou plutôt instituent un certain rapport à eux. On cherche la règle qui préside au mouvement, pour comprendre quelque chose de l'objet, comme à l'affût de la vie qu'il contient. Dans un plan sur une roue à aube en marche, l'insistance sur sa rotation nous incite à en chercher le principe moteur. Car on a l'impression de s'élever avec la caméra tout en constatant qu'on ne bouge pas. Cette impression se répète avec chaque tour de la roue. Alors, si l'on est attentif, on voit que ce n'est pas l'élévation mais de légers mouvements latéraux de caméra qui donnent cet effet d'ascension.

Ainsi, on pourrait dire qu'ici la répétition a un effet didactique : grâce à elle, on peut déceler un mouvement - si tant est qu'on ne soit pas happé par la dimension hypnotique. L'étonnant est que le film donne la clef de son propre artifice : en le répétant, il révèle la nature (latérale et non verticale) de son mouvement, et la réalité d'une situation : on ne s'élève pas.

Ce "contrairement aux apparences" qui découle de l'insistance du regard, elle-même permise par la répétition, est une idée sur la nature véritable des choses. C'est bien là l'approche à tâtons du mystère des choses qui est celle de Ponge, tentative de les appréhender par le côté, pour les désobjectiver, comme si une approche de front (on a envie de dire *une attaque*, un affrontement trop direct de la représentation, de l'objet) était vouée à l'échec.

Et c'est bien par une légère variation de l'*angle* (la caméra effectue un léger panoramique) que le film arrive à une idée de la roue à aube, qui est son ascension immobile.

«Un plus un égalent trois ou même quatre si tout va bien»

C'est, selon Pollet¹, la faculté exponentielle de la répétition ; et elle trouve ici son espace. Au lieu d'un affaiblissement, on obtient

¹ Cahiers du cinéma n°509.

une force augmentée de la chose répétée.

Dans notre enfance, on nous a dit et répété qu'il ne fallait pas répéter ; toute répétition était bannie des rédactions. C'était ignorer que la répétition en littérature pouvait être une opération féconde, et davantage encore en poésie. C'était ignorer le pouvoir de la répétition, ou peut-être une volonté de ne pas s'interroger sur lui.

Pollet a parfois recherché ce qu'il nomme lui-même le *pléonasmisme* entre texte et image, le redoublement qui naît de la parfois stricte, ou disons littérale, adéquation de l'objet filmé (image de Pollet) et de l'objet dit (texte de Ponge/voix de Michael Lonsdale).

A nouveau, on peut souhaiter qu'une étincelle surgisse du choc de ces deux mêmes. Et il faut parier que c'est le cas : que se passe-t-il à la vision de ces galets, de cet escargot, alors qu'on entend les mots de Ponge qui tentent de les circonscrire ? On cherche l'*écart*. C'est cela qui frappe. Que Ponge parle de la solitude de l'escargot, et devant l'escargot solitaire présenté nous voilà réfléchissant : est-il vrai que l'escargot soit solitaire, et pourquoi ; le voit-on à sa lenteur, à sa myopie, à sa maison mobile ? Que soit évoqué le long "baiser" de l'escargot à la terre, et nous cherchons à reconnaître, dans la trace baveuse laissée par l'animal sur l'asphalte, la caresse familière. La répétition, lorsqu'elle n'est pas simple redondance ou simple traduction, entraîne la tentative de penser l'adéquation ou la différence, de penser l'espace entre deux choses très proches.

La différence fondamentale est celle du cinéma et de la poésie, deux arts distincts, et qui donc, nécessairement - on en a ici la manifestation éclatante - pensent les choses différemment, fût-ce en représentant le même objet. On voit que jamais l'image de cinéma ne pourra être pour nous identique à un ensemble de mots organisés poétiquement. Et qu'ainsi, le concept même d'adaptation cinématographique d'un texte, ou celui de *remake* (répétition d'une histoire), ne pourra donner le Même. La répétition fait apparaître non le Même, mais l'Autre.

Notons que cette réflexion naît lorsque le redoublement entre l'objet filmé et le texte sont clairs : c'est le cas pour le galet, pour l'escargot, et pour cet extrait de *Proèmes*, dit deux fois dans le film :

O draperie des mots, assemblage de l'art littéraire, ô massifs, ô pluriels, parterre de voyelles colorées, décors des lignes, ombres de la muette, boucles superbes des consonnes, architecture, fioritures des points et des signes brefs, à mon secours !

La deuxième fois, l'objet filmé est une machine à écrire posée sur la table, autour de laquelle tourne la caméra. Les lettres dont parle Ponge sont répétées à l'écran sous la forme des touches de la machine à écrire. (En fait, Ponge parle plutôt d'*écriture* mais le film nous dirige vers l'idée de texte *imprimé*) On cherche donc l'écart, pour voir bientôt que le redoublement n'est pas strict, que la distance se creuse avec ce choix du film de montrer l'instrument alors que Ponge parlait du résultat, de montrer le travail plutôt que l'œuvre.

L'instrument, c'est ce qui précède le résultat. Les choses ne se donnent pas dans leur être brut dans le film, elles ont eu besoin d'une main pour exister.

Les revenants

Avec les personnages sur l'écran de télévision, ce n'est pas un retour sur soi que Pollet nous propose par le biais d'extraits de ses propres films, mais c'est bien des films qui *reviennent*. On a l'effet d'une revisitation, ces films viennent nous hanter. Comme si ces vieux personnages, Raimondakis de *L'Ordre*, la jeune fille se coiffant de *Méditerranée*, Sollers de *Contre-temps* ou le fondateur de *Pour Mémoire*, revenaient, à proprement parler, d'outre-tombe (puisque le poste de télévision a l'aspect d'une pierre tombale), vestiges comme les pierres du temple de Bassae, mais vestiges humains.

Conjuguée au retour constant de la caméra sur elles par un travelling en mouvement de balancier, la récurrence de ces images fonctionne, à l'instar des plans tournoyants autour de la table, comme une insistance des objets, insistance qui hante.

D'ailleurs, c'est toute la maison qui est hantée : une voix y résonne, qui dit sa propre absence : «Vous ne nous verrez pas dans le

film, pas même nos ombres» dit la voix¹. Comme les fantômes n'ont pas d'ombre. D'où l'impression de suspense dans le film : à force de tourner autour d'objets muets, on en vient à croire qu'ils vont parler. La maison, observée à travers les saisons, à travers les heures du jour, éprouve notre attente : n'y a-t-il vraiment personne ? Et la répétition des objets, leur surabondance, leur accumulation, donne l'impression que le temps s'est arrêté.

Il y a une dimension terminale de ce film. Ne serait-ce que lorsque les rues désertées, muettes, arborent le slogan *Tout doit disparaître* mué en prophétisation apocalyptique. L'impression qui reste est celle d'un «Après le déluge», dont auraient été sauvés non des couples d'animaux mais des objets, et des images d'humains qui parlent. La présence de ces personnages sur l'écran de télévision, et malgré la lumière bleutée carcérale qui émane de l'appareil, est finalement rassurante. Sans eux, le film tout entier serait un tombeau. Le monde est visité comme après une dévastation nucléaire. Que reste-t-il quand tout est mort ? Les fantômes.

Tous les objets s'affirment muettement, arbres, fruits du jardin, galets, qui reviennent à travers les saisons, pierres qui reviennent, vagues qui reviennent, aubes de la roue qui reviennent, pour nous bercer ou nous étourdir, tout cela comme un pied-de-nez à notre raison. L'impression est quelque chose comme : le monde est là, muet, à nous narguer, et nous n'avons aucune communication à lui (comme Montaigne disait : *Nous n'avons aucune communication à l'être*).

Mais pour autant que le monde soit muet, faut-il qu'il y ait destitution, abandon de la pensée ? Ponge est convaincu de l'absurde et pourtant regarde de tous ses yeux les choses, et, à défaut de pouvoir les toucher, il tourne autour. Cette façon d'essayer de coller aux choses, cet excès de réel donne à la lecture de ses poèmes un certain vertige, une nausée proprement sartrienne qui naît de l'observation minutieuse d'objets comme choisis au hasard. Le film aussi tourne

¹ Remarquons à ce propos que la voix de Michael Lonsdale unifie deux paroles distinctes : celle de Ponge et celle Pollet. Nous sommes condamnés à nous demander pendant tout le film qui parle, à quel moment.

autour des objets, mais ce tournoiement littéral donne une nausée plus prosaïque, une sorte de mal de mer.

Certains plans fixes, en revanche, parviennent davantage à produire un effet de réel, comme par exemple les images de galets, ou celle du verger, où l'effet de mystère se substitue au malaise. Ailleurs, cela va souvent trop vite, comme si le film, manquant de confiance dans le spectateur, se hâtait de peur de l'ennuyer.

Ponge se faisait fort de libérer l'Absurde du Tragique ; Pollet le fait revenir au galop —ce qui ne signifie pas que le film soit sinistre. Un regard émerveillé sur la nature —les plans des reflets du soleil sur l'eau qui semblent une écriture, de la cascade au déferlement joyeux et gratuit, des galets mouillés— lui confère des moments radieux. Mais l'émerveillement un peu béat que suscitent ces plans fait qu'ils frôlent la "belle image". Cette sorte de mysticisme de la belle nature nous replonge dans l'idée d'un sens qui nous échappe, qui couve.

Le parti pris de Dieu

Le titre tire le film vers un côté où il ne va pas nécessairement : on a un sentiment de contradiction, dû au texte de Ponge, qui parle des choses sans Dieu (Dieu sait quoi, ce n'est rien justement...).

Mais s'agit-il seulement de savoir ? Ne faut-il pas plutôt regarder, comme Ponge, de ce regard questionnant éternellement les choses les plus simples, les objets les plus quotidiens, qui se voient rehaussés par cette observation, par le mystère de leur simple présence *sans nous*.

Sans nous - c'est l'angoissante idée qui surgit de cette observation - le monde existerait quand même. Nous y sommes étrangers. Le monde existerait, comme ce film, dans l'absence de tout humain. Mais c'est le film qui donne cette idée d'angoisse, de sa position anthropocentriste. Ponge, qui n'est pas un humaniste, se voit là un peu tiré du côté humaniste, voire métaphysique : car c'est bien le cinéaste qui choisit de titrer "Dieu sait quoi".

Ponge dit : nous avons, en effet, perdu l'accès direct aux choses. Ceci à cause du langage, en perdant l'animalité. Or il ne

s'agit pas de retourner à l'animalité, ou de déplorer cette perte mais au contraire, dans cette situation, d'essayer, par ce même langage, de retrouver un accès aux choses.

Pollet dit : «Dieu peut se deviner dans le minuscule intervalle qui sépare deux images. Il est dans le raccord»¹. Cette hypothèse que Dieu serait entre les images, ou bien juste derrière les objets, proche mais insaisissable, ramène le film à un sentiment tragique. Ponge est un peu une caution, notamment avec cette idée qu'on a l'impression que les arbres veulent nous dire quelque chose, et finalement ils ne nous disent jamais que "arbre". Dieu sait quoi : il y a un sens quelque part, qui est perdu, disparu derrière les choses. Pour ce sens, Pollet s'en remet à Dieu. D'où l'impression de fin du monde : le monde qui a un sens, le monde humanisé, touche à sa fin. Dieu sait quoi — mais pas nous.

Pour le dire autrement : à partir du même constat, celui de notre incommunicabilité aux choses, deux positions : celle de Ponge, qui se propose de "reconquérir" les choses, autrement ; celle du film, qui se borne, et c'est sa limite, à ce constat, en l'assortissant du sentiment tragique de notre impuissance.

Pollet nomme le réel, il le nomme "Dieu". Ce faisant, il lui attribue une origine, il borne l'infini des possibles, il borne le temps.

Le film se termine sur le tic-tac familial du mécanisme d'une montre. Image signifiante : on n'a le temps que d'y identifier le mécanisme, de voir la généralité, le symbole, celui du temps qui s'arrête. On n'a pas le temps de voir la chose dans sa singularité.

Le tic-tac s'arrête alors que le noir envahit l'écran, nous laissant absolument seuls, nous rappelant que Dieu, c'est le Grand Horloger. L'infini est à nouveau bordé, non par son origine, mais par sa fin cette fois, nette, sans rature. Comme une voix froide et mécanique qui annoncerait "le temps qui vous était imparti est écoulé". La répétition du tic-tac, le déroulement inéluctable du temps, est interrompu. Pour de bon, le temps s'est arrêté.

Aurélia Georges

¹ Cahiers du cinéma n°509.