

MUSE KINO-POÉTIQUE:

DOCUMENTAIRE ET POÉSIE CHEZ JOÃO CÉSAR MONTEIRO, JAIME CHÁVARRI ET AGNÈS Varda

Pedro Serra
Université de Salamanca

Résumé:

Cet essai propose une réflexion sur quelques aspects cinématographiques de trois documentaires qui rassemblent poésie et cinéma: *Sophia de Mello Breyner Andresen*, filmé en 1963 par le cinéaste portugais João César Monteiro; *El desencanto*, de l'espagnol Jaime Chávarri, filmé en 1974 mais seulement présenté au public en 1976; et enfin, *Les dites cariatides*, de 1984, de la prodigieuse Agnès Varda.

Resumo:

Proposta de reflexão sobre alguns aspectos da cinematografia de três documentários que cruzam poesia e cinema: *Sophia de Mello Breyner Andresen*, filmado em 1963 pelo cineasta português João César Monteiro; *El desencanto*, do espanhol Jaime Chávarri, filmado em 1974 mas apenas apresentado ao público em 1976; e por fim, *Les dites cariatides*, de 1984, da prodigiosa Agnès Varda.

MOTS-CLÉ:

documentaire, poésie,
langage cinématogra-
phique

>>

PALAVRAS-CHAVE:

documentário, poesia,
linguagem cinematográ-
fica

I. Avant-propos

Rudolf Arhneim, vers le début des années 30, affirmait que la valorisation du cinéma comme forme artistique rencontrait un écueil de poids: en tant que photographie animée, photographie en mouvement, le cinéma était le résultat d'un processus de reproduction et représentation qui se passait de la médiation humaine (Arhneim 1971: 15). Appareil photographique et caméra sont des opérateurs "aveugles" et impassibles qui, en tant qu'objets, ont la capacité de reproduire le monde – objet externe – sans la médiation du subjectif, vision intérieure suspendue dans le processus. En effet, dans le contexte des premières décennies du XX^e siècle, il n'est pas courant de trouver des créateurs, artistes et intellectuels qui aient eu l'intuition du potentiel esthétique et des conséquences anthropologiques de l'avènement de la photographie tout d'abord et, enfin, du cinéma.

Dans le champ culturel portugais, c'est sans doute le cas de Fernando Pessoa qui portait un jugement très défavorable tant sur le registre du monde représenté par la photographie que par le cinéma. Cette réalité s'est notoirement transformée vers les années 60. C'est ce que j'ai tenté de montrer chez un poète comme Ruy Belo, qui manifestait ostensiblement que "le cinéma nous a enseigné à voir". Dans un essai intitulé "Esplendor na Relva. Ruy Belo e a lição da poesia" (cf. Serra 2003), sur le sonnet "Esplendor na Relva" de *Homem de Palavra[s]* – le titre traduit en langue portugaise le titre wordsworthien du film "Splendor in the Grass" de Elia Kazan (1961) – j'ai essayé de montrer de quelle manière les deux régimes imagétiques s'amalgament: l'image poétique et l'image cinématographique. "Je sais que Deanie Loomis n'existe pas" est le premier vers du poème, qui se terminera sur "et je vois qu'elle chemine parmi les autres". Cette femme en mouvement – une muse mobile – est une référence biblique: Marie est une femme qui chemine parmi les autres. Mais c'est aussi une

expérience esthétique particulière: devant son inexistence, c'est une madone, une muse, que nous voyons se mouvoir, qui sort de l'instant figé et qui s'anime provoquant en nous l'hallucination du mouvement, indépendamment même de notre perception. Ce que nous pourrions appeler une muse *kino-poétique*.

Je tenterai, en cette occasion, de développer quelques réflexions sur les relations entre image poétique et image cinématographique, à partir de trois documentaires qui rassemblent poésie et cinématographie. Le développement que je propose maintenant s'inscrit dans la recherche et l'enseignement que je mène depuis 2004 sur des documentaires dans mon cours de doctorat *Réalités trouvés. Documentaire et littérature de témoignage*. Devant le stimulant défi de Rosa Maria Martelo de participer à ce séminaire, je me suis proposé non pas de partir du texte écrit, mais de le faire en me basant sur trois merveilleux documentaires: *Sophia de Mello Breyner Andresen*, filmé en 1963 par le cinéaste portugais João César Monteiro; *El desencanto*, de l'espagnol Jaime Chávarri, filmé en 1974 mais seulement présenté au public en 1976; et enfin, *Les dites cariatides*, de 1984, de la prodigieuse Agnès Varda.

Trois documentaires dans lesquels la poésie joue un rôle déterminant; trois documentaires qui proposent chacun des versions de ce que je dénomme ci-dessus "muse *kino-poétique*". La poète Sophia de Mello Breyner Andresen filmée lors de ses vacances familiales; Felicidad Blanc et ses enfants Juan Luis, Leopoldo et Michi filmés dans un moment de mémorisation du père absent, le poète Leopoldo Panero; et enfin, Agnès Varda filmant des statues féminines dans les rues de Paris, arrachant les cariatides à leur sommeil de pierre et les interpellant avec les vers de Baudelaire. Ainsi observerai-je trois moments de la poésie des documentaires de João César Monteiro, Jaime Chávarri et Agnès Varda, en essayant de montrer de quelle manière ils supposent une pensée des formes. Il m'est nécessaire de mener à bien ces progressives

>>

“réductions phénoménologiques” parce qu’une analyse filmique, comme une analyse poétique, oblige à procéder à des descriptions denses qui ne pourraient pas entrer dans l’espace limité dont nous disposons.

Je me centrerai, dès lors, sur la longue séquence et la profondeur de champ qui définissent la scène de lecture à voix haute de Sophia, assise sur le canapé, à son fils Xavier. Un moment extrêmement beau: la mère lit à son fils les dernières lignes de son livre *A Menina do Mar*. C’est la séquence la plus longue du film – nous la projetterons dans quelques instants – et nous savons qu’elle a créé à João César Monteiro un petit problème: à quel endroit couper la séquence sur la table de montage? Je détacherai, de la même manière, dans *El desencanto* l’épisode dans lequel la femme de Leopoldo Panero est assise avec deux de ses enfants, Leopoldo María et Michi, sur un banc du Collège Italien où ils ont étudié lorsqu’ils étaient enfants. C’est une scène fort curieuse, que Chavarri pourrait avoir résolue simplement par un plan-séquence de la conversation entamée. Pourtant il ne le fait pas. La solution ne passe pas, en tous cas, par le jeu champ/contre-champ auquel le cinéma nous a habitué. Ce qu’a fait Chavarri a été de filmer de longues séquences de chacun, d’une part, et de longues séquences dans le cadrage desquelles s’incluaient, par exemple, Felicidad Blanc et Michi. Dans le montage de la conversation établie, il articule des morceaux des deux types de plans, créant une espèce de “fausse” syntaxe de champ/contre-champ puisqu’en aucun moment nous n’avons le point de vue subjectif des interlocuteurs. Enfin, dans l’éblouissant documentaire *Les dites cariatides* de Varda, je choisis la séquence finale de la caryatide énigmatique de la rue Turbigo. C’est la séquence qui termine le ‘film court’ de Varda. Dans ce cas, je le fais parce que cela suppose une variation de la grammaire des plans-séquences qui lui permettent de filmer les cariatides tout au long du film. Le dispositif qui prédomine suppose commencer par les pieds des statues et de faire monter la caméra dans un

cadrage frontal jusqu'à arriver au visage. La caryatide de la rue Turbigo est également filmée selon ce mode. Mais Varda ajoute au film, et finit le film, par un gros plan du visage de la caryatide dessinant ensuite immédiatement un *travelling* vertical ascendant jusqu'à cadrer dans un plan général les magnifiques toits de la ville de Paris. C'est ainsi qu'elle finit le film.

Pourquoi ces trois figures, ces trois images en mouvement, ces trois kino-muses? Pourquoi la femme poète et la voix maternelle; la femme du poète, voix maîtresse; la statue féminine animée par une voix *off*? Le *fil rouge*, comme on le verra, ne suspend pas des considérations cinématographiques. La conclusion de mon essai interroge quelques aspects du cinématographe par rapport aux objets élus. Et pourtant, regrouper ces trois figures obéit à un autre ordre de raisonnement. En tant qu'observateur des images mouvantes, mon regard introduit la pulsion de contrôle de l'objet; en même temps, mon regard accueille la fluidité irréductible de l'objet. Regard arraché par les *Nymphes*, pour citer un essai de Roberto Calasso, *La folia che viene dalle Ninfe*. Disons que l'herméneutique de mon essai se place, aussi, au-delà du sens. Les kino-muses sont des simulacres d'une matière première: "Ninfa – nous propose Calasso – è dunque la *materia mentale* che fa agire e che subisce l'incantamento, qualcosa di molto affine a ciò che gli alchimisti chiameranno *prima materia* e che ancora risuona in Paracelso, là dove parla di 'nymphididica natura'" (Calasso 2005: 32). Mais c'est aussi le motif de 'voir la déesse nue' – magistralement repris par Pierre Klossowski dans son *Le bain de Diane* – est également l'une des possibles descriptions du geste au-delà de l'herméneutique: "Alors ce que voit Actéon se produit au-delà de la naissance de toute parole: il voit Diane se baignant et il ne peut dire ce qu'il voit [...] l'événement absorbe ce qu'il y avait encore d'exprimable dans l'appréhension. Ce que je voyais je ne puis dire ce que c'était. Non pas que ce que l'on ne saurait dire, on ne pût le comprendre davantage: ni qu'on ne puisse voir ce que l'on ne

>>

comprend pas. Actéon, dans la légende, voit parce qu'il ne peut dire ce qu'il voit: s'il pouvait dire, il cesserait de voir" (Klossowski 1956: 69). Ainsi, la constellation ajoute à Deanie Loomis, Sophia de Mello Breyner Andresen, Felicidad Blanc et la statue de la rue Turbigo, le *nymphólētos* et Diane se baignant.

II. Première muse kino-poétique

Sophia est le premier film de César Monteiro; il le dédie à Carl Th. Dreyer, et le cinéaste portugais le propose comme un exercice qui implique l'irréductibilité des codes esthétiques et sémiotiques poétiques et filmiques. Quelques-unes de ses réflexions sont éloquentes dans un "Auto-entretien" publié initialement l'année même où ont eu lieu les tournages, en 1969, dans la prestigieuse revue *O Tempo e o Modo* (n°69/70) et intégrée plus tard dans le volume *Morituri te Salutant*, publié par &tc. en 1974: "En ce qui concerne mon film, je suppose qu'avant tout, il constitue la preuve, pour qui désire comprendre cela, que la poésie n'est pas filmable et qu'il ne sert à rien de la rechercher. Ce qui peut être filmé est toujours autre chose qui peut ou non avoir une qualité poétique. Mon film est la constatation de cette impossibilité, et cette honte intransigeante le rend, je crois, poétique malgré lui. Je crois, aussi – et cela me paraît incroyable que la critique ne se soit pas aperçue de cela (ce qui, d'ailleurs, renforce seulement une vieille impression sur l'infinie ignorance de celle-ci), que beaucoup plus qu'un film sur Sophia – ce qui, pour moi, relève seulement d'un mode aléatoire –, mon film porte sur le cinéma et sa matière" (Monteiro 2005: 251). Quelle est donc la matière du cinéma? Peut-être la comparution "aléatoire" de la réalité dans celui-ci? Cela ne signifie pas l'indifférence de l'image cinématographique à la réalité; cela signifie un mode spécifique d'irruption du réel dans l'image filmique.

La grammaire cinématographique de César Monteiro dans

cette *opera prima* – j'utilise la locution dans le sens qu'elle a en espagnol, c'est-à-dire cette première œuvre – passe par ce que l'on appelle "travailler sans filet". Cela entend d'accueillir dans la planification du scénario la possibilité de la contingence. "Travailler sans filet", figure de la cinématographie dans ce documentaire, signifie intégrer dans le calcul l'altérité du hasard. Calcul et hasard tendent le travail du cinéaste. C'est, sans aucun doute, le moment le plus impressionnant du film, un instant minime, presque trivial, mais qui a la valeur supplémentaire d'exposer la loi formelle de sa cinématographie.

Je me réfère au plan fixe dans lequel nous avons Sophia et son fils Xavier assis sur le canapé de leur maison d'été à Lagos. Sophia lit les derniers paragraphes de *A Menina do Mar*, qui est, comme nous le savons, un de ses livres pour enfants les plus connus et reconnus. On pourrait prendre la séquence comme l'allégorie du complexe système de communication (et incommunication) de la lecture et de l'écriture. Le poète lit son texte à voix haute, actualisant le mot écrit. On pourrait dire que dans cette *performance*, le texte est incarné dans le corps buccal, le trait d'absence de l'écriture est rendu présent dans sa vocalisation. C'est une allégorie de la lecture et de l'écriture pour autant que nous lisions l'écriture poétique comme une voix qui nous parle, ou que nous faisons parler dans la lecture.

Et, pourtant, lorsque Sophia achève la lecture de cet extrait final de son œuvre, son fils Xavier intervient d'un mode qui, pour ainsi dire, a quelque chose de brechtien. Une fois que la voix de la mère se tait, il lui dit: "Vous auriez pu parler d'une voix plus naturelle"! Soudain, toute la subordination de la scène à l'effet de présence de la voix du poète s'inverse. L'enfant entend une voix qui lui paraît fausse, la voix même de sa mère comme la voix d'un imposteur, ou comme, ajoute-t-il, une voix que sa mère "a inventée". Cette interruption introduit une dimension spectrale inconfortable dans la poétique même de Sophia de Mello Breyner Andresen, en tant que sous-tendue par une croyance: "Je crois en la nudité de ma vie", comme elle le soutient dans le film.

>>

Je voudrais souligner le rôle de l'espace domestique dans l'infraction du poétique. Le documentaire de João César Monteiro est construit comme une syntaxe complexe de scènes de famille de Sophia en vacances – ils sont allongés ou jouent sur la plage, se promènent en bateau, se baignent dans la mer, sont assis sur le canapé de la maison –, des plans de Sophia contre une fenêtre qui donne sur la mer, écrivant dans un carnet, assise à une table sur laquelle il y a des objets quotidiens – un panier de fruits, un verre d'eau, un carnet et un stylo; des plans de Sophia marchant seule dans les rues désertes d'un village de maisons blanches. Une syntaxe, qui, de la sorte, intercale montage et plans-séquences. Le travail du montage s'observe fondamentalement dans les plans-séquences aux moments où Sophia est également montrée dans sa condition de mère.

L'irruption du contingent a lieu dans les plans-séquences. C'est le cas décrit ci-dessus. Mais il y en a d'autres. Notamment, dans la longue séquence dans laquelle Sophia est assise sur le sofa de la maison et parle à la caméra en faisant "le bilan de sa vie" – au sein duquel elle distingue la "nudité" vitale mentionnée plus tôt de la "biographie, qui est la vie racontée par les autres", et en laquelle elle ne croit pas. Il s'agit d'un plan fixe dont le cadrage permet de voir les enfants, indifférents à ce que dit leur mère. Soudain, un des enfants fait fonctionner la chaîne stéréo, interrompant ainsi avec de la musique le discours de Sophia, qui, contrariée, récrimine contre son fils: "Ah, je n'en peux plus, Francisco! Je n'en peux plus, ce n'est pas possible". Une fois de plus, la séquence accueille la contingence de la part des enfants; peut-être les enfants sont-ils des figures du contingent.

Le cinéaste *coupe* le plan, dans les deux cas, en faisant coïncider la coupure avec le geste d'interruption de Xavier et Francisco. C'est-à-dire qu'il essaie d'ajuster la cinématographie au contingent; la coupure cinématographique du plan monté devrait coïncider avec l'interruption des enfants, cherchant peut-être quelque chose comme une indistinction entre la vie

en direct et le travail réfléchi du réalisateur. Ici se situe la pierre angulaire de la grammaire et de la poétique de João César Monteiro en tant que "travail sans filet". Selon la description du cinéaste même, il s'agit de "transformer l'acte de filmer en pure contingence. Et c'est devenu la meilleure séquence du film, parce que, à la fin, Xavier critique la voix de sa mère. Ainsi, comme la durée de la séquence s'établit dans le mouvement qui anime la voix de Sophia en train de lire, la critique de Xavier équivaut à la critique de la séquence même et, par conséquent, elle oblige le spectateur à en restaurer le sens à travers la nécessité de le lire de nouveau. Ainsi, couper et décomposer la séquence (qui est longue, elle dure trois minutes) amènerait à en détruire le mouvement et le mouvement que sa critique contient serait, en somme, de détruire sa raison d'être et de la rendre profondément conventionnelle" (Monteiro 2005: 251). Dans ces quelques lignes nous avons tout un manifeste cinématographique, où une réponse est proposée à la question de savoir quelle est la matière du cinéma. Cette matière, ce ne sont pas les objets, c'est leur durée et leur mouvement, c'est-à-dire, leur temporalité. >>

III. Deuxième muse kino-poétique

Le documentaire *El desencanto* traite, comme on le sait, du cercle vicieux du deuil de la famille du poète Leopoldo Panero, mort en 1962. Filmé peu de temps avant la mort de Franco, le film commence et se conclut par la statue de Leopoldo Panero abominablement emballée dans un plastique qui la couvre entièrement. Une statue commémorative, inaugurée lors d'une cérémonie publique le 28 août 1974. Nous dirions que, morte et enterrée, la figure paternelle reste présente enfermée dans ce voile de plastique. C'est bien la figure du fantôme qui, non-voyant, observe encore les vivants qui se sentent observés par lui. C'est la première image du documentaire, *cette* image d'une

statue, par définition non-voyante, mais dont le regard s'impose encore au monde des vivants.

Il n'est pas nécessaire de rappeler son sens allégorique, qui nous renvoie d'ailleurs à l'importance du documentaire de Chávarri, de 1974, pour comprendre la culture de ce que l'on appelle la Transition Espagnole. L'élévation de *El desencanto* au rang d'emblème majeur du processus transitionnel est signalée immédiatement, et c'est ce à quoi nous invite Jorge Semprún dans la préface du *script* du film, publié fin 1975: "il faut écouter – c'est la proposition de Semprún – ces voix qui parlent de nous, de ce qui est le plus obscur et enfoui de notre intimité" (Semprún 1976: 17). Celui qui ose prononcer ce 'nous' nous renvoie à la traduction politique de l'œuvre.

210 > 211

Mais c'est aussi dans l'"entre deux" de la présence et de l'absence que nous pouvons lire les plans-séquences en contre-jour de Felicidad Blanc. Felicidad Blanc est ma seconde muse *kino*-poétique. La femme du poète Leopoldo Panero, mère de Juan Luis, Leopoldo María et Michi: seule, assise sur un canapé, se rappelant – dans la maison vide de Castrillo de las Piedras (Astorga) – les moments-clés de son amour et de son mariage avec Léopold. Le registre photographique du film de Jaime Chávarri, dirions-nous, souligne encore plus l'effet de contre-jour; un excès de lumière et une révélation surexposée, 'brûlée', semblent absorber peu à peu Felicidad Blanc. Dans le même temps, nous voyons Felicidad Blanc acculée dans une aporie énonciative. D'un côté, la quête de l'intime, tant personnelle que familiale, quête crépusculaire rythmée par la *Sonate pour piano n^o 20 en La Majeur*, D 959 de Schubert. Cette quête intime, c'est la survivance du XIX^e romanesque qui l'identifie: Felicidad Blanc s'imagine en héroïne d'un roman du grand siècle des romans, une Mme Bovary.

La lumière qui enveloppe Felicidad – mais aussi Juan Luis, Leopoldo María ou Michi – la photographie "brûlée" est, disons-le, le signifiant proposé par le documentaire cinématographique d'un halo qui entoure, protégeant encore mais dévorant

voracement, le noyau familial profané. Expulsion de l'éden, nid progressivement corrompu, qui suggère, de plus, l'enterrement *in vivo*, stérilité ou crime domestique. Crime domestique transféré métonimiquement sur cette nichée de chiens que Felicidad sacrifie, à la grande stupeur de Michi. Crime domestique que nous, lisons enfin, dans l'"Épithaphe de Leopoldo Panero" par lequel se conclut le documentaire: "Est mort/ criblé des baisers de ses enfants,/ absous par les yeux les plus doucement bleus,/ et avec le coeur plus tranquille que d'autres jours,/ le poète Leopoldo Panero,/ qui est né dans la ville d'Astorga/ et a mûri sa/ vie sous le silence d'un chêne./ Qui a beaucoup aimé/ et beaucoup bu et maintenant,/ les yeux bandés,/ il attend la résurrection de la chair/ ici, sous cette pierre".

>>

Le mouvement de la voix de Felicidad Blanc conduit *El desencanto*. Elle se souvient ainsi de la vente de la maison paternelle, qui remonte à 1964, deux ans après la mort de son mari. Elle sauve, en cette occasion, les meubles de la famille, qu'elle transfère à Castrillo de las Piedras, dans la maison d'Astorga où elle a vécu avec Leopoldo et où sont nés Juan Luís, Leopoldo María et Michi. Cette propriété ne lui appartiendra finalement pas non plus, c'est l'héritage des enfants et des frères de son mari. Dans le documentaire, on fait également allusion à la vente des biens patrimoniaux de la maison de Castrillo. En premier lieu, les livres ont été vendus, la bibliothèque du poète phalangiste Leopoldo Panero a été vendue. De telle sorte que, quand Felicidad revisite Castrillo de las Piedras, la maison n'est plus qu'un creux vidé, éventrée. Les *travellings* sont bien sûr nombreux dans cet espace domestique absent que la caméra de Chávarri souligne dans son aspect spectral et tumulaire, avec une véhémence mélancolique accompagnée de la musique déjà mentionnée, la *Sonate pour piano n° 20 en La Majeur*, D 959 de Schubert. Dans un livre de mémoire postérieur, Felicidad se rappellera le tournage de *El desencanto* à Castrillo: "Les maisons détruites, les vitres cassées, le froid insupportable et mes larmes qui interrompent le tournage" (Blanc 1977: 243).

Il se passe quelque chose durant le tournage du documentaire, quelque chose de vraiment profond et d'une grande signification psycho-sociale et politico-culturelle. Quelque chose qui n'obéit pas à un dire univoque: la caméra entre dans un espace insulaire qui, en principe, se définit par sa clôture absolue ainsin: l'espace domestique, intime, secret, éviscéré, soumis au registre impassible de l'objectif cinématographique. Cependant, ce n'est pas le seul événement. Ce qui est également déterminant c'est l'"invisibilité" de la caméra dans cet espace domestique, intime, secret. Cette 'invisibilité', ne on la constate pas dans tout le documentaire. Celui-ci est très déterminé par la conscience que les différents participants ont d'être filmés; cependant, plusieurs moments n'obéissent pas à un script pré établi ou préparé à l'avance. En ces instants ponctuels, le degré d'exposition nous montre une société qui n'est pas encore immergée dans la culture audiovisuelle, ou du moins, qui n'a pas encore intériorisé les codes des *médias*.

Un des ces moments – il y en a plusieurs mais je me centre maintenant sur un seul d'entre eux – a lieu durant la conversation entre Leopoldo María, Michi et Felicidad dans les jardins du Collège Italien que les enfants du couple ont fréquenté pendant leur enfance. Avant le tournage, Felicidad avait proposé un petit scénario pour structurer la conversation. Les enfants, au début, acceptent. Et, cependant, durant le tournage effectif de la conversation, nous révèle Felicidad, "au moment où je m'y attendais le moins, j'entends la voix de Leopoldo Maria qui commence à m'attaquer. Et maintenant je ne pense plus qu'à me défendre. *Peu importe la caméra*, je suis moi avec mes vieux problèmes, et mes mains et mes paupières tremblent de rage" (Blanc 1977: 243). La muse est donc en mouvement! Comme si Felicidad rompait le poids, l'immobilité que suppose une image – et il y a image quand il y a une caméra, rappelle Barthes –, elle se comporte comme si elle n'était pas devant une caméra, comme si elle se dérobaux regards.

La séquence que je choisis de *El desencanto* est celle qui a

été filmée dans le collège où ont étudié les enfants de Felicidad Blanc et Leopoldo Panero. Il s'agit de la séquence montée du dialogue qui s'établit entre Leopoldo María, Felicidad et Michi. A ce moment, Juan Luis avait déjà abandonné le tournage. La séquence est montée à partir de différents plans qui ou bien cadrent Leopoldo María, d'une part, ou Felicidad et Michi d'autre part. Nous avons des plans statiques, mais dans certains cas, la séquence est un petit mouvement de caméra, c'est un plan mobile, la caméra décrit un petit *travelling* qui commence par se focaliser sur Michi et ensuite Felicidad. Comme il s'agit d'une conversation, on attendrait quelque chose comme un montage de type champ/contrechamp. Mais cela supposerait que la caméra alterne les points de vue des interlocuteurs. En réalité, cela ne se passe pas ainsi. La question que je me pose est la suivante: pourquoi ne pas résoudre la mise en scène de cette conversation par un plan-séquence? Un long plan moyen avec les trois personnages? A mon avis, la mise en scène des différents premiers plans des visages des trois interlocuteurs dans une position frontale suggère l'isolement, la séparation: d'un côté Leopoldo, de l'autre Felicidad/Michi.

>>

IV. Troisième muse kino-poétique

Le documentaire de Agnès Varda, *Les dites cariatides*, petit film de 12 minutes tourné en 1984, nous propose quant à lui une dérive dans la ville de Paris, déambulation dans la géographie rassemblant, collectant des statues, concrètement des cariatides, l'équivalent féminin des atlantes. Varda va à la rencontre, une fois de plus, de l'univers des femmes présent depuis *La pointe courte* (1954), son premier film, dans le personnage de Ela. Ensuite viendront Cléo, dans *Cléo de 5 à 7* (1961), Elsa Triolet, dans *Else, la rose, Pomme*, dans *L'une chante, l'autre pas*, Mona, dans *Sans toit, ni loi*, Jane Birkin, dans *Jane B. par Agnès V.*, pour n'en nommer que quelques-unes.

La caméra tourne, accumulant les cariatides et la syntaxe du film articule des plans-séquences qui suivent une règle grammaticale simple: le plan commence par les pieds de la statue et la caméra dessine un *travelling* vertical ascendant jusqu'à cadrer le visage énigmatique de la cariatide, culminant ainsi en un plan fixe suggérant le filmage d'un *still* du visage. Un faux *still*, dirions-nous, puisque ce n'est pas une photo statique. La poétique du film ne se limite pas à la répétition de cette composition, mais c'est celle-ci que j'aimerais souligner et interpréter. En effet, le plan final du film présente justement une version significative de ce mode de grammaire cinématographique. Le cadre mobile de la séquence, une fois de plus, suppose un mouvement de déplacement de l'axe de la caméra dans le plan vertical ascendant. Mais maintenant, il ne s'arrête pas à un gros plan du visage de la cariatide: il s'élève au-dessus de la statue jusqu'à ouvrir le cadre et culminer en un plan général des toits de la ville de Paris.

Varda filme les cariatides parisiennes comme si elle tentait de les sortir de leur sommeil de pierre, elle les archive dans un mouvement de collecte que, des années plus tard, elle répétera avec *La glaneuse et les glaneurs* (2000). Les deux films, d'ailleurs, auront une suite, ce qui nous parle du geste infini du collecteur. Il y a, disons, quelque chose de bazinien dans le registre de la réalité du documentarisme de Agnès Varda. L'empreinte de Bazin rejoint justement le pari pour un 'réalisme' qui ne se réduit pas à la chronique du quotidien. Le modèle réaliste de Bazin contraste, par exemple, avec celui de Kracauer, pour qui l'intérêt pour le quotidien dans le filmique impliquerait une affinité entre le monde filmé et le monde réel. Il n'en est pas ainsi pour Bazin, comme le rappelle Dudley Andrew: "Kracauer suppose que le cinéma doit fixer les faits quotidiens de la vie en fonction de leur affinité avec la réalité empirique. Au contraire, Bazin montre une vision plus complexe de la réalité, la concevant comme de multiples niveaux. Selon lui, la réalité empirique contient des correspondances et

des interrelations que la caméra peut retrouver. De plus, l'homme a créé un monde politique et artistique au-dessus de la 'réalité naturelle' et cela aussi est accessible à la caméra. Ainsi, même si Bazin se méfiait des compositions abstraites et picturales au cinéma, il appuyait sincèrement les documentaires sur la peinture et les peintres" (Andrew 1993: 154). Documenter les cariatides à Paris, comme le fait Varda, c'est filmer une réalité qui intègre l'artistique.

Le geste filmique de «glanage» était déjà présent dans *Les dites cariatides*. Mais ce documentaire maintient aussi d'étroites relations avec *Cléo de 5 à 7*. En effet, le personnage de Cléo peut être lu comme une cariatide vivante, incarnée dans le temps d'un autre périple urbain, de cinq heures à six heures et demie de l'après-midi. Cléo dans la rue de Rivoli, Cléo dans la rue de Guénégaud, Cléo dans la rue de Huyghens, Cléo dans la rue de Delambre, Cléo sur le boulevard Edgar Quinet et une fois de plus dans la rue Delambre, Cléo dans le parc Montsouris, Cléo dans la rue Bobillot... Et, finalement, Cléo, accompagnée désormais par le jeune soldat inconnu, à l'Hôpital Pitié-Salpêtrière.

La dérive dans la ville de Paris, accumulant des statues anonymes, a, de la sorte, une composante poétique déterminante. Une imbrication déterminante de la modernité poétique dans l'imagination des cariatides mêmes, ce sont seulement des cariatides de la seconde moitié du XIX^e qui sont filmées. Varda conjure ce chronotope sociopolitique et esthétique-littéraire qui a produit *Les cariatides* de Banville, les *Poèmes antiques* de Leconte, *Les Misérables* de Hugo, *La Belle Hélène* de Offenbach – le fond musical, d'ailleurs, du documentaire, qui inclut aussi une mélodie de Rameau –, *Le capital* de Marx, *L'éducation sentimentale* de Flaubert et, ce qui est surtout important pour le film, *Les fleurs du mal* de Baudelaire. La voix *off* de Varda, qui commande la narration du documentaire, lit les deux premières strophes de l'impressionnant poème "Réversibilité":

>>

Ange plein de gaieté, connaissez-vous l'angoisse./ La honte, les remords, les sanglots, les ennuis./ Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits/ Qui compriment le coeur comme un papier qu'on froisse?/ Ange plein de gaieté, connaissez-vous l'angoisse?// Ange plein de bonté, connaissez-vous la haine./ Les poings crispés dans l'ombre et les larmes de fiel./ Quand la Vengeance bat son infernal rappel./ Et de nos facultés se fait le capitaine?/ Ange plein de bonté connaissez-vous la haine?// (Baudelaire 2000: 208)

Litanie dédiée à Mme de Sabatier, poème qui a pour loi formelle l'oxymoron avec lequel il rend le caractère énigmatique de tout Ange, toute Muse, toute Madone.

216>217

Varda retrouve ce même caractère énigmatique dans la dernière cariatide du film, celle qui se trouve dans la rue Turbigo. Étrange ange gardien, étrange *madone*, étrange muse, invisible pour le monde affairé du quartier. Le dernier plan-séquence commence par un gros plan de son visage, décrivant un mouvement vertical ascendant jusqu'à ce que le cadrage ouvre un plan panoramique où les toits de la ville remplissent l'écran. Le mouvement ascensionnel place la beauté au-delà du temps. Que pouvons-nous lire dans ce magnifique plan général des toits de Paris captés par un angle haut de la caméra? Le renforcement de l'aliénation du quotidien et son historicité, qui a lieu au ras du sol, pour la bonté de la beauté, toujours difficile? La ville de Paris 'congelée' dans une image mobile, comme une statue de pierre, toutes deux opaques, muettes, énigmatiques? "Dans une image – a affirmé Agnès Varda –, on voit ce que l'on veut voir" (*apud* Dubois 2006: 37). L'image est pure image, c'est-à-dire, pur mouvement, pur cinéma: "l'art, avec les images, de ne rien représenter" comme l'a formulé Robert Bresson (1988: 116).

V. Remarques finales

Un *fil rouge* mince unit les trois moments choisis pour faire l'apostrophe de mes "muses *kino*-poétiques": les réflexions d'André Bazin sur le langage photographique et cinématographique. Comme nous le savons, Bazin prône son esthétique cinématique à partir de la supposition de l'épuisement du montage comme moteur de la construction filmique, se prenant ainsi par rapport à Malraux, Pudovkin, Dziga Vertov ou Eisenstein (cf. Andrew 1993: 137). En ce qui concerne la poétique filmique, le "réalisme ontologique" défendu par Bazin suppose de préserver l'unité spatiale de l'objet filmé, ce qui en termes de langage cinématographique signifie le choix de la profondeur de champ et de longue séquence, du plan-séquence, comme axe formel du cinéma. Les apories abondent en ce sens dans les scènes sélectionnées.

D'un autre côté, dans chacun de ces trois documentaires est convoquée la figure de la muse mobile. Ce sont des variations sur une muse *kino*-poétique. Dans chacun d'entre eux et à partir d'options cinématographiques distinctes nous trouvons concrétisée une tension formelle qui se joue entre l'immobilité et la mobilité, l'instant et le temps, la beauté et la mort, l'Art et l'Histoire. Cette tension traverse, finalement, l'essai "Ontologie de l'image photographique" de André Bazin. Il y parle à peine de cinéma, bien que le cinéma constitue un horizon clair de ses réflexions. Le lieu destiné au cinéma est le suivant, non non exempt de difficultés de lecture: "[L]e cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique. Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement" (Bazin 2007: 14). Le cinéma produit une image

>>

qui n'est pas enfermée dans l'instant et que l'instant renferme: c'est-à-dire que, bien qu'il soit lié à la phénoménologie de la photographie, avec le cinéma advient quelque chose de nouveau. Le cinéma restitue le temps et le fait à travers le mouvement.

On comprend qu'une nouvelle 'ontologie' de l'image est instaurée avec le cinéma; sa nature a une fois de plus à voir avec le temps. Si la photographie suspendait le temps dans la conservation de l'instant, le cinéma est l'image de la durée des objets. Le cinéma est la momie du changement. Je voudrais souligner que Bazin utilise le même *analogon* pour la photographie et le cinéma: la momie. Photographie et cinéma sont des *arts* temporels; mais si la première est une poétique de l'instant, le second est une poétique du mouvement. <<

218>219

p.s.: Je tiens à remercier Nathalie Hannecart pour la traduction de mon essai.

BIBLIOGRAPHIE ∨

Andrew, Dudley (1976), *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press.

Arnheim, Rudolf (1971), *El cine como arte*, Buenos Aires, Ediciones Infinito.

Bazin, André (2007), "Ontologie de l'image cinématographique", in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf-Corlet, 9-17.

Baudelaire, Charles (2000), *Poesía Completa*, ed. bilingüe, Javier del Prado e José A. Millán Alba, trads., Madrid, Espasa Calpe.

Blanc, Felicidad (1977), *Espejo de Sombras*, pról. de Natividad Massanes, Barcelona, Argos Vergara. >>

Bresson, Robert (1988), *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard.

Calasso, Roberto (2005), *La folia che viene dalle Ninfe*, Milano, Adelphi.

Dubois, Philippe (2006), "A estratificação nas excavações de uma imagem-múmia: *Ulisses*" in AA. VV., *Agnès Varda. O Movimento Perpétuo do Olhar*, São Paulo, Centro Cultural do Banco do Brasil, 37-38.

Klossowski, Pierre (1956), *Le Bain de Diane*, Paris, Gallimard.

Monteiro, João César (2005), "Auto-entrevista", in AA. VV., *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 249-255.

Semprún, Jorge (1976), "El desencanto o las secretas ceremonias de la familia", in Felicidad Blanc *et alii*, *El desencanto*, Elías Querejeta Ediciones, pp. 9-17.

Serra, Pedro (2003), "Esplendor na Relva. Ruy Belo e a lição da poesia", in *Um Nome para Isto. Leituras da poesia de Ruy Belo*, Coimbra, Angelus Novus, 125-140.