

Extrait du livre

La part de l'ombre

Olivier Smolders

Cet ouvrage a été publié par
Les Impressions Nouvelles

Pour plus d'informations :
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

Cet ouvrage est publié
avec l'aide de la Communauté Française de Belgique

Couverture : *Nuit noire* d'Olivier Smolders
Graphisme : Millefeuille

© Les Impressions Nouvelles - Bruxelles, 2005.
12 rue du Président - 1050 Bruxelles - Belgique
www.lesimpressionsnouvelles.com

Olivier Smolders

La part de l'ombre

LES IMPRESSIONS NOUVELLES
PARIS - BRUXELLES

Avant-Propos

Des images et des textes

Ce jour là, je me présentai dans un atelier de production afin d'obtenir un financement pour un film dont le scénario, inspiré d'un fait divers, tenait en une phrase : en 1983, à Paris, un étudiant japonais invite une jeune femme dans son appartement et la mange. On me répondit d'emblée que ce projet avait bien peu de chances d'aboutir, d'une part parce qu'il était trop littéraire, d'autre part parce que le traitement que j'envisageais n'était pas assez japonais. Il est vrai que je proposais pour toute bande sonore la lecture d'un poème de Mallarmé – emprunt visiblement indéchiffrable aux yeux de mon interlocutrice – et que, par ailleurs, je n'avais pas envisagé de déguiser mon assassin en samouraï, ni davantage sa jeune victime hollandaise en geisha. Il fallut ensuite l'intervention assez drôle d'Henri Storck – qui s'inquiéta sérieusement du nombre de prises que j'envisageais de faire, afin de savoir combien de jeunes filles il faudrait prévoir au budget – pour que le projet trouvât quelques modestes fonds.

Bien qu'assez étonnante au vu du scénario, la critique relative à l'aspect littéraire du projet ne manqua pas de me poursuivre pour d'autres films. Qu'était-ce donc que cette littérature dont on semblait craindre qu'elle n'entachât la pureté de mes premières envies de cinéma, après avoir dénaturé, d'après les rumeurs, l'œuvre de cinéastes chevronnés ? Certainement pas la littérature au sens commun du terme puisqu'il est évident que le tout-venant de la production cinématographique s'élabore à partir du patrimoine littéraire, patrimoine qu'il pille sans vergogne précisément

pour ce qu'il a de moins littéraire : les histoires, les personnages, les décors. Il me fallut un certain temps pour comprendre que le cinéma qu'on dit littéraire – il faut entendre aussitôt le mélange de crainte et de mépris que cache cette appellation – était assez généralement celui qui prenait la littérature au sérieux, qui la convoquait pour ce qu'elle avait de plus secret, de plus indomptable, pour sa littérarité même. Ajouter à cela – et l'un ne va pas sans l'autre – que le spectateur de cinéma s'est tant habitué à voir portés à l'écran des romans réalistes qu'il trouve aujourd'hui cinématographiques des films qui démarquent à l'infini les pires conventions que l'art romanesque ait connues. La marquise n'en finit pas de sortir à cinq heures, toujours déjà saisie d'un drame qui la bouleverse et prête à se jeter sous un train. Le cinéma n'est décidément pas parvenu à se défaire des modèles narratifs qui dominaient au moment où il a vu le jour, à tel point qu'on en viendrait à croire qu'il n'a jamais existé de littérature qu'à la manière des romanciers du XIX^e siècle. Tout le reste du patrimoine, des siècles d'écritures singulières, froides ou passionnées, révolutionnaires ou dogmatiques, truculentes ou glacées, pince-sans-rire ou mystiques, secrètes ou triomphantes, visionnaires ou historiques, toute l'histoire de la poésie ou de l'essai, de la chronique ou de la philosophie, tout cela ne semble le concerner en rien. S'il daigne parfois s'inspirer d'une œuvre plus ancienne, ce n'est que pour le plaisir du dépaysement qu'apporte le pittoresque d'un autre décorum – l'expression « film à costumes » signe l'enjeu d'une telle entreprise – sans pour autant se départir des modèles narratifs du roman psychologique. Quant à la modernité, sa présence au cinéma tient dans un mouchoir de poche : petit et sans doute un peu malpropre si l'on en juge par l'enterrement de première classe qu'on lui réserve dans les cinémathèques.

On comprend mieux alors par quel chemin sera dit littéraire tout cinéma qui tente peu ou prou d'échapper à la dictature du réalisme psychologique. On devine en même temps pourquoi la noce entre la littérature et le cinéma n'est le plus souvent envisagée que sous la forme d'une adaptation. Adapter la littérature, entreprise équivoque, caduque dans sa conception même, et au contact de laquelle les plus grands se sont cassé les dents. Car comment passer du texte à l'écran sinon en invoquant la littérature pour ce qu'elle a de plus pauvre – l'anecdote, les idées, la peinture des sentiments – et en leur cherchant grossièrement des équivalents narratifs ou visuels? Personne n'ignore pourtant que le secret d'une œuvre littéraire ne se trouve évidemment ni dans l'histoire, ni dans les personnages, ni dans cette mystérieuse atmosphère qui hante les insomnies des meilleurs scénaristes. C'est tellement vrai qu'il semble acquis qu'une œuvre littéraire médiocre convient bien mieux qu'une œuvre forte pour servir de prétexte à l'émergence d'un film. Il est peu d'exceptions qui ne confirment cette règle.

La littérature n'a donc pas à être adaptée au cinéma. Elle se suffit à elle-même. Tant qu'à marier l'inconciliable au fil de quelques-uns des brefs exercices cinématographiques que je mis en chantier, je penchai donc plutôt pour une stratégie de rupture, pour un dialogue à distance qui se trouve être à l'opposé de l'idée même d'une adaptation. Si le cinéma a quelque chose à voir avec le fait littéraire c'est peut-être parce qu'à la stratégie prioritairement dénotative de l'un répond symétriquement l'évidence connotative de l'autre. Ce mariage entre des formes constituées à l'écran et des formes suggérées par les mots est assez stimulant, car il permet de faire circuler la projection fantasmatique. La litté-

rarité aide les images à se désenbourber du réel, tandis que celles-ci viennent ancrer les mots dans l'ambiguïté d'une représentation effective.

Indépendamment des références explicites à des textes classiques qui me plaisaient, je fus assez tôt séduit par le dédoublement que permettent d'un côté les images projetées, d'un autre, mêlée à la bande sonore, une litanie de phrases, de mots, de granulations de voix. J'écrivis donc à mon tour des fragments de textes que j'articulai ensuite, souvent par tâtonnement, en même temps que les images des films, le plus souvent sans chercher d'autre cohérence que celle du collage, de la variation autour de quelques thèmes. Des spectateurs me demandèrent parfois d'en avoir une trace écrite, le déroulement des films ne leur permettant pas d'en avoir une lecture attentive. Ce sont donc quelques-uns de ces textes que rassemble ce livre, parfois dans leur forme originale, parfois modifiés ou augmentés, le plus souvent accompagnés de notes sur le contexte dans lequel ils ont été écrits. D'autres textes s'y sont ajoutés, toujours dans un rapport de filiation aux films, jusqu'à la dernière partie qui rassemble des notes à propos de *Nuit noire*. Enfin, des images sont venues dialoguer avec les textes, remettant en mémoire les films ou permettant aux lecteurs qui ne les connaissent pas de les imaginer selon leur bon plaisir. Les plus beaux films sont ceux qu'on imagine sans les avoir jamais vus.

MORT A VIGNOLE

*«Il n'y a que deux choses vraiment capitales dans la vie :
la naissance et la mort. Le reste est du remplissage.»*

Erich von Stroheim



MORT À VIGNOLE

film solitaire

Ces notes sont à la fois le point de départ et le prolongement du texte du film.

Il y a une certaine naïveté à vouloir parler de soi. Comme si notre histoire, nos idées, nos émotions mêmes méritaient qu'on s'y intéressât plus qu'à d'autres, comme si notre vie était d'une importance singulière tout simplement parce qu'elle est précisément celle qui nous incombe et que nous n'aurons pas deux fois, et qui nous fuit, minute après minute, entre les doigts. Pourtant, au fil de ces pages, vous devinerez que je parle souvent moins de moi que de vous, à qui je m'adresse, et de ceux que vous tentez aussi, parfois, de saisir avec des mots, avec des gestes, avec des images.

mort à Vignole

Cet hiver-là, nous avons décidé de passer quelques jours de vacances à Vignole, une petite île de pêcheurs au large de Venise. Ce n'était pas sans une certaine émotion que j'avais emporté la petite caméra qu'utilisait autrefois mon père, avec le sentiment bien net qu'il s'agissait d'embaumer quelques souvenirs et d'imaginer qu'il soit possible de lutter à mon tour, ne fût-ce qu'un peu, contre la fuite inexorable du temps. En filmant la lagune, je me rappelais avec émotion les moments que nous avons passés à regarder inlassablement sur un écran les quelques secondes qu'il avait ainsi sauvées d'une enfance définitivement perdue.

Le cinéma amateur avait cet avantage sur la vidéo qu'il marquait le temps par le bruit saccadé de la prise de vue puis du projecteur, paraissant débiter chaque seconde comme autant de parcelles d'un présent toujours inaccessible. Si, comme on l'a beaucoup répété, le cinéma *filme la mort au travail*, c'était encore plus vrai avec ces images granuleuses, déchirées de blancs trop blancs et de noirs infernaux, fourmillant à l'écran comme autant de vermine à l'assaut des corps et des visages.

Le cinéma amateur coûtait relativement cher et demandait à l'apprenti cinéaste bien des efforts pour parvenir à ses fins. N'ayant qu'une maîtrise très relative de l'exposition, de la mise au point ou du traitement en laboratoire, il filmait pour ainsi dire en aveugle, découvrant toujours trop tard les succès ou les échecs. Le film revenait de surcroît frappé d'une étrange surdité puisqu'il n'y avait généralement pas de prise de son. Pourtant, ce regard différé et ce silence imposé au réel, la brièveté des moments saisis à cause de la petitesse des bobines, la fragilité même du support qui se griffait assez vite, la lourdeur enfin du rite de la projection sur un écran, tout cela mis ensemble concourait à faire de ces quelques minutes imprimées un événement susceptible de rassembler toute la famille devant des ballets d'ombres.

La vidéo permet aujourd'hui de tourner avec facilité et à peu de frais des heures et des heures d'images sonorisées dont on peut vérifier instantanément la qualité technique : inépuisable logorrhée que la plupart des familles ne prennent plus le temps de regarder, si ce n'est peut-être pour les rares rites sociaux encore obligatoires ou pour les moments qui relèvent du « vidéo-gag ». J'ai quant à moi le souvenir d'un temps où les images familiales avaient un poids autrement singulier. Peut-être parce qu'il s'agissait de ma propre enfance. Mais surtout parce que leur silence,

leur rareté et leur fragilité demandaient à nos yeux un effort d'acuité propre à ouvrir l'imaginaire. Est-ce pour cela que j'ai pu les revoir tant de fois sans jamais m'en lasser, prévoyant chaque geste, chaque éclat de lumière, chaque ébauche de sourire ? Ou parce que leur texture même parlait de la fuite du temps autrement que par des dates en surimpression ?

Voir, bien voir, relève davantage d'une attitude mentale que d'une propriété de l'œil ou, a fortiori, de l'objet sur lequel on pose les yeux. On ne voit pas bien une image lorsqu'elle est perdue au milieu de milliers d'autres. De même, on ne la voit pas davantage parce qu'elle est plus nette, plus lumineuse, plus définie. Son évidence est en effet précisément ce qui risque d'en faire aussitôt une lettre morte, indifférente, interchangeable avec toutes les autres. Comment voir encore ce qui se donne à voir sans voiles ? Comment accommoder notre désir de mises en lumière aussi médicales, de mises au point aussi *automatiques* ?

À force de programmer les paramètres techniques, l'industrie semble vouloir obliger les images, et avec elles ceux qui les font, à se ressembler toutes. C'est dans l'ordre des choses puisque aussi bien elle nous invite à uniformiser nos aliments, nos vêtements, nos monnaies, nos rites et nos comportements sociaux. Mais il en va des images comme du reste. S'il est probable que l'amateur soit d'abord séduit par cette quête absurde de l'image plus *professionnelle*, plus définie, plus nette, plus stable, mieux éclairée,... – nul doute qu'il y perde au passage ce qui faisait le prix de son labeur, un mélange d'intuitions imprévisibles, de maladresses, de naïvetés, de soumission au hasard. La plus inutile des images du cinéma amateur est inévitablement celle qui ressemble le plus aux images des professionnels.



Pour toutes ces raisons, je me trouvais moi-même de plus en plus désespéré devant la série de cassettes vidéo tournées depuis la naissance de mes enfants, rangées soigneusement en haut d'une armoire, promises à une dégradation plus ou moins rapide du support, de toute façon impossibles à revoir en continuité tant sont interminables les prises de vues et sans relief les images. Il m'avait par contre suffi d'entendre à nouveau le ronronnement d'une caméra huit millimètres pour retrouver le sentiment d'urgence dont ont été toujours frappées, à mes yeux, les images du cinématographe. Chaque minute, chaque seconde même revêt alors une importance singulière, se pare d'une gravité un peu effrayante. Filmer, c'est alors vraiment accumuler des petits rites de dénégation contre le temps. C'est, image après image, défier la mort.

Ce défi s'était déjà imposé à moi quelques années plus tôt, le jour où je ne fus pas capable de faire une image que tout pourtant invitait à faire, le jour où la mort elle-même avait décidé d'être la plus forte.

images interdites

Aussi bien, le point de départ de ces notes est une image qui n'existe pas, une image absente parce qu'interdite, celle d'un visage aperçu quelques minutes puis aussitôt effacé de ma mémoire.

Nous étions arrivés à la maternité, ce matin-là, les épaules lourdes d'un drame que nous pressentions sans le connaître. Une infirmière chercha longuement le petit battement de cœur qui frappait depuis neuf mois sa mesure obstinée. En vain. Une autre blouse blanche prit ensuite la relève. Puis une troisième. Finalement un médecin mécontent d'avoir dû interrompre son déjeuner

marmonna entre ses dents : « Ce n'est quand même pas ma faute si cet enfant est mort. »

Porter la vie est déjà une expérience inimaginable. Porter un enfant mort dépassait les mots que nous aurions pu trouver. Nous étions donc restés presque muets, comme prisonniers d'une histoire que nous avions écrite autrement et qui soudain prenait un cours imprévisible et dangereux. Une petite fille vint au monde dans les heures qui suivirent, noyée dans un flot de sang et pourtant blanche et impassible comme une poupée d'ivoire. Je restai un moment auprès d'elle, dans une chambre voisine, vaguement coupable de vouloir contempler cette fillette endormie, m'émerveillant de ses doigts minuscules, de ses yeux en amande, de son visage à l'ovale parfait. Sa bouche très rose, presque rouge, était entrouverte. Elle paraissait s'abandonner dans un profond sommeil, la peau et le visage lunaires, l'attitude d'une nonchalance romantique. Je lui inventai un prénom que seule la mort l'autorisait à porter, réminiscence de fleurs qui avaient enchanté mon enfance : Capucine.

Comment ne pas être troublé par la désinvolture avec laquelle l'imaginaire s'accommode de la douleur, l'étreint, la pare d'un croisement de tentations romanesques ? J'avais gardé non loin de moi la caméra prévue pour saisir les premiers moments de la vie. Je voulus prendre quelques images de cette fillette endormie, avant qu'on ne nous l'enlève pour l'autopsie. Mais je n'osai pas. J'eus peur qu'on m'accuse ensuite de n'avoir pas eu assez de chagrin. Je laissai la caméra hors de portée de ma main alors même que tout invitait à l'image, le silence, l'émotion, la grâce de ce joli corps abandonné, la certitude qu'il allait être pour toujours ravi à mes regards. Son visage sombra aussitôt dans l'oubli des choses qui paraissent n'avoir jamais existé.

Je reste persuadé aujourd'hui qu'une seule image eût suffi à lui rendre un peu de cette vie dont elle avait été privée. On s'étonne parfois des religions qui interdisent de photographier les êtres vivants. Mais cet interdit, nous le reportons avec autant de violence sur les morts. Pourrions-nous filmer nos parents sur leur lit mortuaire ? Et de quelle obscénité devrions-nous nous sentir coupables ? Quand donc nous rendra-t-on les images des échecs, des séparations, des deuils ? Car si filmer la vie c'est commencer déjà à l'embaumer, filmer la mort, c'est peut-être se donner une chance de l'apprivoiser.

M'étant par faiblesse privé d'une image qui m'aurait été chère, je ne pus m'empêcher ensuite de promener le souvenir de cette fillette à travers d'autres représentations : la voici d'abord dans les portraits que mon père a faits de moi enfant. La concision des lignes et la justesse de l'attitude y effacent à merveille la laideur et la difformité des nourrissons. Je la reconnais ensuite au milieu d'un flot délirant de nudités enfantines, dans L'eau dormante du peintre symboliste Léon Frédéric. Elle y repose encore, gracieusement étendue dans ces limbes dorés que traversent des cygnes éclatants. Un autre jour, dans une collection de cartes postales anciennes, elle me présente un petit bouquet de fleurs aux couleurs nacrées. Mais je ne vois que son visage souriant et ses bras d'enfant, abandonnés à l'extase d'une offrande de convention. Enfin elle a dix ans, sur un portrait de Marie de Médicis par Bronzino. Elle tient attentivement la pose, droite et sereine dans une robe de soie blanche. Son teint très pâle, rehaussé aux joues d'un rose soutenu, se détache étrangement d'un fond bleu nuit qui se colore d'azur autour du visage. Elle a le regard un peu triste de celle qui s'interdit de courir, de frapper dans les mains, de rire en renversant la tête. Mais la bouche très fine esquisse un sourire contenu tandis que de la main droite elle joue dans l'ombre avec l'or de sa ceinture.

On ne filme jamais les enterrements, comme si la prise d'images était, dans une telle circonstance, la marque d'un manque de cœur. En réalité c'est surtout pour mieux marquer le territoire de conventions qui veulent que le mort, le mourant parfois même, ne relève plus de ceux qui l'ont aimé. Il est l'otage du corps médical, du service des pompes funèbres, de l'administration des cimetières. Nul danger qu'on vous laisse inventer votre deuil selon ce que vous êtes. À la maternité, on m'attira dans un petit local pour me montrer un catalogue de photographies sous des feuilles en plastique transparent : des modèles de cercueils pour enfants. Je ne compris qu'alors la nécessité d'un enterrement et fus pris d'effroi à l'idée d'être aussitôt impliqué dans une mise en scène que je n'aurais pas choisie. Je rechignai devant les articles mortuaires qu'on poussait devant moi, les cercueils de premier ou de deuxième choix selon la rutilance ostentatoire des chromes et des boiseries vernies, les fleurs en porcelaine et les plaques de marbre serties d'adieux éternels. Le goût pour la laideté qu'en temps ordinaires j'affiche volontiers me revenait ainsi à la figure et j'étais au bord de la nausée. Le soir même, dans ma cave, je confectionnai un petit cercueil avec quelques planches que je recouvris d'une peinture bleu nuit. À l'intérieur, je disposai des tissus et des rubans de couleurs vives. Impossible de savoir aujourd'hui quelle scène j'étais en train de me jouer à moi-même alors que j'assemblais les pièces de ce maladroit petit bateau pour l'au-delà. J'avais l'impression de construire un jouet. Le lendemain, j'apportai à une infirmière le marteau et les clous dont elle avait besoin pour fermer la boîte à la morgue.

Quelques jours plus tard, je demandai à l'employé des pompes funèbres si la mort qu'il côtoyait tous les jours le laissait indifférent. Je n'osai pas lui demander s'il craignait la contagion, cette curieuse idée me venant pourtant à l'esprit d'une façon lan-



cinante. Il me dit qu'il venait d'être père et qu'il avait pensé à son enfant en portant cet étrange cercueil. Après le passage au cimetière, il me raccompagna en voiture puis, mis en confiance par notre conversation, me salua avec familiarité en me lançant avec candeur : « Allez, à la prochaine ! ». Au même instant, son visage se vida de son sang et il se confondit en excuses.

La mort apporte des émotions intraduisibles. D'abord parce qu'il est peu de situations où la pose – qu'elle soit vis à vis des autres ou de soi-même – soit à ce point de mise, ensuite parce qu'elle porte les fruits douloureux d'indéchiffrables chemins intérieurs. C'est pourquoi je ne vais jamais aux enterrements, alors que j'aime infiniment les cimetières et que l'idée de la mort – la mienne ou celle de mes proches – ne m'effraie pas démesurément. Cette mascarade de la mort officielle me déplaît autant que les conventions des cérémonies de mariage au cours desquelles les mariés deviennent des pantins manipulés par leurs familles. Entre la triste mise en scène des mariages et celle des enterrements, il n'y a de différence que les images, d'un côté préméditées et obligatoires, de l'autre impensables et presque interdites. Les albums de photos de mariage broient les individus au profit d'un corps collectif d'autant plus despotique qu'il est imaginaire. C'est pour cela qu'ils se ressemblent tous au point de devenir morbides. En Corée du Sud, j'ai même vu les futurs époux se faire photographier plusieurs semaines avant leur mariage, en costume d'apparat et robe blanche comme en portent les poupées des fêtes foraines, posant dans des attitudes consacrées devant des décors convenus, afin de pouvoir montrer aux invités, le jour officiel, l'embaumement glacé de leur amour éternel. Le Coréen qui m'accompagnait ce jour-là m'invita à redoubler avec mon appareil photographique ces images de couples idylliques prenant la pose dans un coin de verdure. Il m'interdit au contraire de prendre

des images lorsque, la nuit venue, nous traversâmes un dédale de petites rues dans lesquelles chaque seuil s'ouvrait sur le petit salon d'une maison close. Assises à même le sol au milieu de l'espace vide de cet intérieur, une, deux, trois ou quatre jeunes prostituées étaient vêtues des mêmes dentelles que les mariées du parc, la fantaisie des couleurs en plus. Leurs robes étalées en corolle autour d'elles, inclinant à peine la tête, esquissant un regard ou un sourire finement racoleur, ces poupées vivantes ne bougeaient presque pas. On aurait encore dit des automates endimanchés, capables de ne se mouvoir que sur commande, dès qu'arriverait l'improbable prince des contes. Les couleurs lavande et sucrées des murs, les étoffes de soie nonchalamment étendues sur le sol, les maquillages voilant les visages d'un fard digne des pires films chinois complétaient le tableau de cette série de petits séails asiatiques factices jusqu'à la perfection. Une maquerelle, assise sur le côté, souvent laide et grosse, servait semble-t-il d'intermédiaire et éloignait les importuns, au demeurant fort peu nombreux, le quartier n'étant fréquenté que par des hommes d'affaire coréens, ceux-là même sans doute qui s'étaient mariés dans le parc.

Était-ce seulement parce qu'ici l'image était à nouveau strictement interdite que je brûlais de l'envie de réaliser une série de portraits ? Autant le spectacle des mariées m'avait dégoûté de l'usage qu'on peut faire des images, autant celui de ces prostituées me paraissait les appeler d'une façon impérieuse. Il y avait dans ces mises en scène exacerbées une violence esthétique et une incongruité du goût particulièrement émouvantes. Je croyais revoir les dernières images de Barbara Cartland que diffusa la télévision, celles d'une vénérable vieille dame déguisée en orchidée sauvage, sertie de mille bijoux de pacotille, serrant dans ses bras des chiens roses et minuscules, étouffant elle-même sous une multitude de robes à volants jaunes bordés de mauve. C'était la même chose,

avec la jeunesse et la déréliction en plus, la même insolence du mauvais goût. Sissi, impératrice de Corée. L'émotion qu'éveillait cette mise en scène n'était évidemment pas indifférente à ce qui se laissait par ailleurs deviner, les tristes mouiroirs que devaient être ces bonbonnières. Peut-être est-ce d'ailleurs cela qui me paraissait demander des images, le lien évident et terrible qui liait cette vision avec celle de la mort elle-même. De même qu'on ne filme pas les enterrements, on ne filme pas facilement les maisons closes. Mais cette pudeur n'est jamais qu'une stratégie pour nous cacher à nous-mêmes l'obscénité de la vie.

filmer la mort

Edgar Poe raconte l'histoire de ce peintre qui tua sa femme à force de vouloir en reproduire tous les traits sur la toile. Plus le tableau était ressemblant au modèle, plus la jeune et jolie épouse dépérissait jusqu'à sombrer dans la mort. Ainsi en va-t-il de Venise que l'inconscient collectif n'en finit pas de vouer au naufrage alors que des milliers de touristes s'acharnent jour et nuit à la saisir avec des millions d'images. Pourtant comment résister à la tentation de filmer encore et encore les palais qu'on découvre au rythme des bateaux, les cadences régulières des ponts et des rues, le battement incessant des vagues au seuil des palais ? Une ville de pierre et d'eau, sans routes ni voitures, une ville à remonter dans le temps, comme l'affirment les prospectus touristiques. Venise se meurt donc sous le poids de ces millions de photographies, accumulées avec obstination, comme s'il fallait craindre vraiment que la ville disparaisse tout à coup au fond de la mer. Plus qu'ailleurs le film de famille y devient un mausolée, inscrivant chaque pas, chaque geste dans une sorte de rite mortuaire. Impossible d'y saisir un visage familier. La vie paraît soudain lointaine, sans relief, presque hors d'atteinte.

Les Vénitiens enterrent leurs morts sur une île entourée de hauts murs d'où dépassent des cyprès et quelques croix byzantines. Les morts y arrivent dans des bateaux drapés de noirs et sertis d'or. Une ligne d'embarcations légères leur fait cortège jusqu'à terre, parsemant l'eau de pétales de fleurs dispersés par le vent du large. Sur les tombes, les couples se rapprochent, les familles s'efforcent de rassembler leurs membres épars, le marbre se fait l'écho de mille déclarations d'amour éternel figées dans un style naïf de circonstance. Que de misères rentrées, pourtant, de solitudes et de souffrances enterrées avec les corps qui les ont portées. Et quelle promiscuité scandaleuse qui contraint les morts à voisiner parfois avec ceux qu'ils ont haïs ou ignorés toute leur vie. On ne devrait être enterré que dans son jardin et aux côtés de ceux qu'on a aimés. Les cimetières sont comme les bibliothèques, un lieu d'échanges paradoxaux qu'organise le hasard, fût-ce celui de l'ordre alphabétique. Je comprendrais un écrivain qui prendrait un pseudonyme commençant par les lettres «Ba», pour le plaisir futile mais rare d'être toujours en compagnie de Baudelaire, de Bataille et de Barthes. Pour ma part, je sais des coins de cimetière dont les morts me plaisent et je fuis les tombes fraîches comme l'actualité littéraire. Au détour d'une allée, sur quelques rayons choisis, je sais avoir quelques amis que je protège des importuns.

Quittant le cimetière de Venise, j'appris qu'une scène de dissection devait être filmée dans une morgue. Je demandai de pouvoir faire des images. On me laissa entrer. Les corps étaient immergés dans des cuves d'où émanait une puissante odeur de formol. On les porta à la surface et on me laissa seul un instant. Je fis quelques images avant l'arrivée des étudiants chargés de la dissection, m'obligeant à me concentrer sur l'aspect technique de mon travail. Filmer des morts, c'est commencer à dominer sa



peur. Non pas celle de mourir ou de voir mourir mais celle d'imaginer qu'on puisse être abandonné par un corps qui ne veut plus de nous et qui se défait, nous laissant plus seul encore que nous ne l'avons jamais été. À la morgue, l'odeur des produits de conservation est plus difficile à supporter que la vue des corps eux-mêmes, pourtant dans un état de décomposition avancé.

Les étudiants, des jeunes gens et des jeunes filles d'une normalité qui me parut effrayante dans ce contexte, semblaient avoir déjà une certaine expérience puisqu'ils se mirent au travail dans la bonne humeur, comme si, en découpant les chairs, en écartant les graisses et les organes défaits, ils étaient en train de préparer un repas. C'est d'ailleurs à cela que me fit aussitôt penser cette chair humaine attendrie par un bain exagérément prolongé, des chairs de volaille, blanches et molles, traversées de cartilages, de tendons, de graisses, de peaux épaisses. Je ne pouvais m'empêcher de revoir ma mère dépiautant sur une planche les gros poulets qu'elle avait cuits dans l'eau pour préparer le waterzooi. Plus tard, en découvrant les images que j'avais tournées, je découvris encore autre chose, la difficulté qu'il y avait à trouver la juste distance, à apprivoiser la transgression d'un interdit dont je n'avais peut-être pas mesuré l'importance. Ce n'est qu'après coup, le soir et le lendemain, que je pris la mesure de la difficulté qu'il peut y avoir à affronter cette autre image de la mort.

Cette question à laquelle il n'était pas possible de donner une réponse définitive, je la renvoyai, selon mon habitude, vers le spectateur, prenant cependant soin de ne lui montrer que des images assez imprécises, granuleuses, peu identifiables. Certains fermèrent les yeux ou virent dans cette séquence la faute qui déparait l'ensemble du film alors même qu'elle en assurait à mes yeux la pertinence. D'autres y reconnurent une référence

abstraite, quelque part entre l'écorché des planches anatomiques et le bal des pendus de Villon. Un homme me dit un jour à la sortie d'une projection : « C'est quand même terrible, tous ces soldats américains morts noyés. » Les morts ont sur le corps un bassin prêt à recevoir les peaux ou les graisses découpées. C'est ce qu'il avait pris pour des casques posés sur la poitrine, l'immersion des cadavres dans le formol lui inspirant par ailleurs l'idée de noyade. Chacun s'approprie les images à sa façon, a fortiori lorsque celles-ci, imprécises, sont plus fortes par ce qu'elles évoquent dans l'imaginaire que par ce qu'elles montrent vraiment. Une amie m'a longtemps soutenu avoir été poursuivie par la couleur rouge du sang qui coule de la gorge d'un cochon dont on voit la mise à mort dans mon premier film, *Newvaine*. Il a fallu que je lui montre les images pour qu'elle vérifie qu'il n'y avait jamais eu là que du noir et du blanc.

Je me souviens ainsi du tournage d'*Adoration*, un film qui raconte l'histoire d'un étudiant japonais qui avait tué, dépecé et mangé une jeune femme dans son appartement à Paris. Bien que le film fût tourné en noir et blanc, la maquilleuse répandit un liquide rouge sombre autour du corps de la comédienne dont on avait simulé la mutilation. Réaliste jusqu'à l'horreur, la scène n'en paraissait pas moins tout à fait irréaliste. C'était un bras sectionné et ce n'était pas un bras. C'était un corps mutilé et ce n'était pas un corps. Comme s'il n'était pas concevable qu'un bras soit détaché de l'épaule, une jambe de sa hanche. Comme si la boucherie, la viande qui saigne, n'était pas une version plausible de la mort. Ceux qui connaissent la guerre savent la rapidité avec laquelle l'esprit et la sensibilité s'obligent à s'accommoder des spectacles les plus épouvantables. Ce n'est qu'après, dans un autre temps et un autre lieu, que la mémoire prend la mesure de ce qu'elle a occulté. Les images des reporters de guerre ne sont le plus sou-



vent que des leurres. Fixez la violence dans une représentation et aussitôt elle prend le chemin de l'artifice, du spectacle c'est-à-dire déjà du déni, de l'occultation. La blessure devient un signe, le sang se cherche une esthétique, la mort se pare d'une multitude de masques. Qu'il soit fictionnel ou de reportage, le cinéma qui montre la mort violente est le même que celui qui exhibe le sexe : un cinéma résolument fantasmatique. Son acharnement réaliste, sa fièvre de vérité le conduit inmanquablement à l'abstraction. Que voit-on lorsqu'on regarde les images de Kennedy s'effondrant dans sa voiture, les photographies de têtes coupées par des tortionnaires, l'exécution sordide de Ceaucescu, le plan d'une fillette qu'engloutit un torrent de boue sous les caméras des télévisions ? Que voit-on devant l'image de l'innommable ? Les images violentes sont traversées par un point aveugle.

Cette ligne obscure devant laquelle le regard toujours se brise nous ramène alors vers des images apparemment plus innocentes, porteuses pourtant d'un message autrement incisif. Sans doute chacun organise-t-il à propos de la mort ses propres rêveries, tantôt effrayantes, tantôt singulièrement édulcorées. Dans le cimetière de Venise, mes enfants prenaient plaisir à imiter les attitudes pieuses des statues, pour la plupart des anges en prière ou des envolées lyriques vers le ciel. Il y avait un beau soleil. Un petit vent jouait dans les feuilles des arbres. C'est à peine si un plan assez long tourné dans une allée à la perspective perdue me fit douter de la quiétude du lieu : un enfant s'éloignait vers le fond de l'image, devenant de plus en plus petit au bout d'une allée bordée de tombes, disparaissant même dans la mer qui miroitait, tout au fond, derrière une grande grille de fer forgé. La mort dans les images c'est surtout cette perte qu'elles racontent à l'infini, cette évanescence qui vous laisse l'impression de n'avoir peut-être jamais été qu'un rêveur aveuglé par des ombres.