

24 images

Pourquoi tous morts ?

Santiago Fillol

Révolutions du spectateur mutant
Numéro 172, juin–juillet 2015

URI : id.erudit.org/iderudit/78103ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN 0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fillol, S. (2015). Pourquoi tous morts ?. *24 images*, (172), 16–18.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2015

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

POURQUOI TOUS MORTS ?

par Santiago Fillol



SHOW PEOPLE (1928) King Vidor



SUNSET BOULEVARD (1950) Billy Wilder

Le cinéma lui-même, plus ou moins consciemment, a défini et imaginé ses spectateurs beaucoup mieux que ne l'a fait toute la critique réunie. Du moins jusqu'à l'époque contemporaine. Les cinéastes classiques ont traité les spectateurs comme des étoiles, la modernité a essayé de les réinventer, les questionner, les protéger (nous avons tous encore en mémoire l'image d'Anna Karina pleurant devant la Jeanne de Dreyer)... Depuis quelques années, quelque chose qui ne s'était pas encore rompu de cette image d'un homme parmi les hommes s'imaginant en synchronie avec la projection, s'en est allé au diable...

Dans le dernier film de Leos Carax, l'image idyllique du spectateur dans la salle de projection se teinte de ressentiment, et pourrait servir d'excuse pour remuer un peu l'histoire des représentations (et des sentiments) avec lesquelles le cinéma inventait son spectateur.

Les premières images de *Holy Motors* (2012) montrent dans le prologue une salle de projection peuplée de spectateurs en état végétatif. Nous ne savons pas s'ils dorment ou s'ils sont morts, mais rien de ce qui se passe sur l'écran – que l'on ne voit pas – ne provoque chez eux la moindre réaction. Les sons de la projection résonnent à l'intérieur d'une chambre d'hôtel anodine dans laquelle Leos Carax lui-même se réveille, tel un somnambule émergeant après plusieurs années en dehors du cinéma. Il marche dans la chambre, trouve une fente dans un mur et s'ouvre un passage vers cette salle dans laquelle tout le parterre semble *mort-vivant*. Voilà pour la littéralité pédagogique du prologue du film.

Si nous passions en revue les représentations du spectateur face à « la salle de projection » que chaque époque nous a léguées, nous pourrions

peut-être mieux situer ce malaise. Chaque période du cinéma, chaque type de spectateur associé à celle-ci, a façonné cette expérience dans de nombreux films sur le cinéma et révèle au passage un état de la condition du spectateur et de son Histoire.

I. LE PARADIS. *SHOW PEOPLE*...

Il y eut une époque durant laquelle projection et spectateur vivaient en synchronicité. L'un et l'autre s'imaginaient dans un rapport de réciprocité: ils rivalisaient et se séduisaient. Dans *Show people* (King Vidor, 1928), Marion Davies, actrice provinciale débutante, entrait dans une salle de cinéma pour voir le beau John Gilbert à l'affiche de *Bradelys the Magnificent* (1926) du même King Vidor. Associée aux comédies à petit budget, la jeune fille rêvait de devenir une grande actrice dramatique. « Un jour je jouerai dans des films comme celui-ci », « *real art* », soupirait-elle face aux images sur l'écran, que son compagnon, autre acteur de comédies bon marché, critiquait: « Ne sois pas bête, fais-les rire et tu les rendras heureux ». Évidemment, ils parlaient là du spectateur classique, ils parlaient d'eux-mêmes. King Vidor convertissait ses personnages en spectateurs et leur apprenait à regarder le cinéma, à critiquer son travail, comme lorsque Cervantes faisant lire *Don Quichotte* à Quichotte dans son propre roman, apprenait à ses lecteurs à mieux lire, à lire entre les lignes. À continuer de lire. La projection se dialectisait, était vivante au-dedans et en-dehors de l'écran. Comme la lecture dans le plus grand roman de tous les temps. À la sortie de la projection, Marion Davies se heurtait contre un cinéaste de petite taille qu'elle

ne reconnaissait pas. C'était Charlie Chaplin, qui lui demandait un autographe parce qu'il l'avait vue sur un autre écran titubant dans une de ces comédies bon marché. Tous, avant d'être des cinéastes, étaient des spectateurs. Une autre époque. Une autre déclaration d'intentions.

À la fin de *Sherlock Jr.* (1924), Buster Keaton, le désastreux projectionniste regardait ce qui se passait sur l'écran du cinéma pour savoir comment embrasser la jeune fille qui lui plaisait. Comme Daniel, le petit garçon anachronique de *Mes petites amoureuses* d'Eustache, qui imitait les baisers d'Ava Gardner dans une salle de cinéma. Dans la salle classique, les spectateurs anticipaient les baisers de cinéma, se projetaient sur l'écran, depuis l'écran, et ressortaient dans la rue remplis d'une belle arrogance. C'était le paradis et le cinéma montrait le chemin pour y accéder.

Mais alors, quand cette histoire a-t-elle commencé à se corser ?

II. PURGATOIRE: *SUNSET BOULEVARD*

Dans *Sunset Boulevard* (1950), Norma Desmond (Gloria Swanson) obligeait Joe Gillis (le scénariste au chômage du cinéma parlant, incarné par un William Holden que la star du muet retenait dans son manoir décrépiti) à regarder, dans la fastueuse salle de projection de son salon mausolé, les films de la période du muet dans lesquels elle avait joué le rôle principal, en hommage à un cinéma perdu. Les films de Cecil B. De Mille, que le majordome Von Stroheim projetait pour une spectatrice qui se contemplait dans le miroir d'une autre époque, et pour un spectateur qui constatait l'irréparable désynchronisation du présent avec cette époque, exposaient le déclin d'une expérience qui commençait à ne plus être partagée. Norma Desmond se projetait dans le passé depuis le cimetière archéologique de son salon en s'exclamant : « Je suis toujours grande, ce sont les films qui sont devenus petits... Nous n'avons pas besoin de dialogues, nous avons des visages... ». Fumant en silence, Joe Gillis contemplait pour sa part les ruines d'une époque aux styles et aux modèles cinématographiques révolus, et la projection de ces films qu'une Norma Desmond, solitaire et oubliée, revivait en se remettant en scène avec un sens de la démesure à la limite du comique, plaçant son visage entre les rayons de lumière de ces projections du passé pour affirmer avec véhémence qu'elle retournerait à l'écran. Qu'elle serait de nouveau projetée.

Un demi-siècle avant que Tsai Ming-liang dans *Goodbye, Dragon Inn* (2003), David Lynch dans *Inland Empire* (2006) et Lisandro Alonso dans *Fantasma* (2006) aient repris l'expérience vécue d'une projection qui se fige dans la muséification, les séquences où Norma Desmond incarnait la maîtresse de cérémonie et la protagoniste d'une projection hors du temps marquaient au fer rouge cette expérience qui revivrait dans les œuvres à venir, œuvres à partir desquelles chaque époque érigerait ses propres *Sunset Boulevard*.

À peine deux ans après Wilder, Minnelli réactivait, avec un peu plus d'espoir, ce phénomène dans *The Bad and the Beautiful* (1952). Angoissés face à la commande d'une production de mauvaise série B qui lui imposait de faire un film d'horreur avec des hommes affublés de pitoyables déguisements en peau de panthère, le producteur Jonathan Shields (Kirk Douglas) et le cinéaste Fred Amiel (Barry Sullivan) s'asseyaient dans la salle de projection vide d'un studio de Hollywood et se mettaient à ré-imaginer tout un genre. « Si les spectateurs voient des types déguisés avec ces costumes minables, qu'est-ce qu'ils verront ? Des types déguisés en panthère ! », se disaient-ils, découragés... « Mais qu'est-ce qui effraie vraiment les gens... ? L'obscurité ! ». Le producteur tournait alors une lampe vers un écran vide et les deux commençaient à faire des ombres en se représentant leur futur film : « Supposons que nous ne voyons jamais les hommes-panthères, que nous ne voyons que leur ombre, des yeux qui brillent dans l'obscurité, une petite fille qui crie... ». Et soudain, le film coupait et enchaînait sur une foule de spectateurs enthousiastes qui sortaient de la salle dans laquelle avait été projeté ce film d'hommes-panthères sans hommes-panthères. Minnelli rendait hommage à Jacques Tourneur et Val Lewton, et le cinéma d'alors comptait encore sur le fait d'imaginer son spectateur pour se ré-imaginer lui-même.

Dix ans plus tard, le même Minnelli anéantissait cet espoir préservé dans *Two Weeks in Another Town* (1962). Dans les studios de Cinecittà, Edward G. Robinson et Kirk Douglas en personne, tels des réfugiés ou des survivants d'une autre ère, regardaient à leur tour *The Bad and the Beautiful* : « Nous étions bons dans ce temps-là ! », se disaient-ils, comme s'ils voyaient sur l'écran des images d'une époque révolue. À la sortie de la salle de projection, les deux hommes tombaient sur un producteur à qui importait peu le film qu'ils faisaient, préfigurant ici *Le Mépris* que Godard tournerait un an plus tard dans ce même studio italien aux côtés de Fritz Lang.



LE MÉPRIS (1963) Jean-Luc Godard

Cinecittà converti en cimetière d'éléphants... Minnelli donnait de nouveau corps au sentiment qui résume le mieux le genre «Sunset Boulevard»: un spectateur qui s'est désynchronisé de la projection, une projection qui s'est désynchronisée de son temps. Chez Vidor, le spectateur et la projection étaient deux trains qui voyageaient à la même vitesse, celle du désir. Chez Billy Wilder et chez Minnelli, l'un et l'autre sont l'émanation d'un passé irrécupérable. Le purgatoire atteignait là sa plénitude.

Godard prit le relais en récupérant le cynisme radical que Billy Wilder avait inscrit dans l'Histoire du Cinéma. Dans *Le Mépris* (1963), l'expérience de la projection advient dans une salle d'un Cinecittà déjà totalement désert où Fritz Lang visionne, aux côtés de Jerry (Jack Palance), les *rushes* de *L'Odyssée* qu'il est en train de tourner. Jack Palance assiste aux exposés philosophiques sur la lutte entre les hommes et les dieux, et aux images que Lang a réalisées depuis le *mauvais sang* godardien: une succession de statues d'une autre époque, de Pénélopes nues, qui font bondir le producteur de son siège et hurler, en faisant voler les bobines d'un coup de poing: «Voilà ce que je pense de ce que je vois là», avant de continuer à jeter les bobines sur l'écran blanc, comme un athlète de la Grèce antique, rendant alors explicites le geste de la projection perdue et les prophéties de Godard sur l'avenir du cinéma. Des bobines qui butent contre un écran vide. Quand les lumières se rallument, apparaît, inscrit en bas de cet écran, la célèbre citation de Louis Lumière qui depuis ses origines a, peut-être, conjuré cette expérience vécue: «Le cinéma est une invention sans avenir». C'est ainsi que le plus grand cinéaste du cinéma européen moderne percevait que l'expérience de la projection se perdait dans les ruines du cinéma classique.

III. ENFER OU PURGATOIRE DÉCOURAGÉ ?

Très peu des cinéastes ressentent le besoin, réel et terrible, de faire leur propre *Sunset Boulevard*. Ce genre, qui va de Billy Wilder à Godard, jusqu'aux dernières œuvres de David Lynch (*Mulholland Drive* et *Inland Empire*), se tisse toujours entre ressentiment historique et frustrations face à des questions vitales et financières. Carax, quant à lui, est un revenant un peu désajusté, et son film, un chapitre de plus dans ce genre particulier. Pourtant, le prologue de *Holy Motors* n'est pas une représentation isolée, bien au contraire. Chaque fois que les cinéastes les plus remarquables du cinéma d'auteur contemporain filment une salle de projection (Lynch, Apichatpong, Carax, Lisandro

Alonso, Tsai Ming-liang), ils montrent les spectateurs comme s'ils étaient morts, ou comme des zombies à qui les images ne parviennent pas, qui ne sont plus affectés par elles. Ou ils montrent des salles vides, tels des cimetières, où les projections ne projettent plus rien à personne. C'est un malaise partagé, ou du moins récurrent. Et certainement symptomatique. Et si c'est le cas, cela devrait nous préoccuper, non ? Le fait que les cinéastes les plus importants imaginent leurs spectateurs morts. Au lieu de les faire revivre ou de les réinventer, ils les filment comme s'ils étaient morts, sur un mode plus ou moins allégorique, mélancolique ou «victimiste». Ils les filment comme des êtres sans vie ni désir et acceptent cette situation comme un fait établi. Si les cinéastes eux-mêmes imaginent ainsi tous les spectateurs de leur époque... cela devrait être vraiment inquiétant, non ?

QUE RÉPONDRE À TOUT CELA ?

Dans *La maman et la putain* (1973) de Jean Eustache, Alexandre (Jean-Pierre Léaud), au moment le plus fragile de ses aventures sentimentales, racontait un rêve apocalyptique qu'il avait fait un jour où il s'était endormi en conduisant sur l'autoroute. En se réveillant après avoir heurté les clôtures de sécurité, il avait pensé que tout ce qu'il voyait se passait mille ans plus tôt, ou mille ans plus tard. Des ruines de toutes les civilisations qui s'entassaient les unes sur les autres: «J'ai pensé qu'il n'y en avait plus pour longtemps, qu'il en serait bientôt fini de tout ça... des voitures, des HLM, des cinémas. Peut-être que quelqu'un de très vieux, l'ancêtre, se souviendra encore et racontera aux jeunes qu'il y avait des cinémas, que c'était des images, qui bougeaient, qui parlaient. Et les jeunes ne comprendraient pas.»

Les images du rêve du personnage d'Eustache, comme celles de l'unique journée durant laquelle se déroule *Holy Motors*, ne parlent pas d'une célébration du cinéma, mais plutôt d'une survie post-mortem. C'est une survie assez triste: le spectateur meurt, et le cinéma depuis des décennies continue de corroborer et d'esthétiser son décès...

Dans *2666*, le dernier et le plus incroyable des romans de Roberto Bolaño, il y a un passage où des écrivains frustrés parlent d'un des leurs qui n'a jamais publié. Un jeune écrivain que l'on ne peut lire qu'en allant chez lui pour lui demander ses cahiers... Une nuit, ils boivent dans un bar de Mexico, ils boivent beaucoup, et ils sentent un terrible besoin d'aller lire ses écrits. Un besoin vorace. Ils partent vers chez lui, un bidonville dans la banlieue de la grande ville. Les écrivains marchent en grand secret, frappent à la porte d'un taudis et attendent inquiets, comme s'ils allaient chercher de la drogue. Une femme leur ouvre et va réveiller le jeune homme qui, à moitié endormi et indifférent, présente ses cahiers aux lecteurs assoiffés. Ils les reçoivent, pleins d'anxiété, et se mettent à lire sur place. Ils lisent sous l'intempérie. C'est l'image que Bolaño nous donne de ses lecteurs, et avec elle, il les compare à des vampires, des junkies errant dans la nuit à la recherche d'une littérature meilleure, nouvelle et inconnue. Dans cette représentation, comme dans celle que Foster Wallace fait de ses lecteurs dans *Infinite Jest*, ceux-ci sont désespérés, dissociés, dépendants compulsifs, mais plus vivants que tous les vivants. Dans la littérature contemporaine, les écrivains frustrés imaginent des lecteurs compulsifs. Alors qu'au cinéma... 24



HOLYMOTORS (2012) Leos Carax

Traduit du catalan par Miguel Garcia.