

Olivier Smolders

Voyage autour de ma chambre

Notes pour un film immobile

Photographies noir et blanc
Jean-François Spricigo

Photogrammes couleur des films
Voyage autour de ma chambre
Petite Anatomie de l'Image

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

À propos des photographies de Jean-François Spricigo. Il y a une dizaine d'années, un après-midi d'octobre, j'eus la visite d'un jeune homme qui venait de terminer ses études secondaires. Il organisa à la diable, sur des caisses dans mon bureau, une projection de photographies, travail de fin d'études qui lui avait valu la désapprobation quasi générale de ses professeurs. Les noirs y étaient jugés trop noirs, les blancs trop blancs, les flous trop flous et, cerise sur le gâteau, les sujets les plus tangibles y prenaient sournoisement le chemin de l'abstraction. Moyennant quoi, je me trouvais quant à moi devant l'ébauche d'un monde qui n'a pas fini de m'enchanter depuis. Un pays singulier s'avance en effet vers celui qui regarde ses photographies. Une mer granuleuse y frappe des digues, des bovins équarris s'ouvrent comme des orchidées, un chien-loup fixe un visiteur absent, un lac brille sous les branches des arbres, des silhouettes d'enfants tremblent, immobiles et évanescentes. On sait combien la photographie est à la fois une question de regard sur le monde et une plongée sur nos abîmes intérieurs. Jean-François l'a bien compris qui, pour résoudre cette équation du dehors et du dedans, a inventé cette synthèse surprenante. La noirceur de son trait et le tremblé de son geste protègent un pays d'ombres où, dans l'épaisseur du temps, la musique des souvenirs et des émotions vient nous troubler avec une précision inattendue.





« Ma chambre est située sous le quarante-cinquième degré de latitude, selon les mesures du père Beccaria ; sa direction est du levant au couchant ; elle forme un carré long qui a trente-six pas de tour, en rasant la muraille de bien près. Mon voyage en contiendra cependant davantage car je la traverserai souvent en long et en large ou bien diagonalement, sans suivre de règle ni de méthode. Je ferai même des zigzags, et je parcourrai toutes les lignes possibles en géométrie, si le besoin l'exige. Je n'aime pas les gens qui sont si fort les maîtres de leurs pas et de leurs idées, qui disent : « Aujourd'hui je ferai trois visites, j'écrirai quatre lettres, je finirai cet ouvrage que j'ai commencé. » Mon âme est tellement ouverte à toutes sortes d'idées, de goûts et de sentiments ; elle reçoit si avidement tout ce qui se présente ! (...) Et pourquoi refuserait-elle les jouissances qui sont éparses sur le chemin difficile

de la vie ? Elles sont si rares, si clairsemées, qu'il faudrait être fou pour ne pas s'arrêter, se détourner même de son chemin, pour cueillir toutes celles qui sont à notre portée. Il n'en est pas de plus attrayante, selon moi, que de suivre ses idées à la piste, comme le chasseur poursuit le gibier, sans affecter de tenir aucune route. Aussi, lorsque je voyage dans ma chambre, je parcours rarement une ligne droite : je vais de ma table vers un tableau qui est placé dans un coin ; de là je pars obliquement pour aller à la porte ; mais, quoique en partant mon intention soit bien de m'y rendre, si je rencontre mon fauteuil en chemin, je ne fais pas de façon, et je m'y arrange tout de suite.

C'est un excellent meuble qu'un fauteuil ; il est surtout de la dernière utilité pour tout homme méditatif. Dans les longues soirées d'hiver, il est quelquefois doux, et toujours prudent de s'y étendre mollement, loin du fracas des assemblées nombreuses. Un bon feu, des livres, des plumes ; que de ressources contre l'ennui ! Et quel plaisir encore d'oublier ses livres et ses plumes pour tisonner son feu, en se livrant à quelque douce méditation, ou en arrangeant quelques rimes pour égayer ses amis ! Les heures glissent alors sur vous, et tombent en silence dans l'éternité, sans vous faire sentir leur triste passage. »

Xavier de Maistre, Voyage autour de ma chambre (extraits), 1794.



Mauvaises pensées

Ceux qui tiennent le résultat pour l'essentiel ne voient pas de différence entre un trait de pinceau porté par une main sur une feuille de papier ou un autre trait, parfaitement identique, produit par un ordinateur. Nous sommes cependant encore quelques-uns à la tenir pour fondamentale.

On a longtemps dénié à la photographie le droit de se revendiquer un art parce qu'elle introduisait une médiation entre la main de l'homme et l'œuvre. C'était, en deçà même de l'éventuel talent des photographes, méconnaître les vertus mystérieuses de cette méthode si singulière pour capturer les êtres et les choses. Une image argentique garde toujours un lien troublant, direct, photosensible avec ce qu'elle a saisi. Ce qui s'imprime sur l'image, c'est moins un analogon du réel qu'une trace d'un de ses moments fugitifs, c'est moins de l'information qu'une sorte d'ombre portée, un morceau du monde que les sels d'argent noircis au contact de la lumière ont révélé. Or, l'histoire qu'entretiennent les ombres avec leur origine participe d'une herméneutique très ancienne qui procède à la fois de la philosophie, de la poétique et de la métaphysique. De même, la « révélation » de l'image argentique n'est pas sans ouvrir dans l'imaginaire une fenêtre riche de mystères. Par comparaison, les images digitales semblent vouloir fermer toutes les portes et réduire le réel à une combinatoire de valeurs numériques. Il est vrai que les arts contemporains ont depuis longtemps emprunté ce chemin qui les éloigne du réel, au point de considérer parfois que l'humain, son geste, sa main, sa pensée doivent s'en absenter. Il n'est guère étonnant

que cette étrange désincarnation, ce désinvestissement du monde, s'accommodent assez bien du culte de la virtualité qui enivre les consommateurs d'images butinant internet et les inépuisables *bouquets* numériques.

Ces quelques propos passéistes – en réalité, il n'y a pas *zappeur* plus jubilatoire que moi – me viennent sans doute d'abord de l'embarras dans lequel m'ont souvent plongé les images vidéo, qu'elles soient analogiques ou digitales. Floues, salies de bruit, hésitantes, mal définies, elles m'irritent. Techniquement parfaites, elles me glacent. Sans doute suffira-t-il d'une ou deux nouvelles générations de spectateurs pour que cette perception de la « sensibilité » des images soit modifiée. Mais qu'auront perdu, au passage, ceux qui ne connaîtront plus « l'effet argentique », alors même que l'industrie poursuit sa fuite en avant vers des images toujours plus définies ? S'il est vrai qu'il ne peut y avoir d'art, au cinéma comme ailleurs, sans le geste initial qui consiste à s'éloigner de l'imitation du réel, il y aura lieu d'inventer de nouvelles façons de troubler les regards. L'imagerie publicitaire – dont on nous rabâche les oreilles en prétendant qu'elle serait un terrain d'expérimentation – n'est pas là pour nous rassurer.

Du « temps film » à « l'espace vidéo »

Je ne m'explique pas bien moi-même pourquoi j'ai l'intuition que l'évocation du temps s'accommoderait plus volontiers d'images argentiques tandis que les images vidéo s'imposeraient pour raconter un rapport à l'espace. Comme si le grain du support film fonctionnait

immédiatement comme une invitation à remonter dans le temps, tandis que les lignes de l'image électronique ou les pixels de l'image numérique permettraient surtout de faire des bonds dans l'espace et, en même temps, d'annihiler l'idée même de la distance entre les choses.

C'est là peut-être un simple reliquat du dispositif d'échange d'images auquel nous sommes tous soumis par la télévision et internet. On accepte en effet volontiers cette idée naïve : la numérisation des images nous permet d'être instantanément partout dans le monde. À cela s'ajoute le fait que le tourisme de masse a rendu presque obligatoires les caméscopes dans les mains des voyageurs qui rapportent dans leurs bagages d'interminables enregistrements de paysages, de monuments célèbres, de marchés exotiques, de routes qui défilent, de baignades dans les piscines des hôtels. À peine plus circonspect, je ne regarde pas moi-même sans embarras la série de petites cassettes vidéo qui s'alignent dans un tiroir de mon bureau. Bien sûr, elles sont encore une façon de poursuivre une chronique familiale qu'avaient commencée des images super 8. Mais comment ne pas admettre qu'en changeant de support, j'ai aussi peu à peu changé de sujet et, surtout, de rapport aux images. En vidéo, on filme le plus souvent sans recul, à la surface des choses, sans se donner de directives précises. Il ne s'ensuit pas nécessairement des images superficielles, mais le manque de sélection à la prise de vue accouche aussitôt d'une effrayante logorrhée qu'on ne prend le plus souvent pas la peine de regarder dans son entièreté. Aussi, en manière de punition, me suis-je décidé un jour à revoir d'affilée tous ces enregistrements. Et comme j'avais réalisé il y a quelques années un film sur des

archives familiales en super 8 pour évoquer le temps qui fuit, cette projection forcée est devenue l'occasion d'envisager un deuxième volet qui aborderait cette fois la question de l'espace par le biais de souvenirs de voyages filmés en vidéo.

À peine le travail commencé, ce projet prit l'allure d'un combat. Cette accumulation d'images vidéo résistait à mes velléités d'envol, s'agrippait au sol de toutes ses griffes, racontait des lieux précis, des anecdotes, des scènes pittoresques, au lieu d'évoquer l'idée du voyage, sa rêverie, sa dialectique. Pourquoi partir ? Pour aller où ? À quoi bon bouger, traverser des paysages, s'évader, se perdre pour se retrouver ? Pour plier ces images de voyages au propos d'un film, il aura donc souvent fallu que je les tire vers l'abstraction, que je les sorte d'elles-mêmes, fût-ce au prix d'effets numériques trop appuyés à mon goût. Je ne doute pas un instant que cette mesure excessive eut été inutile avec des images super 8. Mais en même temps, c'était là un nouveau matériau, stimulant par sa résistance même.

Écriture ambidextre

La Part de l'ombre était un livre écrit sur la trace du film *Mort à Vignole*. Ce plaisir d'une double écriture, littéraire et cinématographique, a fait naître l'idée d'un autre livre qui serait écrit cette fois parallèlement à la réalisation d'un film. Ce nouveau texte n'est cependant en aucune façon le commentaire du film *Voyage autour de ma chambre*, encore moins son « scénario ». Il n'est pas davantage la somme résiduelle de morceaux qui n'y auraient pas trouvé place. Il rassemble plutôt des



fragments du discours qui l'a accompagné, des rêveries que sa réalisation a suscitées, sans chercher à établir de relation de dépendance de l'un par rapport à l'autre. Ainsi, le plaisir d'écrire avec des images et des sons se double de celui d'envisager parallèlement le même sujet avec le rythme et la singularité des mots écrits sur une feuille de papier. Entreprise assez amusante, quand l'objet abordé couve beaucoup de feux différents.

Si ce livre est l'écriture d'un film que je ne ferai jamais, c'est d'abord parce qu'il est fait d'une addition de notes qui s'ouvrent en éventail, alors même que l'écriture filmique est le plus souvent le résultat d'une série de soustractions. En effet, si dans un premier geste un réalisateur assemble devant lui une série d'ingrédients possibles, de quelque nature qu'ils puissent être, assez vite l'écriture consiste à soustraire des éléments, d'abord au moment du scénario, ensuite au moment du tournage puis bien sûr au cours du montage. Élaguer,

supprimer des mots, des images, des sons, jusqu'à n'avoir plus, précisément, que ce qui convient : idéal rarement atteint mais toujours convoité. Rares sont les cinéastes qui regrettent d'avoir supprimé tel ou tel plan de leur film, alors même qu'en revoyant leur travail, ils ont souvent le regret de n'avoir pas enlevé davantage. Car en bout de course, le spectateur est prisonnier très précisément de ce que lui propose le film, de son rythme, de sa structure, de son économie. Un livre laisse au contraire une beaucoup plus grande liberté, à l'auteur comme au lecteur. On peut l'écrire et le lire au gré de multiples diagonales, s'autoriser – sans risquer de rompre le contrat – tous les apartés, les digressions, les chemins de traverse.

Je rêve souvent de réaliser des films qui s'affranchiraient des contraintes narratives, qui persuaderaient le spectateur de se laisser aller à un rythme inattendu, à un autre type de lecture que celui auquel il est habitué. Et puis, le plus souvent, je fais marche arrière, délibérément et pourtant avec regret, concédant à la structure narrative, au propos thématique, à la fluidité du montage, une cohérence qui rassure. Pour partager au mieux l'ivresse d'un film, je renonce volontiers à une âpreté formelle que, à tort ou à raison, je postule comme un idéal. Mais c'est dire alors combien le retour à la plume me donne le sentiment de retrouver des ailes. Tout me semble à nouveau permis : les désordres, les mélanges des genres, les coqs à l'âne, les contradictions, les propos légers, les fausses confidences, les plagiats, les impudeurs, les ruptures de style. Écrire un livre m'apparaît comme un plaisir d'enfant. Savoir que le travail de l'écriture se chargera assez vite de m'enlever cette illusion ne change rien à mon enthousiasme.



Un film immobile

Le mouvement distinguerait le cinéma de la photographie. J'ai même entendu un jour un responsable de la fiction à la télévision nationale affirmer cette ânerie : un film sans mouvement (des personnages, de la caméra) est peu cinématographique. Comme si le mouvement de la pellicule dans le projecteur et la projection des images sur un écran ne suffisaient pas pour que naisse le cinéma. D'où, aussitôt, la séduction d'un film qui serait parfaitement immobile. À fortiori s'il parle du voyage. Un mouvement immobile : enfin un enjeu d'importance ! Un voyage qui n'aurait ni début, ni milieu, ni fin. Un déplacement qui ne mènerait nulle part sinon vers le point mort où nous sommes depuis toujours.

Derrière ce projet, toujours ce défi un peu délirant : inventer non pas un autre discours (utopie naïve de

celui qui s’imagine qu’il a « quelque chose à dire » et que, de surcroît cette chose est *intéressante*) mais une autre langue, une autre écriture, inattendue et excentrique. Une puce qui change de cheveu fait-elle un voyage ? Qui en fera le récit en dix volumes ?

Filmer la neige

Faire un film, c’est penser avec des images et des sons. Cette évidence cache une expérience complexe au cours de laquelle l’intuition rivalise avec le raisonnement. Donnez la priorité aux sensations et le film s’évade aussitôt dans le jeu infini des formes, vous ouvre une porte vers une extase souvent solitaire. Privilégiez au contraire la réflexion et tout devient laborieux, lourd, embarrassé du poids de vos idées. Il ne reste donc que la voie de traverse, ô combien périlleuse, qui vous fait naviguer entre le concept et l’émotion, le signe et la trace, la préméditation et le *laisser filer*.

Ainsi, dès les premières ébauches d’un projet, viennent se croiser des désirs – filmer de la neige qui tombe, faire entendre le chant du placenta, solariser des couleurs – et, presque à l’opposé, des discours – réaliser un film sur les notions de voyage et de territoire. La réussite ou l’échec reposera sur la rencontre plus ou moins harmonieuse entre ces deux tensions contradictoires.

Construction narrative I : le phantasme

Je ne me souviens pas avoir jamais commencé un film sans que s’impose d’abord le phantasme de la construction ouverte, aléatoire, arbitraire. Par exemple réaliser un film sur un mode sériel, avec

des séquences numérotées puis placées d'une façon aléatoire, ou classées par ordre alphabétique. Par peur d'enlèvement dans une « doxa », Roland Barthes tirait au sort l'ordre des « figures » qu'il abordait dans ses cours. Didactique exemplaire. Encore que la meilleure contrainte en matière de construction narrative devrait être d'ordre strictement musical. Interroger le récit, en troubler le dessin, c'est tenter de tirer le cinéma vers un art à part entière, c'est-à-dire vers un art dont la forme singulière fait vibrer les effets de sens. Au mieux jusqu'à la musique, au pire jusqu'à l'art conceptuel dont la cérébralité vidée de toute sensualité court le risque de rester lettre morte.

Idéalement, un film sur le voyage se devrait de suivre un itinéraire aventureux, avançant par étapes, d'une trace à l'autre, d'une case à l'autre d'un échiquier aux bords non repérables. Une avancée en sauts de puce inattendus mais qui sembleraient cependant justifiés par des règles secrètes et rigoureuses.

Si toute téléologie narrative me semble décevante, c'est peut-être parce qu'elle veut imiter grossièrement la destinée humaine. Tout récit chercherait à illustrer notre finitude, en nous proposant, comme à travers un miroir déformant, une représentation du petit espace-temps qui nous est imparti. Ce reflet nous intéresse, nous donne du plaisir, nous fascine. Refuser l'idée même du récit, c'est peut-être refuser la mort à laquelle nous sommes destinés. Et plus encore, refuser l'idée que notre vie ait, dans la double acception du terme, un sens que la mort accomplirait. Alors, le désir d'aléatoire, de fragmentation, d'entrelacs, de labyrinthes traduirait en priorité un autre rapport au sens et, partant, à la

vie. L'indéchiffrable dessin de celle-ci relèverait moins de notre soumission à un temps linéaire qu'à l'acceptation des multiples espaces que nous hantons dans une temporalité délivrée de toute chronologie. La mort n'y serait alors qu'un motif qui s'essaie à jouer une symétrie avec la naissance, dans le vaste concert d'analogies que jouent inlassablement les êtres et les choses.

J'habite avec gourmandise les récits qui ne craignent pas de se laisser contaminer par la fièvre des correspondances, des jeux symétriques, des tocs narratifs, des configurations systémiques, des répétitions qui réinventent inlassablement les motifs qu'elles reprennent. Certains films de Raoul Ruiz sont des modèles jubilatoires du genre. J'ai d'ailleurs le sentiment que ma propre vie fonctionne ainsi, mes relations aux autres, mes déplacements, mes conflits intérieurs, mes rêves.

À propos de cette question du récit, il est difficile de ne pas penser au parcours de David Lynch. C'est probablement à partir de *Twin Peaks*, qui plonge les spectateurs dans l'élucidation d'une histoire en perpétuelle expansion, qu'il commença vraiment à bousculer la grammaire narrative classique. Si on met de côté *Eraserhead* dont l'action se situe dans un univers entièrement fantasmé, c'est en effet à ce moment-là qu'on entrevoit, pour les personnages, la possibilité d'échapper à un espace-temps « réaliste » et la chance de posséder une identité multiple.

Le ruban de Moebius narratif de *Lost Highway* permet au personnage principal de réaliser une fugue



psychogénique qui le plonge pour un temps dans le corps d'un double faussement salvateur. Ensuite, après la pause ironique d'un film singeant la linéarité et le conflit central (*Une histoire vraie*), Lynch enfonce à nouveau le clou avec *Mulholland Drive* dont l'essentiel du récit est constitué par la récapitulation plus ou moins mensongère d'un long cauchemar. De la première vision, le spectateur de *Lost Highway* et de *Mulholland Drive* sort complètement égaré. Il n'est pas en mesure de mettre de l'ordre dans les événements qui lui ont été présentés et, même s'il en ressent la rigueur et la nécessité internes, peine à identifier les protagonistes et ne comprend ni les tenants ni les aboutissants du récit. Cependant, quelques pistes de lecture et une nouvelle vision des films lui permettent de remettre à plat les enjeux narratifs selon une structure bipartite, la réalité et son double, les faits et leur projection phantasmatique. La structure narrative de ces films repose en effet sur un jeu symétrique entre deux séries de motifs reflétés

dans un miroir. Le travail du film consiste à établir des correspondances, en tenant compte du fait qu'il est des miroirs qui déforment, agrandissent, amenuisent, dédoublent.

Les choses auraient été finalement assez simples si elles en étaient restées là. Et puis *INLAND EMPIRE* nous arrive, désespérant les exégètes les plus assidus. Plusieurs projections et de nombreux arrêts sur image ne suffisent plus pour se raccrocher aux parois glissantes d'un film qui fonctionne comme un labyrinthe à la fois très ouvert et clos de toutes parts. Le spectateur se trouve pris dans un piège sans issue raisonnable. Non pas qu'il ne soit possible d'identifier les espaces-temps traversés par les protagonistes, ni même les personnages ou les enjeux narratifs, mais plutôt qu'il soit devenu de plus en plus impossible de les hiérarchiser. Le récit est comme une mer mouvante d'où émergent des archipels aléatoires, des îlots plus ou moins isolés et pourtant en parfaite communication les uns avec les autres. Plus que jamais, c'est le voyeur qui fait le tableau. Il est significatif que dans *INLAND EMPIRE* le spectateur occupe une place centrale, dès le début du film, sous l'apparence d'une femme qui pleure devant son poste de télévision, attendant que l'héroïne du film qu'elle regarde la rejoigne pour l'êtreindre, la consoler, la ramener au bonheur. Enfin, pour mettre un comble au désarroi des spectateurs, *INLAND EMPIRE* se plie à une esthétique brouillonne résolument à contre-courant de *Lost Highway* ou *Mulholland Drive*, accumulant les zones floues (plus grave encore : floues sur le sujet, nettes sur le décor en arrière-plan), les cadres déséquilibrés,

les ruptures de styles, les rythmes arbitraires (le film lui-même se traîne sur trois heures). Tout cela aura fait de *INLAND EMPIRE* un mauvais objet de plaisir, rebutant jusqu'aux *aficionados* les plus acharnés. Son sort est comparable à *Ulysse* de Joyce, monstrueux chef-d'œuvre qu'on n'ose approcher et qui pourtant fascine, dont on saisit confusément l'enjeu, la drôlerie autant que l'insolence. Mieux encore, *INLAND EMPIRE* terrorise autant que *Finnegans Wake*, cette impasse magnifique que Joyce s'est choisie par amour d'un signifiant en pleine jouissance.

Brouiller un récit de façon à en faire une sorte d'énigme narrative aura longtemps contenté Lynch. Le voici qui passe à la vitesse supérieure. Il ne saurait y avoir d'énigme qui tienne quand on sait que toute solution est une forme d'illusion. Inventer de nouvelles façons de raconter ne consiste pas à brouiller les cartes, fût-ce d'une façon complexe et érudite. C'est envisager que l'histoire et, au demeurant, notre propre vie répondent à des nécessités qui nous dépassent. Au regard desquelles nos rudimentaires perceptions de l'espace et du temps ne sont que des béquilles, autant que le principe tout puissant de la causalité. Doit-on rêver de scénarios dont les effets n'auraient jamais que des liens pervers avec les causes ?