

Liberté

L'ombre pour la proie

André Belleau

Le cas McLuhan
Volume 9, numéro 5, septembre–octobre 1967

URI : id.erudit.org/iderudit/29601ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN 0024-2020 (imprimé)
1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Belleau, A. (1967). L'ombre pour la proie. *Liberté*, 9(5), 65–67.

Tous droits réservés © Publications Gaëtan Lèvesque, 1967

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

l'ombre pour la proie

Lorsque j'ai vu *Blow-Up*, le dernier choc reçu ou plutôt cet ébranlement, qui laisse "off base" pendant plusieurs jours et auquel je reconnais les films qui comptent, remontait dans mon cas à *la Guerre est finie*. Le dernier Resnais est un très grand film, son plus grand sans doute, admirable, criant de vérité au travers d'un dépouillement, je devrais dire un renoncement, qui se situe aux extrêmes limites possibles. Et le sublime érotisme qu'irradie le couple Thulin-Montand, — une des choses les plus émouvantes de ces dernières années au cinéma —, témoigne de la profonde honnêteté de Resnais. Voilà un des rares films actuels (avec *Une Femme mariée*) qui vaillent par l'érotisme et qui manifestent une tentative de renouvellement. Car sur ce chapitre, le cinéma se trouve présentement dans la plus désespérante impasse. Entre la mécanique sexuelle sans surprise et les avatars naïvement symboliques du genre *Onibaba*, il ne semble pas y avoir de place pour un peu d'invention.

Pour revenir à ces chocs dont je parlais au début, leur ensemble et leur somme constituent pour chacun de nous son profil cinématographique. Le mien dessine une configuration assez bancale où *Loulou* fixe ses beaux yeux sur *The Man who Shot Liberty Valance* et où *Dies Irae* s'arrange comme il peut avec *la Ronde*, *A Travers le Miroir* et *Vivre sa vie*. Je les laisse se débrouiller.

Bien sûr, me voilà pris en flagrant délit de subjectivisme et même, faute plus grave, d'impressionnisme. En me relisant, je reconnais que j'y suis tombé et que j'aurai du mal à m'en sortir. Je dis avec Panurge chez les papimanes: "Nous nous en repentirons dondaine, nous nous en repentirons dondon". Mais s'il est vrai (Dobrovsky dixit après Barthes) que la critique est un

langage second, un langage sur un langage, * je n'irai peut-être pas m'imaginer que le cinéma est tel qu'il puisse me contraindre à un unique langage objectivement valable me permettant seul de coïncider avec lui tel qu'en lui-même enfin... Pas encore, du moins. Car il existe une véritable aliénation par les langages seconds. Ils donnent à ceux qui en sont prisonniers l'illusion de "coller" au langage premier, c'est-à-dire à l'oeuvre. J'en donne comme exemple probant l'affirmation (!) suivante d'un certain Christian Rasselet (*La Presse* du 9 septembre 1967):

"Venise (il s'agit du dernier festival) révèle nettement un complexe d'infériorité ou de qualité devant un cinéma qui choisit simplement une esthétique de la liberté dont l'exemple type est Jean-Luc Godard, le renouvellateur (sic) d'un modernisme cinématographique d'attitude primitive et créatrice face à l'image d'une conscience se nourrissant des données temporelles qui remettent en jeu "dialectiquement" notre existence quotidienne: dès lors le cinéma se dissocie de tout esprit de Joconde pour devenir le stade intérieur (resic) d'un combat quotidien"...

Tout langage qui n'est pas authentique est aliénateur. Le langage second aliénant ne renvoie qu'à lui-même ou à son auteur ou au groupe dont l'auteur fait partie. Il est et demeure une extériorité fermée sur elle-même à l'image des chapelles et de l'esprit de chapelle qui en sont le produit. Incapable d'instaurer un rapport vrai avec l'oeuvre, il doit, pour combler son néant, chercher des semblants de cohérence au dehors. Comme ces fausses cohérences, même masquées par des considérations esthétiques, ne sauraient souffrir le singulier, l'imprévisible prodigalité du réel, elles annexent sans vergogne certains cinéastes et rejettent les autres (ce qui est encore une façon de les annexer). Elles en viennent ainsi à considérer le cinéma comme leur bien propre. Voilà comment une démarche qui pouvait sembler au départ revendiquer la liberté, finit par traiter les cinéastes et le cinéma comme des objets.

Il me semble que pour quiconque ne cherche pas refuge dans les langages seconds à la mode ou pis dans les purs et simples verbiages, le problème majeur de la critique cinématographique, la source de ses difficultés présentes résident dans le fait qu'elle n'a pas encore réussi à trouver ces langages qui lui permettraient de rendre compte des oeuvres *comme telles* dans toute leur puissance d'énonciation et de manifestation.

En attendant, je vais continuer à livrer modestement mes

* Langage, est-il besoin de le souligner, ne veut pas dire uniquement la littérature. A un niveau précis, tout est langage, y compris le happening.

pensées. On me pardonnera cette longue parenthèse. Mon intention était de parler de *Blow-Up* et rien ne doit nous distraire de lui... Londres, comme une enluminure, nous tente par les fenêtres de David Hemmings. Le rouge des briques nous encercle chaudement dans l'enfance. Mais c'est d'une enfance autre que la nôtre que surgit le Photographe. Sa spontanéité est irréductible à ce que nous savons et croyons. Il est l'homme nouveau et Antonioni son prophète. Il ne nous appartient déjà plus.

Le voilà donc dans Londres qui nous tente, au milieu de la beauté des êtres et des choses, cette beauté qu'Antonioni pour la première fois teinte de baroque fellinien. L'essentiel ici se situe autour du rapport entre elle et le Photographe — par le truchement de la caméra-écran.

On peut assez aisément distinguer les diverses phases de cette aventure du regard, — entendu ici comme entreprise de communication avec le réel —, qui va de *l'impossession* de Verushka à la pathétique et impuissante rencontre du vrai que provoque le meurtre.

Toutefois, pris globalement, *Blow-Up* est d'abord une oeuvre éminemment belle en soi par la magie du propre regard d'Antonioni. Mais simultanément et de façon indissociable, il se présente aussi comme une admirable méditation sur l'art et l'artiste, sur la validité et les limites de leur possession du monde, sur le scandale permanent de l'ineffable, cette avance que la vie garde toujours sur sa représentation. Et cette méditation extrêmement émouvante ne vaut précisément que par la beauté même du film qui la porte et qui cependant la transcende de par la vertu de son propre langage! Voilà pourquoi ce film est à la fois le plus clair et le plus complexe, du point de vue du nombre des niveaux de signification, de tout l'oeuvre d'Antonioni.

Et si l'artiste n'étreignait que des ombres? Si la société d'abondance par elle-même d'abord, et par les illusoires protestations qu'elle suscite: la dissolution du sujet dans le "total awareness" des hallucinogènes, rendait la démarche de l'artiste de plus en plus précaire, voire inutile, le laissant *de trop*, sans but? Cette infinie tristesse dans les yeux de David Hemmings, à quelle carence essentielle, à quel manque d'être nous renvoie-t-elle?

C'est par elle que nous finissons par le rejoindre, cet homme nouveau, nous demandant avec lui lors du sublime match de tennis de la fin s'il faut *faire comme si* en sachant qu'il n'y a rien ou si, au contraire, nous devons risquer l'ombre pour la proie.

ANDRÉ BELLEAU