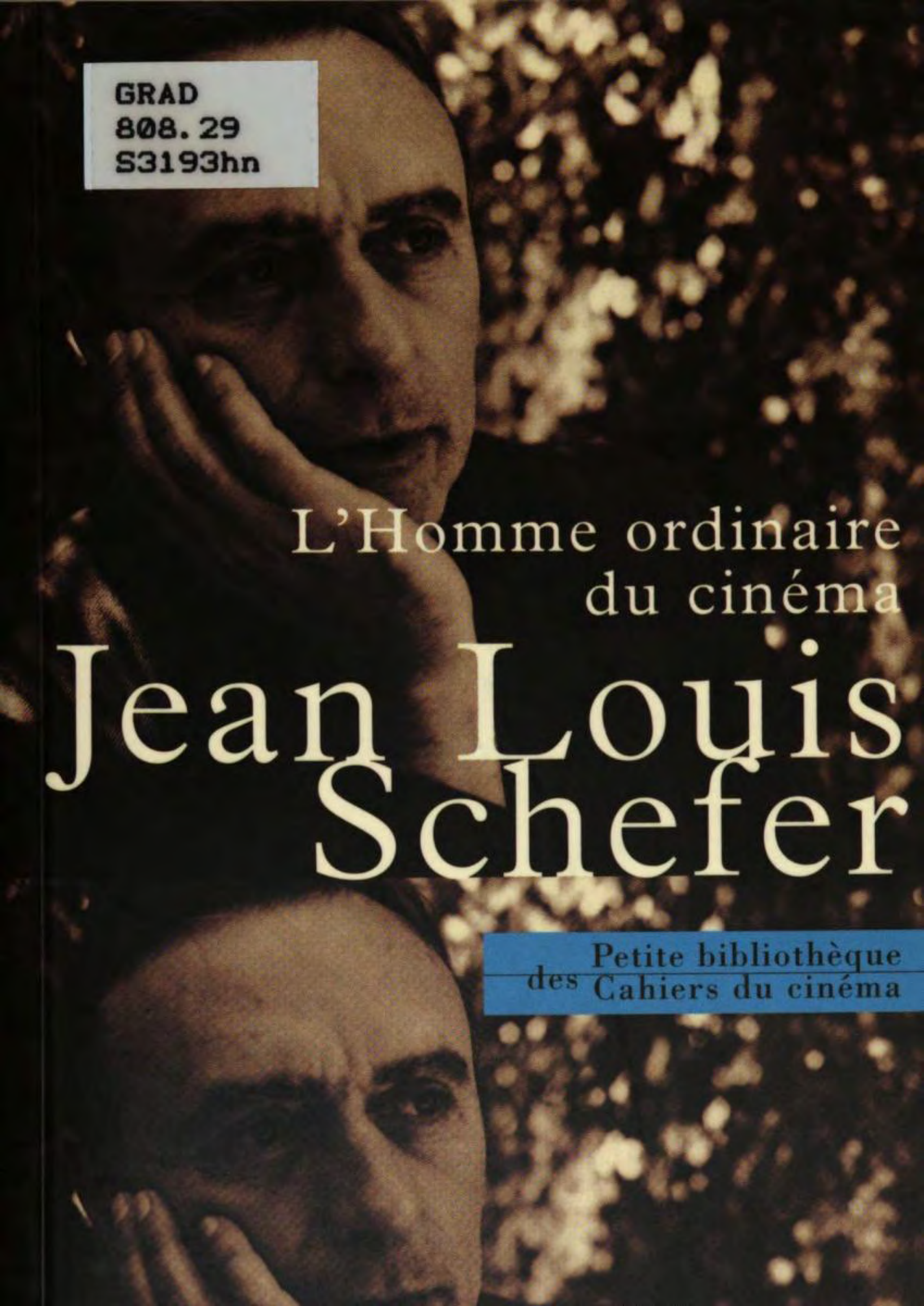




GRAD
808. 29
S3193hn

L'Homme ordinaire
du cinéma

Jean Louis Schefer

Petite bibliothèque
des Cahiers du cinéma

L'Homme ordinaire du cinéma

Du même auteur :

Scénographie d'un tableau, éd. du Seuil, coll. Tel Quel, 1969.

L'Invention du corps chrétien, éd. Galilée, 1975.

Le Déluge, la peste, Paolo Uccello, éd. Galilée, 1976.

L'Espèce de chose mélancolie, éd. Flammarion, coll. Digraphe, 1979.

La Lumière et la proie, le Corrège, éd. Albatros, 1980.

Origine du crime, Café-Clima éditeur, 1985.

Gilles Aillaud, éd. Hazan, coll. Monotypes, 1987.

Le Greco ou l'éveil des ressemblances, éd. Michel de Maule, 1988.

Kenzaburo Oé.(photographies de Jun Shiraoka), éd. Marval, 1990.

De la peinture, préface et traduction de Leon Battista Alberti,
éd. Macula, 1992.

The Enigmatic Body, Cambridge University Press,
coll. New Art History and Criticism, 1995.

Questions de style, éd. L'Harmattan, 1995.

Goya, la dernière hypothèse, éd. Maeght, 1997.

Du monde et du mouvement des images,
éd. Cahiers du cinéma, 1997

Conception graphique : Atalante

En couverture, Jean Louis Schefer, photo © Jacqueline Salmon

© Cahiers du cinéma-Gallimard 1997

Première édition, 1980, Collection Cahiers du cinéma-Gallimard, dirigée par Jean Narboni.

ISBN : 286642-193-0

ISSN : 1275-2517

Aux termes du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction ou représentation, intégrale ou partielle de la présente publication, faite par quelque procédé que ce soit (reprographie, microfilmage, scannérisation, numérisation ...) sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

L'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du Centre Français d'exploitation du droit de Copie (C.F.C) - 20, rue des Grands Augustins - 75006 PARIS
- Tél. : 01 44 07 47 70 - Fax : 01 46 34 67 19.

L'Homme ordinaire
du cinéma

Jean Louis
Schefer

Petite bibliothèque
des Cahiers du cinéma

808.29
53193 hn

grad
40452876
c thea
7/9/01

Préface

L'homme ordinaire du cinéma ne dirait ici que cet inessentiel : le cinéma n'est pas mon métier. Je vais au cinéma pour me distraire mais, par hasard, j'y apprends aussi autre chose que ce que le film m'enseignera (il ne m'enseignera pas que je suis mortel – il m'apprendra peut-être une invention du temps, une dilatation des corps et l'improbabilité de tout cela : je reste en effet constamment non son lecteur mais son serviteur le plus soumis et son juge) ; j'y apprends donc à m'étonner de pouvoir vivre simultanément dans plusieurs mondes.

C'est donc un être sans qualité qui parlerait ici. Je ne veux dire que ceci : je n'ai pas qualité pour parler du cinéma, sinon par l'habitude d'y aller souvent. Cette habitude a probablement dû m'apprendre quelque chose ? certes, mais sur quoi ? sur les films, sur moi-même, sur l'espèce tout entière, sur la mémoire ?

Ce que peut dire cet « homme ordinaire » ne relève donc pas d'un discours (de la transmission d'un savoir) mais d'une écriture (d'une recherche dont l'objet n'est

pas une construction mais l'énigme d'une origine). La seule origine dont je puis parler – m'entretenir devant vous – est d'abord liée à une élucidation du visible, non de son statut, mais de la certitude qu'il n'existe si fortement que parce qu'un monde ainsi caractérisé s'ouvre en nous ; que pour une part nous sommes la genèse et la vie momentanée de ce monde suspendu à une somme d'artifices.

C'est donc cette expérience particulière du temps, du mouvement et des images que j'ai écrite.

Mais ceci, néanmoins, satisfait à quelques conditions d'idée : il ne s'est jamais agi d'écrire un essai théorique sur le cinéma. Il ne s'est agi, même brièvement, que de prêter une voix à cette mémoire-là, au spectacle de ses effets, et d'en rendre sensible un certain seuil. C'est au fond le « savoir » d'un spectateur que je convoque ici. Mais c'est *le mien*, c'est donc aussitôt quelque chose de ma vie qui a passé là.

Une machine tourne, représente des actions simultanées à l'immobilité de notre corps, produit des monstres ; tout cela pourrait apparaître délicieux plutôt que terrible. Ou bien cela, si terrible soit-il en effet, est-il d'abord un incontestable plaisir. Mais c'est peut-être le lien inconnu, incertain ou changeant de ce plaisir, cette parenté nocturne du cinéma qui pose une question à la fois à la mémoire et à la signification ; celle-ci, dans le souvenir du film, reste attachée à l'expérience de cette nuit expérimentale dans laquelle quelque chose vient bouger, s'animer et parler devant nous.

Le cinéma est donc aussi et de prime abord, pour le spectateur, tout autre chose que ce que les analyses de

film en reflètent. Le sens qui vient à nous (et qui vient à nous dans la mesure stricte où nous sommes un lieu de résonance des effets d'images, de la « profondeur » d'images, où nous gérons tout l'avenir de ces images et de ces sons comme des affects et comme du sens), cette qualité très particulière de signification rendue sensible est irrémédiablement liée aux conditions de notre vision ; très exactement à l'expérience (à la qualité d'expérience nocturne qui apparaît comme le seuil de réception et la condition d'existence de ces images) et, peut-être même, à la toute première expérience de leur vision.

Si, au-delà de son renouvellement constant à chaque film et à chaque projection, le cinéma définit son pouvoir très particulier de produire des effets de mémoire, nous savons donc, depuis quelques générations, que par cette mémoire (en tels cas par des images précises) une partie de notre vie passe dans des souvenirs de films, parfois les plus indifférents aux contenus de cette vie.

C'est donc, aussitôt, du seul sentiment d'étrangeté persistante – comme s'il demeurerait cet humus qui reçoit les images – né avec « mon » cinéma, que j'ai désiré rendre compte ; que j'ai voulu écrire pour qu'il devînt sensible. Puisqu'il n'est pas possible que mon expérience du cinéma soit tout à fait solitaire : cela même, plus que l'illusion qu'il nous donne du mouvement et de la mobilité attachés aux choses, est l'illusion propre au cinéma ; que cette expérience, que cette mémoire, soit solitaire, cachée, secrètement individuelle puisqu'elle pactise immédiatement (cette histoire, ces images, leurs couleurs affectives) avec une part de nous-mêmes qui demeure sans expression : cette partie vouée au silence et à une aphasie relative comme si elle était le dernier secret de notre vie, alors qu'elle n'en est peut-être que la dernière sujétion ; il semble, et par cette solitude artifi-

cieuse, qu'une part de nous-mêmes soit poreuse à des effets de sens sans jamais pouvoir naître à la signification par notre langage. Nous y connaissons même – et c'est à mes yeux le lien imprescriptible du cinéma et de la peur – une augmentation d'une aphasie de sentiments dans l'être social (le cinéma agit sur tout être social comme sur un être solitaire). La peur vécue au cinéma (la première connaissance que l'enfant en emporte, ou qui « colore » son expérience) n'est pas en effet immotivée, elle est tout juste disproportionnée : je comprends depuis quelque temps qu'elle est *dans la peur* de cette latence aphasique, parce que celle-ci nous a déjà entamés.

Je ne conteste pas qu'il y ait à cela même un plaisir. Il m'appartient cependant d'en expliciter quelque chose (au moins l'ambiguïté). En un mot, et par préterition du livre entier, ce plaisir n'est pas une très simple jouissance, ni courtement une jouissance esthétique ; il est, je le crois, le fond visible de tout plaisir esthétique pris dans la définition de l'image – il est le fond de ce qu'on croit une « participation imaginaire » aux actions filmées : c'est une jouissance de l'être moral et c'est pourquoi, à mon sens, il est si proche de son extrême qu'est la peur (celle-ci est le comble d'une simulation de réalisation des affects vivant une privation d'objet). La réalité de ces sentiments est une sujétion à un monde qui n'est que leur dérision. Je maintiens que cela s'appelle une expérience et que l'on peut donc en parler sérieusement.

Voici que soudainement je m'attache à reconnaître dans ces formes, sur ces ensembles de sons et d'images dans lesquels je n'interviens pas, pour lesquels je reste un

spectateur, ce qui en serait le contrepoids essentiel..., au fond, à quel néant correspond toute forme.

Imprévisiblement, toute forme humaine (toute imitation d'un destin) répond à l'expression, à la nécessité ou au fond en souffrance d'expression des sentiments définissant l'humanité.

Ce n'est donc pas que nous nous projetons sur des formes ou en des êtres, détenteurs d'une part d'identité qui serait comme la part manquant à tout vivant, ou comme le secret de ce qui, ne se fixant pas en une image, le maintient vivant en dehors des images ; c'est aussi que l'inexprimé s'accroît dans le vivant tant qu'il vit, c'est-à-dire ne cesse de substituer à sa possibilité de contemplation dans le néant, des actions.

Mais ces sentiments, reposant dans l'idée d'une profondeur solitaire de l'espèce, ne seront ici représentés que *dans le corps des actions*. Pour les supporter, ce corps devra être nouveau au point d'indiquer la réflexivité des actions, non leur pouvoir de transition, leur résolution matérielle dans le monde : elle ne pourra donc qu'accroître le monde invisible pour la destination duquel une action, ici, a proprement lieu (et par lequel une action n'y est pas un événement : la plus forte captation de l'image est donc finalement celle de ce monde-là ; toute causalité dans cet univers d'images est enfermée dans un corps d'énigmes, comme par un soupçon de signification).

Peut-être un tel « être sans qualités » peut-il dire ici une vérité, poser une question, faire une constatation ; leur finalité n'est pas de conforter une image de l'homme selon des structures théoriquement élaborées. Cela

consisterait à déraisonnablement changer cette image, en laissant venir en lui des contenus (des rapports de contenus et de représentations qui sont toujours très exactement des expérimentations, et non des représentations).

Il s'agit donc de comprendre cela précisément : il n'y a pas, probablement, au nom d'un savoir prévisible dans des formes, quelque chose à dire du cinéma qui, par sa pointe théorique, rencontrerait, vérifierait un contenu protocolaire de l'anthropologie. Il s'agit dans le cinéma d'une expérience nouvelle du temps et de la mémoire qui, à elle seule, forme un être expérimental.

Le cinéma, de notre participation, ne compose pas et n'ordonne pas une quelconque structure d'aliénation : il s'agit d'une structure de réalisation et d'appropriation d'un réel, non d'un possible ; le réel dont il s'agit est celui qui vit déjà et momentanément comme spectateur. Non de cette vie momentanée et suspendue, mais de cette mémoire mêlée d'images et d'affects expérimentaux : il faut donc interroger la fonction du scénario comme l'objet non du désir d'existence mais du *crédit d'affects* de cet homme. Je le dis sans qualités.

De la même façon : la structure onirique du film est un leurre anthropologique. Et, pour ce qu'il en reste : le rêve, ici, n'est pas la réalisation d'un désir, il faudrait maintenant entendre plutôt ceci, de plus essentiel, qu'il ne fait que le *légitimer*.

Tout cela ne présuppose donc aucun savoir, à tout le plus un certain usage, l'habitude de cet *usage de la partie invisible de notre corps*. Je fais allusion à cette part de nous-mêmes dont la nativité est comme remise entre nos mains et à notre usage et discrétion. Celle qui, étant sans

reflet sur nous-mêmes, se voue sans espoir à transformer sa propre obscurité en *monde visible*.

Le seul savoir ici supposé n'est donc que *l'usage* de notre mémoire : elle ne nous apprend, ultimement, rien d'autre que la manipulation du temps comme image, rendue possible par une « soustraction » de notre corps actuel.

Ce n'est pas à une théorie que cela répond, c'est à une expérience seulement paradoxale, c'est-à-dire à une durée aporistique (le rapport d'un objet de pensée à ce qui, dans cet acte même, se refuse à la pensée) ; c'est donc l'expérience elle-même qui est une source d'apories. Les choses ne relèvent plus dès lors d'un sens caché mais de la relation difficile, vacillante entre les choses visibles et un secret qui ne serait que le leur (il est donc le nôtre, et comme la photographie de l'ensemble de notre « corps », sans résolution dans le visible).

La durée des passions (ce que Kierkegaard nommait le caractère de l'homme alternatif) n'est donc mesurée qu'à la rémanence des images, non à leur durée cinématographique propre, à leur pouvoir de rémanence, d'itération, de récurrence : bien près de ce qui définit la transformation d'une image en son double mnésique, c'est-à-dire en cette manière de trace ou de sauvegarde qui serait intérieure à un lent mouvement de disparition ou d'effacement des phénomènes.

Le cinéma, les images de films, ne mobilisent pas en moi un savoir (technique, théorique) : ce savoir-là ne m'est pas essentiel. Il est peut-être le seul domaine de la signification dans lequel rien en moi ne peut croire qu'il existe pour cela *un sujet des opérations de cette science*.

Cet art éveille, mystérieusement lié à l'expérience d'une profondeur de sentiments (mais aussi à une vie très particulière des affects isolés), une mémoire. C'est encore cela que fait résonner le mot de Dreyer : « Je ne cherche pas la technique mais la profondeur des sentiments, et chez Falconetti l'absence de maquillage, découvrant un paysage du visage humain, a montré une chose essentielle qui était cette "femme de souffrance". »

Cette mémoire-là n'évoque pas, elle écrit l'expérience d'une vie entière à laquelle elle entraîne dans une séparation du monde. Comme si nous allions au cinéma afin (sur quelques images que nous garderons) d'anéantir progressivement le film sur les sentiments que nous y éprouvons et comme si cette masse d'affects ramenait progressivement dans leur éclairage et dans cette couleur de sentiments des chaînes d'images.

J'ai tenté d'expliquer comment le cinéma était en nous, à la manière d'une chambre ultime où tourneraient à la fois l'espoir et le fantôme d'une *histoire intérieure* : parce que cette histoire ne se déroule pas et ne peut, pourtant, si peu qu'elle ait lieu, que rester invisible, sans figure, sans personnage mais surtout sans durée. Nous acclimatons tous ces films, par leurs rémanences d'images, à cette absence de durée et à cette absence de scène où serait possible l'histoire intérieure.

Il y a donc cette chambre invisible en nous où nous torturons, sans la présence d'aucun objet, l'espèce humaine, et d'où nous vient mystérieusement, incompréhensiblement le sentiment ou la conscience anticipée du sublime.

Tout cela ne désigne pas l'amorce ou l'ancrage de

sentiments dans le film. Le film n'est peut-être qu'une espèce de plan de miroir qui nous apparaît tel au seul moment où nous sommes rejetés hors de lui par les sentiments ou les affects qu'il fait naître en nous ; il ne les fait naître qu'en les simulant sur des personnages, des « bouts d'hommes » qui doivent donc mourir pour assurer cette pérennité hors d'eux-mêmes.

Ainsi la vue me fait sortir de moi-même, c'est-à-dire justement du centre le plus incertain de moi-même ; elle lui fait ici trouver des semblants d'identité qui le chassent de nouveau comme un centre attendant son encerclement.

Ce n'est donc pas tout à fait une marchandise (une sorte de marchandise sexuelle) ni absolument un pôle de projection que je trouve au cinéma : des affects (et à peine des sentiments, des motions de sentiments liées à des actions impossibles) sans destination, c'est-à-dire sans monde (il n'y a pas de monde préalable à cette couleur des affects), jouent ici une scène : ils la jouent donc aussi par une alliance inscindable comme *l'intérieur visible d'une espèce*. S'il s'agit du spectacle de *l'homme visible* – mais celui-ci n'est pas une organisation de jouissance particulière, c'est un être simplement plus inconnu –, il faudrait donc seulement y comprendre que les affects sont un monde, c'est-à-dire des possibilités d'action ailleurs et, aussitôt, un destin inéluctable.

La technique du cinéma aurait-elle une finalité qu'en toute conscience ou avec un peu de lucidité je puis réduire à des productions d'effets ? Toutes les simulations jouées ici sont d'abord imparfaites ou simultanément montrées comme telles, parallèlement à la production d'effets. Ce qui m'attire dans ce monde n'est pas la perfection de son illusion, c'est son illusion même dont je n'approcherai jamais le centre ; c'est que cette illusion

n'a pas de centre mais est un mécanisme d'élosion des objets : c'est en somme que les mouvements de corps n'y sont pas gratuits – ils sont le spectacle dont est privée la liberté ; c'est encore et plus entièrement, que les affects, et non la signification qui est ici leur retard de liaison, composent une antériorité de monde et un monde subsistant sans proportions empruntées ou arrachées au réel. Par une simple alchimie, les objets n'y sont si prestigieux que parce qu'ils y sont rares (sélectionnés) et accessoires : ce ne sont pas des composants de l'univers cinématographique et que nous reconnaissons parce qu'ils ressemblent à tous ceux que nous avons manipulés, vus ou convoités : ils sont tissés de quelque chose d'autre ; nous les avons désirés parce qu'ils sont un destin (la robe de chambre de *Little Caesar*, le chapeau et la canne de Fred Astaire, la montre de Keechie dans *They Live by Night* dont on ne voit pas le cadran, mais qui nous donne l'heure inexacte de cet amour nocturne et de la malédiction d'adolescents enfermés par un crime lointain dans l'ombre de leur vie) ; ce costume de Cary Grant est à la fois son ignorance du danger et le retard de sa peur : je ne projette-rais pas ici une conscience souveraine mais un corps déguisé, habillé d'abord d'un prisme de petites passions, de séquences de gestes, de paroles, d'éclairage.

Le corps (ou la situation) n'est pas ici désirable autrement que par l'espoir que son vêtement serait portable mais que, du même coup, il emporterait avec lui toute la lumière du monde où il a baigné. L'hallucination commençante dans laquelle nous répétons des gestes, par exemple les petites stéréotypies d'Erich von Stroheim dans *La Grande Illusion*, parvenait-elle à induire, à la place de notre corps et comme une légère chimère, la même raideur que celle de l'acteur, la même jouissance

de détails, ou à nous apprendre que le corps cinématographique est un corps (comme le vieillard de Bichat « meurt en détails ») qui vit en détails. Ce que nous ne pouvions refaire était cette singularité d'un monde résidant en des transitions de gestes. Nous étions frappés, par exemple, que l'action s'accomplisse dans la seule ébauche d'un mouvement ; qu'un homme n'aille jamais au bout d'une course et que son acte s'achève néanmoins puisque le monde entier ne peut, à tel moment, qu'être toute la conscience de sa fuite, que rien n'échappe à la signification : qu'elle soit même la singularité de cet univers ; doté de proportions mobiles, affecté de causes changeantes, *il n'est pourtant qu'une intention de monde.*

Et le burlesque n'était-il, à son tour, que le grossissement d'un seul détail de notre vie ? Ou bien toute la vie de quelque chose que nous pourrions connaître et qui serait ainsi seul au monde (aussi seul que la vie perpétuelle d'un pli de peau, un chapeau ridicule sur la même tête ou une jambe éternellement plâtrée) : c'est une réflexivité et une perception de l'action qui atteint un corps et détermine son spectacle. C'est pourquoi le burlesque fait peur : ces corps sont déjà coupables plus que maladroits, ils ne sont qu'un léger sursis de gesticulation dans l'attente de l'enfer.

Le monde et des ombres se soulèvent à nos yeux et cela commence en nous l'expérience de ces mouvements irrépétibles.

Les deux arbres que la caméra prend de loin, autour desquels elle commence à tourner, qu'elle prend ensuite dans un panoramique incomplet où ils sont successive-

ment le centre et la périphérie, ce groupe d'arbres de *Fortini/Canis* n'est pas simplement fait d'arbres, parce que ceux-là n'en seraient que le reflet, mais parce que sur eux subsiste la distance du monde dont nous ne nous approcherons jamais. Et ce bouquet d'arbres n'est pas simplement toute la distance du monde ici préservée, ces arbres pris dans un mouvement lent et brusquement sublime sont des affects innommés ou inconnus : ils sont cette espèce de contournement silencieux, rigide et délicat autour de l'émotion la plus inconnue. Et pourquoi – sinon parce qu'à cette vue tout mouvement se suspend en nous – comprenons-nous seulement que cela est sublime ?

Edgar Poe représente dans *Eurêka* cette genèse de la matière dans laquelle attraction et répulsion partagent les atomes : l'âme y est le produit de leur répulsion. C'est aussi de l'inconscience, de l'ignorance de ces systèmes de points lumineux criblant des corps, restant incrustés sur des visages, que s'accompagne la naissance de sentiments sans rapport avec notre vie. C'est aussi aveuglement, par ce pont de lumière tremblante, que nous entrons dans ce monde. Le film n'est pas constitué d'abord de scènes plus ou moins parfaites, ni de ces décors visibles, avoués (comme ceux de *A Streetcar Named Desire* qui sont des décors de théâtre filmés de près), ni par des points et déplacements de perspective qui me les montrent ; tout cela n'est ni crédible ni invraisemblable : ce monde, par-delà ses artifices de décors et de plans en face desquels je puis rester incrédule – et qui peut donc s'accommoder d'être mal fait – ne m'installe pas dans la vérité d'une histoire : il m'a déjà fait entrer dans la vérité et l'étrangeté des affects entiers, nouveaux – et dominateurs, parce que leurs quantités sont inédites, parce que leurs rapports d'objet sont inédits.

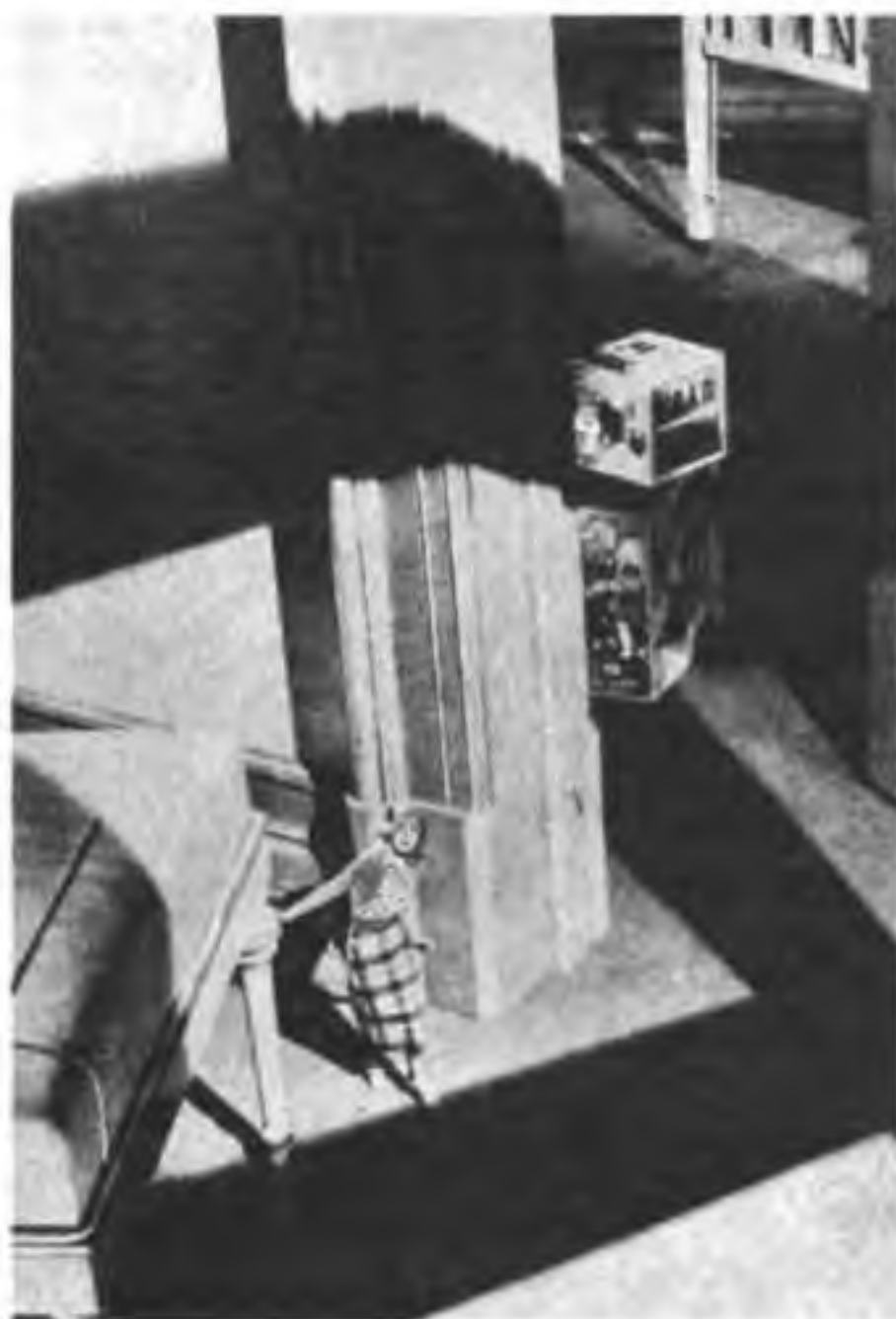
Je ne crois pas à la réalité du film (sa vraisemblance n'importe pas) et cependant, et par là même, je suis dans sa dernière vérité. Celle-ci ne se vérifie qu'en moi, non par une référence ultime à la réalité ; elle n'est tout d'abord qu'un changement de proportion du visible dont je serais sans doute le dernier juge mais le corps, mais la conscience expérimentale.

A cela ne s'ajoute pas une assurance, comme le trait achevant de donner l'image plus parfaite d'un solide ; le trouble de la voix humaine (et peut-être seulement le soupçon qu'elle peut signifier) s'ajoute à l'image. De cette voix je retiens des qualités, lisses, rugueuses ou son extraordinaire composition, étonnamment mise en scène par Michel Simon dans *La Chienne*, et n'entends plus, déjà derrière elle, derrière son souvenir, que le faible balbutiement, l'incohérence et comme le pauvre monologue d'une protestation amoureuse. Aucune des deux voix, de Michel Simon et de Janie Marèze, n'est « réelle », c'est-à-dire « copiée » : elles sont simplement la vérité de cette scène. La voix de Janie Marèze est typée (elle est « étalonnée » sur la représentation historique d'une classe sociale, attachée à l'ironie des caractères qui la sélectionne, à l'ironie du « type ») ; celle de Michel Simon n'est pas celle d'une classe, c'est une invention et un mixte qui commence à constituer le volume sonore de ce personnage. Elle est mise à nu dans cette scène de conversation, dans la confidence impossible qui précède le meurtre ; le tissu vocal porte seul ici cette « culture qui lui permet tout juste d'avoir l'air d'un imbécile dans le milieu où il vit ». J'y entends la naissance du ton gouailleur qui est toujours un passage dans la voix de cet

acteur et qui est le fond joué de sa voix, l'étrange chevrottement de vieille femme dans lequel ne cessent de passer une émotion et *la distance propre* de cette voix par rapport au rôle, aux énoncés et au corps de l'acteur : ce sont les sifflantes et les dentales qui caractérisent un milieu d'origine de l'acteur, l'« accent » des protestants de Genève. Le tissu et la composition de cette voix ne jouent chez le personnage (Monsieur Legrand) que comme accent nostalgique d'un milieu auquel il n'appartient pas, cette distance de voix chevrotante et cet accent monté lui prêtent soudainement un rôle de malade mental. Comme à l'audition d'un opéra, j'entends faiblement ce que cette voix signifie, ce dont elle proteste à travers ce chant absolument instrumental qui, par le comble de son artifice, ne déguise pas la vérité fulgurante de ce corps-là, de cette soudaine apparition de *l'homme visible*, dans son tremblement de chien mouillé.

Les dieux

Les Poupées du diable



Ce n'est pas parce que nous sommes grands que cette femme est petite, mais que nous sommes *perchés* ou bien sur une colonne tournante.

Et peut-être suivons-nous cette petitesse sous des pieds de fauteuil, des tables, cubes ou dans l'angle des ombres. Parce que la croix que dessine une ombre sur le chemin de cette femme barre irrémédiablement ce chemin.

L'ombre n'est cependant pas ce que l'on voit tout d'abord. C'est ici le contraste et la deuxième cause qui fait voir une petitesse – mais ce corps minuscule est toujours saisi dans sa perception idéale. Son « nanisme » doit être deviné (dédduit) du gigantisme des jouets (des enfants géants ont quitté l'espace, ont quitté ces cubes comme souvenirs ou traces de gros accouplements dans leur monde).



L'ombre, les proportions, les corps habitent justement un monde sans étrangeté. C'est ici d'abord un cube illustré, historié qui est géant.

On n'imagine pas dans ce que l'on voit ici une réduction de la figure humaine mais ces enfants absents qui étaient des géants et laissent fuir comme un désir subtil ou une anguille cette jeune femme qui sautera légèrement pour éviter une flaque d'eau.

Plus qu'à sa fiction (le fantastique) ce film et cette image commencent de nous introduire à une vérité constante du cinéma : ils comportent deux dimensions, celle des corps et celle des objets qui peuvent être insynthétisables ou vivre séparément. Le bon sens ou l'accoutumance cinématographique me dit que leurs relations sont « économiques », qu'un gros plan et un montage économisent à la fois du récit, de la description et de l'action (il peut être la révélation soudaine d'une cause, d'une inten-

tion ou d'une action imminente, d'une réserve instrumentale de l'action). Il m'enseigne qu'un univers d'actes transite par des objets et que le ressort dramatique peut être chez les personnages l'inconscience de cette force d'action latente dans les choses (c'est même la fonction d'un monde fait d'indices à côté d'une ignorance attachée aux rôles dans les films noirs). Le destin implacable de l'action y tient-il aussi constamment à ce que tous ces objets sont *déjà comptés* et que cette limitation infinie est la première signification que le personnage de film noir ne comprendra qu'en cessant de parler, en reproduisant cette première ordonnance que ses actes ont dérangée, en somme en revenant sur ses pas vers le début du film. Je ne sais ce que fait Tod Browning dans *Les Poupées du diable*, à coup sûr non le simple renversement de ces deux proportions. Il apparaît pourtant en plus des personnages et des objets qu'ils habitent (c'est-à-dire d'un monde de prédicats : tout objet peut s'ajouter à un corps) ou qu'ils manient (comme des armes : tout objet est une menace parce qu'il détient la vérité d'une conduite) une sorte de pôle supplémentaire : il existe des objets plus petits que les objets et ceux-là sont des corps ou le savoir latent (la connaissance exclusive d'embûches) d'une perte de maîtrise sur le monde des actions. Ces corps pourraient toucher à leur tour des objets plus petits s'ils n'étaient le *corps perdu* des personnages d'un premier drame. Au bout de tous leurs actes, réduits à de pures quantités d'action et de conduites improbables, c'est toujours ce pôle virtuel des images de l'action qui ne parvient ici à en soulever les indices, que comme des blocs de granit.

J'ignore maintenant pourquoi une femme tente cette fuite (ou cette exploration ?) ultime ; assurément parce qu'elle ne peut être à la fois un jouet et la conscience que nous en aurions.

The Mummy



Les créatures du film sont ainsi destinées à nous faire peur, c'est-à-dire à donner l'occasion d'un soudain changement de proportions en nous (et la peur n'est-elle pas un événement aussi soudain que le changement du monde en nous-mêmes qui n'altère pas les formes extérieures au milieu desquelles nous vivions encore sans inquiétude il y a un instant – comme si cette altération faisait bouger une série de figures incopiables en nous et très loin de notre esprit) ; quelque chose se décroche donc dans la symétrie des objets, n'altère en définitive pas nos images mais le repos que nous pouvons trouver en elles – ou que nous espérions, par cet acte qui nous fait sortir absolument de nous.

Le cinéma est donc aussi ce paradoxe.

C'est un être jamais engendré dans le monde (ni dans l'histoire) qui vient ici, c'est un organisme intérieur au cinéma qui vient nous infecter de sa naissance impossible. Et comme spectateur je suis le lieu constant de cette naissance et de cette durée refusée à tout monstre : il donne sous ces aspects grotesques (c'est un composé toujours malhabile de plusieurs mythologies qui ne produit pas d'effet en lui-même) des degrés de réalité aux êtres qu'il menace. Cette gigantesque poupée de chiffons, de bandelettes et dont tout le corps est une cuirasse de sanies, devient, jusque dans ses yeux bandés, un regard de la putréfaction qui condamne le monde. Il ne parle pas, il gémit. C'est parce qu'il est à tel instant la douleur sans fin de notre cerveau perforé que nous le laissons détruire le monde.

Cela commence donc non par l'horreur, ni la peur tout à fait : le monde de la douleur fait sur ce corps vêtu



de charpies, ou simplement porteur de tous les pansements de notre vie, de toute notre vie d'hôpital, un pas qui amenuise toute la cérémonie, c'est-à-dire toute notre éducation. De tels affects (ces êtres torturés) sont inhabitables, rien ne les compense : ils ne sont que des corps.

Regarde donc cette poupée souillée par aucune autre manipulation que la durée de souffrance qu'elle est vouée à exprimer sans repos : c'est encore toi-même qui remontes de cette cave, toi-même devant qui l'on agite une torche de papier et qui ressens sa brûlure derrière ta tête ; c'est pourtant toi ou tel que tu n'as pas la force de durer.

Est-ce ainsi le corps de notre ennemi que la momie plie sur son genou, ce qui sort de ce tas de vêtements est un groin, une sorte de trompe écourtée : cela ne représente personne.

La jalousie de Freaks



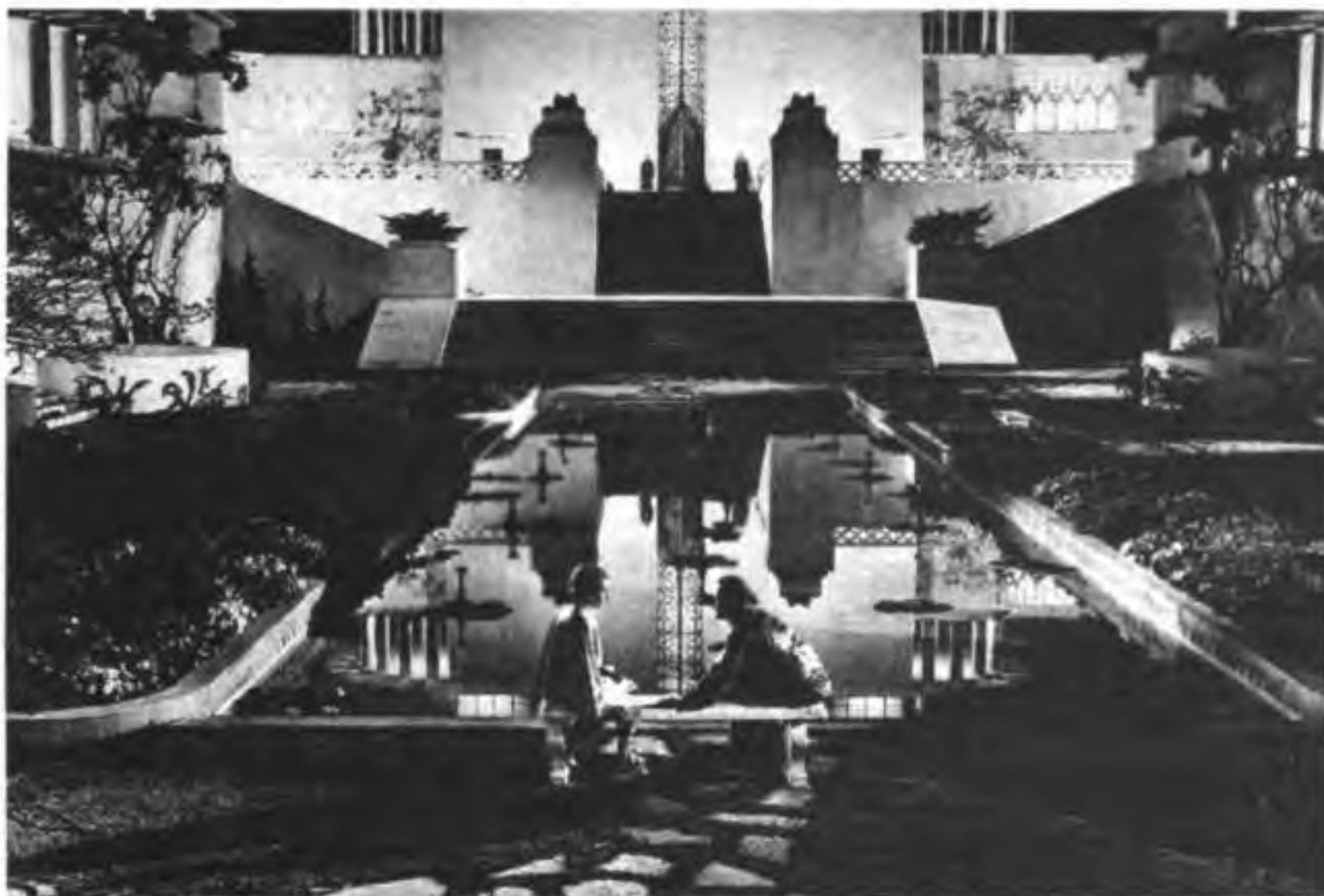
Il me vient cette idée affreuse que les grandes douleurs sont muettes.

Nous devions éprouver ici (est-ce l'intention du film ou n'est-il qu'une parade de monstres sur un scénario de hasard ?) qu'il existe des affects – des émotions, des peines, des colères – proportionnés à la taille de leurs sujets et réduits ici à des trépignements (c'est-à-dire à de très petits mouvements) de nains, à de très petits poings crispés, à des larmes minuscules ; mais ces émotions, par cette taille uniformément réduite, passent en dessous de nous, provoquant toutes le même état de répulsion : nous n'habitons pas de tels corps parce que leurs voix sont trop inaudibles, trop haut perchées pour nous faire réellement blêmir et parce qu'enfin nous ne logeons pas

dans leur angoisse qui, même dans un chagrin d'amour, n'est pour nous que cette fatalité de poupées douloureusement petites.

Cela est affreux, cela est de la pire boucherie mais telle est notre vérité que nous habitons des corps tout d'abord sans sarcasme. Comment le porteur d'une douleur sublime, comment un être qui découvre tout le chagrin du monde peut-il, sans ajouter en nous l'atrocité qui tue le vrai chagrin et sans meurtrir avec son expression sa douleur même, quitter ce lieu tragique lorsqu'il ne peut atteindre le bouton de la porte ? Le sens vient ensuite, il n'arrive qu'après cette instabilité des affects en de petits corps. Il est déjà là lorsque nous demandons : « Pourquoi notre enfer est-il si petit ? »

Horizons perdus



Ce monde n'est pas symétrique, il est transparent.

Un silence mortel règne ici ; l'argent même, dont j'imagine que ce mixte de salle de bains hollywoodienne et de jardin de palais arabe voudrait nous donner l'idée, se perd un peu comme des pas dans un désert. Cet édifice-là – et ce jardin le plus abandonné de tout l'univers n'abriterait aucune plainte, pas un soupir – n'imprime pas l'idée de la jouissance : il est tout uniment symétrique et transparent, comme s'il était posé au milieu de tous les reflets. Et personne n'aura donc l'impudeur de souffrir en un tel lieu.

Ce mystère n'excuse pas notre existence, il fait glisser en lui, et sans jamais le poser nulle part, notre corps impossible. Et sommes-nous fils du potentat chimérique qui fit édifier ce palais où la pluie peut tomber, ou la fille écervelée du tyran capricieux qui aurait, dans cette

pâtisserie de verre et dans ce cristal inhabitable, solidifié son argent. C'est donc par le désespoir d'user de l'image de cette fortune que notre vie d'acteurs manque l'accès à cette scène. Aucun essaim de mouches ne devance ici Œdipe, aucun insecte ne peut bourdonner. Il peut seulement pleuvoir sans cesse : c'est donc que nous ne sommes pas là.

Ce palais tronqué par le cadre achève son élévation dans l'eau d'un bassin ; voilà donc pourquoi ce monde symétrique n'est que transparent et pourquoi ces colonnes, ces grilles sans autre démesure que leur répétition, ce monde sans dehors ne peut s'écrouler (il est pour cela trop fragile ; ce bassin ne peut refléter d'autre image que ses lignes droites) ; cette chimère, ce bâtiment sans échelle ne disparaîtra pas, il s'écoule et ruisselle sans fin hors de nous. Aucune mouche ne pourrait le souiller.

Il est tout aussi compréhensible que cette sucrerie colossale puisse sans fin se réduire à nos yeux à ce même objet miniaturisé dans une vitrine.

L'Inhumaine



Cet homme en chapeau et manteau portait de petites lunettes fumées comme Robespierre, par crainte des incessantes attaques de hannetons qui depuis une année frappaient certains yeux. Les mêmes lunettes l'empêchaient constamment de voir les ombres. Il pouvait alors distinguer toute forme géométrique et tout corps d'un objet solidifiés et aspirés par une lumière dont, par un artifice d'optique, il effaçait le contre-champ, la source opposée, c'est-à-dire la durée. Les lunettes noires étaient donc plutôt destinées à prémunir tous les objets contre une lumière émanant des yeux, qui les eût irradiés et rendus à des aplatissements d'ombres.

Ainsi que l'ouvrier, occupé sur le toit d'un bâtiment à

décoller son ombre d'un mur, n'en détache qu'un tas de feuilles tombées au pied de la construction.

Si cet homme est un aveugle, il vient tâtonner dans cette mise en scène pour faire attendre le départ de l'histoire invisible qui va s'y dérouler. Il enlèvera alors ses lunettes, son manteau et son chapeau et le rayonnement des corps de théâtre blanchira nos yeux.

La servante qui téléphone



La servante est obscène ; lui est soumis et impossible à mutiler : il est déjà mort. Cet animal est plus souple qu'un chien, plus résistant qu'un dromadaire et plus élastique qu'une belette, simplement parce qu'il ne s'est jamais réveillé.

Il a donc ce que veut le scénario (ce gag) et qui n'apparaît ici que comme un hasard : la servante sur un plateau, celui-ci est un maître d'hôtel de fortune ; et dans cette cuisine sans équipements, que peut-on fabriquer d'autre que des corps qui téléphonent en des positions paradoxales ? Mais, au juste, existe-t-il une orthopédie du téléphone ? le burlesque nous renseigne donc : il existe une orthographe des corps inactifs, qui n'agissent non seulement pas, n'ont pas non plus de position dans l'espace, ne déclenchent rien : sont immobiles. Le mouvement tout à fait normal n'y serait qu'une catégorie du repos le plus absolu. C'est donc ici le corps entier, non le hasard de sa psychologie qui est une fiction. Et si je reste un instant de plus dans cette cuisine, que puis-je faire ? Dénouer le tablier de la fille, compter les carreaux de céramique, évaluer l'incroyable hauteur à laquelle le téléphone est placé et devenir le plus lilliputien de tous ? et vais-je, à cause de cela, pleurer et rapetisser ?

Profession : Bouvard et Pécuchet



Est-ce un soulagement réel d'apprendre que Laurel et Hardy ne sont pas des homosexuels mais ce couple fait de deux belles-mères de sexe masculin condamnées à vivre ensemble ?

Comme Bouvard et Pécuchet, ces deux garçons refont quelque chose qui ne peut pourtant *s'accomplir* (et toute leur vie est l'essai de perfectionner ce passé incomplet) : c'est une adolescence.

Ou bien, au choix, deux garçons qui essayent avec des corps sans crédibilité de refaire une adolescence et qui sont fatalement pris dans cette malédiction : ce sont deux belles-mères travesties.

Ce sont simplement deux vieux garçons mariés, mais avec qui d'autre ?

Est-ce pour cela qu'il y a derrière ces faces et dans ce gros garçon fessu de partout, qui a néanmoins une

moustache de souris, derrière cet autre pâle fantôme cardiaque, et ces gestes des doigts gantés par lesquels tous les objets d'une pièce viennent se coller sur eux, une telle inquiétude dans l'amusement que nous prenions ici ? non seulement parce que le film serait constamment hors d'eux-mêmes ou loin d'eux, mais parce que ces deux crétins ne souffrant d'aucune mutilation nous affligent par leur vie, ce face à face et ces bonnes blagues de patronage ? il aurait fallu savoir, puisque le film ne pouvait commencer à cause d'eux, quand cela allait prendre fin, c'est-à-dire, en somme, avec qui ils étaient mariés.

Laurel et Hardy frère et sœur

Grande surprise (ils rentrent régulièrement chez eux sales ou ivres) d'apprendre qu'ils ont des femmes jeunes et jolies.

Cependant ils sont eux-mêmes cantonnés dans des rôles de femmes (non par leurs activités à vrai dire mystérieuses et consistant surtout à défaire maladroitement quelque chose) intervertissables – des femmes qui boudent, sont battues, etc. Ils sont, l'un par rapport à l'autre, un tout jeune couple (il existe cette émotion dans leur disgrâce : comment aborder le monde et nous présenter ensemble ?); ils n'ont cependant entre eux que des rapports de belles-mères.

Mais n'est-ce pas la même chose qui nous amuse, qui nous trouble ou nous fait rêver de cette imitation-là au moins, dans la science inutile et le savoir impuissant de Bouvard et Pécuchet ? comme si cet empêchement et ce parasitage réciproques des actions, des paroles dessinaient derrière eux, devant nous, le langage fébrile, les mots avant les mots d'une espèce de science incompréhensible. Qu'à deux ils ne fussent la chimère que d'un auteur embryonnaire.

Le clown d'Héraclite



- Je cherche quelque chose !
- Tu as perdu quelque chose ?
- Oui !
- Tu l'as perdu ici ?
- Non !
- Alors, pourquoi cherches-tu ici ?
- Parce qu'il y a de la lumière !

De la même façon, pourquoi cela est-il moins comique que poignant, et pourquoi cette absurdité est-elle immédiatement sublime ? Le quelque chose qui a disparu dans l'ombre serait-il aussitôt dans le rond de lumière où je cherche ? et cela est-il, comme une phrase d'Héraclite, que toute assertion sur un objet n'est qu'une expression de ma transition dans le monde ? – ce n'est pourtant pas dans cette lumière que je trouverai mon ombre perdue dans l'ombre.

L'orgie blanche



Le corps le plus parfait est un ver de terre. C'est donc celui de tous qui sera susceptible du plus extrême amollissement ; alors même il sera par là coupable et victime, alors même en cet instant l'orgie sera accomplie.

Ces corps (ce luxe d'une addition de blanc, de soie et de satin) ne sont donc pas voués à un déchaînement ni à une furieuse party, ils doivent fondre comme des pâtisseries et disparaître peu à peu dans leur contact général. Une surchauffe des signes (le luxe, l'érotisme, l'excentricité, le goût, une dépravation) exténue pour moi ces pauvres poulettes : l'une d'elles a été un homme. Mais on ne triomphe pas si aisément des images : ces corps qui se touchent ne produisent pas tout à fait un groupe, un tas ni une machine à engloutir de l'argent (et donc une machine à représenter des dépenses et des créations

d'argent, ni l'étrangeté de cet *argent sans pauvreté*), ils produisent aussi ce que l'image montre seule : un corps résultant de tout cet attouchement de masses blanches, de jambes fuselées, de galbes. Cette petite anatomie a donc pouvoir d'annuler toutes les autres comme si, dans ce jugement dernier, apparaissaient l'hermaphrodite parfait et le divin enfant : il ne soupire pas, ne rêve pas. C'est un puzzle, il est le pincement soudain, le seul cœur ou la seule nausée de toutes ces formes poudrées.

Une cérémonie au cours de laquelle ne se perpète aucun meurtre, dans laquelle aucun corps ne disparaît définitivement, est une séance. Cette séance est aussitôt représentée pour l'édification des familles et cela, que jouent les grandes filles de la maison et leurs cousines, s'appelle une charade.

L'orgie noire (les esclaves et le tableau)



Selon Taine et Delacroix, l'emploi des modèles vivants aurait commencé dans le maniérisme une espèce de décadence des arts du corps.

Les esclaves noirs (et c'est de cela que la jouissance nous est ménagée) sont enchaînés au tableau qu'ils ne peuvent répéter : le nu accroché sur le mur du fond est une inspiration du Corrège.

Cependant une espèce de « rotondité des signes », celle qui préside à cette composition de genre, se brise sur cette image. Est-ce parce que le nu du Titien, ou du Corrège, devrait ici bouger les jambes pour ressembler à ces Blancs passés au cirage, enchaînés (ridiculisés) et qui ressemblent plus à des tortionnaires qu'à des victimes ?

Une espèce d'inexactitude règne dans l'image de ce film parce que rien ne s'y additionne, parce que l'idée suprême du luxe (l'érotisme, c'est-à-dire l'art de produire de la dépense sans estimation) ne passe pas du tout dans ces faces grimées et parce que ceci ne peut s'allier avec aucun ordre (à aucune classe, à aucune religion) et n'est pas même exécration.

Cette scène devrait donc être amusante ; elle n'est pas même choquante (elle ne trouble en moi aucune conviction, aucune morale), et elle est si peu choquante parce qu'elle est datée ou signée par des colifichets (des colonnettes, des amours de plâtre, de la verroterie). Ces corps-là ne s'achètent pas, ils n'émettent déjà aucun soupçon, n'irradient aucun plaisir, ne détiennent aucun souci dont ils seraient les gardiens jaloux : ils figurent. Une assemblée de légers crétins dans une commune indigestion de chocolat, là réside toute la sauvagerie.

L'objet



L'objet énigmatique (sans attribution), l'attitude modeste et les yeux baissés : c'est une espèce de jeu de furet interrompu par la même attitude à la fois de pudeur et d'indécence. Nous devons donc imaginer le derrière, propriétaire d'une telle culotte ; voici donc la gêne et le soulagement de toute la conduite à tenir, le propriétaire de ce linge aura donc les yeux baissés.

Ceci est une des photographies les plus obscènes que je connaisse (je dois donc m'expliquer l'espèce d'horreur qui la souligne) : aucun des personnages n'est ici tout à fait désirable mais ce groupe est un rébus, il doit bien contenir les plus grosses fesses dont Hardy tient la preuve avec dégoût.

On est donc ici sur une espèce de frontière, au front, dans les tranchées. Le corps idéal du cinéma (le héros

ou le support d'un désir sublime) ne peut ici venir : toute la scène, et ce front de scène, est occupée par des belles-mères.

Laurel et Hardy révèlent ici quelque chose de la permanence de tous leurs rôles (nous voyons ce qu'ils nous montrent, avec éclat, parce que nous ne sommes jamais leurs complices).

Repensant à ce grand déplacement, je revois la séquence d'un film de Stroheim où le jeune officier de cavalerie, qu'il joue, croise un pensionnat de jeunes filles et relève ou touche de la pointe de son sabre la petite culotte tombée sur les souliers d'une collégienne (cela est sublime, pourquoi ? parce que la jeune fille s'éprend à cause même de cela de cet officier ?). C'est pourtant de la même audace que procèdent ces deux scènes, du peu de danger de montrer en public ces linges vides, du moment que ces pièces tombées ici le sont non comme des poches, des sacs, mais comme de la matière, des *chiffons d'interrogation*. Dans ce Laurel et Hardy une combinatoire est imaginable mais impossible, chaque groupe anatomique, c'est-à-dire, au fond, chaque couple chuchote un secret sur l'autre – on ne s'interroge pas sur une mode d'aussi étranges pantalons dans les mains d'un homme (il ne les offre pas, ne les manipule pas dévotement, ne les renifle pas), on ne se demande pas à qui ils iront mais à qui ils étaient.

Cette obscénité est un miracle de signification : ce tissu coupé avec deux jambes passerait aussi bien sous le nez des personnages sur un fil à glissière. Quelque chose s'échange dans ce groupe qui n'est pas la maladresse, ni l'impolitesse : il n'y a plus dans la manipulation de ce linge intime d'indiscrétion dès lors qu'on ne se prête pas un linge mais un sexe.

Le suaire



Quelque chose n'est pourtant pas assorti : le linge, la lumière, les ténèbres, ce clayage par lequel nous allons vers la lumière, l'ancienne saleté (mais est-elle de pauvreté, d'humilité ?) par laquelle c'est comme un destin qui nous pousse vers cet éclat et ce torchon blanc lavé sous nos yeux et qui a déjà commencé – au plus loin que nous soyons – à déposer le voile d'un suaire sur notre poitrine. Ce n'est pas tout à fait un écran que tend sur nous cette femme et qui arrête, pour freiner n'importe quelle bête sauvage, l'innocence et la lumière sans image. Cette lumière non corrompue parce qu'elle n'a pas de source ou parce que le geste de son élévation produit sa cause : un éclat immaculé, une durée nites-

cente, un monde entier de neige pourrait ainsi soulever en nous un horizon et une cause. Et cela est-il sublime aussi parce que ce torchon gras choisi dans notre panier n'est autre chose, incompréhensiblement, que l'avance d'une souffrance dont je dois, par la répétition de ce geste arrêté, refaire l'accès pourtant infranchissable en moi-même. Nous laissant assis dans la nuit, cela qui se tend et cette nappe sans mémoire, sans image ou sans ombre, se levant et crissant sous les paupières indéfiniment nous repaît – puisque aucun corps ne s'y agite et qu'aucune mouche ne la souille –, mais nous repaît de cette ombre blanche qui vient ici, au-delà du monde.

Je n'imagine d'autre scénario que cette même scène tournée en boucle, achevée dans cette seule répétition infinie qui durerait toute une vie : cette femme se penche, choisit ce drap et nous seuls, par ces mains, cette bonté et cette pitié, ne pouvons être dès lors que ce blanc, ce drap, ce vent qui le sèche et l'incompréhensible accès d'une lumière qui fait durer toute autre nuit.

Mais encore toi-même ne danseras jamais par la projection de ton ombre, de ta mémoire et d'aucun passé sur cette surface miraculeuse. Nous comprenons très tard que des masses d'ombre et encore découpées, striées, glissant aussi sur de la poudre, n'atteignent jamais cet éclat. C'est aussi qu'en elles seules passent une histoire, une aventure et des cris, c'est qu'au fond cette ombre seulement répète en nous des mots et dans tout coin elle chuchote des souvenirs, c'est-à-dire des ombres.

Un homme nouveau respire en moi ? c'est ce mouchoir, ce suaire éclatant sans empreinte que nul n'oserait toucher.

Le boudin



Cela est-il encore un homme ? déjà un monstre ? un homme est-il ailleurs qu'en son visage, c'est-à-dire là où il peut être indifféremment sublime et atroce ? Je ne sais pourquoi ce personnage de *Freaks* réduit ou condensé en un seul membre (un membre et non un organe) emmailloté, à ce manchon rampant que nous montre la photographie, évoque l'idée husserlienne de cette curieuse soustraction de phénomènes permettant d'atteindre des essences.

Cet être réduit à un membre et à une action (qui, dans le film, prouve son habileté, c'est-à-dire nous assure de son humanité, en allumant une cigarette) dans ses reptations et ses espèces de battements d'une queue monstrueuse (c'est, au vrai, l'horreur progressivement regardable – et seulement parce qu'il accomplit une

action – d'une verge disproportionnée accouplée à une tête de pirate) menace en nous la dernière humanité. Cette performance de foire (cette démonstration inessentielle soutenue comme une preuve) nous détourne à peine d'une question plus inquiétante : que peut faire un tel boudin non de ses désirs, non de son sommeil mais de ses excréments ? Et ce tricot ne nous cache-t-il pas pour la durée d'un film que des bras et des jambes sont ici facticement repliés, serrés, provisoirement miniaturisés, et que cette tête de flibustier pourra enfin s'étirer et bâiller ? est-ce aussi parce que nous sentons ici nos membres se serrer et nos bras se coller à notre corps ? quel pourrait être le destin, c'est-à-dire le durée d'un tel animal ? et pourquoi sa boîte d'allumettes est-elle posée sur ce minuscule aquarium ?

Et lui fourre-t-on cette cigarette dans la bouche pour l'empêcher de crier, pour qu'il n'ait pas le temps, de toute sa vie filmée, de nous parler ou bien d'adresser un mot à ce qui en nous est exactement « ça » ?

Nous sommes donc « ça » et dans la vie de cette larve âgée – un boucanier qui au cours des abordages aurait progressivement perdu tous ses membres, à force d'être sabré, et qui s'est emmailloté dans cet énorme bonnet de marin (et quelle mère aurait pu le lui tricoter ?) – tremblons-nous d'imaginer et de savoir déjà que ce tube, qui accomplit sous nos yeux des ingestions de fumée, a connu des chagrins d'amour ? et le monstre n'est-il que cela, cette perpétuelle peine d'amour et son gémissement animal ?

J'ignore comment ce petit socle posé devant lui et ces menus objets nous le représentent aussitôt comme un écrivain public.

Poules



Pourquoi ceux-là sont-ils des gallinacés et pourvus dans ce festin, cette noce, de crêtes à l'intérieur de leur tête qui maintiennent leur idiotie ? Nous n'avons quitté le corps des animaux préhistoriques qu'en perdant quelques organes de la vue, de l'ouïe, d'incalculables capacités de reptation, des antennes vibratiles, des prolongements extraordinaires de nerfs, des ouïes, une immense compulsion et un formidable pouvoir de reptation. Et ce banquet de crétins ne réunit pas des monstres parce que nous les avons engendrés mais parce qu'ils se sont transformés plus et plus vite que nous-mêmes. Ils sont donc là non pour manger, peut-être surtout pour baver, mais parce qu'ils attendent leur monde et que ce monde n'arrive pas à naître – quelle est cette horreur ? Ce sont leurs gestes et des attitudes qui

font à ces gallinacés imiter un monde qu'ils ne connaissent pas, où rien n'est à leur taille, où aucun mouvement de bras ne touche exactement tous les points d'une sphère des mouvements. Par exemple, l'être qui danse sur la longue table est plus léger qu'une danseuse de seguidilla, elle risque cependant de pousser des ailes, de s'envoler en caquetant ou de nager avec la vitesse de l'éclair sous l'océan : elle aurait partout des cousins, des jumeaux probables ; elle n'a pourtant que nos rêves, ses tourbillons nous immobilisent (c'est son seul sadisme ajouté à son apparence). En quoi est-elle cependant plus horrible que cette danseuse sculptée par Degas, vêtue aujourd'hui de loques et levant vers le ciel un museau ou un groin effilé ? C'est qu'elle ne transcrit pas un état surprenant du mouvement, elle prescrit notre immobilité sous ce pas qui martèle quelque chose en nous et le fait reculer.

La ressemblance



Si la « partie de campagne » est un genre, celle-ci n'est-elle pas un achèvement du genre ? Ces deux espèces d'oies qui ne savent pas tout à fait « accommoder » leurs yeux seraient (comme tous ces êtres-là) la métaphore devenue visible, transformée en espèce, de grandes filles empruntées, un peu gourdes et mal fagotées – je peux toujours imaginer de voir surgir un jour des cousines de province qui ressembleraient à ça.

Ce tableau, après tout conforme à un art – puisqu'il suffit qu'il soit une composition, qu'il organise des personnages en des poses, arrange des décors –, est peut-être gênant par l'excès même de son accessoire. Il n'est pas invraisemblable, il est – plus que toute la peinture où la figure n'apparaît jamais que parce qu'elle a déjà été déformée pour apparaître – la ressemblance même.

Ressemble-t-il parce qu'il nous fait horreur ou bien parce que nous le reconnaissons ? Et nous le reconnaissons à ce que nous ne sommes pas encore en lui, sinon nous ne pourrions l'identifier et *c'est lui qui nous choisirait*.

Sa ressemblance est-elle donc quelque chose qui est indéfectiblement enfermé en lui-même ? ce monde, c'est sa folie, se ressemble à l'infini ; c'est son horreur.

Plus que des hommes et des femmes anormaux, nous voyons dans ces enfances infinies des animaux légèrement excentriques. J'oubliais cette espèce de volaille allongée au premier plan et qui joue de la musique. Cet homme est-il trop maigre pour être mangé, ne peut-il se soutenir sur ses jambes frêles et son destin est-il d'être promené de civière en civière, jusqu'à l'achèvement de sa maigreur ? tente-t-il sur son instrument de charmer trois vampires imbéciles ou a-t-il déjà changé d'autres monstres en cette trinité épanouie dans son impuissance ? Le cul-de-jatte fait tenir à lui seul une partie du *Jugement dernier* de Signorelli, c'est-à-dire une couleur ajoutée de l'intérieur à cette scène.

Bien sûr, tout cela ne désigne personne hors de l'image, sans parvenir toutefois à nous montrer « des autres » ; implacablement, solitairement jusque par ce son de flûte dans la campagne hideuse, une ressemblance s'enferme ici.

Corps burlesque



Le corps burlesque est mobile, malléable, transfusable comme le milieu réel de toutes les aventures du film. Et dans de si pauvres scénarios, le corps est le premier lieu et le premier objet de l'action – c'est même pourquoi celle-ci n'est pas dramatique. L'action dramatique a pour objet des âmes ou des consciences, c'est-à-dire ce qui n'est pas représenté et qui à la fois exige une complexité du scénario et oblige le personnage à détourner toute sa chair d'une action ou lui permet de ne pas en être le simple avatar.

Il est constant que les aventures burlesques ne touchent pas le développement d'une histoire et n'atteignent d'abord que la « figure » des personnages. Ce ne

sont pas encore des dieux, rien ne laisse soupçonner sur leurs faces ou leurs vêtements mal ajustés la souveraineté des grands acteurs du film noir : ils sont soumis à un destin (réductible à une séquence d'action) qui les transforme, les dévêt, les salit, ne les idéalise jamais, sans les faire avancer d'un pouce dans leur histoire. Aucune divinité dont ils pourraient prendre la place ne règne sur leur vie (comme le fera plus tard la Banque, la Presse, la Renommée).

A cette divinité régnant sur l'histoire qu'est la fatalité ou le tragique, est substituée ici (mais « avant » la naissance de la tragédie et comme avant l'invention de la parole) une inconnue : le corps y est expérimenté, et d'abord varié.

Il faut donc que dans l'âge burlesque, le corps de l'acteur n'ait pas de module parce qu'il n'est pas un véhicule de l'action (ce que l'on peut « désirer » – c'est-à-dire comprendre – dans les héros du cinéma tragique n'est pas leur physique, c'est la fatalité sublime dont ce corps est le véhicule impalpable et incompréhensiblement instantané) ; avant d'être des personnages, ce sont des types, c'est-à-dire la matière même de l'action. Mais cette espèce de matéité (et qui joue encore très peu sur des effets de gros plans, parce qu'il n'est pas nécessaire de la détailler hors d'un récit) est irréversible : ce ne sont que des corps, c'est pourquoi ils sont tous particuliers, inassimilables et producteurs d'aucun désir de les remplacer. Ces types ne composent pas des classes mais des humanités : c'est ainsi qu'au lieu de désirer occuper leur place ou leur fonction dans une histoire, on n'a pu que les « imiter », c'est-à-dire habiter une partie de leur gestuelle parce qu'elle était sans expression. « Faire Charlot », par exemple : encore que Charlot soit devenu un tout autre cas : Charlot a vieilli, il s'est donc trans-

formé au fil des scénarios. Fatty ou Hardy n'ont pas vieilli : ils ont simplement maintenu leurs corps jusqu'à la fin, ils sont simplement morts à nos yeux dans la même humanité, aussi loin de nous mais à peu près comme nos peluches d'enfants.

Une incompréhensible tendresse, faite pourtant d'aucun souvenir, nous attache à ces hommes : nous n'avons pourtant jamais été avec eux, ils ne sont pas venus en nous ; ils sont les perpétuels témoins et les anciens regards de l'un de nos âges. Il faut donc, aussi paradoxalement, que quelque chose de tout notre savoir soit en eux et que nous les chargions – plus encore que notre enfance inachevée et devenue aujourd'hui à peu près invisible – de tout ce que nous apprenons. Et ces hommes-là demeurent-ils en nous comme des Mentors, témoins de ce qui ne change pas dans ce que nous ajoutons à nous-mêmes ?

La mort de Néron



Un chuchotement gris couvre cette image, parce que ce personnage joue, *émet* la révélation d'un secret qu'il ne prononce pas. Ce sont les mots de cette révélation que nous n'entendons pas, une telle révélation nous assurerait cependant de l'identité de ce personnage. Le silence dont est habité de façon instable le personnage nous assure qu'il existe ailleurs que sur cette scène un lieu de l'action (c'est ici sa parenthèse et sa suspension qui est jouée) sur laquelle, tandis que nous voyons cela, se déroule l'acte décisif du drame, ou bien que dans la pièce que nous ne regardons pas il existe un personnage plus méchant.

Le chuchotement entre les actes ne montre ici (c'est une tragédie antique avec Néron qui s'approche des buissons ; c'est un film japonais inconnu) qu'une durée de prologue shakespearien, et celui-ci n'est pas un personnage, mais un acteur.

C'est un acteur qui accomplit sous nos yeux la vérité possible d'un rôle : il n'est pas doté de sentiments aussi parce que nous devons le déchiffrer au milieu de ce gris incessant de plis de toges, de broussailles et de cailloux. La séquence burlesque dont il s'est détaché nous reste indevinable ou irrattrapable, et pourtant le drame qu'il n'exprime pas passe en lui tandis qu'il amenuise sa bouche comme pour un sifflement ou une légère aspiration de l'air brûlant : il minaude dans le corps d'une habituée compulsive de pâtisseries ou de salons de thé ; nous savons cependant, à cause de ces surfaces granitées de l'image, qu'il nous chuchote des rôles : séparé de nous par un invisible muret de pierres, il a été Néron mourant, il a vu le désastre de Pompéi. C'est pourtant cela qu'il faut seulement comprendre : ce travesti, cette pâtissière ne peut plus qu'effleurer des lèvres le nom de ces antiques moments tragiques.

La mort de Néron avec personnage



Celui-ci jouait tout à l'heure la mort de Néron. Est-il donc si surpris parce que, sous ce déguisement féminin, il cherche un mot disparu, ou la barbe qu'il a oublié de mettre, ou les deux choses que la servante ne tient pas sur son plateau et dont l'absence fatale révèle la catastrophe imminente ?

Est-ce un écrivain sans livre, qui n'écrit jamais de roman ? Il est surpris au moment où il allait parler de lui, après s'être grisé en femme, ou dans l'acte même par lequel...

Néron dans sa loge finissant de se griser avant de paraître en scène reçoit un télégramme lui annonçant l'attentat manqué contre Agrippine, ou que Tacite est dans la salle.

Ou bien Judith et Holopherne : Judith n'a pas de glaive, Holopherne devient simplement une femme.

Le phonographe



Il existe donc une musique que l'on peut jouer dans l'eau. Même si cette eau est absolument noire [et noire parce qu'elle est enfermée dans cette chambrée, parce que la catastrophe, ou la distraction qui a inondé cette chambre, transformé ces châlits en maisons sur pilotis, s'imprègne à notre idée des souillures, des déjections, des linges tombés qui accompagnent notre résidence ou notre sommeil dans un lieu clos – nous salissons beaucoup (notre espèce salit, constamment, toutes sortes de linges, puisqu'elle ne mange pas ses excréments), et autrefois ces hommes du premier cinéma ne cessaient de jeter de la salive, des chiques à leurs pieds]. Cette eau-là transpire et goutte comme une sorte de suint la fatigue de ces personnages inconnus. Elle est aussi l'effet d'une distraction absolue. Si nous avons vu l'eau monter au milieu des

ronflements de ces conscrits, ce n'est donc que leur sommeil qui les a surpris.

Il va donc falloir éternellement habiter ce nouvel espace et cette scénographie du déluge enfermés dans une chambre à soldats. Cela est-il tout le burlesque ? ou sa loi : l'action est obstinément normale, simplement entêtée dans un univers polymorphe, parce qu'il n'est fait que du déchaînement des éléments, et que le dérangement de l'ordre cosmique s'y mesure à la turbulence qui peut rester dans une seule pièce. C'est là que les grandes marées auront lieu, que le tonnerre grondera, qu'il pleuvra de la farine ou que la terre tremblera – parce que c'est d'abord là que la lumière se décompose. Charlot, par exemple, nous prend à témoin qu'il agit pourtant correctement, conformément à ce qu'il avait appris tout à l'heure : mais il n'a su quelque chose sur la disposition des objets autour de lui, sur la consistance de la matière, il n'y a qu'un instant, mais déjà à un autre âge du monde. Entre-temps, la poussière s'est transformée en océan, les casseroles nagent, les chaises flottent parce que sournoisement, dans son sommeil agité, l'un des dormeurs a eu besoin d'uriner.

Le gramophone dont on voit le pavillon pourra-t-il faire entendre des sons ? repasser des mélodies ? fera-t-il entendre la distance sonore, le décalage flou qui sépare deux états du monde et fera-t-il écouter comme *une forme* le monde sonore d'un déluge captif entre des murs, c'est-à-dire rien d'autre que le monde sonore de tout le cinéma muet ? Ce bruit peut-il être autre chose que l'écho amplifié du ronflement sec de l'appareil de projection : les saccades et les sautes de l'image ? Ce son qui ne viendra jamais rentrer dans l'image comme une boucle des mouvements burlesques. Pour l'instant il lui faut nager.

*L'être idéal n'est vu que par les yeux
du criminel*



Parce qu'il désire (c'est, à vrai dire, un âge de la psychologie qui nous montre cela) perpétuer ou photographier quelque chose qui doit demeurer instantané. Cet éclair doit donc vivre comme souvenir (et c'est comme une image que Renoir nous le montre), la sainteté dans l'abjection, la douceur dans la cruauté. Nous ne voyons pas ces mots ni leur réalité, nous constatons la présence de ce nimbe autour de la victime élue, nous assistons à ce chuchotement amoureux qui ne peut atteindre ou *faire fléchir* cette lumière (comme la forme aveuglante du dieu révélé dans la vision de Moïse).

Dans le roman de Musil, Moosbrugger tuait des prostituées, il ne tuait pas l'horreur ou son désir, sa complicité ou sa mère, il accomplissait l'éternité, c'est-

à-dire touchait mortellement ce qui en lui manquait sans cesse (et pourquoi sous cette forme-là ?), manquait à l'éternité : la raison la plus obscure pour laquelle aucun dieu ne le désirait enfin.

C'est donc par ce vieillard mimé et dans sa voix de vieille femme qu'apparaît et que demeure longtemps la lueur cinglante de la jeunesse. Nous comprenons que c'est un âge qui le repousse, mais que c'est une innocence, une irresponsabilité de plaisir qui l'a d'abord tué comme homme. C'est donc dans cette mort très antérieure – et que son meurtre n'accomplira pas – que la chienne doit entrer pour perdre et garder sa lumière.

Cet éclat n'est pas seulement un regard (ou un désir, la coexistence ici même et comme par la simultanéité de deux images du même corps, d'un objet de meurtre et d'un corps intouchable), c'est toute l'irréalité du monde dans lequel le personnage de Legrand ne peut pénétrer, c'est le ciel *sur* une chienne.

Au livre de Satan



L'ombre est la mise en scène d'un seul point, d'une tache et d'un éclat de lumière. Quelques corps sont ainsi voués (et presque criminellement) à porter la lumière ou à être soulevés par elle : à n'être que sous-traités au poids de ténèbres.

Ce qui vit dans l'image est encore sa chute ou le temps pendant lequel quelque chose d'essentiel est suspendu jusqu'à ce qu'une sorte de démenti de sa signification (qui serait comme son travail souterrain) nous frappe de cette vérité momentanée incrustée en elle.

Ainsi le titre du film obligeant à trouver quelque part ou à lire ici un « feuillet » arraché au livre de Satan. Le corps inexplicablement aspiré dans la lumière qui le consume n'est-il pas plutôt cette page au milieu du livre

et dépourvue d'envers, le seul feuillet ajouté au livre de Satan ? et qui fait de tout le livre l'addition à cette feuille unique ? et cela justement si dans cette offrande et ce geste de dévotion lumineuse, le corps d'une jeune fille ne pèse qu'autant que la lumière qui la touche et qu'elle émet, par un moment de pureté sans fin – elle ne pourrait ensuite que passer par la manche d'une ombre.

Burlesque 2



Ces images ne sont pas décrites, elles sont plutôt déduites de l'acharnement qui les utilise à cause du sens qui vient toujours en elles ; à cause de ce qui s'est, en tous ces films, retenu en nous. Elles sont dès lors emboîtinées sur un autre temps ou sur le scénario qui se déchaîne en nous (la nouveauté de l'image fait surgir un savoir ancien que le film n'a jamais provoqué).

Ce qui arrive aux personnages, cela s'appelle un corps et une fatalité (le burlesque se définit ainsi : le personnage est le rôle d'un corps ; il ne peut sortir de cette masse figurative pour aucune action).

Ce corps ne conduit et ne guide pas des actions : il les absorbe, il est le lieu catastrophique et déchaîné de leur retour, de leur libération impossible ; ces anatomies ne sont-elles aussi que le monde, ce personnage qu'un acteur. Le mouvement d'absorber et d'éteindre une action nous montre soudain un homme – jamais des femmes, les femmes dans le burlesque sont une difficulté ajoutée à l'action, comme un miroir elles renvoient les acteurs à une espèce de « désêtre » qui est cette particulière impossibilité constante de « commencer » des actes invariables ; c'est au fond le secret du genre : il s'y montre une adolescence à tout âge, c'est-à-dire une permanence de ces commencements de monde en des débuts de conduite. Quel peut être alors le sujet constant de ces comédies, sinon l'âge réel des spectateurs de ces films dont le charme est un peu (comme une psychanalyse ne trouble d'abord que la même matière) de ne jouer que sur de tels retards d'enfance ?

C'est aussi ce destin impitoyable d'un recommencement qui assigne un âge à tous leurs spectateurs – celui où toute action n'aboutit pas parce qu'elle n'est qu'une inquiétude ou une incertitude de destination du corps qui agit ; ils sont là, incompréhensiblement soulagés d'une enfance, mais ils sont instamment voués à la répéter ici même, puisqu'ils ne sont pas de simples témoins du « mode » burlesque.

Mais cela s'appelle-t-il un fantôme, une ombre ? et comment faire passer ceci par la plus légère approbation : que cette ombre est comme l'ensemble du pain, mangé et non mangé, cuit à cet âge-là ?

Et le sublime désespoir, aussi bien que le rire sans frein des actions impossibles, ajoute en moi cette horreur de la plus simple nourriture, devenue une éponge de pierre encore enfoncée dans une bouche qu'elle maintient ouverte.

Le joufflu au théâtre



Ou au café-concert. C'est de toute façon, dans le premier communiant gonflé qui déborde de la loge comme ses fesses de sa chaise, quelque chose qui nous débarrasse de ces bonnes lectures de Lewis Carroll (de ces enfants à mirages, à trappes, à double sens !), de Bruno et du même coup de Sylvie, de l'ennui qu'inspirent ces textes dès qu'ils se destinent à des enfants intelligents ou appliqués. Ce fessard jovial, ce triomphe de

premier communiant cancre réunit enfin l'imagination du bâfreur d'éclairs au chocolat et du maigrichon pervers qui pince les cuisses des petites filles au catéchisme. Il est peu probable que l'un de nous (ou moi-même) ait été ce garçon-là, malgré ce large col de dentelle sur un costume où nous aurions poussé de tout autres soupirs. Mais c'est, au fait, le personnage d'un tableau, un des « Enfants d'Édouard », le modèle du garçon que l'on trimbale au vaudeville et gave de sucreries comme un bouddha. C'est le petit *Lord Fontleroy* qu'on nous faisait lire pour que nous le devenions, aussi jolis et aussi mélancoliques – il a simplement bouffé le livre, la soupe et le dessert de tous les enfants mélancoliques. C'est donc (était-ce déjà cela alors ?) la vengeance de nos actes inachevés – de tous les derrières non pincés ou des privations de dessert. L'acteur a donc mangé pendant tout ce temps-là.

Il n'y a pas d'autre incongruité : le modèle du portrait se promène en liberté et cette déambulation est déjà une catastrophe. L'acteur en tout cela n'allie peut-être sur lui-même qu'un désir (une nostalgie) et son ironie : entrer dans nos vêtements d'enfants aujourd'hui sans les faire craquer et sans qu'ils deviennent une défroque, malgré sa petitesse, flottant sur notre autre corps. Ce film, comme tout le burlesque, n'est pourtant pas une parade de monstres parce que nous serions sans délai le souvenir de tels monstres, il est cependant fait tout entier pour ne pas aller au-delà de ce qu'il montre : ce corps, par exemple.

La carte routière



Le film de Buster Keaton ne donnait cette image que de façon fugitive ; il ne donnait que son installation, non son état ou sa durée.

C'est donc ici un tout autre champ et une sorte de compensation du scénario (et de cette perte d'image qu'est la possibilité narrative) dont la suite nous est donnée. C'est fantasmatiquement la durée saisie par un corps immobile ; une telle durée ne peut se représenter, elle se résout à la production de quelques attributs géants du corps. Ainsi la carte routière n'est plus faite que pour dessiner (pointiller) un territoire, des trajets, une échelle qui ne représenteront pas cette anatomie invisible. C'est pourtant ce qui dissimule ce personnage qui devrait le guider... Cette lecture est absurde, elle est

sollicitée, elle interprète ? elle n'est pourtant que l'image, elle n'est, de plus, que la solitude de cette image.

Que s'est-il passé ? l'isolement et la destination de cette image – nul n'eût jamais songé (ni réussi) à photographier aussi malicieusement un parent ou un ami – sont une espèce de produit : il a fallu qu'un préalable de mouvements ou d'actions soit encore sensible en elle, que tout un complot d'aventures s'y devine déjà pour que nous la percevions comme cet isolement momentané et comme cette suspension de signification dans laquelle notre lecture peut ici rôder et s'affoler dans la composition de ses éléments essentiels. Tout le sens et la force motrice du film disparus ne nous laissent ici (et nous accordent déjà) que la possibilité d'y contempler *du destin*. Celui-ci n'est pas narratif, et tout juste pouvons-nous soupçonner qu'il l'ait été ; il est physique. Que s'est-il passé ? il reste pour nous ce personnage provisoirement pourvu d'un poids et d'une surface de papier. C'est donc l'assurance qu'il est lisible, qu'il est caché, que rien n'est écrit sur lui, qu'il est donc indéchiffrable. C'est, avant même, la certitude que cela est un jeu, que ce poids de papier n'est pas destiné à durer mais que nous seuls pourrions lire la carte dans laquelle il s'est collé comme un insecte. Un personnage a été englouti par ce planisphère, l'Amérique dessine vaguement un sexe à ce corps plaqué à du papier tue-mouches.

Nana



Quelque chose s'est égaré dans l'image – plus que les traits secs du dessin (le style) que l'on ne retrouve pas dans la robe photographiée, ou les plis qui imposent la présence d'un corps sur lequel l'étoffe prend.

Cette transformation est cependant moins rapide que cet autre affaissement : la pâte blanche du visage, sa fadeur mauvaise, le noir autour des yeux ; le costumier, le tailleur, l'essayeuse oublient toujours qu'un visage a non seulement une allure, un style, qu'il est donc difficile de l'habiller mais qu'il a surtout, et ici uniquement, un poids. Dans ces silhouettes, le poids du corps n'est que celui du visage, parce que celui-ci (travaillé par la stupeur et les grimaces du muet – dans les films d'expression le visage effectue le même travail que le corps entier chez les burlesques) est une descente tragique, à peu près comme on dit « une descente d'organe »...

Cette farine grasse, pétrie, blanche et luisante fait un visage dans un degré d'abjection. Il semble à peu près que l'expression y ait la même force qu'une odeur rance

et qu'enfin une espèce de senteur de graisse et de cruauté habite ce corps que rien ne peut laver de cette graisse du profit pervers. L'extraordinaire dessin d'Au-tant-Lara, son élégance perdue, est celui d'un reliquaire moderne, ou le même vêtement alourdi de pierreries d'une vierge noire. La photographie de Renoir, en transformant les surfaces de gouache en rochers de taf-fetas et de soie, n'accuse que la graisse du personnage, en bref ne montre-t-elle aussi qu'un visage : cette bête qui a déjà mangé, et ce gras des fortunes captées est ici habité d'un œil noir et d'une moue – la vulgarité et l'ex-trême brutalité du personnage ne sont plus qu'une uni-verselle compulsion alimentaire. Cet être n'est pas dési-rable (il est même masqué par la haine du désir), il n'est simplement jamais repu, il peut changer le monde entier en nourriture.

Cette nourriture est donc l'argent tout cru ; songez ici au « chocolat des Jésuites » dans Saint-Simon (les caisses débarquées d'un navire, adressées au général des Jésuites, contenaient d'énormes lingots d'or recouverts d'une croûte de chocolat).

Cette face est cependant prodigieuse : c'était un astre qui a pris ce pli de faire des grimaces et qui se met à sentir. Comme si ce visage sentait son origine, parce que dans sa laideur même, au faite de son ascension sociale, seule la puissance est encore désirable et que ce désir-là ne fait pas le détail de la beauté : c'est simplement cet irréprochable miroir dans l'amour de la vérité, et même de celle-ci ; un regard de beurre blanc. Le personnage en frac à côté d'elle ne serait qu'une copie : il surveille l'araignée.

Une sorte de beurre en blanc qui dépose sa crème sur ce visage qui continue de noircir (de pourrir et de regarder) sous la même couche. (Un caprice aurait donc barbouillé quelques traits d'expression sur cette face

déculottée.) La dureté, l'être impitoyable de Nana est un phénomène photographique. Il relève, dans le costume fait pour un rôle (pour un « masque »), du dessin. De telle manière que l'être ou le corps manquant *ici* devra être déchiffré *là-bas*, à côté.

La fumée



La boursouflure et les athlètes (accroupis comme des femmes en train d'uriner) : il y a dans cette parenthèse, dans ce trucage, quelque chose de dramatique ; au-delà même de cette répartition des rôles (les moujiks, le général), au-delà de ce mime odieux, il y a cette horreur (ce visqueux) d'une vérité sociale qui se résout à cette plénitude et à cette impasse-là : la vérité des gestes, c'est-à-dire leur reproductivité, conduit des essences sociales.

Il faut donc voir cela comme du théâtre burlesque (et ce corps est burlesque), faire agir les Marx Brothers,

c'est-à-dire relever l'espace par des gestes ajoutés, vrais et seulement loufoques parce qu'ils ne sont, strictement vus, qu'impossibles à additionner à toute conduite.

Je ne puis sous-entendre le génie d'Eisenstein : il y a ici l'horreur du prêche laïc et militant, le faux prince-général et les vrais larrons au crâne rasé. Il y a une odeur jésuitique qui empeste dans cette fumée nauséabonde.

Ombres



Les ombres ne font pas partie des événements. C'est une architecture qui s'ajoute aux personnages, un supplément de ce qui meuble l'espace (escalier, miroir, escabeau ou pans de mur) au milieu duquel, avec le sentiment de ces ombres en plus, les acteurs doivent jouer. L'ombre n'est pas un effet de la lumière, ce n'est pas non plus un double inquiétant, c'est – comme au théâtre – un véritable *portant* intérieur à toute scène.

Un profil, par exemple, est accusé ou épaissi par la projection d'un autre corps : le passage d'autres hommes efface ceux qui vivent ici, ou les font jouer deux fois, une première fois comme des objets (et à l'intérieur même d'objets).

Et s'ils se mettent à manger cette ombre ? Quelque chose d'autre s'ajoute par exemple à Emil Jannings, à son faux col : ce n'est pas une variation de lumière, cette addition est autrement perceptible ; cet acteur est doté d'un corps ou d'un visage de pierre.

Devant la maison

Pourquoi existerait-il un rapport entre le pain non mangé, à tous les âges de l'homme, et les ombres qui se collent à lui, se détachent, prolongent des parties inattendues de sa figure ? Il existe cependant cette action silencieuse de l'adhérence de telles ombres sur une espèce de paroi du monde à laquelle les corps (les hommes, les femmes ou les enfants pauvres) ne restent collés ; et cela



culmine dans l'ombre d'un chapeau d'homme qui refait (couvre ou capture déjà) celle d'un visage féminin. Que se passe-t-il, si cette femme soulagée de ce poids de graphite perd en même temps sa lumière, s'allège extraordinairement : est soustraite à la fatalité de manger du pain noir ?

Car, au fond, ces taches de suie qui se détachent des personnages comme leur surface poursuivent sous nos yeux l'aveu de leur faim très ancienne.

La chambre

Les gestes sont suspendus chez tous les personnages comme par une stupéfaction (parce que quelque chose de très grand est passé sur la scène) ; mais peut-être parce que la roue du monde a tourné d'un cran imper-



ceptible, que les objets ont changé de place et que les gestes ne permettent donc plus de les atteindre : ils reposent dans le vide, exactement dans le vide du temps.

Si l'éclairage (la lumière) bouge, les ombres se déplacent plus vite que les personnages (prenant aussi sur eux des sortes de contre-champs).

C'est aussi le ressort dramatique du film : les acteurs ne vont pas aussi vite que les objets dans leur mouvement circulaire, pas aussi vite que les changements d'éclairage et la fatalité est que la lumière varie les profils et les dimensions d'un nombre fini d'objets. Que dans le monde déjà clos, la course des ombres soit un événement incessant.

Comment imaginer que ce tableau s'anime et que les personnages aient, ainsi, une autre réalité que celle du portrait photographié, s'il est le seul regard plombant tout l'espace ?

C'est aussitôt comme la dernière chambre que l'on imagine derrière tout roman, là où les personnages n'agissent plus et ne peuvent que devenir écrits : l'espace clos, infranchissable, de l'insomnie qui perpétue ces êtres de cire.

Et comme s'il était nécessaire que les images fussent – comme des tableaux – dotées de l'apparence d'une vie intérieure pour que nous les voyions. Je n'ai donc pas besoin de cette apparence-là pour croire en la réalité des images : je ne crois pas à leur réalité mais plutôt à cette apparence de vie intérieure.

La berline, les nervures



La totale décoloration de l'image poussée jusqu'à l'inversion des rapports du noir et du blanc, des silhouettes et du fond, de l'ombre et de la lumière fait apparaître les formes, les personnages, la berline et les chevaux comme de légers reliefs dans une masse d'ombre ou les nervures délicatement saillantes et radiographiées d'un être végétal au contour indistinct.

C'est comme si, par cette inversion des zones de blanc sur le négatif, les contours s'estompant, tout corps (c'est-à-dire tout objet d'un regard) se solidarisait immédiatement avec cette masse d'encre et de bronze qui devient son milieu, imposant dans notre perception cette idée que la frontière d'un être n'est plus dessinée

ni par son corps ni par son mouvement, mais ne peut plus se lire que dans cet *état de nervure* : la forme ne serait que l'éclairage et l'amollissement, jusqu'au contour, de ces constitutions squelettiques.

Ou bien, est-ce parce que l'image de cette berline diabolique emportée par une course folle inversait ses quantités perceptibles – ou encore, emporté sous nos yeux par le galop fiévreux des chevaux étiques, seul pouvait voyager et comme vu d'un autre côté du monde, passé la légère et indiscernable frontière d'un enfer de toute la nature, cet unique squelette de voiture, de cocher, de sabots et d'os. Non tout à fait que la vitesse en eût emporté le relief et que par cet effet un monde aveugle pût se mouvoir par saccades.

La vie criminelle

(le film)

La vie criminelle

Le cinéma, même muet, n'a jamais pu être silencieux : c'est plus entièrement un cinéma pris dans le chuchotement (les sous-titres, par exemple, lus à voix basse aux enfants au cours de projections). Et par ce silence chuchoté dans les premières images, un retour de cette poussière, en nous, de cette lumière, de ces corps gris ; comme si un enfant, assis en nous, tenait encore notre main.

Au fond du cinéma (dans sa condition la plus ancienne pour nous et la plus brutale) subsiste la terreur ou la peur vague liée toute notre enfance à n'importe quel film. Au fond : pourquoi n'importe quel film répétait-il la guerre ? J'ai vu mes premiers films après avoir été plongé dans des scènes de guerre (les abris la nuit, les bombardements, exode, prières agenouillées dans un salon éteint pendant des éclats de bombes, café poussiéreux et défilé de prisonniers à travers les vitres, voyage

de nuit seul dans un camion en hiver, quatre ans...). Mais uniquement des scènes et des scènes trouant une espèce d'inconscience d'enfant. D'enfant distrait pour qui au milieu d'un exode se maintenaient une voix, un ton de voix, la musique, des tableaux, des objets que le souffle des bombes brisait l'un après l'autre, un « air » réservé, un être dont des catastrophes, deuils, ne faisaient jamais descendre ; le puits, le gouffre ou qui cependant n'avaient pas d'envers... J'imagine que dans ce mauvais temps, deuils, séjours arrachés, campements de fortune, une voix, une retenue et un savoir souverain d'être civilisé ne s'étaient détruits : la terre ne s'était pas ouverte sous les pas d'un enfant distrait : jamais un cri ne fut poussé autour de lui. Et la musique s'était donc maintenue autour, et dans la nuit, la lumière tamisée ou les alertes. A cause de ce qui était encore la grande jeunesse du monde. La catastrophe n'avait pu faire un seul pas même à travers des décombres, même à travers un deuil jusqu'au jour où on le mena au cinéma. *Sciuscia* : toute la peur de la guerre et quatre ans de terreur, et d'objets brisés et de visages disparus se fixèrent en un instant dans telle salle, sur l'image du premier film. Ici commença la première maladie dont il fut coupable et puni. La première maladie de nerfs, c'est-à-dire la première identité incertaine et criminelle qu'un enfant trouvât dans la peur (dans sa première véritable solitude) : l'enfant déguenillé en Italie cirant les souliers de soldats américains. C'est ainsi que le monde commença, c'est-à-dire devint indescriptible.

C'est ainsi que la peur de la guerre glaça tant d'enfants après la Libération, que leur vint non seulement la peur d'avoir échappé à un massacre mais la conscience discontinue d'avoir tout de même été morts, à cause de ces films qui commençaient sans la même voix que les

avions ne couvraient jamais, sans une sœur, sans aide, sans odeur. C'est donc ainsi que commença une aphasie, la famille disparue, que la conscience d'un crime précéda tout le crime. Ou que les dents claquées ne le furent que pour Charlot, Laurel et Hardy, Walt Disney. Ce n'est qu'ainsi que la guerre ne prit jamais fin. *Les Disparus de Saint-Agil* firent, par exemple, mourir son père, s'écrouler une maison ; Pinocchio tua et déporta quelques proches. *Adémaï aviateur* ou je ne sais quelle projection des *Deux Nigauds* ne laissa suspendue qu'une salle à manger dans des décombres, un cheval de bois dans un wagon à bestiaux, un train de la Croix-Rouge et du chocolat en gobelets dans une gare hollandaise.

La peur de Fatty, de Charlot, d'Al Saint-John commença donc à décoller irréparablement le monde entier de la musique, des voix, des tableaux. C'est donc au cinéma que le monde commença comme souvenir d'un crime à la fois perpétré sur personne et *constamment suspendu*. C'est donc au cinéma que la constance d'une voix entendue malgré le tonnerre et tant d'années, d'un *souffle retenu*, put seule mourir pour la première fois.

Les films ont donc constitué une crainte particulière liée à la fois à un univers du chuchotement (du chuchotement non religieux – c'était donc de la même façon quelque chose que le ciel ne pouvait entendre, comme des paroles étouffées dans une chambre), liée comme inversement au silence des corps gris, au granit mince et gesticulant.

Mais il y a une chose de plus dans tout le cinéma ; dans une persistance « burlesque », c'est-à-dire dans l'invention pure du mouvement associé à des visages blancs :

Une ombre, comme si son père par exemple mort pendant la guerre et – puisque sa dépouille, ou son corps, lui était restée cachée – angéliquement enlevé par

une force, un être pour un rachat inconnu ou plus certainement pour l'effet d'un abandon qui fit donc commencer le retard du crime sur cette doublure comique du monde qu'il fallait aller « pêcher » au cinéma. Et comme si cette autre face du monde, la cohorte des anges, la cérémonie funèbre, les pleureuses ne pouvaient venir que de là mais que tout cela ne venait sans cesse, en un tel abattement, que par ces rites grotesques. Plus encore sur ce monde momentané de granit sans fissures où la succession des images, ou les gros plans, où la raison de toutes les conduites demeuraient une énigme inquiétante : c'est-à-dire d'une familiarité et d'une connivence uniquement déplacées.

Mais c'est ceci : le monde grotesque atteint comme sa raison et comme son énigme d'une telle maladresse parce que dans une scène dérobée de son enfance son père avait été un jour soustrait du monde comme la raison même pour laquelle la guerre avait lieu. Et qu'au milieu des villes bombardées, des ponts fêlés restait dans un portrait suprême un regard photographié. Et que si demeuraient ces êtres de pierre gesticulant dans un désespoir hâtif c'était déjà que tous les grands hommes, ou bien toute une face du monde, avaient cessé non de vivre mais d'être là et de pouvoir revenir, c'est-à-dire *rentrer* et tendre les mains ?

Mais quel crime ? Une détresse sans objet qui se fixait là incertainement, ou pouvait subsister par l'écart et la différence même dans laquelle elle se fixait, sur n'importe quoi.

Et, plutôt, si ce monde grotesque basculait, penchait, se décollait, ne répétait en lui que des séries de catas-

trophes (c'était son moteur, simplement inverse à toute raison), c'était déjà que le monde quotidien pouvait lui aussi être miné d'une inquiétude et d'une espèce de rire qui avaient déjà plus de durée que toutes les images. Ou ne laissaient pas subsister d'image...

Une quantité, et une force d'affects, est liée peu à peu à des objets inconnus. Ils ont aussitôt ce pouvoir de n'être pas répétables, sécables ni reconductibles : ne s'exportent. Ils ne situent donc pas leur sujet (le lieu de leur imputation constante ou constamment probable) dans le monde, c'est-à-dire dans un milieu où surviennent des séries d'événements qui peuvent être isolés, détachés de toute causalité ou non regardés... Le monde est donc aussi pris dans la liberté de l'insignifiance, c'est pourquoi il est, dans n'importe quelle condition, vivable, supportable ou *détaché*.

Les affects inconnus (nés ou sollicités dans une machine à simulations) sont d'un monde d'abord sans dehors : défini par une constance de la signification et qui ne « tient » radicalement que par ces affects qui ont tous, sur leurs quantités monstrueuses, une durée – une tension interne – qui est aussi l'empreinte d'un lieu de leur échéance, de leur annulation (de l'annulation de leur caractère virtuel) ou la contradiction temporelle à l'intérieur de laquelle ce monde apparemment flottant, ce granit et ces flocons d'images prennent appui sur le sujet qu'ils supposent. Ou ce spectateur qui refilme tout ce monde-là et en qui se déplace sans aucune mémoire un monde de granit, ou n'est saisi de sentiments qu'à cause des énigmes dont il devient responsable, parce qu'il est toujours ici le garant ou le créateur de leur réalité.

Et c'est donc, plus qu'une machine complexe, cela même qu'elle disperse qui voit tout le film : l'instance

isolée, solitaire ou muette d'un retour ici même d'une morale du monde et faisant reflux sur ces quantités, énigmatiquement, dans un tissu à la fois fermé (comme scénario et comme image) mais tout entières destinées, c'est-à-dire *vouées* et adressées au réel des affects qui est toute l'attente de l'image. C'est-à-dire vouées au crime lui-même.

Les monstres du cinéma sont, par exemple, l'être intérieur du cinéma : au fond, comme n'importe laquelle de ses fictions, des êtres délégués comme anamorphoses de ce monde prédestiné à la morale, c'est-à-dire à la signification incessamment adressée à un sujet moral inconnu, à celui qui n'en fait pas la synthèse mais en qui l'étrangeté doit vivre comme morale, ou bien : *durer* sans être affectée par le temps ou la mémoire.

Mais qui donc ainsi viendrait, autrefois enlevé et peut-être jeté dans le ciel, non pas choir comme toutes ces bombes, ou comme la chute d'un corps subitement ralentie par l'ouverture d'un parachute ou son balancement en plein ciel, mais sortant d'une quantité d'images, sortant du blanc lui-même, toucher et tendre les mains et dire « viens ! » ?

Mais ceci subsiste : l'espèce inconnue, en celui qui regarde le film, en celui qui dans ce film-là se voit dans une espèce nouvelle, ce n'importe qui, cette ouverture, ces entrailles gelées ou son rire font recommencer la guerre. C'est-à-dire la suppression d'un être comme raison du bouleversement de la terre. Comme suppression de l'humanité en nous-mêmes, et dont ne subsiste alors devant *l'image blanche* plus aucun représentant. Comme si ce visage de mosaïque, fait de flocons, de points, de poussière envahissait simplement et sans correction pos-

sible celui qui est assis, par l'extension immense d'un être sans présent mais uniquement lié au mystère du Temps, à l'horreur du Temps.

Quelque chose est d'abord lié au mystère du sens que nous ajoutons à l'image dans l'incertitude de saisir sa totalité, dans le doute qu'une telle addition ne serait qu'un prélèvement incomplet des sollicitations de signification qui sont en elle – incertains encore que ce que nous ajoutons n'est pas d'abord quelque chose qu'il faut appeler nous-mêmes : en dehors de la séduction des images, le film gardera donc ce mystère entier (et il le gardera comme une partie de nous-mêmes) : avant toute appréhension d'un sens nouveau nous apprenons ceci, que la signification est ici un corps.

Ce corps n'est pas synthétisable ; ce n'est pas la somme de parties que sont une gestuelle, une mimique, un accent, *du* visage et dans le même temps une fuite de tout cela, sa perspective tournante, une amputation nouvelle de cet ensemble incontestable. Tel corps est cependant et aussi étrangement une signification avant même (ou dans une simultanéité dont nous n'avions pas l'idée jusque-là, jusqu'à ce que ce monde où nous n'entrons pas nous arrive, porté dans ce fanal), avant d'être le reflet d'une anatomie. Ces deux choses nous frappent ; il y a – et j'ignore dans quel temps – du sens sans signification, c'est-à-dire sans une opération de parties ; ce qui est projeté et animé n'est pas nous-mêmes et nous nous y reconnaissons cependant (comme si un étrange désir d'extension du corps humain comme signification pouvait agir ici, ou commencer de s'éteindre sur des simulations d'objets éprouvées comme une

simulation suprême de nous-mêmes : ce qui n'est pas né en nous peut vivre ici). Enfin pour la première fois nous voyons sans honte des hommes, c'est-à-dire des hommes qui, pour la première fois, sont le spectacle de notre impudeur entière. C'est donc, pour la première fois, une espèce vouée au spectacle possible, illimité et infiniment répétable qui nous aspire (qui devient même notre besoin et notre soif inextinguibles). C'est donc, pour la première fois, et pour un instant ultime, que nous voyons ce qui reste du monde disparu : nous voyons des hommes entiers et demeurons cependant entièrement innocents de ce spectacle.

Ces hommes sont infinis, c'est-à-dire contraints par le destin que représente une histoire qu'ils ne franchiront jamais ; ils sont de même répétables, ne peuvent habiter légèrement cet univers qu'à travers des objets mobiles – comme si leur lumière pouvait nous définir et comme si pouvaient en nous-mêmes, en une conscience nouvelle, varier leurs échelles et leurs proportions mêmes comme une dimension de notre monde invisible ; ces hommes sont là, par notre entêtement, pour répéter cela qui nous attache improbablement à tout autre, et dont nous expérimentons ici le lien fantomal, « je n'eusse jamais imaginé qu'un sens fût un corps entier, c'est-à-dire la disparition instantane de ce qui m'attache à lui ».

Mais pourquoi à ce spectacle sont attachés ces mots « coupable », « criminel » ou « faute » encore : le crime n'est pas l'acte de perpétrer des exactions dans le monde. Il désigne un homme lié aux bornes de l'univers par des signes et ce coupable, avant même d'enfreindre une condition, n'est tel que parce qu'il se révèle sujet dans cet univers et parce qu'en lui passe la conscience de ce monde sans liberté *où il est un lien.*

Et pourtant ce monde a déjà été vu – et peut-être capté par ce que nous pouvons après coup imaginer comme un corps infiniment plus grand que le nôtre (non seulement parce que l'œil qui momentanément en projette les images est un phare), un corps plus grand invariablement situé derrière le nôtre, derrière notre tête, et là où une plaque de cellules photosensibles dont étaient pourvus les animaux archaïques, s'est tapissée d'os. C'est donc – je l'imagine à peine – par l'inclinaison de ce géant penché sur une toile blanche que nous voyons bouger des êtres microscopiques quand même leurs dimensions dépassent celles de notre corps. Et c'est aussitôt jusqu'à l'anatomie de cet être géant que nous ne parvenons, et son corps que nous ne pouvons habiter du nôtre.

C'est pourtant et c'est cela aussi être au cinéma ; peut-être moins oublier un corps dans les images duquel nous ne marchons plus – et comme si, par le retrait des images propres qu'il ne parvient à fixer, son propre poids disparaissait : nous sommes pris entre ce géant qu'il faut parfois imaginer ou supposer et ce que son œil ne cesse de filmer à l'envers ; le premier homme (le premier sens : il y aurait quelque illusion à les séparer – le sens ne se classe pas, il appartient à des états de corps successifs, emboîtés et inaboutis) n'est inchoatif que dans cette mesure : le monde ne passe pas en lui, il devient transition d'un ensemble de formes et de sens qu'il n'eût pas voulu – qu'il n'a pas rêvé et le corps qui bouge sur l'écran demeure ce passage obligé du seul monde dont il ne puisse jamais se détourner.

Je ne crois pas que nous soyons assis dans la caverne de Platon, nous sommes, pour une inestimable éternité,

suspendus entre un corps géant et l'objet de son regard. Je ne suis donc pas assis mais suspendu sous un faisceau de lumière. Ce faisceau est animé. La légère antériorité de son mouvement sur l'animation des objets du film est visible comme un effet de ciseaux ou comme si ces rayons battaient des jambes, les croisaient, les démêlaient à intervalles irréguliers.

Je ne sais comment Kafka en vient à noter ceci, le 9 janvier 1920, ni quelle machine incomplète, essentiellement incomplète mais d'autant plus active à combler cette partie du visible dont elle a été privée, finit par décrire ce rapport impalpable au monde et cet étrange accomplissement du monde visible dont la perception lui est pourtant interdite, dont elle ne cesse d'être la plaie vive ou le point aveugle : « on lui a découpé dans le derrière de la tête un morceau de crâne affectant la forme d'un segment. Avec le soleil, le monde entier regarde à l'intérieur. Cela le rend nerveux, le distrait de son travail et il se fâche de devoir, lui précisément, être exclu du spectacle ».

Je ne sais non plus comment, dans cette confrontation de regards et de corps qu'est un spectacle, celui qui regarde voit agir, s'éloigner, disparaître tout corps dont il se sépare, tout corps qui n'a plus qu'une destination d'action et laisse cependant reposer chez son spectateur moins son image que le point de gravité ancien dont son immobilité précédant l'action, et dont sa solitude avant toute confrontation avaient besoin. Par ce seul point de gravité perdu, ce corps agissant très loin de nous, ce même être mû par la lumière laisse donc chez celui qui regarde la nostalgie de son être

passé. Il ne laisse pas son image, il laisse flotter ou germer en nous ce point vague par lequel il ne cesse en effet de pouvoir ressembler à un homme silencieux, à un homme immobile. Et nous infecte donc de tout son sommeil, passé en nous.

« Le cinéma ajoute l'inquiétude de son mouvement aux objets... » et c'est donc en cela qu'il invente le mouvement ? Sur la toile de l'écran, ces hommes, femmes, bêtes ou monstres marchent en vain : ils ne composent pas tout à fait les mouvements qui nous répètent et dont nous pouvons imiter la nature, c'est-à-dire l'apesanteur essentielle. De la même manière que les scènes de rue filmées dans les grandes villes du monde vers 1914 expliquaient l'étrangeté des positions successives des marcheurs – et ce mouvement recomposé, ces ralentis sur des corps d'image, l'étrange agitation réglée des membres fantômes ont servi à construire des membres artificiels aux grands blessés amputés de la Première Guerre mondiale –, il faut donc que ces corps n'aient pas de sensations tant qu'ils sont entiers. Les sensations, les douleurs ou les peurs sont comme des désirs composés par une parcellisation du monde ; ainsi que nous expérimentons au cinéma une sorte d'« indifférence » de la matière du gros plan : cette opération-là n'est pas une sélection de détails, elle fait appartenir des fragments de l'homme au monde des objets et c'est d'abord le monde des objets saisi en des détails qui doit être générateur d'émotions. Ce monde-là, soumis à des perceptions complexes, n'est ainsi jamais purement pris dans une contemplation. Il faut donc que ces affects, nés de disproportions nouvelles et incessantes dans l'image du

monde, soient le support de l'invention du mouvement cinématographique.

Des romans de Faulkner inventaient ainsi le cinéma, non le mouvement mais une sorte de mobilité de cadre qui rompt les durées narratives ou définit des personnages par des cadres mobiles ; nous n'y voyons pas tout parce que le monde imaginaire est celui qui laisse le moins *reposer* les images et qu'elles sont prises non pour leur articulation mais pour leur définition dans des séries de ruptures : ces images-là révèlent simplement qu'elles procéderaient d'un monde qui n'est pas d'abord visible. Ces images ne s'ajoutent à aucune perception passée ou possible, elles la remplacent, c'est-à-dire qu'elles commencent à substituer au monde cet improbable témoignage d'un monde invisible.

Est-ce ainsi chez Mizoguchi, dans *Les Contes de la lune vague après la pluie*, que le corps tatoué du potier Genjuro est jeté sous nos yeux ? Cela est surprenant mais cela, qui en même temps ne nous surprend plus, nous l'attendions depuis longtemps non comme un effet, non comme une image mais comme une vérité. Peut-être attendions-nous de voir ici jeté à terre notre corps impossible couvert d'idéogrammes, et devenu pour nous (pour moi) absolument écrit, indéfini dans son anatomie, offert à sa propre lecture dermique, à ses yeux clos et suprêmement indéchiffrable : voué, donc, à un autre enfer et faisant reculer sur cette brûlure de l'encre tout autre fantôme de ses désirs.

Le corps, l'animal, l'être agissant sur l'écran nous laissent quelque chose dans leur fuite. Cette chose qui tombe vers nous est une probabilité déjà passée, cet être

d'image est attaché à nous non pas par une ressemblance, mais par un point de gravité qui nous serait commun, dont le déplacement – selon les mouvements accomplis sous nos yeux – aurait le pouvoir de se commuer en un déplacement de sentiments ou, de façon plus indéfinie, d'affects que les images prennent sur nous, comme une livre de chair.

Ce dont ce dépouillement de linges et cette scène de dénudation témoignent, cette écorchure des lettres qui voue à l'enfer le désir attaché à la chair dans le film de Mizoguchi, tout cela nous montre-t-il quelque chose que nous saurions d'un savoir ancien, d'un savoir lié au temps et dont nous n'aurions pas gardé l'image ?

Cela entretient-il aussi le même rapport avec cette énigmatique disparition, cet effacement blanc d'un premier corps dont parle Kafka ? Et quelque chose s'accomplit-il ainsi : « Comme chacun j'ai en moi de naissance un centre de gravité que même l'éducation la plus folle ne saurait déplacer. Ce bon centre de gravité, je l'ai encore, mais je n'ai plus, en quelque sorte, le corps qui va avec. Et un centre de gravité qui n'a plus rien à faire devient comme du plomb et s'enfonce dans le corps comme une balle de fusil. »

Est-ce un second point de gravité que nous cherchons dans le film (comme s'il sortait de nous-mêmes) et qu'aussitôt nous ne pouvons trouver, à cause de l'illusion attachée aux corps, aux mouvements, aux aventures et qui le dotent d'une chair étrangère ?

Mais cela se peut-il ? Un point de gravité du corps disparu subsiste seul, ce point vacille vers un monde plus inhabitable et n'exige pas même un meurtre nous faisant sortir de notre univers – comme si, avec ce premier corps, un monde avait disparu de lui-même et que celui qui demeure, qui subsiste, se construit, « hésitait »

dans ses apparences, n'était en somme qu'une hésitation de monde. Comme s'il se dirigeait ou était mystérieusement guidé, en même temps que vers sa fin, vers une incessante signification dont il ne serait pas le centre mais telle partie essentielle.

Ou que ce déséquilibre croissant attestait du désir d'un autre monde que les images ne peuvent construire, ni simuler longtemps. Dans ces perceptions ou ces affects expérimentaux où nous plonge un film, jusque dans cette autre forme de la vie faite d'une absolue modification des quantités perceptibles (et jusque dans ces temps d'action réduits à des temps de perception), le développement progressif d'une zone floue et de la plus étrange opacité cacherait irrémédiablement la matière inconnue dont se composerait l'autre monde du désir et le second corps dans l'ignorance duquel nous vivons. Est-ce simplement un accident que nous ne puissions atteindre l'un et l'autre que dans la nuit et que, plus encore, le film laisse incrustée en eux et flottant sur nous la matière visible de cette nuit-là ?

Dans le cinéma du spectateur se compose aussi cette chambre expérimentale (c'est une chambre flottant quelque part hors du monde, et dans une nuit artificielle) ; expérimentale seulement parce qu'aucune solitude, c'est-à-dire aucun temps propre pensant le monde n'y augmente. Cette chambre ne nous habite pas – c'est plutôt l'espace d'une *fuite impossible maintenue* – parce que le lieu de notre détresse est cet espace aussitôt sans borne où aucune image ne réside profondément et n'a pouvoir de se fixer.

Et tout se réduirait-il à ceci ? assis dans le noir expérimental, je ne jouis ni d'une innocence ni d'un crime sans mesure mais j'atteins sans retard (c'est-à-dire parfois sans conscience) la disproportion du monde. Cette

disproportion venue sans rêve – sans rêve – sans le dérangement ou la combinaison nouvelle d'aucune matière en moi-même – est aussitôt un pur affect et, paradoxalement, un affect qu'aucune représentation n'assure de sa permanence.

Est-ce donc pour cela que le spectateur (tenu par l'espoir d'un corps inconnu fait de tentacules d'émotions ou de sentiments) serait lui-même quelque part dans cette machine qui tourne, ainsi jeté dans ce qui a déjà été enregistré ? Il cherche ce point de gravité (ce centre) seulement perdu parce que le corps qui allait avec lui a disparu ou bien, comme s'il était stellarisé, ne pèse déjà plus rien, n'est pas non plus remis à une ombre. Et le corps incertain, déchargé de ce centre, allégé de cette balle de plomb n'est pas tatoué ni intaillé par ces idéogrammes qui renvoient à l'enfer (comme la princesse Wakasa dans *Les Contes de la lune vague*) qui-conque y déchiffre la lettre de son désir ; il n'est pris que par ce déséquilibre et cette oscillation et ces évanouissements incessants. Il n'est donc, de cette façon, nulle part – son point de gravité est-il aussitôt enfermé hors de lui et flottant comme un point de lumière en avant de toutes les choses.

Pour celui qui écrit, le cinéma est aussi très proche d'un univers mental, non seulement par la qualité des images qui ne sont pas prises dans un pouvoir de ressembler mais par leur espèce de solitude qui ne produit dans un récit que des ruptures de plans ; cet univers est sans continuité – quelque chose en lui, à l'intérieur même de ce qui est simulé, est toujours rompu : la catastrophe ou la plus grande mutilation ont déjà eu

lieu ; cette antériorité du drame qu'il n'exprime pas est donc comme l'ouverture d'un monde intérieur. Ou bien cette recomposition imparfaite du monde après son évanouissement correspond-elle encore à cette physique ? « le monde est né d'un atome universel et d'une oscillation universelle – grands atomes et petits atomes – grandes et petites vibrations, etc. » (Novalis).

Et se peut-il que le corps évanoui dont ne reste qu'un point et le point qui semble l'attacher au sol de l'image, qui le ferait uniquement tomber, coïncide, par ce comble d'irréalité, avec le point virtuel de l'image ?

Le cinéma ou le film serait-il cette étrange passerelle conduisant, plus qu'à une durée de récits exposés hors de nous-mêmes, à l'involution la plus profonde d'une vie et d'une seule image intérieures ? est-ce cela que l'état de film devrait toucher en nous, plus que la permanence et la vérité de sentiments que nous adressons comme des réponses au monde extérieur ?

Écrire sur le cinéma ne serait pas autre chose ici que s'enfoncer dans ces ténèbres éclairées par des points changeants, et parvenir au moment où cette nuit-là se fait en nous.

Mais nous ne voyons ce monde qu'à travers des quantités de brouillards, non les mêmes toutefois qui composent le milieu ou l'espèce d'aquarium de nos souvenirs. Nous retrouvons donc là notre savoir (nous tentons le plus souvent de le ressaisir par une ironie, des raisonnements, par des tentatives de démêler des scénarios incompréhensibles) à la sortie des séances. Qu'est-ce après tout que ces « séances » ? sinon des durées d'irradiation d'un être indifférencié (sur son savoir, ses souvenirs, sa classe et son langage) probablement déposé en nous, obstinément amputé de tout organe mais subsistant là puisqu'il ne cesse de commencer des mouvements, de commenter nos passions par ces ébauches

de gesticulations qui nous endorment. Comme si, toute notre masse s'assoupissant, s'en détachait violemment et peu à peu cet être de désir ou cette créature d'objets qui peut toucher des images et acquiescer à leur réalité, quand même leur invraisemblance ne cesse de nous frapper, même si des stries, des saccades, de la « neige » les corrompent sans cesse et même si toute la couleur tourne à une lumière jaune. Et cet être-là, cet homme sans naissance, aurait-il besoin constamment de cette imperfection d'image ou de ces flocons criblant indifféremment un visage, une main ou un mur, de nappes de suie pour réclamer son existence ou toucher, par l'ébauche seule d'un mouvement, d'un commencement de désir, la matière dont il pourrait se composer (mais cet être inchoatif ne peut donc non plus durer puisque la brièveté de toute image, la disparition même du film, le font disparaître) ?

Et cependant, dans cette paradoxale addition d'un être à notre être, dans cette soudaine levée en nous d'une existence fantomale, d'un vampire inattendu ou d'une créature seulement prise dans de longs gémissements, ténus, sourds ou impossibles, qui ne parviennent pas entièrement à crier par notre bouche : comme si un dormeur transparent s'accoudait dans nos rêves, et comme si au milieu de nous – mais c'est à la fois derrière mes yeux, dans ma poitrine ou mon ventre – nageait un aquarium géant pourvu, comme une machine, de cloisons, de brèches et de filtres à lumière et que, dans son liquide tamisé, un animal ou un homme sans contours tendait des mains ou riait comme un nain vers toutes ces images dont il sait pourtant être la lumière. Il y a donc cette chose gémissant, riant et baignant qui n'atteint pas l'enfance, je veux dire, qui ne peut jamais nous recommencer – quand même c'est

sourdement cela aussi qui nous conduit vers ces images où l'on ne peut pénétrer. Parce que seul ce ludion les habite déjà et les parcourt avec une agilité et une avance seulement estimable à nos émotions (tu n'es ému que parce que la chute des corps dans ces images a déjà lieu, par un décalage insensible et une éternité sans faille, par le temps d'un souffle arrêté, comme ton corps), parce qu'enfin notre peau ne peut, dans la plus extrême tension, se retourner entièrement et, dès lors, nous laisser plonger, descendre et flotter dans ce même bassin.

Et pourtant ainsi ne se réveille pas le petit homme qui agissait, de sa bouche muette, de son œil géant et de ses mains agiles dotées de la promptitude des désirs et de la vitesse même de la lumière, ou cette ébauche achevée dans un corps invisible qui tourne le dos à tout l'horizon dans le destin de l'homme cartésien, et parce que cet homme-là ne parvenait à être en quelque endroit du monde que parce qu'une poupée imperceptiblement plus âgée, ou plus transparente au temps, était instamment enfermée en lui mais attachée derrière son dos et glissant dans toute sa tête sans résider jamais en un seul point, c'est-à-dire sans infecter jamais sa troisième âme de la moindre souillure. Cependant, tout début de mouvement dans la fatalité d'objets agrandis, exténués et mobiles, et fatale encore par l'action d'une machine invisible et plus imprenable que ces images mêmes, c'est-à-dire par l'action d'une cause constante dont nous ne découvrons pas le corps puisqu'il ne pourrait être qu'une autre image de diamant ou un long fil de salive enfermé par la surface de l'écran, cependant si toute première saccade et tout heurt dont sortira un mouvement, un corps, un objet et un son fait tressaillir ce ludion, nous n'éprouvons sans cesse que l'effet non d'un accroissement d'existence mais d'une mystérieuse

suppression qui nous laisse donc en cet instant assis dans cette première nuit éternelle – puisque enfin cet être dansant en nous, et appelant, demeure hors d'atteinte de nos mains.

Une machine doit donc tourner aussitôt en nous (mais annule-t-elle comme par le développement de son temps propre toute notre mémoire car, quoi que nous en prétendions, nous n'avons pas de souvenirs, c'est-à-dire d'images simultanées à celles que nous regardons) ; mais tourner avec, cependant, des sautes de temps pour que nous puissions savoir, mais le plus possible sans le comprendre, l'effet de cet appareil par lequel quelque chose se meut cependant.

Et sommes-nous, pris dans le mouvement de ces roues en tous sens, plus dépouillés, amusés, charmés, épouvantés et tirés en des sens contraires, tirés dans ce temps qui ne consiste qu'en images et dont le grain et la texture seraient comme la révélation, ou l'être devenu visible de l'imperfection de ses images ; nous sommes donc tirés par cela qui en nous-mêmes n'est pas une image mais son œil et sa persistance nocturne, c'est-à-dire, probablement, son inscience, un savoir tout à fait enfermé qui nous prolonge indéfiniment.

Il faut donc que tout notre possible s'achève ici et que meure l'imagination du mouvement par laquelle nous subsistons sans cesse, afin que se détache encore quelque chose de nous-mêmes dans ce corps prêt à bondir et n'atteignant pas l'horizon de l'image, ni cette main palpitant dans la lumière, ces visages couverts d'une sueur inodore ou cette forêt emplie de musique que parce qu'ils disparaissent sans cesse mais comme

s'ils ne pouvaient disparaître qu'à l'intérieur d'un horizon hors d'atteinte de nos mouvements. Et que par conséquent notre existence criminelle et notre être vampire prennent ici la place et le corps entier de notre jouissance, c'est-à-dire, strictement, sa syncope.

Ce ne sont pas des effets subtils (ils sont *pris en boucle*, ne sortent jamais tout à fait ni définitivement d'une zone de capture au milieu de laquelle je suis aussi) que je tente de démêler dans cet énorme effet massif du cinématographe. Le spectateur n'est pas tout à fait un destinataire privilégié des effets du cinéma – aucun film ne le choisit peut-être à la façon dont un livre choisit son lecteur et fait vivre, par une précarité particulière, des pensées dont il devra constituer le dehors en lui-même, abriter le monde ou mesurer le temps –, le spectateur est pris dans cette liberté nouvelle de regarder quelque chose de lui-même qui n'a jamais eu lieu : il apprend donc aussi paradoxalement sa mémoire.

Un monde nouveau peut vivre en moi et y défier le temps : je ne sais ce que j'en garderai le plus durablement ; il doit cependant disparaître en moi et ce que j'en garderai n'est pas toujours le plus compréhensible, ce n'est pas non plus assurément le plus énigmatique – c'est peut-être le moment de disparition de *cela que j'allais comprendre*.

Le destin de ces images est de constituer une mémoire (par conséquent d'annexer quelque chose de moi-même et non de devenir mes objets).

Ce n'est pas le mouvement qui frappe tout d'abord, la mobilité générale du monde, mais l'inquiétude ajoutée à

ce mouvement : j'ignore encore où ces objets remuent ni si ce n'est d'abord en moi-même ; je ne suis donc pas tout à fait spectateur, je suis le savoir de leur mort préalable (est-ce cela qui me conduit au cinéma, est-ce la raison la plus profonde qui m'y emmène ?). L'image filmée – au contraire de toute autre représentation, comme la peinture – a une définition technique sensible dans sa perception, elle n'a pas de support fixe : je la vois parce que quelque chose (un écran coupant un faisceau) l'empêche de disparaître ; elle n'est cependant ni tout à fait sur la pellicule, ni définitivement sur l'écran, ni réellement dans les rayons que projette la lanterne : je suis aussi l'assurance d'une transition des images, je suis donc autre chose que leur spectateur ; je m'affaiblis en elles.

Quel est alors l'effet de cette nuit perpétuelle où je regarde (où le défilé des images maintient mes yeux ouverts) ? Je perds ici la sphère imaginaire des mouvements dont j'avais l'assurance d'être le centre et par laquelle seulement je puis agir (marcher, souffrir) dans le monde. Je vais donc là afin de perdre, avec ce centre que je suis, le monde même – car le monde n'est peut-être que la sauvegarde de mon imagination et ce réseau où toute action liée d'abord et comme anticipée dans un imaginaire des mouvements se dessine en une sphère d'actions et de perceptions par laquelle le monde ne survient jamais sans que je sois aussitôt le centre, la conscience ou le point aveugle des mouvements qui le parcourent.

Dans le défilé d'images sur l'écran une main se soulève, une barque se balance sur des vagues, une vitre en tournant déplace un paysage. Tout cela nous soulève

(soulève un mystérieux point de gravité parce que ce point-là remplace instamment la totalité de notre corps), détache de nous cette expérience de trouver sublime ce qui ne provoquerait si nous en faisons l'expérience – si nous redevenions le sujet aveugle de nos expériences – qu'un haut-le-cœur ou une nausée. Tout « mouvement » ainsi compris et jusqu'au moindre, jusqu'à l'objet auquel il se résout (une cigarette qui se consume dans un cendrier), est donc susceptible d'attacher et de provoquer cette expérience. Cette singularité de faire naître ou de servir d'accompagnement à des affects qui jusqu'alors étaient toujours nés autrement, sur d'autres objets, sur un tout autre terrain, c'est-à-dire qui étaient les traces inaugurales d'un tout autre monde. Un doute ainsi n'est donc jamais porté sur nous-mêmes mais sur la définition et l'extension, la profondeur, sur l'horizon même du monde où nous vivons. Sans pouvoir, par un mime des actions inachevées (induites, inchoatives), transformer ce monde-ci, nous éprouvons le doute de toute signification qui ne demeure pas en lui. Le spectateur est seulement ceci : dépositaire d'un doute de la signification puisque sa connaissance expérimentale fait durer ceci, à quoi se réduit toute sa conscience cinématographique, qu'aucun objet, que pas la moindre parcelle d'univers ni le moindre grain de poussière ne sont antérieurs au trouble de la signification qui assiste, comme les déesses romaines, à sa naissance et à sa fin. Ce trouble et ce soupçon, cette irrésolution de sens parfois, sont la seule partie immobile et le seul silence dans la course ininterrompue des images – cependant avant d'être animées elles ne sont pourtant que des images et des images si particulières que la peinture ancienne, par exemple, ne les comprend plus, c'est-à-dire ne peut « contenir » ni leur définition ni leur durée.

Je retourne, par exemple, pour essayer de comprendre quelque chose à ce que j'éprouve, voir un film d'aventures. Les mêmes effets se produisent encore aux mêmes moments ; j'ai pourtant changé (d'âge, de langage, de qualité d'émotion) et le film a-t-il donc le pouvoir de répéter son premier spectateur (et quelque chose de notre vie, que nous n'aurions jamais su, s'est-il immobilisé devant ces images) ? à vrai dire ce film ne trouve pas de spectateur disposé comme une machine de nerfs et d'intelligence – le film prend en lui plutôt des amorces de raisonnements ou de tels commencements qu'il ne permet pas de poursuivre : en somme, ces apocopes de mots sont surtout provoquées en lui : nul n'accompagne un film de sa voix. Le film crée donc une espèce de corps d'écoute dans cette nuit où nous sommes assis ?

Mais à quoi tient le sublime et quel pouvoir des sons, des mots, des images, de déplacer en nous quelque chose d'inconnu que nous reconnaissons cependant – et n'est-ce pas pour cela que nous le reconnaissons ? De nous faire acquiescer, par exemple, à cette douleur, au souvenir de telle douleur que nous n'avions cependant jamais éprouvée comme la nôtre ?

Nous vivons ici ce que l'on peut saisir au moins comme des anticipations de désirs. Ces meurtres, ces possessions et toutes ces préhensions – une main, un geste sur l'écran sont par exemple dès qu'on les voit non imitables mais d'abord convoitables – sont définis dans un poids nouveau, peut-être dans une totale apesanteur qui les fait en même temps disparaître : nous ne suivons donc pas très longtemps ce que nous regardons comme

des parties d'objets mais comme des corps entiers qui sont susceptibles d'avoir été notre horizon. Ces anticipations de désirs ne s'éteignent pas simplement sur des objets. Je ne peux, par exemple, raconter un film parce que je n'échappe pas à la définition de l'image – je n'échappe pas non plus au morcellement d'images (de plans, de cadres, d'angles) qui ne divise pas son récit mais découpe déjà sa matière hors du mouvement (le premier mouvement n'est pas celui des personnages, c'est celui par lequel la caméra entre, glisse ou fuit parallèlement aux objets). C'est donc de très loin, en oubliant les images ou en reliant quelques-unes d'entre elles, que je recompose cette histoire qui n'a pas été représentée. C'est donc moi-même qui suis dans une certaine crédibilité d'un récit continu en dépit des images, c'est encore moi qui vis cette espèce de roman dont les lacunes surtout m'ont été données.

Plongé dans cette nuit perpétuelle, je risque enfin de ne rien apprendre des images, de la représentation puisque je suis là au bout même de leur course, leur juge et l'instance (c'est-à-dire la possibilité imminente) de leur suppression : je suis là pour ne rien leur ajouter, simplement pour que cesse pendant une centaine de minutes l'alternance du jour et de la nuit en moi et que ces objets surgissant de cette nuit dans laquelle aucun sommeil n'est possible, leur virtualité s'annule dans ma peur, dans l'éventail confus et précipité de mes émotions.

Nous ne vivons pas ces désirs comme le rapport d'objets à nous-mêmes mais comme des corps entiers : ces corps sont des qualités (des façons), non des anatomies.

La plus grande terreur, les sentiments les plus contraires (dont je dois être le dépositaire momentané ou la mémoire durable : j'ignore à vrai dire le rôle fixe

qui m'est ici assigné) coexistent dans cette légèreté des objets : il suffirait de glisser une main, un index parmi ces objets pour soulever le monde – s'il n'existait le danger que les rayons qui composent les images ne réduisent au contraire tout mon corps en poussière.

Ce monde imaginaire ne m'affecte pas, les actions qui l'arparent ne traversent pas ma vie, c'est cependant lui que je veux à travers ces corps et ces apparences soutenant mes désirs obscurs ; c'est leur immobilisation sans décomposition que j'attends : et sa fatalité n'est peut-être que celle-ci : il se décompose en moi plus que je ne règne en lui, il m'échappe à peu près dans sa totalité.

Est-ce ici même, sur ces corps, accompagnés par un flou de leur matière par un monde incertain, que nous avons appris à jouer avec la vie des autres pour notre plaisir, pour ne pas troubler notre inquiétude la plus profonde, l'incertitude de significations que toute notre vie ne suffit à nommer ni à faire venir au monde, et qu'ainsi nous ferions naître dans plusieurs mondes à la fois ? Ou bien encore, ce crime dont la force d'effigie plus que l'accomplissement imaginaire nous fige devant le film, ce crime permanent n'est-il pas constamment caché en nous-mêmes et grandissant encore tout en nous enfermant dans son cercle ?

La leçon des ténèbres

On voit donc que la poussière est seulement passagèrement affectée de corps : il y a une plus grande permanence de cette poussière de lumière qui n'est pas même respirable et dont les corps finalement s'en vont. Ces grains dansants ne sont pas faits pour être vus, ils ne sont pas le phénomène ou seulement une attente de spectre, et l'étrange menace suspendue dans la mémoire des enfants – car ce n'est jamais ainsi que nous voyons la lumière se détruire, se décomposer, produire des couleurs dans notre chambre en passant sur des objets de verre. Ne remplace pas non plus le vent brûlant sur le sable.

Cette fumée n'abrite et ne cache rien, pas même la raison physique pour laquelle nul corps, aucune parcelle de quoi que ce soit ne dure hors de notre vue. Et cela s'accompagne du bruit de tonnerre que font les voix des acteurs ; c'est comme si la taille des images et leur démesure telle qu'elle ne correspond désormais plus à

aucune échelle, que tout cela, cette gigantification, nous faisait supporter des sons tellement amplifiés – ou qu'à ces visages énormes il fallait de tels sons comme agrandis et vus à la loupe pour que ces visages, ces baisers de géants ne semblent pas être sourds, ni ces sourires de nains constamment stupides au lieu d'être inquiétants et qu'en somme, l'addition de ces démesures pût atteindre une proportion isolée hors du monde, ne composant pas non plus une espèce de remplacement, ni la fiction tronquée de fragments mélangés de l'histoire des hommes, mais quelques faces géantes et projetées dans la nuit du cinéma de façon à boucher tous les interstices visibles dans la rue, de telle manière que ces faces rempliraient non seulement toutes les rues d'une ville – laissant voir sur leurs parties les plus éclairées le grouillement et le pas pressé des habitants réduits à des trajets de points saccadés –, mais infiniment les mêmes et presque sans agrandissement couvriraient toute la surface de la terre du même sourire, du même clignotement de paupières, des mêmes doigts boudinés chargés de bagues d'un Néron cruel et pourraient figer tous les hommes par le même chuchotement sonore où passeraient, à cause d'une guerre inachevée, des mots américains et des esclaves.

Ce tonnerre grondant, ces bouches, ces paupières appliquées à des actions qu'aucun homme entier n'aurait pu conduire, sont restés longtemps incompréhensibles. Avant d'être compris dans leur enchaînement, leurs causes, ils l'étaient cependant dans l'effet par lequel nous sentions que des dieux ou un enfer entier (jusque dans les plus légères comédies) tentaient vainement de nous toucher. L'effet des images est en deçà de leur organisation figurative (nous oublions cela sans cesse comme si, par exemple, nous étions d'abord frap-

pés par l'encadrement technique de l'image) : elles font commencer – dès l'ouverture d'un film – l'attente de quelque chose qui n'arrivera jamais ; c'est même ce qui assure leur crédit, leur durée et leur mémoire : c'est que la somme des émotions qui agissent en elles à nos yeux (mais qui n'agissent d'abord que vainement en ne transformant qu'une histoire peu crédible) finirait par remplacer le monde.

Mais est-ce aussi pour cela même que nous allons au cinéma. Pour que le premier décalage et la première fissure apparus dans le temps (dans le monde et dans l'histoire de notre mémoire) soient enfin comblés et se referment là même où ils se sont ouverts.

C'est donc ce temps que nous n'avons pas vécu ou que nous ne vivons qu'en des images (par des résurgences ou des permanences d'images) qui est ainsi mêlé à notre vie – et plus fortement qu'aucune figure sortie des romans que nous avons lus – et peut-être aussi loin que nous trouvions leur souvenir avoir une plus grande durée, être moins susceptibles de déformation que nos souvenirs d'enfants, c'est-à-dire ne pas être pris comme eux dans cette incertitude de l'âge que nous avons, dans l'incertitude de l'âge ou de la taille ou du monde des adultes qui lutte encore contre l'édification et la permanence de tels souvenirs, dans l'absence de stabilité des images ou de l'aspect de ces souvenirs parce que maintenant encore ils appartiennent au temps qui est passé en nous et dont tout notre présent et notre corps déjà changeant est l'oubli le plus complet, ou qu'aucune maladie ni aucune souffrance du temps en nous ne permet de retrouver plus entièrement. Il faut donc, si les

images de films reviennent mieux et moins déformées par notre mémoire, c'est-à-dire par tout ce temps qui a été la confusion de mon corps, non que je les aie mieux vues (plongé dans des nuits de cinéma où les ténèbres momentanées en rehaussaient le tableau), mais que ces images mêmes se soient très vite détachées des films, des suggestions de temps qui les reliaient en des synthèses étrangères et comme extérieures à leurs effets les plus profonds qui sont d'être évidentes *et* incompréhensibles, mais que leur pouvoir de durée ne vienne perpétuellement que de ce qu'elles nous ont autrefois photographiés, par des successions de nuits, hors du temps que nous vivions – hors des joies ou des désastres dont nous n'étions pas la conscience entière –, c'est-à-dire encore, que nous ayons été photographiés par ces premières images et que là seulement s'explique la peur vague subsistant même au plus grand plaisir que nous y trouvions.

Mais comment soutenir le caractère invraisemblable ou la formulation paradoxale d'une telle certitude, que ces images ne restent en nous et ne nous reviennent si vivement non parce que nous les avons maîtrisées dès l'abord mais parce qu'elles nous ont photographiés pendant notre enfance et hors même du malaise de cette enfance (de ce mal-être du temps et de toute la conscience d'une durée qui est la matière et la souffrance de l'enfance) ? Cependant seule la fiction d'un homme mécanique disposant des effets de sa sensibilité comme d'objets et ne disposant peu à peu que d'une représentation du temps, seule l'idée de ce mannequin expérimental fait de nous depuis toujours les très simples manipulateurs d'images indifférenciées et produit après coup (comme une excroissance nécessaire) l'équivalence absurde de tous les objets réduc-

tibles à des objets visibles et à la structure générale de perception (c'est-à-dire de reproduction finale) de ce visible.

Nous ne voyons jamais qu'une partie du monde dans laquelle l'extension de notre corps virtuel (l'anticipation et l'imagination de nos mouvements) est possible, et cela fait-il aussi tenir ensemble, non pas s'embrasser, se synthétiser ou accoler leurs cercles mais faire masse en une seule sphère les formes, les couleurs et les mouvements imaginaires nous attachant précisément au centre de notre corps.

C'est pourquoi un paysage, une rue ou notre chambre sont visibles ou mémorables parce qu'ils sont peuplés ou infestés d'une multitude d'affects indéterminés et seulement inchoatifs, qui tous arpentent ces espaces dont nous sommes fatalement le centre, l'inscience et le regard entier, le centre muet parce que nous ne nous imaginons pas simultanément en deux points de l'espace. Nous y sommes toujours le point de cristal le plus invisible.

Le cinéma commence donc ici quelque chose de particulier : il fait disparaître ce point de gravité (par lequel existent dans notre perception des points virtuels indépendants de toute structure ou de tout phénomène spéculaire : et ceci assure simplement la vue par l'imagination du mouvement, non par son possible – c'est une antécédence de déplacement sans cette vérification nous obligeant à y *aller voir*) ; il fait donc disparaître le monde en nous, il nous efface du monde d'un seul coup. Imaginez : nous raye pour un moment indécidable, mais un moment qui ne cessera plus de jouer

dans notre mémoire (qui ne jouera pas comme durée mais comme événement réductible à des images vues). Un tel événement n'est pas d'abord d'ordre perceptif et non seulement parce que toute image du film (toute image projetée dans ce monde sans soleil) s'accompagne d'*affects absolus* jouant sur la simulation de notre corps, mais parce qu'elles sont la suppression de notre monde. Cela est une jouissance mais une jouissance retardée de l'être moral ; ce plaisir n'est donc jamais qu'un crime, celui d'une amputation sur nous-mêmes, celui qui nous attache à notre âge et au milieu de notre vie à une jouissance si entièrement innocente, parce que je n'en peux jamais revendiquer les suites comme un choix, un hasard, ou les reprendre comme une délibération de mon être moral. Mais cela n'est sourdement et improbablement dans le crime que parce que j'attends en effet que ces images, ces actions jouées ou ces affects dont quelque chose a été doté en moi, aient immédiatement ou mécaniquement une suite réelle. Et, qu'en somme, après que le monde eut été momentanément tout mon aveuglement, non seulement à ce qui subsistait *dehors* pendant la durée d'un film, non seulement à la guerre persistante et déchaînée devant la salle de projection, mais à moi-même comme centre velléitaire de voyages incessants dans le monde que je nourris tous les jours de mes yeux, qu'après ou malgré tout cela, la seule suite attendue aux actes incroyables ou entièrement banals que j'ai vus soit une destruction entière et un incessant tremblement de la terre.

Mais une destruction accomplie de telle façon que je n'y aurais pas la moindre responsabilité – ou que les causes ne passeraient pas un seul instant par moi (ni par ma conscience, ma perception ou mon action, c'est-à-dire n'auraient aucun pouvoir d'affecter ma mémoire) ;

puisque pour l'instant et tout aussi incompréhensiblement, je ne puis jamais très longtemps sortir des chaînes morales qui touchent en moi une conscience ou l'imagination d'une responsabilité, non seulement dans toute guerre qui éclate ou dure encore, mais jusqu'au moindre accident géologique qui affecte la surface et la disposition de la terre. Puisque, par le plus grand mystère, une partie de moi-même la plus entière et la plus soumise au repentir est aussitôt ou bien *déjà là-bas*. Et puisque dans le même mystère et plus horriblement en tout lieu et tout théâtre des exactions humaines dont je reçois la nouvelle, je suis déjà, comme par une éternité d'avance, la victime, le bourreau et le supplice même, c'est-à-dire l'élaboration du crime que je veux arrêter. Il tourne en moi je ne sais où, ni derrière mes yeux ni dans ma poitrine, je ne puis atteindre ce point qui m'attache entièrement au monde.

Le monde subsiste donc constamment dehors (le spectacle ne le prend pas, ne l'enferme pas, ne le reflète pas non plus). On est sans cesse frappé, sortant à la lumière du jour, que les autobus roulent, que les mouvements se poursuivent. Seule la pluie à la sortie du cinéma poursuit un peu le film – elle poursuit ou perpétue la même espèce de hachurage incessant à travers lequel des objets parviennent constamment à nous toucher.

C'est donc un tremblement de terre, des monstres ou une histoire d'amour que nous avons vus sur des faces géantes. C'est donc de l'inexistence essentielle de notre monde que nous nous sommes assurés. C'est aussitôt le sommeil impossible et simultané de toute l'humanité qui nous a repris.

Mais si les autobus nous étonnent en continuant de rouler, ou que notre mémoire se soumet aussitôt à cette ville, n'est-ce pas aussi que ces images vues tout à l'heure et qui ne peuvent durer marquent cependant quelque chose qui n'était pas né certainement avant elles ; n'est-ce pas aussi comme une conscience perdue au milieu de tout cela, égarée par le bruit et le mouvement démultiplié dans l'espace et qui reprend, d'un seul coup, comme il avait cessé et sort aussi brusquement de la nuit ? Par ces autres mouvements, ces échelles de gestes et ces mots géants nous aurions appris que le destin de notre race et de notre espèce est qu'elle soit piétinée comme elle ne le fut jamais par ces héros qui nous accompagnent sans vieillir, désormais jusqu'à la mort ; d'être encore piétinée, car les héros n'ont jamais rien fait d'autre, par ces êtres qui n'ont même pas l'incertitude des personnages des romans que nous avons lus et dont les images parviennent à peine à durer en nous, et nous piétiner en plein cœur dans ces rêves qu'obstinément nous ne construisons pas.

Ce monde, je ne sais pourquoi *déjà exténué*, ne vient pas vers nous, ne nous entraîne pas en lui : il nous change momentanément – il exige plutôt pour être vu que nous percevions notre raccourcissement en face de lui, ou plus exactement que nous percevions ceci : nous ne sommes pas en face de lui, nous ne sommes que ce monde : nous en sommes le réel.

Est-ce pour cela que, si elles nous ressemblent, ces images nous piétinent ? Il n'est donc pas vrai qu'elles nous fassent réfléchir (c'est une exception, c'est un effort acquis), qu'elles soient une manière d'imaginaire gratuit, c'est-à-dire acquis sans souffrance et sans aucune expérience du temps in formulable en

moi-même (le temps sur lequel je règne mais que je ne puis garder parce que, par exemple, la terre va basculer et la nuit monter autour de nous) : c'est parce qu'elles nous ressemblent par un autre visage et une tout autre composition du temps sur le corps, *qu'elles nous abattent*.

C'est donc aussi la terreur plus grande que mon corps (elle m'éprouve donc plus que je ne la ressens), le plaisir sournois sous un plafond bas, la chaleur d'une indiscretion commune, les élans sublimes que j'accompagne de mon impuissance, comme un danseur malhabile ne peut que scander d'un seul pied la musique qui devrait le faire voler sur la piste – pour tout cela que je vais mourir pourtant si loin des images, si loin de les toucher, si loin de leur lumière : je suis donc certainement tout leur réel.

Les images nous choisissent invariablement au même âge. Celui-ci n'est pas un âge réel ni une enfance réellement vécue, plus assurément c'est une sorte de transition de l'enfance qui demeure immuablement attachée à la première rencontre qui a eu lieu ici même. Et qui pourrait nous apprendre quelque chose du temps, si ce n'était une disparition de temps qui est vécue pour nous par la simultanéité de deux mondes où nous sommes plongés momentanément.

Nous n'apprenons donc à voir qu'une sorte d'aquarium : ou prenons conscience que les poissons qui sont là-bas n'y sont que parce que nous les y avons mis, qu'ils sont donc dans de l'eau et que cela est d'abord la torture à laquelle nous les soumettons. C'est pourquoi ils nous regardent comme la conscience entière du sup-

plice dont nous n'entendons pas venir à nous les cris – c'est, par conséquent, qu'il existe un langage de poissons qui nous reste inaudible *à cause du temps* par lequel nous sommes, par exemple, emportés loin de cette eau rougie.

(Et suis-je aussi ce dispositif par lequel il existe des poissons enfermés que je n'entends pas parce que je ne reste pas assez longtemps ni assez petit pour cela, parce qu'il y a cette vitre d'aquarium qui m'en sépare par une éternité supplémentaire : quelque chose d'un enfant doit donc nager ici et frôler sans cesse des yeux de créatures muettes et pleins de reproches à cause de cette eau sans mouvement...)

Plus que d'une velléité d'action, dans ces inchoations de mouvements qui se mesurent à certains écroulements en moi, je suis saisi de l'anticipation entière de leur possible nouveau, c'est-à-dire d'une velléité de monde. Peut-être de tout le désir non de ce corps montré là-bas, et de ces corps indifférenciés, mais du désir profond d'une planète inconnue sur laquelle, par exemple, le poids d'un corps serait hors de sa masse, permettant ces actes fulgurants, ces consciences d'actes sans repos ou de longues léthargies sans sommeil et sans autre conscience de tout le temps qui vieillit en nous des images : ces corps que nous voyons projetés, agissants ou pris dans la lumière, n'ont pas de troisième image en eux-mêmes, *bien qu'ils nous ressemblent*, et sommes-nous l'image que constamment ils ne parviennent à former. Ils sont donc la transition la plus impossible de *notre savoir comme action*.

Mais ce savoir est incertain, à peu près informulé, c'est pourquoi il peut agir là-bas comme par une délégation de nous-mêmes que nous n'avons jamais voulue, à laquelle nous acquiesçons cependant fatalement.

Un fleuve coulait ici tout à l'heure, à l'emplacement de Babylone, que je dois deviner sur cette terre sèche ou à travers ces grands poissons à face humaine qui surgissent et disparaissent avec la soudaineté de l'éclair.

Ce n'est pas un entêtement des phénomènes, et en quelque sorte le maintien de leur être global, malgré le changement des apparences, des grands aspects de la réalité, qui nous font voir sur cette nappe de bitume irrégulièrement striée, granelée, aux éclairages calculés, un lac. C'est comme un lac, dans cette flaque et ce bassin étroit enfermé dans un studio, c'est comme en un cimetière et des tombes de carton sur lesquelles on fait pleuvoir des feuilles mortes, où sont allumés des fumi-gènes, qu'un atome de destin des personnages se joue, se noue ou passe, comme dans un manchon. Sur ces quelques signes par lesquels nous le prenons, l'acceptons ou le reconnaissons dans une espèce de vérité sans évidence (il ne nous frappe pas comme une révélation mais rencontre en nous un acquiescement rapide qui brûle les signes que nous reconnaissons), c'est en nous qu'il poursuit, ou se complète d'un clapotis inaudible, d'un fond de vase, d'eau épaisse et de roseaux qui le bordent : nous n'avons pas tout à fait besoin de sa vérité la plus complète ni même que cette apparence soit vérifiable par des détails ; c'est comme un lac à travers des couches de brouillard, par une voix dont la distance est incertaine, le lent balancier d'un corps de femme dressé à l'arrière d'une barque et qui rame, le glissement de cette barque sur une matière sans identité – qui est la mélodie perdue dans l'espace et probablement chantée là où on l'entend de très loin, la brume, le mouvement

lent du corps et le glissement de la barque, c'est parce que cette action se déroule ou s'écoule sans événement qu'elle perpétue son image comme un lac.

Cette séquence de Mizoguchi (*Les Contes de la lune vague après la pluie*), et cet exemple entre mille, ne nous fait pas acquiescer à une action et à son cadre d'abord parce qu'elle confirme une représentation qu'au plus intime de nous-mêmes nous garderions de l'eau silencieuse, ni qu'elle rencontre l'image d'un lac telle qu'elle serait enfermée dans notre mémoire, nos souvenirs de voyages, nos rêves (à vrai dire une telle image ne serait composée que de milliers d'éclats de tailles et de formes différentes qui ne pourraient jamais composer la forme entière d'un seul lac que nous aurions vu ou dont la synthèse serait notre savoir de cette surface possible quelque part dans un coin inconnu du monde). C'est cet événement-là, cette apparition sans action qui demeure, se reflète et disparaît ensuite comme un lac et sur cette barque se réunissent ces moments et ces espaces de chant, de mouvement, de lent pagaieusement et tout à la fois passent ainsi parce que *c'était un lac* et que s'ajoutant à tout l'espace où nous n'avons jamais été, pour nous-mêmes ce chant, ce godillage appuyé dans une pâte épaisse, le brouillard qui traîne dément la vérité de tous les lieux où nous avons été, suspend leur image pendant toute sa durée. La durée de cette scène est donc cette synthèse de brouillard, de voix et de silhouette, où aucun souvenir lié à mon corps ne m'a jamais fait résider parce que me baignant, sillonnant un autre lac dans un bateau à moteur, ramant sur une lagune, je n'ai jamais été là tout entier sinon par ces consciences plus entières de l'eau froide, du bruit du bateau, des passagers, des conversations, de l'effort et des ampoules aux mains, des montagnes et des

pentes de sapins ou des maisons sur une berge dont cet effort ne me rapprochait pas, parce que nous ramions dans cette atmosphère épaisse comme un nageur immobile, je n'étais pas là, sinon par la conscience des lieux que j'avais quittés, la faim peut-être ou le désir de jouir d'instantanés qui ne pouvaient cependant m'anéantir – je vois que cette barque japonaise reprend son glissement, frôle du brouillard et commence à chanter sans que l'on voie la bouche d'où sort cette mélodie, ne commence pas l'enchantement et la sujétion de toute la mémoire qui n'est jamais passée par mon corps en une telle synthèse. Commence un lieu d'action incopiable, habité, c'est-à-dire sans la possibilité d'un regard supplémentaire en lui, et pourtant entièrement virginal en moi-même ; il ajoute son sublime par une correction et une démesure de tous les gestes, par une qualité de nuit qui ne reviendra jamais dans le monde où je tâtonne pourtant, en une seule silhouette que toute ma vie ne pourra copier : cela seulement me prend en boucle, ne se varie plus, peut suspendre en moi toute action pour ce passage lent, toute ma vie peut être enchaînée par cette seule répétition que je ne saurais jamais mimer, je ne referai jamais ce balancier d'une rame, d'une brume, je ne chanterai jamais cette mélodie : tout cela dure en moi et quelque chose a donc dû acquiescer à ce mouvement, reconnaître ce lieu où je n'ai jamais été, le point de cette surface d'eau où je n'ai jamais été comme si toute navigation s'était achevée avant que je l'atteigne, où réside encore ce chant désormais silencieux et dans cette image qui va mourir parce que, dans un moment d'action devenu incompréhensible, et dans cette séquence qui suspendait toute ma mémoire, qui arrêta donc l'incertitude de ce corps-là, souffrant d'actions immobiles et retombant sans cesse en tous

points de ses perceptions par l'espoir d'y trouver sa masse et comme si, par cet incessant tâtonnement qui le maintient au monde il n'éprouvait plus le temps, ni le vieillissement du temps, parce que, par un seul instant dont l'image à laquelle il peut s'enchaîner va se corrompre, ce lent fuseau d'action grise, sa mélodie et son crépuscule imparfait étaient un lac.

Je ne suis cependant pas surpris par la reconnaissance de ces lieux que je n'ai jamais atteints, où rien de moi-même n'a jamais été cette émotion fulgurante ou au contraire un assoupissement et une incessante durée de corps (car le cinéma ne donne que ces simulations d'actions, les dormeurs mêmes y sont actifs, parce qu'ils sont des images, c'est-à-dire des perceptions prises dans le temps d'une autre action qui emportera leur sommeil en dehors d'eux, et le souvenir que nous en garderons d'une ressemblance passagère de sommeil), ces lieux inédits, ces chants et ces voix inouïes ne sont pas en moi-même : c'est donc qu'elles me reconnaissent incessamment et c'est plutôt que s'accomplit ici ce par quoi nous acquiesçons à du sublime, par cette impossible transition, pourtant maintenue, de notre savoir comme action.

Mais c'est aussi cela que nous ne commentons pas (à vrai dire *jamais*) comme le fond des films que nous venons de voir, ni comme la raison pourtant la moins futile – car celle-ci n'est pas un prétexte – pour laquelle nous allons sans cesse au cinéma. Ni pourquoi le cinéma, après tout, est une machine de manipulation des

âmes (et les raisons que l'on pourra ajouter sur les dangers ou les ruses d'utilisation de cette machine). C'est donc cela qui nous clôt, nous achève ou bien indifféremment nous augmente – fait graviter momentanément quelque chose en une parenthèse à peine comparable à une manipulation d'hôpital au cours de laquelle, soulagé et terrifié à la fois, je puis être ce parfait sujet, volontiers soumis et docile que l'on tâte, ausculte, que l'on irradie derrière des plaques glacées collées à son ventre, pour me faire entendre que quelqu'un sait de quoi je souffre ou suis sain, que le secret des battements de mon cœur n'est pas toute ma vie mais la science impeccable d'un homme à petites lunettes ou d'une infirmière mal coiffée et peu élégante, une parenthèse à peine comparable à ces mains froides qui palpent des membres, ni à ces instants pendant lesquels me remettant à une science dont je n'attends rien, sachant bien que toute la vérité de mon corps n'est pas là, sous ces palpements de grenouille, je n'attends rien et parviens d'un seul coup et d'une seule exception à ne penser à rien –, un autre homme a donc dû surgir devant ces scènes filmées et consentir pour moi à toute l'infidélité de mon savoir puisque je n'ai jamais voulu (et que j'ai même construit toute ma vie pour éviter seulement cela) qu'il se réduisît à des actions.

Je reconnais donc ce lieu et cet instant précaires passant sur l'écran, non parce qu'ils sont gardiens de mon imaginaire (mon imaginaire n'est à vrai dire qu'une mémoire, c'est-à-dire une répétition parfaite d'un passé qui pourrait s'accomplir en gardant tout le temps qui s'est ajouté depuis, en me gardant, par exemple, un enchantement d'il y a vingt ans avec ce corps d'aujourd'hui demeuré intact), ce lieu et ces instants précaires qui suspendent ma mémoire et le temps irrésumable

pour le corps que je suppose toujours les avoir vécus, je les reconnais à toute la trahison de ma vie – c'est que mon savoir est devenu une action fatale.

Un tel savoir n'est pourtant pas ce que nous avons ajouté à nous-mêmes – ce n'est pas non plus cet immense événement de parole ou cette nappe indéfiniment écrite que je désire devenir et dont l'attente et l'activité incessante est la raison la plus impérieuse de mon infidélité à ceux dont je partage la vie –, ce savoir est extrême ; il n'est que la périphérie des gestes sur laquelle s'annule, sous nos yeux et dans nos membres, l'espèce que nous sommes : c'est mon sommeil, c'est l'ensemble de mouvements qui me demeurent en partie invisibles, par lesquels je fume une cigarette, m'alimente ou ne pense à rien, c'est-à-dire demeure simplement sans désir d'expression. Cela (que ne m'a jamais montré aucun spectacle, ni aucune création de figure humaine – peinte, sculptée, théâtrale) incompréhensiblement ou soudainement est devenu une action. Ce n'est donc pas cela en quoi je reconnais un acte que j'ai pu accomplir et dans le regret que tout mon corps, mon âge, ma conscience et mon paysage n'aient pu se résumer ou achever une synthèse dans ces doigts posés sur un piano ou cette extraordinaire bouffée de cigarette, c'est donc cette action parce qu'elle m'a manqué – puisque sur elle repose non l'impatience ou l'inquiétude d'un personnage de film mais la totalité du monde – qui ne pèsera jamais dans mes gestes invisibles, c'est donc sur ce spectacle de pierre résidant en l'infidélité d'un seul geste que s'exténue tout le savoir par lequel je suis invisiblement lié à la répétition de l'humanité.

Je vais donc chercher dans ces comédies et sur ces gestes tragiques empreints l'un et l'autre de la même fatalité, la même infidélité, cette incompréhensible et in-

cessante répétition par laquelle tout notre savoir, parce qu'il est aveugle, devient ici une action incessante, et seulement troublante parce que c'est indéfiniment nous-mêmes, nous-mêmes qui sommes ici et faisons cela, puisque nous n'acquiesçons jamais aux gestes des autres et ne pouvons les imiter parce que leur corps a une histoire et que le soupçon subsiste qu'à travers leurs yeux, ce n'est jamais que l'histoire attachée à ce corps qui nous voit. Et c'est donc, malgré tout, parce que toute la nouveauté de nos désirs tient simultanément à la conviction informulée que notre corps, et lui seulement, n'aurait pas d'histoire, que cette seule infidélité d'action de notre savoir est aussi un désir constant. Mais c'est aussitôt que n'importe lequel de ces gestes commence et réalise sur cet écran la durée exceptionnelle et la vie entière d'un monstre.

Le cri que nous allions pousser et qui reste enfermé dans notre poitrine, ce cri que nous avons poussé de telle manière qu'il reste à jamais enfermé dans cette poitrine et lié seulement à cet instant-ci, à cette image-ci, à ce seul moment d'image, est-il simplement vécu dès que notre poitrine se soulève, émet un « Ah ! » inaudible, que l'image passe, que le cri est plus grand que l'image — prouve-t-il simplement non la grandeur de cette scène ou la brusquerie de ses images mais que nous-mêmes, parce qu'il ne pourrait naître, jaillir, répondre à haute voix qu'en détruisant la suite de ces images (et leur matière exigeant notre immobilité), prouve-t-il seulement par l'éveil d'un tel écho demeurant muet que si nous sommes sans voix, c'est que nous sommes alors cette instance sublime de toute cette image (elle est en cet instant plus grande que le monde, nous sommes cependant encore plus grands qu'elle, et plus grands encore par ce cri enfermé : ce cri risquait simplement

de dire « oui » et de la faire mourir – il ne tuait que ce plaisir, inconnu parce qu'il est sans aucun corps).

Ou bien est-ce parce que le mouvement unique et saccadé d'une seule foule, d'un seul mouvement suivi sur cette multitude d'angles, de plans, de cadres ou d'accéléérés, ne peut arrêter l'éruption du Vésuve, toute la pluie du monde ou réveille l'engloutissement de Pharaon et de son armée – ce désastre assure ma permanence, volatilise la pluie ou la neige qui tombaient dehors et, à vrai dire, replie le monde comme une cage dans laquelle ne rôde, un instant, que l'ombre d'une proie.

Je n'ai pourtant aucune part (d'intention, de délibération, de mémoire) au crime qui se commet sous mes yeux. Je ne suis que le lieu de sa révélation et la conscience de son caractère inéluctable – cette nécessité et ce savoir sont simultanés, aussi liés que le coup de couteau, le chapeau qui roule à terre, les yeux retournés... – et cependant si je ne puis rien d'autre qu'unir ce papillement de l'action à des passages d'objets et de gestes, je suis néanmoins le seul lieu où le temps de ce crime ait une durée – cette durée est aussitôt en moi ; n'est-ce pas moi-même parce que, tandis que son analyse s'égrène sur l'écran, j'éprouve déjà le soulagement de cet acte dont je perçois tout le retard dans les images. Personne ne gémit mieux que moi, n'enfonce un poignard avec des « han » si appuyés : j'éprouve tout à la fois ce retard de l'action sur mon désir et le soulagement (l'annulation) de ce désir sur cette action qui ne le représente pas. Ce crime n'est pas en mon désir, il n'est pas son tout, il ne le représente pas et néanmoins il le figure pour moi. Et comble-t-il en cet échec même cette part velléitaire de mes désirs qui n'a jamais d'objet. C'est une volonté, mais dès qu'elle revêt un caractère d'action elle résout

l'erreur d'un désir de porter atteinte à la face du monde, c'est-à-dire d'y supprimer quelque chose et d'être si possible la conscience de ce que je supprime.

Et pourtant, *ce crime qui n'était pas dans mon désir n'était pas non plus son tout*. Il ne soulage pas magiquement la responsabilité que je n'eusse jamais prise puisque je n'ai aucune mémoire de sa cause. Il accomplit un mouvement du sommeil parce qu'il soulage en moi un retard de monde qui n'a jamais de figure, aucune forme, aucun nom. Que l'avancée de ce crime sous mes yeux ne devance pas non plus : il sera toujours et même éternellement en retard sur l'ombre de cette proie qui rôde en moi sans aucun destin et que je ne peux avouer parce qu'elle n'a pas de vérité.

Le chapeau qui roule, la main qui s'abat, la chasse à l'homme, tout cela n'agrandit et n'amenuise pas le fantôme du crime que je ne commets pas : je suis implacablement devant cette image le savoir plus souverain et la conscience éternelle d'un forfait plus accompli, plus universel parce que cette préemption de tout acte en moi-même n'a pas d'objet. Je puis donc constamment, au milieu des actions représentées, changer la proportion de ces actes par la mesure du monde, je puis donc constamment changer d'abord la mesure du monde. Mais cela n'est pas la liberté que je garde dans les actions dont je vois quelques termes, ou des fragments qui se modulent en moi et deviennent ma signification momentanée ; cela n'est pas le soulagement d'une part de jugement ou d'ironie qui se maintient en dehors d'elles, c'est la fatalité que je deviens ici : strictement je suis donc ce monde-là *et la conscience de son usage* ; cet usage n'a lieu qu'en lui, ne peut durer qu'en lui : il est la perfection ajoutée (mais ajoutée de façon inchoative) à ces actes et dont je suis le gardien, c'est-à-dire le sens.

J'ai toujours été étonné que la réflexion sur le film fût menée d'un point de vue instrumental, nous réservant cette fonction et cette place sauvegardée de manipulateurs d'images. Mais nous n'avons pouvoir de manipulation d'images, c'est-à-dire ne gardons cette marge de signification, que parce que nous sommes une partie de l'image. La signification nous implique ici non par une décision souveraine qui serait notre conscience, ou par un instrument imprenable qui serait notre culture – comme si elle était un élément ajouté à un nous-mêmes certainement réel « puisque » certains seraient précisément réduits à « ça », à cette sorte d'être non complété ; nous ne manipulons de sens que par une partie de nous qui ne laisse rien subsister d'autre. Le travail du sens n'est pas d'abord dans des signes, il est l'invention et la transition de signes qui momentanément nous accomplit. Il est donc aussi ce travail et cette conscience du temps qui ne produit pas de monde. C'est pourquoi cette jouissance si particulière s'appelle instamment une souffrance – une souffrance qui n'est pas liée à une telle suspension du monde mais qui est liée au fait que cette transition privilégiée de sens, que je puis être, ne dure pas en regard du temps qui suspend le monde.

Je serai donc destiné à éprouver autrement cette transition et cette entière absorption du monde, du temps, des autres incessants, là même où je ne l'ai pas produite comme *ma* cause, comme *mon* œuvre, comme mon fait ? Est-ce cela que je ressens et que j'attends au cinéma, est-ce cela même dont le film le plus idiot comble enfin l'attente ? J'y éprouve cependant que mon savoir me revient comme désir d'action, que cette action n'étant pas dans mon désir et que ce désir, malgré tout comblé et détourné un moment de sa fatale absence d'objet, n'était pas le tout de ce crime. Je vais donc là

découvrir cette mesure qui n'a pas d'objet constant au plaisir, à toute la gamme des affects qui rôdent en moi. Je vais perpétrer ce crime qui restera inconnu et ce plaisir inouï : le sens que j'y deviens n'est pas celui dont je pourrais répondre, c'est pourquoi il redeviendra incompréhensible dans ma mémoire ou informulable. A tout cela se résout peut-être cet unique désir : être dans l'image, être le sens et sa transition privilégiée et pourtant ne pouvoir le comprendre, c'est-à-dire devenir impuissant à le *remonter*.

C'est donc aussitôt du temps que je vais jouir et du temps que je vais apprendre ? quelque chose va s'accomplir en nous, c'est une action endormie.

Chaque image du film (chaque plan ou chaque cadre) est reflétée par un éclat de miroir, un seul corps, par exemple, pourra donc être représenté selon ses parties, chaque partie ayant besoin d'un fragment de miroir. L'ensemble de ces images – qui à l'origine étaient toutes indépendantes (des jambes remuaient, dansaient ou sautaient pendant que les mains étaient occupées, par exemple, à écrire, la bouche à parler, à sourire ou à mastiquer) – ne compose pas un film mais un territoire de bandes de mouvements, d'arrêts de mouvements sans liaison ; leur liaison peut être imaginée comme une plaine – ou plutôt une clairière – où tous ces miroirs sont disposés en cercle, en hémisphère ou encore en forme de coupole : il importe seulement que par un rayon ils soient équidistants d'un point de l'espace : c'est là, en ce point, au centre même de toutes les images animées, c'est-à-dire à égale distance de chacune d'elles que se trouve un spectateur immobile qui

peut seulement voir, au prix du plus léger dérangement de la tête ou des yeux, successivement le mouvement des images. Malgré sa position et la disposition circulaire des morceaux de glace, il ne peut embrasser simultanément tous les mouvements réfléchis. Son corps est immobile, ou à peu près, et cependant cette calotte de mosaïques, animée chacune d'une partie d'un mouvement entier, ne représente rien pour lui : ce n'est donc pas – que cette hémisphère concave s'éloigne ou se rapproche de lui, c'est-à-dire du point par excellence, qu'elle le serre de près ou laisse du champ à ses mouvements – le développement ayant rendu palpable sa sphère visuelle, parce que de telles images ne donnent pas en retour le point dont les surfaces qui les reflètent sont équidistantes. Il ne peut donc imaginer d'agir en les voyant, il ne fuit pas son corps dans sa vision, il n'est donc pas renvoyé sur lui : ce corps non seulement n'est pas le centre de cette particulière activité visuelle, mais le point sur lequel ce corps est situé dans cet espace a été calculé de telle sorte qu'aucune de ses perceptions ne lui appartenant, il ne peut après coup imaginer être un foyer d'appropriation des images, c'est-à-dire garder encore le pouvoir de les annuler comme s'il les produisait. Ce personnage situé en un tel lieu est placé au point exact de désappropriation de ses perceptions : il a été placé par le régisseur du spectacle au seul endroit de la clairière, ou de cette plaine, dans lequel son corps disparaît. La disposition des fragments de miroir est telle, et non le caractère de ce qui s'y reflète, que ce spectateur banal ne pourra d'aucune façon apercevoir un reflet de lui-même : il est donc placé dans le lieu et au point géométriques qui le rendent tout à fait invisible.

Un spectateur indifférent devenu ce point même voit s'accroître ses capacités visuelles et mnésiques : des

poings à coups redoublés, en un martèlement incessant, s'écrasent sur des lèvres dont coule en un filet un liquide sombre, un mouchoir brodé tombe comme une feuille sur des lattes de parquet et provoque le glissement d'un escarpin, des chars avancent en un grand fracas de chaînes au milieu d'un tas de ruines fumantes, l'un des chars cahote et découvre son ventre comme par un rictus et dévoile aussitôt son regard humain. La pluie tombe sur une troupe d'enfants qui clapotent au milieu des flaques à la recherche d'une balle de tennis, un officier de la garde du tsar serre une laitère sur son dolman en une étreinte puissante, une forêt se couche sous la poussée de la lave, un bouquet de violettes tombe très lentement d'une loge de théâtre. Le spectateur est invisible, il suit sur un éclat lumineux de grosses lèvres qui articulent des mots étrangers et se crispent avec une expression de mépris, il répète ces mots en lui sans apprendre cette langue et arrondit sa bouche en cul de poule dans la conviction du mépris le plus grand qu'il puisse exprimer, tandis que la pluie tombe, que des obus éclatent, que des forêts prennent feu, que des paquets de montagnards dégringolent des pentes et qu'une barque, deux barques comme une poignée de cacahouettes sont incessamment ballottées sur les vagues qui les renvoient – avec des reflets qui s'accrochent sur le nom de l'une d'elles – contre une paroi d'écume, et d'une claque plus forte reviennent, une, deux, secouées au milieu de l'image tandis que les mâts oscillent dangereusement. Le spectateur aperçoit, dans le contre-jour des images, ses mains et l'extrémité de ses jambes de pantalon avec des souliers. Il embrasse dix vedettes américaines, porte dix moustaches différentes et autant de costumes, lance une flèche empoisonnée dans le dos d'Attila, décroche le téléphone rouge, bon-

dit entre Fabiola et le lion, s'évanouit sur la dernière plage du débarquement. Il ne dort pas, il n'épuise aucun désir, il est complètement invisible, plus féroce que tous les tigres, plus rapide que la foudre ; toutes les images s'entassent sur lui et disparaissent ; il est immobile, il n'arrive qu'à prononcer les mots les plus incompréhensibles et les oublie parce que les visages pourrissent dès qu'ils les ont articulés. Toutes les images tombent à côté de son corps mais il pourrit très lentement, devant ses cheveux gris les seins de Jayne Mansfield se tendent dans un chemisier de nylon et font craquer une boutonnière, il gémit en silence, les mêmes souliers bougent au bout de son pantalon, il vieillit très lentement devant l'océan, il ne dort pas, il vieillit devant un troupeau de dinosaures, il est invisible.

Le désir subsistant d'être dans ces images la conscience de ce qui va disparaître comme par mon action, accomplit en nous une action endormie – mais le désir d'être si possible la conscience de ce que je supprime en étant instamment là où je le supprime, parce que je suis instamment le savoir légèrement antérieur de l'objet qui va disparaître.

Longtemps avant de mourir, la Chienne sous mes yeux, dans mon attente est devenue l'objet d'un meurtre. Et ce meurtre différé a seulement rendu son accomplissement un instant impossible et, durant ce seul instant, tout mon savoir n'aura été que la palpitation de ce retard qui me désignait une proie et la retirait perpétuellement du champ de mon action. Et cependant dès que cet acte est accompli, dès qu'il ne subsiste donc plus aucun objet d'action, c'est comme si, par une décision

née des mouvements de mon sommeil, j'avais brusquement bougé après avoir souffert l'inconfort d'une position sans pouvoir pendant longtemps articuler les mouvements qui m'auraient retourné ; quelque main avec laquelle je n'ai pas délibéré m'a donc brusquement retourné, et la soudaineté de ma nouvelle position n'est que tout le temps de cette immobilité inconfortable. Je m'explique ainsi que la Chienne de Renoir meure finalement trop tard, que l'atmosphère palpable de ce crime la colore si longtemps, la nimbe et n'en fasse plus que cette lumière éclatante qu'il faut éteindre.

Comment expliquer ceci, un espace et un vide ont été ménagés à une bête inexistante qui ne peut tout à fait devenir visible mais seulement remplir cet espace, avancer en lui, le remplir et dont on entend seulement la respiration. Ce blanc, ce vide sont-ils une sorte de corps expectatif incrusté dans le champ de l'image.

Je vais donc (ou seulement « peut-être »), sur l'énigmatique accomplissement de ce meurtre sous mes yeux, apprendre qu'il comporte un nombre plus grand de données que je l'imaginais. Je puis penser et composer dans mon souvenir que j'ai assisté à ce crime alors que je n'ai vécu que l'anatomie de tout le corps d'actions ralenties qui le précèdent, font durer sa délibération entre moi et les acteurs, escamotent finalement la scène même, comme si la censure d'un oubli la touchait ; j'aurais, antérieurement aux gestes non filmés des acteurs, fait les gestes fatidiques à travers leur corps ; ma décision affermie par cette lente délibération contradictoire, irréversible, par cet aveu de tendresse et de dénuement du personnage de Legrand – parce qu'il ne leur recherche qu'un objet ultime et afin que le monde dont il passerait le seuil ne perpétue que l'instant de cet aveu, de ces reproches et de leur commune

lumière posée sur cette femme –, ma décision ou mon acquiescement dans le retard de l'action aurait simplement brouillé à mes yeux l'image du meurtre. Elle a été simplement la durée musicale de cette scène qui ne se résout pas aux actes extrêmes. Ceux-ci se perpétrent par le seul moment d'obscurité de cette chambre et comme à travers cet accident de lumière, je découvre le forfait accompli lorsque je rentre par la fenêtre (je suis donc sorti de ce lieu sans garder la mémoire de ma fuite) et découvre, dans un léger désordre du lit, une position changée des deux corps, la douceur du baiser à la morte, depuis cette fenêtre ouverte et par-dessus ses trois pots de géranium, la jeune femme renversée en travers du lit et la tête pendante et lui occupé au murmure de ce baiser qui nous découvre la gorge simplement tranchée de la jeune femme comme une cicatrice : il a donc fallu que par le temps de cette décision qui se suspendait en moi et précédait cet acte sans jamais conduire les gestes qui pouvaient l'accomplir, que tout ce temps-là ou en un seul instant, j'aie imperceptiblement dormi.

Que l'action de ce sommeil ait été aussi foudroyante au point d'avoir figé un acte par sa seule pensée, il faut que l'espace ménagé à cette bête inexistante se soit sensiblement agrandi, qu'elle ait été là par la durée d'un éclair tandis que je me détournais. C'est que ne parvenant à installer mon sommeil dans cette position inconfortable, toute la force de mon corps assoupi m'a brusquement retourné et le sommeil fait ensuite remonter vers mon visage un bras plus léger que j'écrasais tout à l'heure de mon poids, dont la torture a brusquement pris fin.

J'étais donc ce corps luttant seul contre un point de douleur et qui soudainement l'a chassée très loin, dans la nuit où il m'enfonce et où cette dernière chaîne

m'empêchait de descendre. Ce bras tordu, cette pesée mal calculée étaient donc encore le prolongement du jour, la persistance d'une action inachevée à la lumière, un remords confus, une pensée inachevée qui rôdait encore sans mot, sans objet et touchait le seul point vif d'un membre isolé ?

Mais il faut donc que tout le sommeil du monde ait été cette action que je n'ai pas vue ou qu'elle soit passée, tandis que je regarde, derrière le monde et, pour un seul instant, de l'autre côté de la terre ; qu'elle fût prise dans un corps de diamant qui en a aveuglé l'image en moi.

J'ai donc vu la fatigue de l'homme assis sur ce lit comme un chien, la jeune femme rayonnante, entendu les mots blessants qu'elle adresse à cet homme d'une voix de phonographe, aux aigus poussés, saisi de mes yeux la lame d'acier étincelant du coupe-papier tombé sur la robe et qui ne pouvait que s'ajouter à l'éclat de cette femme, j'ai donc été la fatalité et la synthèse inachevée de tout cela. Je me suis donc endormi sur ce lit parce que le corps du crime était déjà passé en moi. Cet assoupissement et ce sommeil instantané ne me soulagent d'aucune fatigue, d'aucune tension : je découvre en rentrant par la fenêtre que ce lieu m'a été étranger parce que si la Chienne est morte, cette mort a été l'objet d'*un meurtre en plus* ; celui, par cet angle nouveau et ce cadre fait de l'extérieur, qui n'a jamais été délibéré pour moi, qui s'est *accompli au passé* et dans un temps imprévisible par lequel je n'ai rien pu ajouter aux images.

Mais il faut que cette scène non filmée du meurtre de la Chienne n'ait cessé de varier en moi quelques possibilités d'une action fantôme pour que je découvre soudainement sur l'image de la morte que ce cadavre *a dû* être là.

Est-ce aussi parce qu'un premier cadavre de ma mémoire est resté invisible qu'un meurtre sans cesse inaccompli demeure mon espoir de vivre, c'est-à-dire de changer la succession même de la nuit ? est-ce donc aussi et sur le calcul de tels retards que le monde a commencé et qu'il se perpétue en nous par l'interruption des images ? est-ce donc pour cela qu'il demeure indescriptible, et que son centre reste invisiblement enfermé en chacun de nous, comme le point de gravité d'un corps inconnu ? Et n'est-ce pas la certitude muette de porter ce point enfermé comme un sacrement, qui maintient l'existence du monde dans notre solitude ? et dans un temps sans images ?

Mais n'était-ce pas que nous avons accompagné cette délibération avant sa naissance par la représentation d'une vie à laquelle nous n'avons pu ajouter foi, qui nous a frappés ou amusés comme une comédie de mœurs où les caractères stéréotypés ou incroyablement datés restaient en gros sans répondant ? C'est encore qu'ils attendaient ce moment de vérité qui peut toucher aussi brusquement ce scénario demeuré invisible en nous, c'est aussi que ces images que j'évoque ne suffisent donc pas à porter un tel bouleversement et qu'en elles doit être à l'œuvre un savoir antérieur *de ce que nous attendions sans l'espérer*.

Ce savoir antérieur est dépourvu d'objet, il ne s'exerce pas sur des choses : il est toute leur attente, il n'est donc pas figuré. « Savoir » n'est donc pas un terme qui conviendrait. Cependant quelque chose attend l'image simplement pour que son effet puisse s'annuler, parce que, par exemple, quelque chose comme tout son tremblement disparaîtra à cet instant : ou bien parce que les scènes qui se composent par l'ensemble des images (à la fois leur enchaînement et leur isolement, comme si dans le souvenir un temps incalculable sépa-

rait cette fois deux tableaux ou deux plans), celles-ci tombent en dehors du récit que je m'apprête à donner du film : elles demeurent ultimement énigmatiques, c'est-à-dire que leur figuration n'est pas explicitée ni parce qu'elles désignent ni parce qu'elles ne cessent en effet de signifier.

Ce savoir n'est donc pas tout à fait le mien (il n'est pas exactement ma création), il est plutôt mon alliance et ma complicité avec des formes, avec la suggestion d'une matière propre à ces formes, que je ne relève pourtant pas le plus souvent – qui ont chacune une très particulière immobilité de sens –, je les brûle pourtant vers la conscience entière de ce récit qui est passé à travers elles comme en un labyrinthe et qui les rendra supplémentaires à ce même récit. Je n'attends dans l'image que sa durée et sa disparition : le mouvement n'est-il pas aussi très simplement celui du sens ? il est que, malgré tout, *le monde est passé par là*. Je n'attends pas de telle main posée sur une table et qui transpire comme le ferait un visage, qu'elle signifie mais qu'elle *pass*e, c'est-à-dire qu'elle ne soit plus une main. Ou simplement qu'elle *ait ressemblé*, en somme que la signification indécise qui la fait apparaître l'emporte aussi ou la change à mes yeux.

Et j'attends aussi cela parce que je soupçonne tout objet que me donne un gros plan de n'être pas reconnaissable ou d'appartenir à un autre corps que celui dont il est détaché. Mais encore, s'il est isolé par un cadre, un grossissement, de me rendre d'abord sensible une certaine disproportion du monde qui ne désigne donc pas des choses mais des pensées et des intentions. Et dont la première élaboration, le premier choc dans un gros plan me montre aussitôt que le moindre objet est de ma taille, qu'il faudrait peut-être dans un tel

monde, et si une nouvelle échelle des images ne vient pas corriger celle-là, lutter avec tout cela, avec ces formes de dimensions accrues. La première impression des enfants, mais aussi la première vérité indélébile, est que ce monde ainsi gonflé par instants risque instamment d'être plus grand qu'eux, de figer leur croissance ? d'amenuiser leur corps ? surtout d'envahir le monde d'images impalpables et pourtant dures comme de l'acier, enfin d'ouvrir par l'inaliénable nouveauté de cette expérience une sorte de fissure dans les choses qui se ressemblent toutes, parce que ces images nouvelles et qui restent bien attachées à leurs consciences d'images, ont glissé (mais non par leur degré de « réalité », leur réalité entière est une création et une coloration d'affects) un doute touchant le monde ; cependant ce doute n'atteint pas sa forme déjà assurée par la plus difficile maîtrise que nous exerçons en lui à tout âge, mais parce qu'un abîme de temps supplémentaire s'est d'abord, et le tout premier, ouvert par ces images. *Ce temps n'est pas lié à notre vie*, il n'a pas non plus d'indépendance mystérieuse, n'est pas non plus enfermé dans des pages comme notre secret, à la manière dont il existe du temps possible sans simulation dans les romans que nous gardons dans notre chambre.

Mais comment aussi « repérer » dans ces espaces (déterminer la situation raisonnable de mon corps : ceci n'est pas une simulation d'objets que je suis occupé à voir, c'est une affection cénesthésique), comment, par exemple, faire cesser la confusion ou l'impossibilité de voir si un plan est vertical ou horizontal, ce monde désorienté est exactement désappris, désapproprié. Mes tentatives d'appropriation de l'espace sont guidées par des proportions, des reliefs, des envols inhabituels : le monde ne cesse de nous explorer, il explore non seule-

ment le savoir entier de mon corps, il explore ce corps plus grand que moi qui n'aura jamais à voler, à escalader des parois abruptes en si peu de perceptions, avec de si rares sensations, il explore ce corps ne vivant que momentanément et lié par privilège à l'imagination de mouvements en des sensations. Je ne connais pas ces sensations pour les avoir déjà éprouvées – je n'ai jamais survolé, par la force de mon souffle, la forêt amazonienne, je n'ai jamais fondu à travers le ciel comme une pierre – et pourtant le début de ces mouvements commence brusquement cet amalgame de corps et de conscience d'images par lequel je suis alors toute la nouveauté de ces sensations ; ce n'est qu'ensuite, ou après une très légère accoutumance que ces images figurent pour moi, c'est-à-dire décrivent ou tracent le mouvement de quelque chose qui ne cesse de prendre figure en dehors de moi.

Et cela explique-t-il comment ces affects demeurent expérimentaux, c'est-à-dire comment je suis un champ d'expérimentations aussi bien que le témoin d'une mensuration constante et constamment changeante.

L'effet de réalité ne naît pas dans l'illusion d'une ressemblance ou d'une simulation parfaite puisque la conscience de telle approximation ne nous quitte jamais, il est plutôt emporté par la réalité d'un temps jusque-là inédit qui crédite sans cesse ces images-là.

L'antériorité de savoir (celui par lequel nous avons vu, par exemple, la mort de la Chienne) n'est peut-être que la brûlure que j'ajoute à l'image tant que j'attends qu'elle cesse, c'est-à-dire qu'elle soit remplacée par une image immobile. Et n'est-ce pas dire : parce qu'elle

toucherait en nous un état de l'image par lequel ces dernières et le temps lié à elles ne s'écouleraient plus de la même manière ? ou bien encore n'est-ce pas que le film ne peut passer sous mes yeux, devant moi, que parce que je sais qu'il décevra mon attente ? Je sais que quelque chose ne viendra pas mais je ne suis là que pour l'attendre ; j'attends que vienne quelque chose par quoi je n'accompagnerai plus le mouvement des images en les brûlant aussitôt et par avance (ce sont des successions d'images qui sont animées, c'est même cela, comme un effet de peur, qui accélère une petite vie du temps quand je les regarde) ; j'attends donc (et le film passe ainsi dans l'accélération de mes affects) sans prévoir ce que seraient sa forme, son contour et sa durée, une image ultime : j'attends que vienne la ressemblance. Cependant tout le cinéma, et à peu près tout film, ne me dit-il pas comme un secret du mouvement : l'acte de ressemblance a déjà eu lieu, tu ne la verras pas, il ne restera qu'une histoire dont il faudra démêler tant de scènes qui sont en elle comme des pièces enchâssées, de telle manière que la mémoire du film ne saura être ni tout à fait celle des images, ni entièrement celle du dispositif narratif qui passe à travers elles.

Mais, en somme, cette antériorité par laquelle je sais quelque chose d'impondérable, par laquelle je ne puis encore sentir le poids des actions non représentées, n'est-elle pas toute la déshérence du monde que nous éprouvons ici par un indicible malaise et, peut-être, dans la conscience intermittente de sa suspension, brûlons malgré tout de retrouver ? Et ne vais-je pas plutôt et le plus constamment éteindre le monde par le prétexte de ces images qui ne le simulent pas, qui ne restent pas en moi facilement ni sans équivoque ? ne vais-je pas, en somme, assister à tout ce temps dont ma vie, dont

les autres ne me donnent jamais le spectacle, puisque ma vie la plus solitaire, ou la plus partagée avec les autres, ne tire sa force que de rendre ce spectacle impossible. Tous les souvenirs de ma vie ne sont que des durées d'images seulement corrompues et en partie aveuglées par cette tache noire qui représenterait ma présence passée en elles ou l'adossement de tout mon espoir d'y avoir été, d'y demeurer encore ; des images sans cesse inachevées par cet imprescriptible lien que j'appelle *mon* passé, je n'y suis donc jamais qu'à la manière de ce dos constamment tourné contre leur lumière. Et le temps attaché à tout cela, à moins de le construire en un roman (dans cette invention de durée par laquelle c'est le lien invisible soutenant et exténuant mes images qui disparaît), demeure donc tout à fait invisible. Et tout cela ne peut-il donc resurgir que par la mémoire de ce que je n'ai pas vécu, que parce que des images parfaitement cadrées vont composer des souvenirs moins ou différemment corruptibles, parce que c'est donc d'abord ce temps non corrompu par mon ombre qui sera ma connaissance fondamentale, ici, dans telle salle de cinéma ? Il s'exprime ainsi en moi des rapports de variation de durée et de variation d'images. Je ne suis pas tout à fait le lieu ni l'instrument de cette synthèse réfléchie, car ce n'est pas cela que je retiendrai du film, ce n'est pas cela que je tenterai d'en raconter : je suis la frange expérimentale de cette science nouvelle, je suis donc tout entier l'instantanéité de ce savoir que j'ignore, et cela aussi parce que c'est celui qui se figure le moins. C'est cela que je ne raconterai pas parce que je l'oublie aussitôt et n'en crédite que le sublime du film, son horreur vertigineuse ou mon émotivité. J'oublie simplement que si la nouveauté du temps devient ici, sans cesse moins qu'un spectacle, moi-même, j'y suis

donc un abîme. Et nous corrompons encore ce que l'on appelle les « images » de notre passé, nous corrompons tout souvenir de notre présence parce que nous y mêlons, plus que notre image improbable, l'infection du temps que nous sommes pourtant et à laquelle ce passé ne résiste plus : il devient invisible.

C'est bien ce sentiment (est-il personnel seulement, est-il partagé ?) que raconter un film suppose que nous puissions sortir de la profondeur incommensurable et sans probabilité où quelque chose – mais était-ce lui plutôt que moi ? – a eu lieu. Ce n'est pas tout à fait qu'il ait dessiné quelque chose sur l'écran de notre conscience ou ait fait un pas, pointé un index vers une « autre scène » (cette scène que l'on n'atteint pas, non plus parce qu'il n'existe en elle aucune qualité d'image) ; c'est plutôt que ce que la nouveauté de l'image a touché, et que l'on peut comparer à l'ignorance d'une douleur ancienne, n'existait pas avant ce film-là, avant cette image précise ; que cet homme, en qui un contenu nouveau a brusquement tremblé, n'était peut-être pas doté fatalement de la structure de ce contenu il y a un instant encore. Il faudrait donc expliquer pourquoi ce sont non des membres de sensations isolées qui sont ici vécues, mais pourquoi des adolescences ne cessent de s'y accomplir fatalement, dérisoirement ou terriblement.

Il n'existe peut-être en tout cela qu'une seule illusion comique ; elle est la réponse juste à une question absurde : « quel est l'âge du spectateur ? » (celui qui, par exemple, revendique comme une part de honte ou un plaisir secret son côté « bon public ») ; c'est une adolescence perpétuelle, c'est-à-dire un âge où les actions commençantes enseignent un malaise de destination du corps lancé vers elles, c'est un âge infini, celui qui doit

vivre cette fatalité de ne pouvoir s'accomplir, c'est-à-dire *équibrer le monde* ; c'est donc l'âge perpétuel d'un premier Narcisse ; il n'est séparé de l'enfance que par l'oubli du premier pain mangé, il s'en détache sans cesse, et comme par une suspension de savoir avant l'âge d'homme, par ce nouveau pain insapide. C'est étrangement le volume, légèrement augmenté de notre oubli, de cette ancienne nourriture que le cinéma burlesque fait repasser dans notre bouche.

Je sais pourtant par une conviction invariable qu'aucun de ces âges ne reviendra plus en moi, que je ne serai ainsi plus jamais affecté dans un « autrefois », ni par cette incertitude des corps que je puis à peine revendiquer, ni par tout ce temps qui se prolonge hors de moi, s'amasse en quelque chose de confusément vécu et rejette tout cela dans une adolescence sans fin qui touche déjà mon corps d'homme, exactement par une cloison poreuse – je sais, par un savoir qui ne peut décliner, par mon âge, une mémoire incomplète, ces souvenirs sans durée d'images et par ces images qui ne s'obscurcissent que parce que *j'aurais été là*, je sais ou j'apprends sans cesse que je suis cependant une exception au temps. Le cinéma et les films que je ne cesse d'aller voir m'infligent ce supplément de conviction : que je suis une fatalité.

Et comment tout cela me frappe-t-il du pouvoir exorbitant de regarder une enfance ? de la contempler et d'en annuler les qualités les plus inaliénables ? et cela est-il enfin le secret par lequel nous savions dans cette légère antériorité attachée à tout acte comme son ombre, et de la même certitude indéclinable que cette

femme, cette *chienne*, serait morte sous nos yeux ? est-ce par la même anticipation, par la même soudaine révélation qu'hier, sur un autre écran et presque devant moi, sans que je l'aie jamais touché, respiré, entendu, hier pourtant, c'était un lac ?

Et si cela n'est pas, il faut donc que toute image commence un savoir nouveau, qu'elle commente son univers et que cet homme invariablement assis loin d'elle, et cependant marchant en elle, soit donc jeté comme en une action forcenée dans cette improbabilité qui n'est en somme que la couleur et la couleur d'affect dont les images sont pourvues « avant même » de représenter pour lui des actes humains.

Comme si, de cet inflexible fil d'acier, toutes les conduites, toutes les actions et l'ensemble de leurs causes ne pouvaient que se déduire.

Mais ceux-là sont-ils des mouvements, des raisonnements sollicités, entièrement d'après coup ? Ce n'est certes pas tout cela qui était ma conscience du film ; j'en ai gardé pourtant ceci : en étant cet étrange pôle réel de l'image, je suis pourtant l'instabilité de sa référence.

Je suis donc cette seule fatalité du seul savoir possible qui lui est infidèle. Mais cela est-il, au vrai, son infidélité ?

Quelque chose de la lumière des images filmées permet donc non de les identifier mais de les indifférencier – c'est-à-dire de faire lâcher le continu du film et d'en garder, comme en un naufrage, quelques scènes dans lesquelles mon souvenir est cadré sans ma présence en lui ; quelques images passées – et qui l'ont été immédia-

tement – où je ne dépose aucune tache, aucune suie ; où le suif de notre corps n'adhère pas.

Ce ne sont donc pas des membres de sensations isolées qui sont ici vécues, tout à l'heure, il y a un instant, mais le corps entier de ces sensations qui a passé sur nous comme la lumière dont les images se détachent, comme la vermine des corps anciens dont en milliers de points les images continuent de s'en aller, perpétuent l'exténuation, floconnent toute la lumière. Cette conscience et cette poudre ne nous atteignent pas, ce n'est donc pas ainsi que nous en sommes affectés.

La roue des images

Sommes-nous ici, comme des personnages de tableau, régis par le visible dont nous serions une partie plus consciente ? Car personne, sur ces images, ne désire ni ne hait personne, il n'existe pas d'expression de ces sentiments, que des gestes, des pressions de regard qui ont lieu simultanément là-bas, sur un écran, et en nous comme si nous en étions le secret. Les attitudes de désir qui demeureraient incompréhensibles dans leur destination à nos yeux d'enfants et n'installaient sur tout ce spectacle de convoitises de corps que la peau sensible et l'imagination où était révélée au milieu de nous la possibilité d'une bestialité, la première alliance, venue certes de ce cinéma (et que nous captions par hasard et déjà dans sa gêne entière, dans sa gêne adulte), d'un regard lourd, de ce mystérieux air sournois couvrant et comme voilant un visage de femme, par tout un complot de corps nous demeurant caché (restant

cette scène perpétuellement dérobée dans le spectacle du désir) – nous n'en recevions pas l'expression mais la matité, enfin le battement entier de détails et la révélation simultanée qu'un monde animal disant la vérité du nôtre mais sa vérité cachée à nos yeux, respirait soudainement. Telle cette fusion qui culminait à nos yeux, de l'adolescent de *Los Olvidados* fixant les seins en sueur ou la toilette d'une femme avec l'hallucination de viande dans laquelle le désir recueilli par cette femme ne se résolvait cependant pas.

Et le gros plan n'est-il que cela, l'enfance en qui les expressions de passion mesurées à des objets écartelés sous nos yeux ne parvenaient à frayer leur accès ? ou qui ne reconnaissait que par son tremblement incessant que les seules passions qui n'avaient pas d'objet, comme sa propre peur. Et pourquoi cette peur s'éveillait-elle démesurément et aussi follement, aussi follement incontrôlable que du rire ? sinon que nous étions alors plus près de la mort et de la peur de mourir, parce que nous l'avions à peine quittée, non pas avec cette guerre inachevée mais de cette peur du noir qui finissait à peine ; du noir dont nous avons eu peur tant que nous ne savions pas parler : nous sortions donc à peine de la mort inextinguible et le noir revenait nous montrer ces expressions de désirs qu'aucun de nous ne pouvait comprendre, sinon, peut-être, par un saut en arrière. Mais ce saut, ce bond n'avait rien derrière lui, rien derrière nous, nous n'avions pas vécu, nous avons seulement eu peur, été protégés ou calmés : nous n'avions, aussi loin que nous ayons pu fuir, qu'été protégés dans notre peur. Nous en étions encore tout près ou sans doute sa mesure était-elle encore en nous.

Mais était-ce pour cela que l'expression du désir que nous ne savions traduire, qui nous happait dans cet acte

de fascination, de renoncement et de brutalité avouée entre deux personnages (la mère de ces mioches cramponnés à des chiffons, la cuvette d'émail où elle lave ses seins, l'adolescent qui fume comme un homme, les couvertures militaires sur les lits d'enfants, sur ces lits à plusieurs, et l'idée qu'ils ont tous faim), était-ce pour cela, à cause de cette incompréhension mais d'une entière captation des odeurs de cette scène que quelque chose restait caché là comme un complot ; pourquoi tout cela disait-il « plutôt mourir » et, d'un seul coup, sur ce peu de lumière et dans l'incroyable beefsteak agité dans le rêve de cette femme, ai-je sans le comprendre franchi la mort vers le soleil ?

Une telle matité de la surface du désir ne rencontrait cependant pas notre ignorance : elle renforçait la nuit.

Ces souvenirs qui sont, en somme, tous des souvenirs heureux, c'est-à-dire d'abord séparés, non amalgamés au reste du monde qui fait de notre vie ou de la plus grande partie de notre vie une obscure transition en lui, et par laquelle en son passé le monde, constamment, n'est pas demeuré – ainsi guidé par ces retours de surfaces où des visages et des gestes disparaissaient par la prononciation de mots fatidiques et seulement empreints de solennité, d'importance ou de responsabilité parce que des hommes s'effaçaient en eux. Et l'importance, l'allure décisive de ces mots ne pouvaient se transporter dans notre vie et y produire le même effet d'un léger meurtre sur les personnages devant qui nous les aurions prononcés. Puisque aussi tu pouvais répéter à satiété ce « somebody has got some light ? » en lançant une pochette d'allumettes que personne n'aurait cueillie

au vol comme Lauren Bacall, sans que quelque chose devienne gris, que le plan change ou une cigarette s'allume d'elle-même. Parce que ces mots « quelqu'un a du feu » ou « de la lumière » n'auraient en retour déterminé aucun destin, n'eussent même commencé aucune rencontre puisque j'avais déjà rencontré depuis longtemps tous ceux à qui je les eusse adressés, qu'à vrai dire ils étaient déjà les seuls témoins et le seul dehors familier de cette perpétuation de nuits hachurées, de long mutisme enfantin, mais aussi la seule raison constante pour laquelle le monde n'était pas un drame (parce qu'il y avait par exemple cette table, ce salon et nos chambres qu'en séparait un couloir sombre, parce qu'il y avait par exemple cette nourriture entourée de prières, d'interdictions de toucher et d'un ordre réglé pour sa consommation) ; parce que aussi bien là même était le théâtre où les actions du dehors ne pesaient plus, où les rêves eux-mêmes devaient finir par s'annuler.

Mais tout cela à côté de quoi commençaient des souvenirs autrement séparés, c'est-à-dire heureux parce qu'ils ne prescrivaient rien du reste de notre vie, et pour cela seulement troublants s'ils ouvraient dans la vie à demi consciente de ce théâtre un abîme incommensurable et informulable de temps (et qu'il s'agissait là, dans ces images et dans ce temps, de la seule permanence dont nous étions, par la répétition d'un théâtre familier, incapables), cela commençait déjà à nous appartenir, jusqu'à la répétition de ces images de films incroyablement dictée depuis leur monde sans épaisseur ni couleur, par leur caractère incompréhensible fixé même dans les cascades de gestes des burlesques – puisque le milieu même (le monde léger, le monde défini par des obliques grises) nous manquait pour que nous pussions les refaire sur nous-mêmes et que même, dans l'imitation

que des enfants faisaient d'un cow-boy, d'un Hercule ou de Robin des Bois, ces courses, ces gestes lancés par des membres trop courts, ces galopades qui les conduisaient en rond n'éveillaient aucune parole décisive, n'arrêtaient pas le vent, ni l'heure du goûter, ne dessinaient aucune sphère qui les eût représentés comme des actes décisifs ; ils n'enfermaient jamais qu'un seul enfant à peine halluciné par leur répétition, leur variation ou leur suite et qui piétinait dans cette cour comme s'il tentait de s'enfermer dans une boule de cristal – c'est-à-dire perpétuant comme la suite de ces actes infaisables que gardait le cinéma, s'époumonait à ces cris, à ces gestes qui, ne portant pas atteinte au monde, auraient tout de même pu lui réserver une petite place dans cette parenthèse de temps par laquelle Zorro, puisque la causalité physique s'était suspendue, pouvait d'un seul bond atteindre le toit d'une maison ou renverser d'un éclair de son épée, comme un jeu de quilles, les mêmes soldats qui l'avaient assailli dix fois.

Mais cela qui ne trouvait pas de dehors ni de perspective, qui ne trouvait donc pas de responsabilité sinon quelques ressemblances fugitives (la voisine du dessus marchait comme Charlot, un tel savait prononcer comme Juvet « dans le grand parc solitaire et glacé », sans faire pourtant revenir cette séquence du *Carnet de bal*), ces images sans répétitions extérieures, sans copie dans le temps (ni même par cet enfant tournant comme un cheval, rétrécissant tout l'espace autour de lui pour jouer successivement les attitudes des héros filmés), cela même a-t-il invariablement commencé à s'enfermer, à nager derrière des yeux et moins à composer du sommeil qu'à nous appartenir de la façon la plus invisible ; il a fallu qu'un tel bonheur fût la conscience d'un retard du monde sur l'action des images puisqu'en elles nous

vivions un autre isolement, une autre élection et qu'elles commençaient, peut-être l'une sur l'autre, à s'enfermer en nous autour d'un centre inconnu qu'on ne pouvait révéler comme aucun secret, parce que ces images nous étaient communes, que des milliers, des millions d'enfants étaient cela (la baleine de Pinocchio, Bambi dans la forêt, Charlot à l'horizon), mais que si cela était possible et inimitable, si ce monde possible et inimitable parvenait à prononcer ses mots silencieusement en nous (comme une mélodie entendue que nous chantions juste en nous-mêmes sans pouvoir la faire entendre) : il fallut donc, par la même fatalité qui laissait le monde intouché, que ces images se fussent enfermées en nous avec leur substance et leurs qualités sauvegardées, à la manière d'un crime dont nous eussions été en même temps les témoins silencieux, les acteurs, les objets, c'est-à-dire toute la durée. Cela n'était donc que le tout premier retard du monde ou la parenthèse que des actions grises ou très rapides ouvraient en lui, mais pour nous déjà si loin de lui que nous ne comprenions pas que cette répétition-là ne nous fût pas concédée.

L'éclair, le va-et-vient, la nuit entière descendant comme une épaisseur et un acquiescement simultané de désir dans cette scène de *Los Olvidados*, cela ne nous étonnait pas, ne nous éloignait de rien puisque nous le reconnaissons, cela nous approchait soudainement d'une matité et d'une moiteur entières, de la sollicitation d'une moiteur de ces images-là, de toute la perception d'un souffle dont il n'était pas sûr que toute l'humanité savait le faire, mais aussi par ce lambeau de viande qui ne semblait pas mangeable, brandi dans le rêve de cette femme flottant au milieu de lits d'enfants, le poids soudain irréal de tous les sommeils et, du même coup, l'extrême blancheur de nos oreillers.

Il a donc fallu, si cela demeurait, que le monde devînt en même temps indescriptible et qu'une part de nous-mêmes en qui cette conscience revivait comme une image – mais était-ce la plus criminelle ? – fût attirée et comme absorbée dans ce crime sans action.

Mais ceci était-il destiné à demeurer éternellement suspendu jusqu'à ce que ces quelques images (dans l'idée que j'avais pourtant de ne pas écrire de roman) déchaînent une enfance, ou l'imagination d'une enfance si imparfaitement liée à ces mêmes images ?

Une matière nouvelle se suspend, s'étale sous cette ombre de corps passés comme le sol d'une cathédrale incliné « au niveau de notre langue », par les Confessions, et la recherche du temps qui n'attache plus rien en nous en dehors de ce que nous nommons des souvenirs, par un tissu d'images, de sensations mêlées de sentiments passés – et peut-être ces affects reviennent-ils les premiers *comme* des images –, par ce tissu dans lequel nous gardons cette jouissance entière d'halluciner dans les souvenirs les plus communs (puisque nous étions alors des millions d'enfants à marcher dans ces sous-bois, à regarder des flaques de pluie, à craindre le tonnerre) comme notre secret le plus inaliénable. Pourquoi ces enfances les plus banales si chacune n'avait dû lutter, mentir et s'allier avec des mondes adultes qui alternativement les ombrageaient et les éclairaient, peuvent-elles aujourd'hui se déchaîner par des retours d'hallucinations ainsi commandées ? Par ce léger flottement d'images de film qui ne recomposent jamais un film entier, jamais toute la durée d'une histoire, mais s'immobilisent définitivement dans leur vérité. Nous

savons donc seulement que nous avons vu cela comme si ces déroulements de bobines, et ces déroulements devenus fixes sur des détails, étaient des reprises du temps et témoignaient en massifiant dans notre mémoire leurs milliers de grains et de flocons jusqu'à des formes de pierre, d'un enroulement de nos âges en une seule pellicule sur laquelle seraient aussi « montées » (et comme au milieu de tout cela) des scènes dramatiques et burlesques, indifférentes, interchangeableables ; comme si se révélait alors non pas tout à fait le contenu ou la lumière d'une enfance mais sa plus grande transparence.

Cependant le film que j'ai vu hier a déjà rejeté en lui la suite de positions de son premier spectateur (celui, sans doute, que j'ai dû être au spectacle des premiers films vus). Il a simplement maintenu ou fait durer l'entêtement de celui-là qui ne vieillit pas de la même façon, ni sensiblement dans le même temps, qui repasse son commencement, qui n'a pas compris son début dans les images étrangères. Et ce film vu hier est déjà pour sa plus grande partie plongé dans le même étonnement de mon adolescence. Il pourrait donc me la donner ou la fixer ? il la rend seulement sur ces images plus transparente, il la détache seulement de tout le temps où j'ai probablement été (en celle-ci ne subsisteraient donc ni désir ni aucune colère liés à cet âge mais seulement le calme qui les suspendait) ; il continue à la suspendre sans la faire durer, il ne cesse donc de l'interrompre – il répète donc la même attente inaccomplie.

On a donc imaginé que ces séances de film sont comme un bain qui ne peut régénérer qu'un être passé sans lui promettre aucun avenir, sans lui ménager aucun avenir.

Il faut alors que ces images n'aient jamais rien enseigné que cette « légère antériorité du temps » sur le déroulement de toutes les actions. Et qu'au fond, comme pour le meurtre de *La Chienne* ou la fin du *Vampyr* de Dreyer, toute l'action ait déjà été *soulagée* lorsque nous y assistons. Que, par exemple, ces personnages sur la route, que nous dépassons en camion dans le *Printemps tardif* d'Ozu, se mettent à courir en retard sur le déclenchement d'action que nous avons prévu, que du même coup ils courent réellement et impuissamment, qu'ils courent donc vraiment comme dans de la farine, en reculant sous nos yeux parce que les deux héros juchés à l'arrière du camion nous ont fait glisser comme du vent au-dessus de cette route, nous emportant dans la nacelle qui soulage en nous le temps articulé dans la marche désordonnée des promeneurs semés sur la route et immobilise d'un fléchissement de genoux les silhouettes maintenant éloignées sur la même route, et qui s'étaient mises à courir sans pouvoir annuler ce retard fatidique d'une décision et d'un début de mouvement qui, pour un seul instant, par l'accélération de ces pas qui les éloignaient de nous à une vitesse croissante, a été tout leur destin.

Est-ce peut-être de ce temps-là que nous sommes brusquement et comme immédiatement moins les comptables que la passion entière, c'est-à-dire l'expérimentation renouvelée ? La vocation perpétuelle, perpétuellement surprise ? Nous sommes donc, simultanément, l'inconscience de cette passion parce que nous croyons que ses objets, comme si l'on pouvait dire « les objets du temps », existent à leur place, s'exercent dans le film ou sur la toile de l'écran.

C'est ainsi que le film de terreur comme par la mise

en relief de l'objet de cette passion nouvelle, interpelle en nous cette inconscience du temps. Le monstre n'y est pas quelque chose de nous-mêmes, l'étrangeté de notre ressemblance sur un objet outré, c'est l'atome du temps cinématographique dont nous ignorons qu'il est nous-mêmes, notre prévision, notre savoir anticipé de tout événement, notre attente devant tout événement qui prolonge cet atome de temps devenu visible : cette attente et cet événement ont lieu à travers ce corps de monstre d'abord sans apparentement ; il ne répond pas tout à fait à ce que nous attendions comme si, au-delà de tout espoir, le corps le plus étrange devait bien finir par être ici nous-mêmes. C'est donc cependant (ces charpies, cette momie, ce corps trafiqué entre des animaux qui ne peuvent vivre ensemble selon les lois des espèces) nous-mêmes, ou cet atome de nous-mêmes ignorant la seule parcelle de temps qui nous ressemble ; qui ne s'écoule pas comme toutes les autres.

Est-ce comme quand nous nous appliquons à décrire un tableau avec inexactitude, de telle manière que par cette inexactitude quelque chose à quoi ne se réduisaient pas ces figures, *devient visible* ? et cela peut-il être aussitôt la partie de notre temps que nous lui ajoutons ? ce que nous ajoutons en lui comme la figure qui a toujours manqué ?

La roue

La roue du moulin, la farine, le vampire rencogné contre un mur et sur lequel ce sablier descend dans le film de Dreyer : cela – et cet espoir qu’il serait englouti – est donc notre attente du temps, cette suspension paradoxale qui dans le film est déjà un achèvement, la descente de poudre blanche sur cette silhouette qui tout en la submergeant la soulève et la suspend au milieu du sablier comme si elle faisait la remontée, l’envol de toute la poudre qui s’écoule ; une poudre qui peint en blanc cet homme en noir dans une cage grillagée – et pourquoi cette farine ne peut s’écouler à travers les barreaux comme si elle était en même temps un aquarium et des barreaux ne laissant passer que de l’air ; les engrenages et les poulies y sont un appareil du temps dont les mouvements produisent la disparition d’un corps dans la poussière.

Mais il y a donc, comme dans la viande secouée et flottante du film de Buñuel, le retard qui n’est pas dans

le film, qui n'est pas en nous-mêmes. Qui n'est pas non plus provoqué par la brusque animation ou le dérangement d'un tableau vivant – et celui-ci n'apparaît-il comme tel que par le léger instant de ce dérangement, parce que cette immobilité *aurait pu* être la fragilité de son souvenir déjà « pris » sous nos yeux : elle était donc aussi une conscience immobile. Du temps est donc resté sur tout ceci comme un léger soupçon. Et c'est de lui que viendrait le soupçon qui atteint ces univers par des indices, ou par des marques tombées comme des corps étrangers dans ces mêmes univers. Ils ne commencent donc pas par figurer quelque chose, et c'est précisément ce qui nous inquiète : nous ne savons jamais s'ils vont enfin mourir ou s'ils sont pris ici comme une figure de l'éternité ; car, au contraire des corps qui paraissent sur l'écran, ces objets ne sont pas d'abord répétables. Ainsi les rouages et la farine dans *Vampyr* de Dreyer : nous voyons agir l'ombre des roues. (Et j'ignorais que si jeunes, sachant mal nous diriger dans une ville, nous dérivions déjà entre des continents ; qu'étaient donc ces langues, ces paysages et tous ces hommes ?...)

Des courses sont enfermées dans les images (enfermées comme le déroulement et le passage des images), comme si la rotation du pivot même de la bobine trouvait momentanément et par l'étalement d'une durée d'action cette représentation linéaire ; ou à peu près linéaire, comme si l'écureuil, fuyant indéfiniment sa cage, dévidait sous le galop et le grignotement de ses pattes la vitesse qui maintient sa silhouette presque immobile ou arrêtée sur les phases de son mouvement, pour nous montrer cette même image animée de battements de rayons, ajoutés et superposés à l'image de l'écureuil ; à peu de chose près comme si cette course

effrénée contre le temps (par laquelle l'image de l'animal semble parfois légèrement remonter à l'intérieur de la roue) produisait enfin dans cet enfermement, sa course folle immobile et le moteur invisible qui fait tourner la cage en sens inverse, rien de plus – comme dans l'illusion d'un disque stroboscopique – que l'image de cette cage en train de tourner ou de décrire les phases (qu'on imaginait aussitôt comme les spasmes incessants) d'un animal s'épuisant contre le temps.

C'est ainsi que meurt, sous nos yeux, et dans un retard fatal, le vampire de Dreyer ; il meurt comme l'effet moteur de plusieurs images du temps, de son mécanisme ou de sa matière, c'est-à-dire de son imagination.

Comme les images filmées d'un char romain, ou d'une carriole, lancé en pleine vitesse, l'aurige cramponné aux lanières, les chevaux écumants piétinant ou martelant la terre, le sable de l'arène, les pavés de Rome ou ses larges dalles, nous montrent au plus fort de cette course et dans son bruit de tonnerre, l'image à peu près immobile d'une roue, de ses rayons, la très lente oscillation ou le basculement de quartiers plus brillants qui comme sur un disque lisse balayent d'un va-et-vient la circonférence de cette roue, suivie par le battement, le défilé et comme par l'écroulement de ces rayons qui se mettent soudain à tourner à l'envers du mouvement qui emporte la roue, qui fait disparaître ce char à nos yeux, devant lequel les mêmes chevaux ne cessent d'écumer, de bondir dans le vent et de harceler la terre. Pour une fraction de seconde, l'image du mouvement et comme si par là elle devait cependant s'ajouter à la vitesse, n'a été qu'une oscillation, une sorte d'hésitation superposée sur l'image de ce moment de pendule (comme si ce balancier renversait un mouvement et non une vitesse, attaché à quelque point fixe entre nos deux yeux) : et par ce

léger gonflement d'un effet stroboscopique le mouvement se détacherait de la vitesse – parce que les images ne retiendraient peut-être que l'analyse des mouvements très lents des chevaux, de l'aurige, parce qu'ils n'ont pas de centre ou ne peuvent s'annuler dans une accélération autour de l'axe immobile qui distribuerait une sorte de circonférence ; par cet instant, la vitesse sous nos yeux, comme par le franchissement du seuil en deçà duquel les mouvements ne sont que des enregistrements de phases et de positions de corps, la vitesse (comme si une roue se détachait du caisson) se détache du mouvement et berce au ralenti ce corps sphérique légèrement strié de lumière. Un peu comme si ce miroir rond ne nous semblait immobilisé au plus fort d'un mouvement (sans doute parce que ce mouvement-là ne détruirait pas son image, la stabiliserait au contraire), parce qu'il se serait par ce seul instant réglé sur la rotation d'un soleil, aussi plat, tournant en face de lui.

C'est ainsi comme cette image d'un corps sorti du mouvement même, et qui ne peut être perçu que dans une vitesse extrême et produit encore de l'illusion d'un enregistrement de la vitesse, c'est à peu près ainsi que le vampire de Dreyer meurt sous nos yeux, pris à la fois dans des mouvements d'engrenage, une pluie de poudre blanche (dans le corps d'un coléoptère descendant avec la poussière d'un sablier dont il serait l'entonnoir) et dans la silhouette d'un écureuil courant éperdument dans une cage : il meurt au milieu même de cette machine, comme l'aiguille tombée du cadran ; il meurt parce que le temps se met tout à coup à le compter et à le faire mourir, dans son ralentissement.

Il suffit donc (est-ce la même illusion que celle de la roue qui ne représente la vitesse du mouvement que comme de l'immobilité ou l'hésitation d'une rotation

qui inverse son enregistrement, à la manière de la captation d'un mouvement de planète montrant, au milieu de tous les corps agités ou hâtés vers leur chute, la seule figure géométrique résistant à l'illusion du mouvement mais aussi comme un œil – comme l'œil d'un ouragan ou d'une trombe de poussière – qui nous regarde dans un premier silence ?), il suffit donc que le temps compte un seul corps qui ne peut aussitôt plus le représenter, et l'enferme dans ses appareils pour qu'il meure.

C'est donc à peu près le ventre du temps et son index auxquels le corps du vampire s'est ici collé. Il serait ainsi devenu, par une matière moins fluide, la glu suintant de cette horloge (comme soudainement cette roue tourne à l'envers du mouvement qu'elle entraîne).

(La même roue sur laquelle le mouvement s'épuisait, se fixait, repartait, nous apparaissait comme l'objet véritablement mystérieux que le cinéma pouvait nous montrer, parce que là était l'énigme : que la vitesse fût maintenue immobile sous nos yeux, le temps que nous la comprenions, assurés comme nous l'étions que le disque stroboscopique était, dans une telle scène, la seule chose à regarder).

Voici donc un moulin dont la roue tournerait à l'intérieur. Je ne vois pas cette maison dont une moitié est plantée dans l'eau et sur un mur de laquelle tourne un appareil de pales qui brasse cette eau, inverse ou fait remonter, comme si résidait seulement là le secret de la machine, le cours de l'eau dans la maison – ni non plus le battement, l'écume sous les planches de bois et la crème transparente qui nage et tourne le long des pierres (et ce navire de pierres cimentées, mouillé et immobile,

laisse par cette sorte d'hélice passer et filtrer en lui toute l'eau qui se change en lumière, en grains, en poussière comme si des milliards de secondes se resserraient en un bourdonnement d'insectes et déposaient par des halètements et des saccades lâchant des nappes successives, la même poudre blanche).

Comme si les rayons de lumière le long desquels remontent de très légères poussières (qu'ils ont le pouvoir de toucher, d'engendrer et de faire tourbillonner à une vitesse incalculable, à la fois lente et précipitée, ralentie dans sa masse et précipitée ou affolée dans chaque grain, comme si celui-ci était dépourvu de tête et tournait seul indéfiniment dans son propre désordre), ce faisceau poudreux tantôt mince comme une feuille et de l'épaisseur d'une colonne, par une espèce de mouvement capricieux et un changement de destination géométrique des grains qui le composent, passait brusquement d'un fantôme de plan à l'hallucination d'un volume – passant à travers de grands arbres et des masses de feuilles, les rayons de soleil éclairent une forêt et les silhouettes de deux jeunes gens courent sur des feuilles sans aucun bruit ; dans leur course, le jeune homme tire par la main une jeune fille en chemise blanche. Ils couraient tout à l'heure dans la pénombre d'une pelouse en s'éloignant de la façade d'un château avant d'atteindre la lisière de la forêt. On voyait tout d'abord la silhouette du vampire courir vers le moulin et, sitôt la porte passée, les rouages immobiles, l'ombre des rayons, une chaîne et des roues dentées. Deux jeunes gens couraient alors dans l'herbe en s'écartant de la maison. Un second personnage est entré dans le moulin et commence à actionner les roues. Le vampire pénètre dans la cage dont la porte se referme seule (il se place derrière un pan de grillage, des panneaux qui,

d'un seul coup, deviennent l'image d'une cage). Des roues tournent alors et de la poudre blanche, d'abord non identifiable (elle pourrait être le produit, comme un talquage, de l'usure de ce mouvement d'horlogerie que nous voyons), tombe ou coule. Les deux jeunes gens sont un instant sur une barque – ils fuient donc sur l'eau ; le mouvement de la fuite commencée, des pas, des courses, doit donc ici se ralentir dans un mouvement de rames, il va falloir que les bras actionnent les rames de la même manière que les engrenages assouplissaient une coulée de poudre, que les avirons tirent sur l'eau comme la silhouette noire s'enfonce dans la farine, qu'ici et là toutes les courses se mettent à tirer sur une même matière de temps – que la fin de cette fuite soit déjà, partout, le même empâtement de toutes les secondes. Les engrenages broient continûment comme des mâchoires rondes, la farine commence maintenant à *monter* sur la silhouette du vampire (il se débat comme s'il se protégeait contre un milliard de mouches blanches). La barque accoste, les jeunes gens marchent dans la forêt traversée de rayons de soleil et de poussières dansant dans ce soleil, ils marchent donc dans un milieu très sombre et très clair. La farine tombe de plus en plus et sa descente continue se poursuit par un cadre plus serré comme s'il accompagnait la dernière perception d'un détail en train de s'effacer ; l'homme est englouti, l'image de la cage est pour la première fois complète, une main dépasse de la farine. Deux personnages marchent au milieu des arbres et traversent des pans de lumière ; elle continue donc à rôder et à vibrer sans objet dans cette forêt, des corps passent en elle, ils marchent et accomplissent ce lent clignotement lumineux, il n'y a plus rien derrière eux : ils évacuent, après l'arrêt de la machine stoppée par la

chute du dernier grain de blanc et la main immobile, ils actionnent ce reste de temps qui les fait avancer dans une forêt sans produire aucune action et malgré les roues maintenant immobiles (ou parce qu'un reste de temps qu'aucune action ne couvre, s'épuise là, parmi des arbres, dans un clair-obscur, en un foulement de feuilles).

Le mouvement démesuré qui va broyer le vampire et réduire, comme par une course inversée, en poudre son éternité et laisser sur l'action de cette poudre et son accompagnement musical, s'éterniser ces enfants perdus au milieu des arbres – le mouvement ou l'effort démesuré qui doit commencer cette espèce de rebours du temps, est d'abord photographié à nos yeux par l'immobilité de cet immense appareil d'horlogerie. Ce n'est donc pas une action qui le met en branle et pousse l'une contre l'autre ces dents incessantes ; moins que cela c'est une cause, la plus petite cause – c'est *l'échelle du mouvement* représenté par une toute petite roue –, un rouage enfantin et la seule pièce dont nous aurions eu la clef sans savoir, avant qu'elle n'entraîne ici comme des pas de géant qui piétinent du blanc, qu'elle ouvrirait un orifice du temps : cet écoulement blanc, uniquement. Et là se superposent un instant les cheveux blancs du vieux Liszt : l'un des vampires vient retrouver une jeune fille qui s'est enfuie de la maison et s'est assise la nuit sur un banc de pierre dans le parc. Il est un moment derrière elle puis s'en va avec des bonds d'animal, la laissant évanouie sur ce banc. Il s'écarte en bondissant comme un kangourou avec la perruque talquée du vieux Liszt.

Comme si toutes ces courses progressivement additionnées sous nos yeux ne produisaient que de la poussière, parvenaient même à la soulever dans cet abattoir blanc et dans cet hôpital passé au lait de chaux, n'enfermaient que des roues, un léger bruit et du vieillissement.

Comme si toute l'action était déjà soulagée par ces courses en tous sens qui épuisent une attente et ne laissent plus au milieu de ces mouvements démultipliés que s'amonceler un tas de poudre.

Et cet attentat jeté comme un manteau blanc, fait descendre par un tel effritement de marbre les années pendant lesquelles le monde a été englouti sous une croûte de neige. Et la silhouette étouffant très doucement dans la farine, éveille (comme par l'image d'un insecte cuit que nous retrouverons dans du pain) l'explicable soulagement que nous sentons à voir simplement disparaître sans l'ombre d'un meurtre, ce corps ou ce rôle après tout étranger, et comme l'ombre qui ne sortant pas de nous-mêmes révèle dans cet engloutissement qu'elle se sépare ici de nous et n'était attachée qu'à une espèce d'extériorité du temps – puisque, justement, ce rôle meurt ici comme un corps et que ce corps ne disparaît, par le lent déclenchement de tous les rouages d'une meule, non du mouvement qui le broie mais de celui qui, par ces engrenages et ces chaînes, accompagne simplement sa disparition, comme si cette mort qui n'est due qu'à un excès de blanc et à une consommation de la lumière, était un moment simultanée de l'action de la machine ou de l'horloge de théâtre qui, comme par le supplice de la roue, peut représenter le temps d'une seule exténuation.

Parce que ce rôle meurt comme un corps dans le lent blanchiment de l'image et que cette pâleur qui descend

(comme le retour du dieu romain Palor était la seule couleur d'un affect) est aussi tout notre soulagement d'assister au très long ensevelissement et de mesurer la disparition du corps même de l'effroi.

Un enfant s'est donc assis en nous pour regarder toutes les roues tourner de plus en plus vite et les mouvements se déclencher à partir de la plus petite d'entre elles – parce que c'est cela qu'il comprenait et que cette rotation à vide ne touchait un corps pris dans un grillage qu'à travers un jet de farine. Il semblait que cette pluie, cet arc et le corps torturé de loin par le grincement des roues – et le grignotement de la plus minuscule mordant déjà toute cette farine – faisaient sur ces images un univers de causes parce que rien ne disait d'abord que cette pluie blanche était de la farine, de la craie, de la neige plutôt que la corrosion naturelle et l'espèce de leucémie du vampire enfermé dans une cage et par un bruit de roues. Comme si cette mort était portée et soulagée de l'ensemble des effets isolés et énigmatiques qui ne représentaient que *tout son poudrolement*.

Ce n'est donc pas ici la mort, ni tout à fait la fin de sa suspension mais l'incroyable disparition d'un corps à l'intérieur de l'image. Comme cet enfant juge et témoin du monde s'était de nouveau assis, qui tout d'abord ne comprenait pas la farine, cet accident et cette cause figurée en une course.

Cependant, toute mort soulage ici quelque chose en nous (et indifféremment, quel que soit son jeu) à la manière d'une montée de l'image trouvant cet accomplissement sublime. Cet acte que nous n'avons pas commis s'ajoute à la conscience d'une cause que nous au-

rions gardée sans l'avouer, sans la faire agir. Il peut être du même ordre si un rocher se détache, si une fenêtre s'ouvre dans l'image : cet acte ne soulage donc pas simplement, il ne libère donc pas littéralement l'incertitude de la mort qui rôdait en nous ; il n'assure pas non plus notre survie (comme si par ce meurtre nous pouvions rester encore dans les images dont un corps s'est détaché sans nous) – peut-être donne-t-il figure à une attente qui n'avait pas encore d'objet ?

La face humaine

Une scène du *Golem* de Paul Wegener nous montre, avant la possibilité que naisse quelque chose de monstrueux, un désespoir de la face humaine et une désespérance de la changer – de la transformer ou de la modeler. Nous sommes pris déjà dans ce torchon de glaise que le rabbin tord, aplatit, fait glisser en le plissant à l'emplacement d'un visage du Golem (désespérant d'arrêter une image humaine sur cet être de pierre et ne parvenant qu'à pincer des protubérances d'œil, de nez comme une tentative maladroite d'enfant occupé d'un tas de terre élastique et ne parvenant cependant à triturer sur lui *son* visage) ; à la manière de cet essuyage de temps qui lutte par un chiffonnage de glaise avec ce qui doit venir dessous, nous imposant la certitude que ce geste impuissant, que cette résistance de l'excrément à s'assouplir et à être affecté, ne serait-ce qu'un seul instant, par le passage d'un trait humain – et même dans

cette pâte humide ne vient pas non plus la déformation monstrueuse –, cette certitude que ces gestes cachés dans une cave, que ce malaxage secret d'un visage pour un corps de pierre étaient un jeu et une sorte de déguisement de temps, parce que sous ce masque sans forme et qui semblait ne s'appliquer à rien, un visage plus fin était déjà caché que cette terre mouillée empêchait simplement de respirer mais surtout dont, en l'aveuglant, elle nous bouchait la vue.

C'est donc, si nous savons cela, si à travers cet emplâtre mobile, et seulement plastique dans sa persistance informelle, dans l'ébauche, dans le miracle impossible, c'est donc que cette transparence de la glaise glissant sous les doigts du rabbin Loew, atteint le même savoir d'une désespérance de la figure humaine. Non de sa copie impossible, difficile ou nécessitant un art (un apprentissage), mais parce que le rabbin descendu dans cette cave secrète semble avoir déjà épuisé un effort de toute sa vie : celui qui le met en face de cette activité coproplastique dont le visage qui ne peut naître sous ses mains lui renvoie le dégoût, la lourdeur et la matière inhumaine dans un poids d'excréments.

C'est un temps très particulier qu'enferme cette cave (c'est, au vrai, une chambre d'enfant contenant le souvenir d'un seul jouet estropié, inachevé à la manière de cette enfance même), celui qui mesure seulement une résistance des formes et un perpétuel dépit de désir et le seul moment qui soit une image, d'une impuissance d'expression de toute la matière. Cependant nous n'accompagnons pas de notre léger recul la souffrance d'un créateur : comme lui et par la transparence de ce crime et de cet attentat au visage, nous apprenons sans terme et sur un objet étranger la perpétuelle désespérance de toute la figure humaine.

Cette pâte pourtant ne glisse pas, ne se pince pas sous nos doigts : c'est une autre matière, c'est un autre objet qui se tordaient sous nos yeux sans même parvenir à s'arrondir, à être une boule lisse ; le barbouillage d'une face invisible accumule donc les plis, c'est-à-dire des signes de vieillissement avant que n'apparaisse une face vierge, neutre ou surprenante, il n'accomplit que toute la souffrance de sa matière.

Une telle désespérance n'a cependant pas d'objet (pas d'objet autrement dramatique) et pourtant les mains de Rabbi Loew par ce malaxage étrange et violent, par ces doigts puissants qui trouent la glaise, n'ouvrent dans ce paquet de terre aucun orifice à la vue ou au souffle, à la manière d'un pianotement de ces mêmes doigts effleurant une face immobile, aveugle et tentant d'en écarter des insectes – comme touchant sur une pareille face murée le poids persistant à s'allonger, à tourner sa masse informe derrière nos yeux (comme si cet unique lambeau de matière tournait très lentement comme du gaz épais).

C'est donc sans aucun désir que cette sculpture pénètre, c'est donc un homme abandonné de Dieu qui touche à l'emplacement de la figure humaine, et seulement parce qu'il est aussi abandonné qu'un enfant aux prises avec ce jouet immense et que son jeu va illusoirement compléter. Cette scène introduit en nous la conscience du même voilement de la face humaine dès que sa nature divine ou son reflet peut être touché ; les mêmes doigts s'enfoncent dans la glaise parce que subitement – et jusque dans la lassitude de ce pétrissage qui fait retomber les bras de Loew, comme s'il crachait par ce geste sur ce visage informe –, dans cette pâte lentement mobile, un visage a perdu toute dimension. Aussi soudainement – et par cette révélation d'une surdité qui

rayonne en lui, d'une surdité à ces coups et à ces gifles de glaise – nous apparaît-il que son immobilité ou son désespoir sont debout en face de lui, dans le corps de cet homme vieillissant qui tripote à la recherche de l'orifice qui pourrait avaler cette glaise et les reliefs chaotiques qui la parcourent, cet homme vieillissant ou le passage d'un visage illuminé par la révélation à une moue de dégoût – ou cette espèce de duel avec de la boue où ne peut s'effacer et reposer toute la vase qui trouble le miroir, c'est-à-dire une seule image.

L'image (dans cette scène pour laquelle le scénario du *Golem* peut s'achever ou provisoirement s'accomplir) ne nous donne pas sa forme mais sa masse ; elle ne peut autrement se compléter. Inexplicablement assis dans cette image nous attendons cependant qu'elle vienne, que cette masse qui ne nous ressemble pas s'annule ou gonfle encore ; au milieu de l'image tandis qu'elle ne cesse de passer nous attendons sa naissance impossible, et cette autre naissance par laquelle elle nous a déjà ressemblé. Ce léger passage de monstre toucherait comme une conscience ou un retard, la certitude – mais est-ce simplement notre métaphysique ? – que la ressemblance a déjà eu lieu. Non parce que quelque chose d'elle-même aurait déjà été enregistré et que nous serions dans le retard de cet enregistrement, fatalement son second passage : mais parce que c'est par un temps coupé de toute mémoire que nous voyons ici, qu'au milieu de l'image nous sommes l'attente ou la désespérance de son annulation, que dans ces images nous faisons passer, comme par un autre film accéléré, tous les affects qui ne peuvent la copier, qui n'en reprennent ou n'en imitent rien, qui ne peuvent justement la soumettre à la durée d'une chose plus invisible, à la manière, donc, d'une masse d'affects qui tournent sur ces mêmes

images sans y trouver exactement un point d'adhérence, nous expérimentons ce passage de temps en nous : assis dans une image en attendant qu'elle vienne et cesse et se suspende, c'est-à-dire ressemble une dernière fois et par un seul moment (ce sera le sublime), réponde l'attente incertaine qui rôde entre elle et nous *comme* son corps.

Comme si l'image ne nous donnait ici que sa masse, non sa forme, et que cela fût la durée de notre regard, le seul possible – par cette attente qui est une action, seulement atteinte de la perpétuelle absence de forme d'un visage.

Une guerre incessante doit donc désormais se dérouler ici (et un voyage incessant) qui nous prendrait pour théâtre dès que les ombres se détachent. Ce n'est pas une hallucination dans laquelle nous passons, rien ne nous atteint profondément, cette mort non plus n'est pas pour nous, nous ne sommes complices de personne. Et cependant que s'est-il passé ? qui sans cesse ait le pouvoir de nous asseoir, de nous soulever, de nous immobiliser et profondément nous laisse plus indifférents, nous atteigne moins gravement que la musique la plus sublime ?

Et par quelle science savons-nous, mais uniquement lorsque nous les regardons et comme suspendus à ce seul instant, que n'importe lequel de ces films (drôles, édifiants ou terribles) est vécu comme un entracte et que tout près, derrière une cloison de papier, mais à une distance incalculable la guerre continue ou qu'elle continue tant que dure l'espèce humaine – et même si personne ne voyait cette guerre. Et qu'il vient toujours un moment où le film refait ce trou dans une durée, cette même suspension inquiète à cause d'un train qui s'ébranle dans la nuit avec d'énormes soupirs de vapeur,

du seul train qui nous aurait emportés loin des bombes et qu'assis là nous venons de manquer, des abris (de la cave) où nous descendions en pyjama, nous asseyions sur des paniers en attendant la fin de l'alerte, en écoutant donc un bruit au-dessus de nos têtes qui ne sera pas celui des avions, qui sera la fin de cette séance et du bercement, des histoires drôles destinées à capter notre attention, notre peur, à nous détourner d'un seul coup de cet étrange pique-nique dans une cave, la nuit, à cet âge, avec des couvertures, en train d'écouter des histoires drôles, les visages luisants ou légèrement grossis et le grain des voix, le ronflement des « forteresses », des bombes, une sirène, la remontée et, invariablement, « c'était tout près ! », « c'est Billancourt ! », « ce n'était pas pour nous ! ». C'était l'entracte, l'aventure, l'affolement héroïque des adultes. Je crois même qu'il y avait des ombres particulières sur les murs de briques de la cave voûtée ou bien que la lumière de temps en temps baissait et qu'à ces moments-là, tout le monde regardait l'ampoule électrique qui devenait de plus en plus jaune (j'ai vu plus tard dans un théâtre le mécanisme qui faisait baisser la lumière, une sorte de manette qui touchait en un demi-cercle des boutons en cuivre : je l'ai manié pendant une heure pour refaire cela, pour faire jaunir les ampoules). Quelqu'un dans la nuit devait donc toucher des fils électriques, et cela avait-il un rapport avec ces réveils brusques : « dépêchez-vous les petits, descendez vite ! », l'entracte du sommeil, les dignes voisins en pyjama et manteaux, le ton de notre mère conservé au milieu des pires ouragans, le noir, les malles d'osier, le bric-à-brac des caves, les ombres, l'ampoule à son fil nu qui nous donnait seule, comme le périscope d'un sous-marin, des informations sur la guerre ! Nous avons fait cela pendant des mois sans que rien d'autre n'arrive

dans ces exercices collectifs de claquements de dents que des événements légèrement burlesques dans les vêtements de nuit de ceux qui descendaient. Nous attendions avec du noir, des ombres, des ampoules clignotantes. Nous faisons la guerre, nous faisons l'occupation avec nos pyjamas. Notre vie était déjà là de temps en temps, soumise à la fatalité. Nous étions occupés, nous étions au niveau des rats, les plus grands, les adultes attendaient. Ils attendaient la fin de l'alerte, la fin de l'Occupation, la fin de la guerre, la fin de cette impolitesse, de cet affront, de cette humiliation. Nous avons commencé ainsi : nous avons tout d'abord été vaincus (j'ai cru pendant toute une semaine que nous avions tous été réduits en esclavage par le chef d'îlot de la défense passive qui passait avec un casque, à bicyclette sous les fenêtres et soufflait dans une espèce de corne de brume pour faire baisser les lampes). Nous avons fait quelques voyages extraordinaires, très longs, dont nous sortions très sales, avec de la paille dans un wagon à bestiaux où quelqu'un mangeait une pomme. Nous étions vaincus, c'est pourquoi il y avait ces voyages incessants, ces pique-niques dans la cave, des ronflements d'avions plus réels que nous et enfin toute cette cocasserie dans laquelle nous ne mourions pas (comme si la malice était que nous devions nous habiller à toute vitesse pour descendre et écouter des grondements de tonnerre sans voir tomber la foudre – justement, puisque nous étions vaincus, nous ne pourrions jamais voir la lumière des événements). C'est ainsi que le monde a commencé, par le clignotement d'une ampoule nue, nous n'avons jamais vu par la suite la lumière des événements.

Avec ces pyjamas, chemises de nuit et manteaux sous l'ampoule, avec le sol de terre battue et les tuyaux de

chauffage collés aux murs dans d'énormes manchons blancs, comme des jambes plâtrées, et cette installation provisoire dans une peur communautaire, une espèce de rite : cela est-il donc l'avance que nous avons désormais sur tout film parce que nous entendions passer quelque chose comme la mort au-dessus de nos têtes, qu'il en tombait parfois un éclat plus près de nous ; parce que nous aurions fait ce très particulier apprentissage de l'ombre, des mascarades et qu'en somme le sommeil a dû, jusqu'à aujourd'hui conserver tout cela comme un humus. Le tapis de l'escalier, les bras qui nous portaient dans des couvertures, le sol battu, les marionnettes improvisées, les jeux avec de la ficelle, l'ampoule faible, le grincement des malles d'osier et l'odeur de la cave sèche, sèche comme un champignon, très vieux, très gros et creux autour duquel des avions tournaient.

Le crime imparfait, sans cesse inaccompli puisque nous avons échappé au châtiment, revient-il en nous ; il prolonge la nuit, il la prolonge dans des images : il ne peut faire durer ces images : je n'ai pas le souvenir complet d'un seul film.

Mais par quel savoir encore notre attente est-elle précédée d'une fin, d'une chute, d'une mort ? Est-ce parce que la guerre ne s'interrompt pas ? Est-ce parce qu'aucune geste sur l'écran ne finit ce qu'il a commencé ?

Ou que les mains, le blottissement dans les couvertures, les jeux de société sous l'ampoule tremblante ne parvenaient, comme le pétrissage de la glaise par le rabbin Loew, à rien changer sous nos yeux, cela atteignait tout juste le même désespoir de toucher à la figure humaine, et si cette cave ne garde plus rien, nous rejetons par une secousse des doigts la glaise encore collée, sur le visage informe de ces souvenirs ; comme un très petit tas de terre humide, sur ce décor, l'ampoule, les

manteaux, les chaises branlantes et le sol inégal. On nous remonte perpétuellement de cet abri après l'alerte, nous finissons de dormir dans des lits, entourés de murs intacts, de chaises entières ; les petits s'endorment comme cela, les grands chuchotent. Une tornade a passé, tout un ouragan de bruits, de secousses : nous étions là habillés en toute hâte, pelotonnés dans cette oreille enterrée, sous un fil électrique, regardant nos faces changées, ne comprenant la gravité de cet instant qu'à la peur des adultes ; tout le reste était dans l'ombre.

Est-ce pour cela qu'aucun film n'est plus parvenu à dépasser la mort, ni aucun mouvement à aller aussi vite que la musique, et que même si l'on nous disait : « va voir là-bas si j'y suis ! », nous y allions dans l'espoir d'une autre lumière ou à cause de cette cave qui s'était mise à rôder librement ?

L'engendrement, ou la genèse, du visible est donc lié à quelque chose de cet ordre : ce que nous pouvons voir sont des figures et des formes qui, incertainement, conduisent des affects. C'est donc que nous avons déjà vu des choses prodigieuses dont la ressemblance ne vient pas ici, devant nous, dont vient avec une figure nouvelle le monde renouvelé des affections.

Il n'existe pas tout à fait en nous une disponibilité perceptive, mais une maladie du visible dont les images (et dont pour moi, je ne sais comment, la peinture ancienne) constituent l'étrange pansement, une application lénifiante, bien que nous ignorions sans cesse où se trouve la plaie vive, son œil et sa lumière ouverts dans le visible.

Une partie du monde est cachée par les figures peintes, par les films et par ce que notre mémoire en retient. Je peux imaginer que cette partie du monde est invisible.

Pour ces raisons nous n'assistons pas à un spectacle qui serait la mise en scène de quelque chose d'uniment perceptible. Le monde figuratif n'est pas rempli par ce qu'il montre mais par la définition de ce qu'il montre.

Nous sommes dans ce film la latence réalisée de l'image : un corps ne bondit pas dans cet espace sans que nous n'éprouvions aussitôt son imparfaite solidarité avec notre poids.

Il faut donc qu'il y ait une naissance du monde très particulière et qui ne soit pas liée parfaitement à l'expérience de notre motricité. Que par une définition mnésique la seule possible, le plus lointain souvenir d'image soit séparé de tout mouvement des corps.

Il faut qu'un imprescriptible engendrement du monde visible, en son passé même, détourne sans cesse de nous, ou maintienne éloignée au milieu des choses les plus proches, une quantité infigurable à nos yeux, imperceptible à nos oreilles et par laquelle seulement tous nos sens demeurent bouchés. Et qu'une partie se dérochant sans cesse sous une autre, nous ne puissions être simultanés de tout le visible, qu'ainsi le monde des hommes ne s'épuise pas pour nous en un seul instant mais que, de même, la signification des hommes demeure après tout la plus étrangère. Et que la reproduction de leurs gestes, c'est-à-dire des mouvements en des images, trahisse à nos yeux le secret de l'espèce *la plus immobile* et dont nous espérons, contre toute évidence, être le secret (toute la lumière, toutes les ténèbres : simplement la nuit elle-même dont nous nous réservons toujours de pouvoir parler dans un certain temps).

Est-ce donc que nous pouvons être à nous-mêmes la limitation du visible ? Nous sommes aussi son ouverture infinie – s'il n'existe que par les affects qui sont attachés à lui *parce qu'il* est une forme particulière de la grande maladie du vivant.

Et cependant, je suis provisoirement sa loi, et n'est-ce pas de cette certitude-là que provient le sentiment d'arriver toujours en retard à tout spectacle d'un film (de

n'apporter au spectacle que ce seul léger retard qui s'ajoute en lui) ? Parce que la ressemblance – dont nous serions ainsi condamnés à ignorer ce qu'elle était – a déjà eu lieu : nous ne pouvons dès lors qu'assister à un jeu des actions qui ne pourra plus – plus jamais – imiter cette ressemblance, cet acte sans copie, sans témoin.

Les tableaux, par exemple, ne sont peints que d'un seul côté et la partie qui nous regarde tourne le dos au monde. Ils tournent ce dos à tout l'invisible du monde et bornent ainsi l'univers rendu manifeste par toute l'histoire des espèces.

Ces miroirs particuliers ne reflètent rien de nous, à cause de notre obscénité, à cause de l'obscurité qui habite la part invisible de notre corps ; ils nous renvoient quelque chose que nous n'attendions que peu, ils exhibent quelque chose que nous n'attendions pas et cela est toujours le sublime que nous espérions : ceci ne s'ajoute pas à nous-mêmes, nous en sommes cependant la loi provisoire et la vie.

Est-ce pour avoir rencontré une mémoire d'abord sans expérience que ces images se sont déposées comme un humus ? cette mémoire-là, comme si cependant elle préexistait au corps entier de l'enfant qu'elle peut maintenant reprendre ou soulever dans son passé ?

Est-ce parce que très jeunes nous avons vu des vieillards marcher très doucement en ouvrant des bouches silencieuses de gros poissons ? et cette espèce de marche de feutre accompagnée d'un clapotis muet et d'un claquement de bouche inaudible ?

Nous marchons dans une telle galerie de tableaux où certains sont accrochés très haut et presque indéchif-

frables, à cause des reflets de lumière attachés au vernis de la toile et ajoutés à la distance de nos corps, si bien qu'ils resteront à peu près invisibles, laissant le souvenir d'un emplacement, de quelques couleurs et d'un reflet qui les efface tandis que nous passons... Nous voyons aussitôt que ces toiles ne sont peintes que d'un seul côté et – comme dans le mystère de la T.S.F. où nous cherchions en faisant le tour l'origine des voix qu'un bouton allumait – la face sans peinture, la toile nue qui ramasse la poussière, tourne le dos à quelque chose qui, si personne n'y jette les yeux, est seulement plus obscur. Les tableaux jalonnent-ils notre marche non pour représenter ou témoigner du passé de l'espèce figée dans ces costumes extraordinaires mais pour, de ce côté sans peinture, faire face au monde invisible et le maintenir à distance de cette plaie de regard que les membres délicatement figurés ou les paysages d'autrefois continueraient à la fois de calmer et de maintenir brûlante.

Et dont, par l'exagération de couleurs et de formes, par l'excès figuratif, par l'espèce de dotation extrême dans le visible, la surface peinte nous occupe, avive ou tranquillise une plaie de regard que nous ne savons autrement où poser ni où faire porter ni comment, infestant tout espace vers lequel elle se porte, rencontrant le reflet d'un visage sublime, elle meurt, s'exténue dans son pouvoir d'incessante inquiétude ou se consacre aussitôt tant que ce visage reste en elle et lui prête sa mémoire. Et qu'ainsi le calme soudain de la *Pietà* de Rogier van der Weyden, par les agenouillements, les yeux des personnages clos en présence d'une seule mort qui les enveloppe, le pli des draps, commence à rayonner en un arc-en-ciel et une aurore boréale qui soulève dans le fond du tableau un dôme de lumière jaune et irise ce dôme de rouge et de bleu nuit au-dessus de nos

têtes penchées. Nous marchons dans une telle galerie comme si soudainement tous les tableaux n'offraient aux yeux que la surface usée et poussiéreuse de leur dos, changeant cette même galerie en un long tunnel au bout duquel, si aucun éclat de ressemblance ne subsiste en lui – parce que la disparition de toute figure visible tout à l'heure apparentée à la suite des positions et des arrêts possibles, à tout le moins imaginables, de corps d'autrefois dans des milieux colorés –, parce que disparaît donc en ce couloir aveugle l'assurance que quelque chose des hommes a été autrefois capté dans la définition des proportions de figures, et, avec cela, le doute que la chaîne et la fraternité de tous les hommes d'autrefois seraient dans ces espaces sublimes plutôt que dans leur obscénité non montrée, ce doute nous reprend par ce long couloir sans image tuant en nous la *dernière ressemblance*, tournant vers notre corps, comme par une pression de vis, la face sans traits et sans proportions du monde invisible que les figures tenaient tout à l'heure à distance par leur dos..., au bout de ce couloir et d'une déambulation sans fin une lumière, cependant, serait allumée pour garder la ressemblance d'un seul être humain qui par ses yeux tournés vers nous pourrait encore cacher, derrière lui, le reste du monde.

Nous longeons donc toujours cet espace et ce blanc d'image vers la lumière d'une espèce qui nous ressemblerait. Est-ce donc que nous avons déjà vu des choses prodigieuses, comme des vieillards marchant sur du sable, que nous savons que leurs images animées retiennent non la perfection de ces mouvements mais l'intelligence du destin qui rend cette marche inéluctablement orientée vers la nuit ? – et dont l'immédiate compréhension accomplie sans le secours de notre mémoire fait basculer ce feutre glissant et ce sable et ces bouches

ouvertes de poissons asphyxiés dans la lumière vacillante qui prolonge cette avance solitaire au-delà de la mort et, tout d'abord, couche les corps très lents dansant sur un écran en un faisceau incliné, hésitant et grouillant par des milliards de points – comme si le mouvement solitaire du vieillard appuyé sur une canne devant l'océan ne pouvait refaire la solitude d'un homme imaginant avoir touché la limite de la terre, que dans l'incessant papillotement de photons dévorant au-dessus de nos têtes un dernier reste de son corps de chair, tandis qu'avec ses pieds de liège et une canne enfoncée dans le sable il regarde la mer légèrement bombée contre l'horizon et le chuintement des plaques d'écume qui éclatent à ses pieds – et devant ce mur impalpable où nul homme ne ressemble plus, nous comprenons immédiatement et sans souvenir qu'il a dû traverser ce même tunnel, passer au-dessus de nos têtes dans des rayons où une vermine de lumière arrachait de lui un reste de chair et, par le soulagement de ce dernier poids, tant qu'il est encore visible, s'assied devant l'océan sans voir aucune image. Ainsi que mourait Homère au pied des falaises, la face tournée vers le vide pendant que de jeunes pêcheurs à côté de lui arrachaient les poux qui mangeaient leurs cheveux.

Notre place, c'est à vrai dire seulement notre signification, est ici fugitive ; elle est pourtant essentielle. Je la crois (je l'ai donc ainsi expérimentée) liée au retard, à la manière de retard fatidique que nous avons sur ce que nous voyons. Et l'ordre même de la signification, si nous n'y sommes pas simplement des opérateurs (des artisans, des mécaniciens ou des couturiers qui rapetassons, comme sur des lambeaux d'étoffe, des fragments du monde, des fragments de parole, des témoignages isolés de l'intelligence ou de la douleur des hommes) – ou le travail de la signification comme cette emprise qui nous est réservée sur tel détail du destin de l'humanité, tel détail le plus figuratif ou le plus obscur, désignant comme un produit dans l'histoire ce qui en chacun demeure instamment invisible, infiguré, informulé – ou bien tout cela n'est-il pas d'abord cette espèce de don d'un temps où ne se représente pas le travail des hommes dans le monde. Et même ce temps-là serait-il ainsi affecté à ne pouvoir représenter la souffrance et le travail de personne.

Et cela est-il aussitôt notre honte et la plus grande jouissance criminelle qui nous soit ménagée : la significa-

tion, les mots, les images ne représentent plus personne. Personne ne viendra dans ces mots et à travers ces images demander compte de tout le temps que nous y passons, de tout le temps que nous y passons, de tout le temps que nous ne donnons pas aux autres – par exemple, j'écris et par cette fatalité sans cause quelqu'un souffre à côté de moi, des hommes meurent, je continue d'écrire. Personne ne brandira peut-être sous mon nez ces torchons de papier pour leur faire représenter l'abandon des autres, ma légèreté, des larmes ou un désespoir dont je serais le héros criminel ; personne ne tendra comme des pièces d'huissier toutes ces feuilles qui devraient représenter la honte même de ma vie ou toutes ces heures sans poids, sans bruit, sans horloge passées à l'ombre d'une fenêtre et penché ainsi, apparemment pour rien, pour assouvir cette incompréhensible passion, des heures sur le buvard de ma table, entouré de fioles d'encre, de crayons et de livres mais surtout d'un invisible désert, tendre ainsi ces pièces devenues méconnaissables et me souffler : « Criminel ! s'ils sont morts pendant tout ce temps, tu as donc poursuivi l'ombre de cette mort ! » Rien ne me convaincra qu'il y a ici une cause, ni que ce silence expérimental né, comme dans l'œil d'un ouragan, au centre le plus froid rayonnant dans le travail et dans la mort des autres, que cela enfin, par la souveraine légèreté d'une absence, par cet invraisemblable détachement de toute figure humaine, que tout cela est en un mot la terrible cause d'un crime inconnu qui nous poursuit, qui harcèle, enlève la nuit, halète en nous. Personne ne le dira aussi vraisemblablement que je le sais déjà – et je suis donc par ces images et par ces mots ajoutés les uns aux autres, par ces mots passés derrière l'ombre d'une fenêtre, une sorte de fatalité irrésolue ou bien l'imagination d'un instant durable dans l'espèce

humaine. Et si je suis là au lieu de bondir, d'aimer ou de répondre à quelqu'un, n'est-ce pas aussi pour combler une espèce de retard, n'est-ce pas que je donne quelque chose comme une vie à la durée de ce retard et à son épuisement impossible ? Je puis ainsi, me penchant pendant des années sur des feuilles couvertes d'écriture ne rien voir et percevoir dans la plus grande terreur qu'elles ne réfléchissent aucun visage humain et d'abord ceux que j'aimerais faire apparaître, et que ce que je ne cesse de faire par ce tissu et cette ombre, ne consiste jamais qu'à écarter leur ressemblance. J'écarte donc d'une seule main la face même de toute l'espèce humaine et pris dans cette cave, pétrissant ces mots, touchant cette argile, manipulant sans fin ces images, des lueurs et d'infimes souvenirs de reflets, j'écarte d'une seule main la ressemblance de toute l'espèce humaine. Personne ne convaincra donc celui-ci d'un tel crime puisqu'il le connaît comme par avance, mais il le suspend, il le fait attendre, il est la vie même qui le supplie de surseoir à la dernière exaction, personne d'autre, puisque c'est dans la jouissance de ce crime-là qu'il jouit par avance de toute son innocence. Et puisqu'il est précisément le seul à expérimenter ensemble *cette* innocence et *ce* crime ; écartant la ressemblance de la face humaine ; et sachant qu'enfermé par le temps, par l'attente et le travail des autres – à vrai dire il suffit de la peine sans réponse d'un seul être pour que le monde entier se referme –, va-t-il pouvoir, là où le visage humain n'est plus une image, atteindre cette dernière ressemblance par laquelle ce visage sans trait et ses linéaments maintenus distendus et, en somme, tout ce monde, défiguré pendant qu'une réclusion aura duré, se met soudain à ressembler à ce qui ne cesse de le rendre dissemblable, le décompose, le grime, le poudre et change ces images mêmes et pourrait

donc ainsi être épuré jusqu'à atteindre l'effroyable ressemblance du temps.

Et qui viendrait me tendre cela même comme devant représenter du temps, ou quelque chose d'autre, quelque chose qui serait inexplicablement lié par un seul mot à quelqu'un d'autre : cela, ce tas, ces chiffons ne retiennent aucun visage ; cela, après tout, a-t-il seulement pied à pied forcé vers le visible une certaine inconsistency qui devait être dans le monde, mais inaperçue, mais taciturne, cela a-t-il été chercher un personnage assis dans l'ombre, jeté quelque chose à sa face, regardé ses yeux et, incertain que celui-là pût ressembler à notre espèce, cela a-t-il seulement et incroyablement fait vieillir du temps.

Nous savons donc devant la toile de l'écran que nous n'assistons, sur la liaison d'un mouvement, ses saccades, qu'à ce retard de mouvement et que la mort du vampire ou celle de la Chienne, que dans la course d'un char le tremblement qui immobilise un instant les rayons d'une roue, tout cela – et ces acteurs japonais courant derrière un camion qui les dépasse et les envoie piétiner un moment à l'horizon – ne trouble pas ou est impuissant à rencontrer le même sentiment du mouvement. Cela, certes, est impuissant à représenter notre vie ou à « reprendre » une action quelconque de notre vie. Si nous vivons ici des retards ou de légères anticipations d'action, c'est donc non le sujet figuré mais la matière de temps, jusque-là invisible, qui devient notre savoir, notre jouissance et notre expérience entière.

Cependant si la simultanéité du mouvement parvient à nous frapper comme un acte auquel nous assistons

librement, quel est alors l'extrême soulagement de cette action représentée (certes, je commence par ne pas être dans le champ de l'image que je regarde ; peut-être suis-je virtuellement l'ensemble du champ que je regarde sans le tacher, sans non plus l'envahir : c'est donc que le mouvement réalise pour moi une sorte de destination de corps, jusque-là inconnue ou inexpérimentée) ?

Il faut cependant que si le temps est devenu visible en des actions, qu'il soit notre émotion ; et que cette jouissance particulière liée au temps ne soit pas son savoir ou sa connaissance, puisqu'il n'y a pas de connaissance du temps, mais sa vie et sa jouissance qui lie du temps en moi et peut, même sans recourir à une représentation d'action, me lier en lui comme l'un de ses fragments – il faut donc, si les actions représentées deviennent en quelque sorte transparentes à cette durée, à cette interruption, à ces artifices d'enchaînements, que mon corps, mon esprit, ma mémoire même soient poreux à l'expérience d'une temporalité dont ma vie, ma force sont incapables (qu'ils ne peuvent « contenir »), qu'ils se révèlent ainsi comme suspendus à l'extension particulière de cette durée qu'aucun de mes organes n'avait expérimentée. Quelque chose serait-il donc, comme une âme, logé dans une incessante inscience du temps, ou quelque chose demeure-t-il en nous sans causalité afin de pouvoir se suspendre à l'apparition de ce temps nouveau ?

Et ceci, les suggestions de mouvements transparentes à un nouvel édit du temps, rencontre-t-il, par exemple, cette forme d'action vide dans laquelle, sans que tout notre corps ne cesse d'y être occupé, nous demeurons simplement poreux et comme ouverts au rien, à du songe, à du repos sans image, à une lassitude sans la même tension que la fatigue, où nous sommes simple-

ment et sans soudaineté des hommes qui pensons à rien, c'est-à-dire qui par ces instants tournons le dos au monde ?

Est-ce aussi par un hasard extrême que l'oscillation d'une ampoule nue au bout d'un fil a dû pendant quelques nuits imprimer comme une attente un mouvement de balancier ou ce métronome dont n'était alors affectée que la force de la lumière ? mais une force et une décroissance de luminosité qui n'était pas un mouvement – qui était même immobile, aussi arrêtée que le vacarme et le grondement sous un ventre d'avion, des visages stupéfaits ou des arbres dont les branches se sont mises à se déchirer, à voler par un après-midi d'été ; si tout à coup ce fil et cette ampoule ne cessent plus de se balancer violemment, d'un bout à l'autre d'un demi-cercle et moins pour faire tourner des ombres sur les murs que comme si un corps pesant y était attaché – était assis dans la lumière crue de cette ampoule et jetait par saccades tous ses membres, pieds, jambes et d'un mouvement de reins, vers le plafond de briques ; nous comprenons par une lueur que cette image se referme, qu'elle sort de nous, qu'elle n'est plus un secret et qu'à cet instant où cesse l'écho de cet étrange point d'orgue dans les nuits d'autrefois, un coup sourd heurte quelque chose au milieu de notre vie – que par cette éternité ajoutée, le mouvement de l'ampoule oscillante s'amollit soudainement, qu'elle perd sa course, qu'elle n'émet plus aucun son et que cette cave où elle a tourné n'existe plus, sitôt qu'une jeune femme pénètre sous sa lumière, qu'une momie assise dans un fauteuil a tourné dans cette lumière et, que dans la fin de *Psycho* une main arrête la course d'un couteau qui la frappait déjà ; comme si ce dernier coup où nous avons entendu un cri refilmait encore une fois la lueur d'un

souterrain où nous espérions que la mort ne ressemblerait à personne.

Et le même temps, les mêmes doigts qui ne peuvent donner forme au visage du Golem, parce qu'ils sont, tant que nous les voyons, et ces doigts et cette face barbouillée de glaise, uniquement attachés à la même désespérance de rendre une face humaine absolument lisse et dénuée d'expression, et de faire cela comme un jeu d'enfant, c'est-à-dire dans un jouet aussitôt voué à la confusion et au balbutiement des affects (n'est-ce pas pourquoi tous les jeux d'enfants gardent cette tournure excrémentielle qui pourrait modeler sur leur propre événement incompréhensible, une reprise d'affects indistincts dont il est seulement sûr qu'avant d'atteindre une ressemblance, il faudrait encore maîtriser avec ce temps angoissant, l'extrême proximité de leur corps – est-ce pour cela que ces jeux ressemblent et que le produit en est cependant défiguré ?), n'est-ce pas, dans le regard que jette Loew sur cette poupée inachevée, et encore collé contre elle pour une caresse informe, le supplice qu'il imprime à la terre par cette hâte extrême, comme s'il maniait un instant avant qu'elle ait une figure, par un malaxage furieux, la quantité invisible et le poids infigurable de tout le corps humain, et touchait sous nos yeux, dans notre bouleversement, cette dernière révélation : le corps et la copie ou bien toute créature ne s'achève que par la plaie que le visible porte en nous. Ou bien encore ceci, le monstre n'est un monstre que si cette plaie demeure à nos yeux une plaie.

Mais cette action, qui comme rarement est une cause, ou un événement qui suspend tout effet, cela est-il déjà commun à cette intention, est-il du moins comparable à cette conscience de crime (c'est-à-dire à cette seule pensée simultanée à un seul événement dans

le monde) au milieu de laquelle (et comme la bobine enregistrant l'action devenue visible) une femme tombe percée d'une balle tirée de la rue, derrière l'action d'une boîte à musique, derrière la résolution farouche d'un enfant, s'écroule à terre dans un mouvement qui relève sa jupe et montre, étendue devant la vitre brisée, la peau d'une cuisse au-dessus d'un bas : le crime est donc le pouvoir que le temps atteigne simultanément tous les corps qui sont en lui et qui ne tendaient qu'à s'en séparer.

Comment pouvons-nous voir tout cela et voir quelque chose au lieu de rien, au lieu de meubler notre regard de l'absence de regard comparable à l'absence de pensée qui nous occupe périodiquement ? On pourrait imaginer que cela laisse filer en nous des sortes de germes, des toupies de grains ralentis, que nous puissions voir les paupières mi-closes, comme en un demi-sommeil, les animaux dans leurs larves, des têtards d'hommes (ou que les mêmes brouillards du *Château de l'araignée* égarent à nos yeux, par une perte de la proximité et sur un plan sans repère, les mêmes deux cavaliers tournant et harcelant une poussière humide). Un œil béant s'est ouvert en nous, il a fait naître le visible et ne le détruit plus. Dans notre expérience le visible ne connaît pas l'assoupissement de la pensée, de la même façon il ne connaît pas chaque jour, à chaque instant le même commencement, le même balbutiement et cet acte perpétuellement inchoatif qui la fait naître comme de son impossibilité et maintient en elle la dernière impossibilité et l'extrême limite où la pensée n'est, par exemple, que l'inconsistance du monde. Un peu ou presque déjà

une manière particulière de suspension de tout sensible, et la façon particulière qui ne lie plus le sensible et fait, par exemple, durer sa proximité, sa moiteur ou son grain plus près de moi, sans pourtant nourrir mon corps et sans plus affecter aucun des organes de sa perception. Si une fleur écrite ne sent pas et n'affecte plus mon odorat, n'éveille non plus en lui le souvenir de cette odeur, je produis donc une durée d'imagination des corps comparable à celle de la physique classique. Des corps qui ne sont pas rationnels, qui sont seulement privés de toute la zone d'affections par laquelle tout corps a un monde, c'est-à-dire une solidarité. C'est donc cette solidarité nouvelle entre des corps abstraits qui constituerait ma pensée, de même que ce parfum scriptible commence une perception sans corps (il sera, par exemple, mêlé à une étincelle, à l'évocation du vent, à une pâte du souvenir, ou par sa description incomplète il restera comme un insecte collé à l'empâtement de mes souvenirs).

Mais cette pensée qui s'éveille et doit troubler un monde d'abord sans objets et qui peut se réduire à l'île imparfaite de ce parfum inachevé – qui peut être aussi bien la recherche hésitante d'une cause nouvelle, inconnue dans tout phénomène, cela sans cesse réductible à rien, constitue l'acte inchoatif par excellence de toute ma vie : rien ne s'y transforme, ces mots ne se maintiennent pas, ils n'ouvrent peut-être aucune autre perception, comme s'ils ne s'adressaient plus aussitôt qu'à des êtres susceptibles de n'être émus ou convaincus que dans le souvenir de leur corps – et comme si (mais *parce que*) la musicalité qui vient en eux, et qui à travers eux vient au monde, ne cessait, tant qu'elle rôde ou tourne en l'air, de chercher le corps nouveau qui lui réponde, comme si un seul point réellement vulnérable et non

encore atteint devait se découvrir par cette espèce de flottement et de lévitation du corps dans le souvenir.

Cette qualité, ce déplacement (et l'étrangeté persistante des affects qui ne touchent pas le possible du corps ni son imagination mais, pourrait-on dire, uniquement son déplacement et sa quantité de déplacement sans organes *comme* émotion, qui l'atteint donc non en un lieu du corps réel ou idéationnel mais par un instant d'évanouissement, comme si cette instance de débâcle préluait sans fin et vainement à sa réorganisation en une combinaison inédite), cette transmutation du monde apparente donc ce que les mots font en moi à ce que le temps ou les atomes, ou les parties les plus élémentaires de la matière – son état gazeux, par exemple – feraient dans l'univers.

La pensée connaît la genèse de l'univers matériel (mais comme dans celle-ci c'est à un univers invisible qu'elle s'attache), c'est-à-dire son état destructible, le desserrement et l'affolement de ses plus petites parties – la vue n'est pas affectée de ce commencement trouble ni de cette perception tamisée à cause de sa plaie vive qui est la conscience et l'immédiat du visible.

La vue n'est affectée d'un tel enchaînement de troubles que dans le cinéma (ce n'est donc pas un corps qui bouge d'abord au fond des images cinématographiques, c'est la définition même du visible, c'est plus que sa proximité) ; elle est accompagnée de sa genèse répétée, et sans cesse : elle devient donc soudain une pensée attachée à l'impureté de sa naissance – et cette naissance ne la quitte plus, elle laisse flotter en elle pour la définir son corps infime – mais non à l'impureté de notre présence en elle.

Je vois ici, confondues, la genèse du monde (et c'est aussi bien sa destruction élémentaire), la genèse de la

pensée ou sa lente inchoation et un commencement de visible qui n'est pas encore une figure, qui n'est pas encore une action.

Il y a, par exemple, du gris – de la vapeur, du brouillard et tout un en-deçà d'image – chez Kurosawa dans *Le Château de l'araignée*. Ce gris n'est pas un voile indistinct posé devant des objets, il est une pensée, sans corps et sans image. Il est donc le commencement du monde au milieu d'une histoire et comme l'aube et le crépuscule enfermés dans cette histoire.

J'ai donc appris – réfléchissant ainsi sur le cinéma, sans toucher à la totalité de son phénomène ni peut-être à ce qui est le plus essentiel en lui, en nommant sans doute ce qui est moi son événement renouvelé (et renouvelé dans nos mémoires) –, je n'ai appris que ceci : au milieu de tous les solides du monde, de toutes ses images, une matière nouvelle devient sensible. Elle m'attache non par la suggestion d'actions, non par la répétition de mouvements mais parce qu'elle affecte la vue – toute la responsabilité du visible – de tous les phénomènes, de tous les événements dont l'avant-corps et la première figure incomplète caractérisent la pensée. Le visible est ici nouveau parce qu'il constitue un acte de pensée (il en emprunte les caractéristiques, l'espèce de morphologie) et non tout à fait l'objet d'une pensée. L'acte d'une pensée et non d'abord son objet (ce n'est pas un procès assimilable ou réductible à de la figuration auquel nous assistons). A l'évidence, cette matière prise dans un mouvement nouveau (pour l'expérience ou le savoir que nous avons des phénomènes) retient tout le tremblement d'une pensée inchoative mais non son produit (ce n'est pas une élocution, ce n'est pas une

écriture) : c'est un monde qui tremble, se dissout, se réorganise parce qu'il *a été* regardé, en somme parce que la définition du monde est affectée d'un mouvement.

Par une suite de plans, le même paysage (flou, net, détaillé, surplombé, musical) varie sans cesse et, strictement, change sans cesse d'univers. L'image du monde est mobile jusqu'en ses détails : elle ne découvre pas des aspects surprenants du même monde mais sous ces aspects, d'autres mondes.

Pourquoi la pensée affecte-t-elle ainsi la forme (de flou, d'extrême mélange et de confusion morphologique) par laquelle n'étant pas du domaine de la perception, elle prend par exemple un corps non dans son contour mais au milieu de sa masse en ajoutant quelque chose de plus improbable à la définition de cette masse, comme si de son œuvre propre (dans les scènes que la littérature ajoute au monde, ou dans le nouvel isolement de causes dont une pensée spéculative décharge un corps), la pensée et le trouble du langage ajoutaient là un point de gravité nouveau qui à lui seul ferait franchir le monde vers un aspect inédit de ce monde. Le même point, éprouvé dans son déséquilibre, que Kafka évoque comme la seule marque et le symptôme isolé battant incertainement dans son écriture pour ce rappel d'un corps ancien, et seulement ancien parce qu'il ne cesse d'être préalable à cette écriture (parce que l'impossible réalisation ou la mort inaccomplie de ce corps facticement antérieur maintiendrait, par un malaise et un déchirement incessant, ce corps et cette écriture vivants dans une synthèse inconcevable).

Si le monde des phénomènes, loin de reproduire les conditions réelles de ma vision, est ainsi nativement affecté ou caractérisé par ce trouble nouveau (par ce flou et cette grisaille entre les corps, créant des percep-

tions nouvelles, une grille inédite dans laquelle ne se succèdent pas des phénomènes mais bien des mondes, puisque je ne puis connaître par aucune expérience, ni en aucune hallucination cette succession-là dans le temps de mon corps percevant, c'est-à-dire au moins dans les perceptions dont je suis la responsabilité ou la possibilité constantes), je sais donc que ce monde nouveau, et non à la façon d'un musée de phénomènes, m'étonne non plus comme ce changement même des perceptions mais à la manière d'un acte de pensée – et s'il ne cesse de s'engendrer à mes yeux en changeant les proportions du visible, je sais du même coup qu'ici, devant la toile de l'écran où je pensais n'être convoqué que pour assister à des actions, le monde passe par des définitions de matière (que l'enveloppe d'une forme visible, et son imagination, peut être instamment sa substance). Je comprends cela tout comme je vois dans Edgar Poe que la genèse illimitée de l'univers en son détail découvre ce qui dans le fantastique n'est pas un récit, n'est pas non plus figuré, c'est-à-dire une allusion à l'altérité constante de ce monde qui naît. Mais en quoi cela, si ma pensée au contraire ferme quelques perceptions de mon corps, peut-il (ce gros plan, ces saccades, cette brume dans un œil, ce fondu enchaîné, ces ralentis perpétuels dans un film de Jean Epstein) s'apparenter – et par une conviction qui nie les apparences, réfute déjà leurs objections – ou ne s'apparenter qu'à de la pensée ? Justement si cette pensée crée à la fois une parole inédite (ou telle qualité de parole) et frappe le monde entier d'un silence nouveau ou ne parvient parfois qu'à cette ultime « supplication de silence » ? Mais si cela ressemble, dès lors et brusquement, à de la pensée, c'est que le monde qui s'ouvre ainsi comme par une fatalité d'un spectacle universel, vient à nous (sur nous, vers

nous et comme de nous-mêmes ?) dans ce tacheté, dans ces marbrures – comme s’il était déjà habité d’une antériorité de nos désirs ne reconnaissant pas leurs objets – parce qu’il est habité : parce que ces apparences nouvelles dans lesquelles il nous faut parfois accommoder pour les saisir comme des parties d’objets, et dont nous méconnaissons donc toujours la forme entière et la référence, ces apparences mêmes sont *des affects*. Ces affects n’ont pas de visage, ils n’ont pas encore de nom : nous consentons cependant en eux, sourdement, à ces étranges antécédences d’émotions, à cette première irrationalité que l’apparition des figures et des actions achèvera sous nos yeux (c’est, par exemple, ce que jouent dans un mystère indéchiffrable – et pour cela même – les séquences d’ouverture des premiers films de Hitchcock, *Murder, Blackmail, Champagne*, ou la couleur et l’espace entier qui s’étend dans les génériques de Mizoguchi). J’apprends donc que la participation à un tel spectacle ne me fait pas venir dans le monde par la vue, il fait venir une charge émotive dans une irresponsabilité de ma vision. Il donne comme l’arrière, le fond de cette vision, il la confie à la somnolence de mes sentiments et de mon être moral, c’est-à-dire à la seule durée qui en moi acquiesce au sens du monde.

Non pas qu’il s’agît là de pensée devenue visible ; le visible est affecté et irrémédiablement infecté par la première incohérence de la pensée (cette qualité inchoative qui ne reste pas en celle-ci comme le signe de sa noblesse ou de son humanité) ou que cette pensée commençante tout comme ce visible entaché de ce même trouble ancré en lui comme une marque de naissance, fussent également, sans jamais pouvoir traverser ni tout à fait abolir le monde auquel ils s’adressent, dont ils viennent, dont ils démentent les dernières exigences de

repos, un éveil incessant de toute l'humanité et moins des hallucinations qu'un immense sommeil impossible (à la manière d'une telle quantité de sommeil qui serait tombée hors de l'espèce). Que cela même reste un spectacle imparfait ou impossible (nous sommes ici la couleur fondamentale de l'image, de même que nous n'étions tout à l'heure que la transpiration de peur dans nos souvenirs et ce qui ne cesse ainsi de poser sur eux ce cache noir dans lequel nous ne reconnaissons pas de visage).

Mais aussi est-ce au milieu de n'importe quelle comédie, si là aussi s'accélérent, avec son temps expérimental, des affects adressés à *personne*, est-ce seulement ma nervosité ou cet enchaînement et ce filet de sentiments inconnus passant en nous qui brusquement m'éveillent, éveillent une sorte de honte et cette certitude que je ne puis éteindre : car en ce moment même on tue dans la rue, en ce moment même où j'assiste stupidement au rassemblement d'un troupeau de vaches américaines, la guerre *ne cesse*, d'immenses polices se déplacent en silence et l'on tue et je n'ai pas de réponse plus forte ni plus faible que d'invoquer la dignité d'une vie, de n'importe quelle vie, comme s'il était cependant déjà trop tard. Et que cette énorme machine de cinéma dont nous sommes bien le réel et toute la bobine et le mouvement perpétuel, rendait simplement toute vie instantanément plus solitaire en enlevant les morts d'un mouvement répété, léger, incessant, comme une sorte d'écume, *hors de notre vie*. Nous savions donc que ces mêmes sentiments impalpables (comme si une ressource de vérité s'essayait et s'épuisait là), que ces plus fines émotions étaient comme des doigts légers, étaient, par je ne sais quel lien solidaire, une machine meurtrière, une sorte de roue, un pouvoir d'étranglement de

la ressemblance et de la grimace humaine – avant qu'elle pût signifier quoi que ce soit, avant qu'elle pût refaire vers ceux qui regardent le moindre signe de détresse désormais crédible.

Et pourtant chaque mort d'un homme, meurtre et suicide sans fin, chaque disparition d'un homme et de l'incomparable solidarité d'un homme dans le monde, laisse donc une réponse inachevée en nous, effroyablement, stupidement donne sursis à notre mort. Le silence nouveau, la lâcheté ou la fatalité dont il vient n'est peut-être après tout que le poids de cette mort un instant ajoutée à nous-mêmes.

Mais les corps, leurs détails ou les objets qui seraient ainsi, par une scène, pris dans le temps qui suspend tout le dehors d'une telle scène, n'en sont pas l'ornement (peut-on répéter que ces objets très particuliers dans leurs aspects d'abord méconnaissables, signalent ou, paradoxalement, marquent déjà l'antériorité même d'un monde que l'attente d'une réalisation de désirs ne cesse d'ouvrir en nous ? peut-on dire que c'est *déjà* cela ?) : que le temps atteigne justement tout corps là où il n'est pas simplement figuratif et qu'une chaîne invisible, reliant capricieusement des éléments épars, soit une jouissance, et que l'action nécessaire de cette jouissance soit de faire décliner ou varier ensemble quelques objets de sa pensée la plus fidèle, que le crime soit donc la cause, c'est-à-dire la divination et la prescience, d'une répartition simultanée des effets, des événements... Que donne cela ? cela donne un désir prenant sa définition dans sa réalisation (comme si le désir nécessitait un monde autonome, en tout cas clos, et que son travail particulier était, tout en les laissant

intacts, de dévorer les objets de ce monde, de les remplacer et d'être, à leur place, son affirmation) ; cela donne donc un désir souverain.

Cela nous dicte une antécédence du plaisir et ceci seulement est un crime. Mais une antériorité dans le désir et comme sa réalisation forcenée : cela est donc une espèce de causalité inconnue.

Le retard que nous vivons dans la représentation des actions (dans le va-et-vient de leurs effets) est incomblable – et cette place que ne peut remplir une chaîne des actes est ici partie de notre expérience de ce temps-là –, il est de surcroît inassumable dans le dernier crime qui écarte tout autre du temps ; la signification est cependant dévouée à le *représenter* : c'est la lueur d'un seul événement dont nous n'avons pu être simultanés. C'est la première ressemblance qui nous a échappé (qui a eu lieu sans nous), c'est-à-dire l'unique mort qui était annoncée et qui ne nous a pas frappés dans la vie même, parce que nous ne l'avons pas reconnue. C'est le motif de toute la « vie criminelle » d'Archibald de la Cruz : c'est que toute sa vie réside dès lors en une seule signification ou n'échappe plus à la course de tout événement, comme un meurtre sans fin, et un meurtre dont les objets s'offrent à l'assouvissement impossible, incessant, va-et-vient. Elle s'acharne à démentir cet unique tourment : que la vie est sans cause.

Mais encore ? le visible est cette maladie plus sensible de notre espèce et par laquelle le temps nous attache à des figures qui disparaissent de nous-mêmes.

Ou l'espèce est-elle cette maladie entière pour laquelle, *fors le temps*, il n'y a pas d'innocence : il n'y a que des causes.

Ce retard est donc une image, ou une signification.

Ce retard est incombable, il est de surcroît inassumable (il est tout juste cette forme du temps qui nous est montrée comme un mouvement)...

Et le crime incessant d'Archibald n'est-il que celui-ci : il est l'ignorance entêtée d'une cause invariable, constante, de la simultanéité des effets, des morts, de l'accompagnement musical de la mort, de sa « ritournelle ». Et la répétition têtue et involontaire (comme attachée fatalement à cette compulsion de voir) n'est-elle pas le doute de cet objet accidentel, de cet accroc intérieur et de cette chair du mouvement, la première peau de femme aperçue par le mouvement d'une chute sur le parquet qui découvre les jambes de la gouvernante, parce que seule la ritournelle de la mort pouvait refaire ce dévoilement très mince qui reste donc le plus secret ou bien l'événement même dans lequel s'est ainsi concentrée, avec sa gravité, la responsabilité de la mort. Sur lequel encore toute l'incertitude du crime, et toute sa démesure, s'est un jour consacrée.

Je savais, par exemple, que cet extrême délice d'un éclat de peau (c'est-à-dire d'une autre femme) pouvait être la découverte et le secret d'un enfant, une émotion de perception et non la durée de quelque chose de constamment visible ; une manière de vérité unique et soudaine qui colorait une silhouette, une voix, un vêtement et un parfum comme le secret que nous aurions partagé. Par un instant ce corps dont je retiens le secret caché et dont tout mon cœur bat, tant je voudrais qu'il soit tout entier sublime et que ce fragment seul visible soit un mot d'amour éperdument adressé à mon désir inexpérimenté, déplace à cet endroit en secret un sou-

rire et l'espèce de maternité nouvelle, entière, intacte, très proche et pour laquelle un enfant, assis dans un sous-bois, se roulerait silencieusement dans les feuilles, un après-midi d'automne.

C'était l'ignorance ou le doute de l'objet le plus simultané (dans le mouvement, le regard, l'ouïe) qui a poursuivi dans la vie d'Archibald la perpétuelle inconnnaissance d'un premier crime : la répétition de cette enfance enroulée à ce seul bas de femme surmonté d'un pouce de peau.

C'est donc en un lac et par le gargouillis et cet étouffement des sons que la ritournelle de la mort doit disparaître et la boîte à musique s'enfoncer – à genoux à cause de ce chant, à ses genoux et longuement applaudi en regardant ses yeux, je n'aurais pu indéfiniment que serrer entre mes doigts et baiser le bas de sa robe.

Nous sommes alors parvenus dehors par les portes largement ouvertes, le hall très éclairé, et jusque dans la nuit qu'aucune lumière ne parvenait à arrêter, à immobiliser et ne pouvait même dessiner. Je crois qu'il faisait très doux et que la pluie avait cessé, elle aurait cessé depuis des heures. Il y eut des étoiles et le roulement continuait dans ma tête, personne ne parlait. J'ai senti qu'on me touchait le bras, il faisait chaud, des cigarettes s'allumaient derrière moi (j'avais entendu des claquements de briquets et vis des visages éclairés en me retournant), les pieds repartaient sur la route. Rien n'épuiserait cette nuit, rien ne l'accomplirait.

Il y avait des brindilles ou des miettes dans ma poche qui ne me rattachaient à rien. J'ignorais même comment elles étaient venues dans ces plis puisque je n'y avais jamais posé de pain¹. Le rang des peupliers n'était plus très loin et rien ne se dessinait là. S'il avait dû pleuvoir

1. En y repensant aujourd'hui, peut-être que si rien ne s'était effrité et que je sentais des miettes comme des grains de sable abandonnés là, du temps – celui même qui ne me rattachait alors à rien – avait dû tomber par cette ouverture étroite parce qu'en somme, sans le savoir, j'aurais rôdé un instant ou un jour dans ce temps sensible.

encore, nous aurions pu sentir l'odeur des gouttes sur la route chaude.

Nous savions qu'un chien attaché dans une ferme se mettrait à aboyer au tournant. L'un de nous marchait dans l'herbe à côté de la route pour ne pas faire de bruit et j'écoutais cette espèce de flagellation de ses souliers par des brindilles, le foulement de l'herbe.

S'il avait dû tomber des gouttes, j'en aurais senti une s'écraser sur ma main ou glisser dans le col de ma chemise – nous aurions couru jusqu'au chemin, sans s'arrêter, jusqu'à la maison où la lumière serait soudaine et très vive, aller dormir dans des lits et chuchoter un peu.

F. me toucha le bras et me montra les étoiles qu'elle savait par leur nom, le chariot, l'ourse, je comprenais surtout la voie lactée et l'histoire du lait perdu dans la nuit.

Les souliers, les corps qui devenaient à peu près visibles : les voix recommençaient dans une nuit si parfaite qu'on ne voyait presque personne. F. me montrait les étoiles, j'essayais de deviner leur emplacement.

Et nous étions là, avec ce bruit des souliers d'autrefois, et des rires très légers qui sortaient des conversations, marchant très doucement et serrant des mains, pour la première fois, suspendus dans cette nuit.

Photographies

<i>The Devil Doll (Les Poupées du diable),</i> Tod Browning, 1936.	21
<i>Vampyr</i> , Carl Theodor Dreyer, 1932.	22
<i>The Mummy</i> , Terence Fisher, 1959.	24
<i>Frankenstein Must Be Destroyed</i> (<i>Le Retour de Frankenstein</i>), T. Fisher, 1969.	25
<i>Freaks</i> , T. Browning, 1932.	27
<i>Lost Horizon (Horizons perdus),</i> Frank Capra, 1937.	29
<i>L'Inhumaine</i> (photo de tournage), Marcel L'Herbier, 1924.	31
Stanley Laurel.	32
Laurel et Hardy dans un film de Leo McCarey.	34
<i>L'Ange bleu</i> , Josef von Sternberg, 1930.	36
<i>La Veuve joyeuse</i> , Erich von Stroheim, 1925.	37
<i>Idem.</i>	39
<i>Liberty</i> , Leo McCarey, 1929.	41
<i>Le Maître du logis</i> , C. T. Dreyer, 1925.	43
<i>Freaks</i> , T. Browning, 1932.	45
<i>Idem.</i>	47
<i>Idem.</i>	49
Dans un film de Mack Sennett.	51
Non identifié.	54
Non identifié.	56
<i>Charlot soldat</i> , Charles Chaplin, 1919.	57
<i>La Chienne</i> , Jean Renoir, 1931.	59
<i>Pages arrachées au livre de Satan,</i> C. T. Dreyer, 1919.	61
<i>Charlot trimardeur</i> , Ch. Chaplin, 1914.	62

<i>Charlot au music-hall</i> , Ch. Chaplin, 1915.	64
<i>Batling Butler (Le Dernier Round)</i> , Buster Keaton, 1926.	66
Claude Autant-Lara, costume pour <i>Nana</i> .	68
<i>Nana</i> , Jean Renoir, 1926.	68
<i>Octobre</i> (photo de tournage), Sergei Eisenstein, 1927.	70
<i>Macao (Le Paradis des mauvais garçons)</i> , J. v. Sternberg, 1952.	71
<i>Salvation Hunters</i> , J. v. Sternberg, 1924.	72
<i>Foreign Correspondent (Correspondant 17)</i> , Alfred Hitchcock. 1940.	73
<i>Nosferatu</i> , Friedrich Wilhelm Murnau, 1922.	75

Les photographies de ce volume proviennent de la photothèque des *Cahiers du cinéma*, sauf page 47, photo BIFI Cinémathèque française.

Table

<i>Préface</i>	4
<i>Les dieux</i>	19
Poupées du diable	21
The Mummy.....	24
La jalousie de Freaks	27
Horizons perdus	29
L'Inhumaine	31
La servante qui téléphone	32
Profession : Bouvard et Pécuchet	34
Laurel et Hardy frère et sœur	35
Le clown d'Héraclite	36
L'orgie blanche.....	37
L'orgie noire (les esclaves et le tableau)	39
L'objet	41
Le suaire	43
Le boudin	45
Poules	47
La ressemblance	49
Corps burlesque	51
La mort de Néron	54
La mort de Néron avec personnage	56
Le phonographe	57
L'être idéal n'est vu que par les yeux du criminel	59
Au livre de Satan	61
Burlesque 2	62
Le joufflu au théâtre	64
La carte routière.....	66
Nana.....	68

La fumée.....	70
Ombres.....	71
Devant la maison.....	72
La chambre.....	73
La berline, les nervures.....	75
 <i>La vie criminelle (le film)</i>	 <i>77</i>
<i>La vie criminelle</i>	<i>79</i>
<i>La leçon des ténèbres.....</i>	<i>105</i>
<i>La roue des images</i>	<i>145</i>
<i>La roue</i>	<i>155</i>
<i>La face humaine</i>	<i>166</i>
 RÉFÉRENCE DES PHOTOGRAPHIES.....	 205



*Achevé d'imprimer le 13 septembre 1997
sur les presses de l'imprimerie Darantière,
Quetigny - France
Dépot légal : octobre 1997.
N° d'impression : 97-1009*

L'Homme ordinaire
du cinéma

Jean Louis Schefer

- Tu vas souvent au cinéma ?

- Je vais souvent dans le temps lui-même : le cinéma est la seule expérience dans laquelle le temps m'est donné comme une perception. Si ce que je retiens d'un film est improbable, soumis au caprice incessant de mon imagination, je suis peut-être sûr d'aller au cinéma à cause de ce temps nouveau dont je pourrais jouir. J'y vais donc souvent.

- Mais de ce film ou de tel autre, que perçois-tu, que retiens-tu ?

- A travers des scénarios, des images qui captent plus ou moins vite une violence de sentiments autrement sans destination, nous assistons certainement au spectacle encore incompréhensible de "l'homme visible". Un homme dont l'âme, l'esprit, la pensée ne sont faits que des actions qu'il montre, en qui des conduites sont greffées, comme des organes.

- Et l'homme ordinaire du cinéma ?

- C'est chacun de nous sans doute : celui dont les objets de plaisir deviennent des objets de savoir, non l'inverse. C'est un spectateur.

- Enfin, pourquoi vas-tu au cinéma ?

- Je ne sais pas ! Ou plutôt, j'ai cru comprendre ceci : je vais voir ce monde et ce temps qui ont regardé notre enfance.

- Est-ce tout ?

- Non ! Mais qui a jamais prétendu que le commencement du monde était la totalité du monde ?

Jean-Louis Schefer

... premier essai sur le cinéma de Jean Louis Schefer,