

24 images

24 iMAGES

Le sens de la rue (Sur un passage de Roberto Bolaño)

Luc Chessel

Numéro 172, juin-juillet 2015

Révolutions du spectateur mutant

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/78107ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chessel, L. (2015). Le sens de la rue : (Sur un passage de Roberto Bolaño). *24 images*, (172), 28–29.

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

Cet 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/>

érudit

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.

<https://www.erudit.org/fr/>

LE SENS DE LA RUE

(SUR UN PASSAGE DE ROBERTO BOLAÑO)

par Luc Chessel



«El grito» du photographe Nicolas Bohler

La nouvelle a pour titre «Dentiste», dans le recueil *Des putains meurtrières*. Le narrateur retrouve un vieil ami, spécialiste en soins dentaires à Irapuato, une ville du centre du Mexique. Dans la nuit, cet ami lui raconte sa rencontre avec le peintre Cavernas qu'il admire, rencontre qui finit très mal. Voici ce qui suit, dans la traduction de Robert Amutio :

«Quand je voulais arguer que son *affaire* avec Cavernas appartenait à l'histoire particulière et non à l'histoire de l'art et que donc il pouvait user de cette histoire pour la critique des êtres humains mais pas pour la critique des artistes et encore moins pour la critique de l'art, mon ami poussa de hauts cris.

L'art, dit-il, fait partie de l'histoire particulière bien avant de faire partie de l'histoire de l'art proprement dite. L'art, dit-il, *est* l'histoire particulière. C'est l'unique histoire possible. C'est l'histoire particulière et, en même temps, la matrice de l'histoire particulière. Et qu'est-ce que c'est la matrice de l'histoire particulière? dis-je. Sur le coup je pensai qu'il allait me répondre: l'art. Et je pensai aussi, et ce fut une pensée agréable, que nous étions déjà souls et qu'il était temps de rentrer à la maison. Mais mon ami dit: la matrice de l'histoire particulière est l'histoire secrète. [...]

Et tu dois te demander ce que c'est que l'histoire secrète? dit mon ami. Eh bien l'histoire secrète, c'est celle que nous ne connaissons jamais, celle que nous vivons jour après jour, en pensant que nous vivons, en pensant que nous avons le contrôle sur tout, en pensant que ce qu'on nous cache n'a pas d'importance. Mais tout a de l'importance, mon vieux! Ce qui se passe c'est qu'on ne s'en rend pas compte. On croit que l'art marche sur ce trottoir et que la vie, notre vie, marche sur cet autre trottoir, et on ne se rend pas compte que c'est un mensonge.

Qu'est-ce qu'il y a entre un trottoir et un autre trottoir? me demanda-t-il.»

*

In the street est un court film tourné au milieu des années 1940 dans les rues d'un quartier de New York par les photographes Helen Levitt, Janice Loeb, et l'écrivain et critique de cinéma James Agee. Manny Farber, critique de cinéma américain, écrit à son propos :

«Tous les réalisateurs hollywoodiens tendance Hitchcock devraient étudier ce film s'ils veulent savoir à quoi ressemblent des gens vraiment furtifs, à l'air bizarre, au comportement étrange, bref des gens vraiment effrayants. Même les gamins, dont les simagrées font ressembler le groupe de leurs aînés à une tribu de zombies pétrifiés, se comportent vaguement comme des espions des bas-fonds. Énigmatique et méfiant, un petit garçon regarde la gamine noire se déformer les traits contre la vitre; un gosse plus âgé, à l'air futé, abat plusieurs fois son sac de farine contre le dos d'une princesse adolescente – la Mary Pickford du quartier – en surveillant avec attention les réactions de la donzelle pour voir si elle en tire la moindre satisfaction érotique. C'est cette concentration-même qui rend une partie du film tellement brillante: ces gamins doivent tout passer au peigne fin, et lorsque le caméraman (James Agee) révèle sa présence, l'espace situé devant la caméra se remplit de tous les gamins du voisinage qui examinent la caméra maintenant à nu comme un Œil énorme.»

*

En avril 2015, l'historien de l'art Georges Didi-Hubermann et le critique de cinéma Olivier Séguret donnent un entretien commun au journal français *Les Inrockuptibles*, à propos de leurs récents livres respectifs sur les films de Jean-Luc Godard. La rencontre donne lieu à cet échange :

« Georges Didi-Hubermann : Ce livre s'inscrit dans une série qui passe par Brecht, Goya, Benjamin, Farocki, Warburg et dans laquelle Godard avait sa place. Cette série s'intitule *L'Œil de l'histoire*. Et sur cette question, qui est de savoir comment on peut faire de l'histoire avec des images, Godard est un auteur majeur, tout simplement. Il l'a revendiqué et il l'a fait.

Question : Au début de son livre, Olivier Séguret raconte qu'il a lu une interview de Michel Drucker où il disait que sa vie ressemblait à un film de Lelouch. Du coup, il s'est dit que sa vie ressemblait à un Godard. Et vous, Georges Didi-Hubermann, à l'œuvre de quel cinéaste ressemble votre vie ?

Georges Didi-Hubermann : (*rires*) Ça dépend des moments, non ? Parfois, on ne va pas bien, on roule en voiture, on se sent complètement parano et on a l'impression d'être dans un Hitchcock. Mais ça passe...

Question : Et vous, Olivier, votre vie ressemble toujours à un film de Godard ?

Olivier Séguret : Le livre commence sur ce sentiment, mais pour dégager autre chose : le cinéma de Godard ressemble à la vie. La diffraction des sons, des images, ce désordre à la fois chaotique et orchestré, est ce qu'il y a de plus proche de la forme réelle de la vie. »

*

Jean-Luc Godard, dans un entretien de 1980 à propos de son film *Sauve qui peut (la vie)*, disait ceci :

« Je ne pense pas qu'il y ait trente-six manières de faire un film : j'essaie de faire bien, faire mieux, faire intéressant ; les films, c'est un peu plus facile que la vie, ça la remplace mieux qu'autre chose. Alors, autant vivre le cinéma que faire un cinéma de sa vie... Mes amis me disent quelquefois : quand même, le cinéma, ce n'est pas la vie... Mais ça peut la remplacer à des moments, comme une photo, comme un souvenir. D'ailleurs, je ne fais pas tellement de différence entre les films et la vie, je dirais même que les films m'aident à vivre, je crois qu'il y a un peu de cinéastes dans ce cas-là, qui font des films comme des remèdes, des élixirs. Pourtant, le public les utilise comme ça : mais on a tendance à lui fournir des remèdes en contradiction avec le mal puisqu'il n'y a pas de système qui rétablirait un peu de justice. Le cinéma pourrait le faire, un peu.

[...] Moi, je ne sais pas pourquoi les gens font du cinéma, pour gagner leur vie peut-être, mais alors pourquoi un art plutôt qu'un autre ? Pour moi, j'ai trouvé une explication : je fais des films pour montrer des images de moi. Alors, à des moments, il y a quelqu'un qui s'arrête, et qui s'intéresse à moi parce qu'il voit sa vie, une image de lui qui ne lui est pas présentée par lui mais par quelqu'un d'autre. Alors, il s'arrête, il daigne regarder pendant trois secondes, c'est toujours ça de pris. »

*

Manny Farber, à nouveau, et Patricia Patterson, critique de cinéma, dans une interview de 1977 :

« M.F. : Je suis concerné par le problème du sens, mais il faudrait me parler d'un film précis.

P.P. : Le sens ne tient jamais à une chose unique : je ne peux pas imaginer la possibilité d'un seul sens.

M.F. : Dans *Le fiancé, la comédienne et le maquereau* – un film de collage d'environ vingt-cinq minutes, qui contient des types disparates



IN THE STREET (1940)

d'action dramatique –, dans une partie de ce film, Straub a simplement mis la caméra dans une voiture et cette voiture circule à travers le quartier chaud de Munich ou d'une autre ville. C'est une scène de nuit : une scène courbe d'une rue misérable ou désolée ; parfois, on aperçoit la silhouette d'une prostituée qui attend. C'est une rue déserte, sans personne – vous connaissez ce sens. Mais il y a le mystère du choix d'un déplacement curvilinéaire ; c'est un chemin très étrangement incurvé que suit la caméra.

P.P. : Peut-être s'agit-il simplement de la courbe de la rue. »

*

Et Marguerite Duras, « Le spectateur », dans *Les yeux verts* :

« Ce spectateur, je crois qu'il faut l'abandonner à lui-même, s'il doit changer, il changera, comme tout le monde, d'un coup ou lentement, à partir d'une phrase entendue dans la rue, d'un amour, d'une lecture, d'une rencontre, mais seul. Dans un affrontement solitaire avec le changement. »

*

Écrire une histoire du spectateur, ou une histoire de spectateur, ce serait basculer dans l'histoire secrète. Quelque chose comme marcher soûl au milieu de la rue, ou conduire les yeux fermés. Restons un instant encore sur l'un ou l'autre trottoir.

Pour passer ci-dessus d'un fragment à l'autre, on pourrait procéder par mots-clefs : vie, histoire, art, rue, hitchcock, godard, Œil, vie... On trouverait probablement ainsi d'autres fragments, puis d'autres clefs. Mais ce serait chercher la série, et non le secret.

Que le mal et le remède se ressemblent, c'est ce que la médecine a d'abord découvert, puis oublié.

Que le cinéma et la vie se ressemblent, s'appartiennent, se produisent l'un l'autre, soient une seule et même chose, qu'enfin il y ait entre eux complot, et théorie du complot, c'est ce qui reste toujours à écrire.

Un film nous apprend à faire notre lit (*La maman et la putain*) ou à poser des bombes (*Clear History* de Greg Mottola : une idée naît en regardant *Le rebelle* de King Vidor). Un film nous donne la

courbe de la rue, plutôt que le sens de la vie. Que ces deux choses n'en soient qu'une seule, c'est ce qui reste toujours à voir.

*

Œil pour œil, un cinéma « qui rétablirait un peu de justice ». Un poème peut soigner une rage de dents (j'en témoigne). Heiner Müller :

« CARIE DENTAIRE À PARIS

Quelque chose en moi me ronge

Je fume trop

Je bois trop

Je meurs trop lentement. »

*

Note pour Duras : le spectateur, s'il existe, n'a peut-être pas envie de rester seul, certains soirs.

Note pour l'avenir : descendre encore dans la rue. 24

(merci à Ricardo Matos Cabo)