

Aspects du cinéma contemporain II Le monde du « JE »

Jean Leirens

Number 51, December 1967

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51690ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Leirens, J. (1967). Aspects du cinéma contemporain II : le monde du « JE ». *Séquences*, (51), 66–71.

2 - Le monde du JE

Jean Leirens

Tous les arts sans exception ont suivi le même processus que la connaissance. Le monde nous est donné avant que nous découvririons notre moi en tant qu'intériorité, en tant que personne. C'est par la médiation du monde et d'autrui que passe la méditation de soi et la découverte de la conscience.

1. Objet et sujet

Ce n'est pas un hasard si le cinéma a commencé par *L'Arrivée du train en gare de la Ciotat*. Ce n'est pas un hasard si les premiers spectateurs ont été effrayés par cette locomotive qui fonçait vers eux. Ce n'est pas un hasard si les frères Lumière n'ont pas su deviner l'avenir du septième art. Au commencement était l'objet, au commencement était le monde.

La substitution du sujet à l'objet

témoigne que le cinéma a incontestablement atteint un certain degré de maturité.

Entendons-nous. Le Moyen-âge, c'est déjà la Renaissance. La Renaissance, c'est encore le Moyen-âge. A l'époque du muet déjà existait un cinéma intériorisé. Pour ne citer qu'eux, Chaplin et Von Stroheim ont fait passer dans leurs films un profond courant autobiographique même lorsque comme dans le cas du second, il s'agit plus de la projection d'un personnage rêvé que d'un personnage réel. Mais ce qui n'existait alors qu'à l'état de tendance s'affirme dans le cinéma contemporain. Bien entendu, je ne crois pas que le cinéma "subjectif" va prendre la place du cinéma "objectif". Disons qu'il va prendre *une place* et une place désormais de plus en plus importante en tant que mode de création.

2. Welles - Kane : réussite ambiguë

Citizen Kane n'est pas une autobiographie. Mais il n'en est pas moins évident qu'à travers le personnage fictif de Kane, Orson Welles se peint lui-même. Kane sert de relais entre Hearst et Welles. Le cinéaste a choisi un modèle qui lui permettait de se projeter dans le personnage tout en restant masqué. Ce qui ne signifie pas évidemment qu'il reprenne à son compte toutes les réactions, tous les comportements et sentiments de Kane. La vérité est plus ambiguë. Elle consiste dans un perpétuel échange entre, d'une part, le personnage fictif de Kane, le personnage "historique" de Hearst et le personnage intérieur de Welles. Se projeter dans un personnage différent offre l'avantage d'utiliser ce dernier comme un *révéléateur*, de nuancer la réalité d'imaginaire et de substituer à la réminiscence pure un mouvement prospectif.

3. Chaplin - Calvero : échec surmonté ?

Entre le personnage de Calvero et Chaplin, les liens sont plus réels, plus évidents. Chaplin a certes opéré une transposition, mais il a tout de même poussé la ressemblance jusqu'à dédoubler son personnage : Calvero-Chaplin et Calvero-Charlot.



Citizen Kane, d'Orson Welles

On s'est étonné que l'auteur de *La Ruée vers l'or* et du *Cirque* ait créé un héros qui ne parvient plus à faire rire son public, sauf à l'occasion de la dernière scène, mais celle-ci se situe dans une tout autre perspective en raison de l'imminence de la mort de Calvero (cette dernière représentation de Calvero, c'est le "tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change"). En réalité, il eût été facile et commode pour Chaplin d'évoquer le personnage à l'heure de ses triomphes. En choisissant le point de vue opposé, Chaplin a réalisé un grand film, un film d'une grande profondeur tragique. C'est en effet son propre drame, ses angoisses que Chaplin dépeint à travers le personnage de Calvero. On sait à quel point la cassure du parlant a été néfaste à Chaplin. Non seulement ce dernier a pris ouvertement position contre les talkies, mais le

personnage de Charlot n'y a pas survécu. *Les Temps modernes* fut encore un succès, mais l'on y sent à quel point le cinéaste s'efforce de conjurer les périls du parlant et à quel point il se trouve sur la défensive.

La technique du parlant par rapport à celle du cinéma muet était aussi différente que la peinture à l'huile par rapport à la peinture à fresque. Chaplin, victime de l'accélération de l'histoire, a ressenti cruellement la tragédie du créateur qui a certes encore beaucoup à dire, mais se sent dépassé sur le plan de la technique, confronté au problè-

me d'un recommencement absolu. Presque condamné au... silence, il a néanmoins fait front courageusement et des films comme *Monsieur Verdoux* et précisément *Limelight* donnaient à penser qu'il avait réussi à surmonter ses difficultés. Hélas, *La Comtesse de Hong-Kong* redonne une actualité rétrospective à *Limelight*, prouve que le drame vécu par Calvero était bien réel. On pouvait s'interroger sur le degré autobiographique du film. A présent, il n'est plus permis de douter que Chaplin vivait profondément à cette époque la hantise de l'échec. On peut regretter qu'il ne



Limelight,
de
Charles
Chaplin

manifeste plus actuellement cette lucidité qu'on trouvait dans *Lime-light*. Mais l'entêtement, l'acharnement avec lesquels il défend *La Comtesse de Hong-Kong*, allant jusqu'à prétendre que c'est son meilleur film, laissent deviner qu'il est au fond conscient de son échec. Réaction de l'orgueil blessé. Mais on est peiné que cet échec ait visage aussi médiocre.

4. Truffaut : exorcisme

Avançons d'un degré encore dans le genre autobiographique. Pour son premier film, *Les quatre cents Coups*, François Truffaut a choisi de se débarrasser du passé qui traînait encore à ses semelles. A travers l'adolescent incarné par Jean-Pierre L  aud, c'est sa propre enfance malheureuse qu'il exorcise. Il est évident que la qualité du film, l'émotion qu'il dégage résultent de son caractère autobiographique. Car du point de vue de la construction et de l'écriture, *Les quatre cents Coups* est un film assez maladroit. Truffaut n'y manifeste pas encore les qualités de mise en scène qui s'épanouiront dans *Jules et Jim* et *Fahrenheit 451*.

Le choix de l'interprète est ici d'une importance capitale. Non seulement parce que Jean-Pierre L  aud s'est révélé comme un jeune comédien de grand talent, mais surtout parce qu'on le sent concerné lui-même par le sujet, de sorte qu'il

s'établit entre le cinéaste et son interprète une double complicité. Cela appar  it très nettement dans la scène extraordinaire où le jeune garçon est interrogé par le psychiatre (qui est en l'occurrence une doctoresse). Après les questions de routine auquel le garçon répond sans manifester le moindre intérêt, la doctoresse lui demande : "As-tu déjà fait l'amour ?" La question sort soudain le garçon de son indifférence. Nous voyons son regard s'allumer et il se lance dans une réponse volubile qui a l'accent de la vérité. A cet instant, la fiction devient réalité et nous sommes peut-être en présence de la première manifestation du cinéma-vérité.

D'autre part, l'un des grands mérites du film est sa pudeur, son émotion contenue. Truffaut nous montre à quel point les délinquants juvéniles sont traités comme de vulgaires criminels. Il décrit, mais sans aucune insistance et complaisance, leur humiliation ainsi que les brutalités — pas nécessairement physiques — dont ils sont l'objet. Et nous prenons conscience de . . . l'inconscience avec laquelle la société prépare de futurs criminels.

5. Fellini : autobiographie ou narcissisme ?

Il y a plusieurs films dans *Huit et demi*. Un film autobiographique dans lequel Fellini part à la recherche de lui-même par des in-

cursions et des plongées dans le domaine de l'enfance ainsi que par le truchement du rêve. Un film qui prend sa propre démarche créatrice pour objet : démarche assez pirandellienne, mais qui vise un objectif précis. Pour Fellini, il importe moins de s'interroger sur la signification en soi du phénomène cinématographique et sur les rapports qu'entretiennent l'art et la réalité que d'assumer un pouvoir créateur à partir précisément d'un constat d'impuissance créatrice. Ces deux films ou, si l'on préfère, ces deux sujets sont soudés par un lien qui est la recherche de la vérité, laquelle unit en Fellini l'homme et l'artiste. Démarche s'apparentant à celles de Montaigne ("Je me présente debout et couché ; le devant et le derrière ; à droite et à gauche, et en tous mes naturels plis" ... "Je suis affamé de me faire cognoistre") ou de Rembrandt qui n'a cessé, aux différentes époques de sa vie, d'interroger son être à travers son visage. Toutes proportions gardées, l'immense talent de Fellini nous a donné avec ce film l'un des monuments baroques du cinéma.

Il importe de bien saisir, car c'est la clé du film, ce lien profond entre la vérité de l'homme et celle de l'oeuvre. Pour Fellini, la vérité de son être est en corrélation existentielle avec la vérité fondamen-

talement de l'oeuvre à créer. Que son être demeure prisonnier des contradictions, insaisissable, inintelligible et la vérité de l'oeuvre sera elle-même compromise. Car comment réaliser un film qui échappe à l'artifice si son créateur ne découvre pas sa propre vérité intérieure ? Comment recréer un univers à partir de son propre chaos mental ? Esthétique et éthique sont solidaires, commandées par une même exigence de vérité.

Mais l'on peut précisément se demander si cette exigence de vérité est suffisamment assumée en ce qui concerne l'aspect autobiographique du film. On a aussi parlé de narcissisme à propos de *Huit et demi*. Mais le narcissisme est le contraire de l'autobiographie. Le narcissisme est amour de soi, complaisance, alors que l'autobiographie se caractérise par une exigence de lucidité et implique un jugement critique à l'égard de soi-même. Il me semble que narcissisme et autobiographie sont étroitement mêlés dans *Huit et demi*. Considérons la séquence du "harem". Dans une sorte de rêve burlesque, le héros réunit toutes ses femmes : épouse, maîtresse, femmes-objets, femmes-jouets, femmes-cadeaux, femmes rattachées à sa mémoire par le fil de l'enfance. Il leur apporte des présents de Noël, elles le bai-gnent, l'emmailotent, l'adulent.

Sentiment de tendre complicité, car si la révolte éclate au son des *Walyryies*, c'est parce qu'il faut bien utiliser le fouet dont Sade et Sacher-Masoch, entre autres, ont vanté les mérites...

Mais au delà de la beauté formelle de ces images, du brio d'une mise en scène délirante, Fellini vait-il vraiment très loin dans l'exploration de son moi ? Nostalgie de la polygamie, fixation sur les désirs troubles de l'enfance, égocentrisme sexuel organisé, besoin d'être adulte, voilà en fait tout ce qu'on trouve dans ces séquences. Il est permis de penser que Joyce et Genêt ont été beaucoup plus loin en ce domaine.

Pourtant, on mesure à travers ce film certes très fascinant, à quel point les oeuvres précédentes de Fellini sont marquées par des obsessions personnelles. C'est ainsi que, dans le domaine de la symbolique, il n'existe aucune solution de continuité entre *Huit et demi* et certains des films précédents. Guido est enfermé dans son propre moi comme l'était le Zampano de *La Strada*. Les premières images du film nous le montrent — il s'agit d'un cauchemar — emprisonné dans sa voiture comme Zampano était prisonnier de ses chaînes. De même que dans *La Strada*, Il Matto,

le funambule ailé sur sa corde raide, représentait l'esprit, de même, nous retrouvons dans *Huit et demi* toute une série de symboles qui sont autant de défis à la pesanteur : Guido volant dans les nuages, l'oiseau de Diomède, la fusée. Symboles de non-communication : le brouillard de vapeur qui sépare les personnages au bain, l'édifice supportant la fusée et qui ressemble à une tour de Babel à l'heure de la science-fiction. Symboles de pureté : blancheur de l'image et vêtements des personnages au dénouement (symbole de pureté retrouvée, dénouement qui rejoint celui de *La Strada*). On peut encore citer des images à résonance mythique comme la Saraghina surgissant, telle une Troglodyte, de son blockhaus-caverne ou le rêve du héros volant en plein ciel et tombant dans la mer comme Icare. Chute qui est une préfiguration du péché et annonce la scène où, également dans un paysage marin, l'enfant découvre la chair et le désir en contemplant la Saraghina.

Le nombre de films où le cinéaste se prend lui-même pour sujet n'est sans doute pas encore considérable. Mais leur importance et leur qualité attestent la vitalité de ce courant qui nous réservera sans aucun doute de nouvelles découvertes au cours des prochaines années.