

Exclusivamente para uso personal, no comercial.
Para su reproducción se requiere la autorización
de autor(es) y editor.

Alain Badiou

Centro
Teórico-
Cultural



ARTICLES SUR LE CINÉMA



LE CINÉMA COMME FAUX MOUVEMENT	2
PEUT-ON PARLER D'UN FILM?	8
NOTES SUR "LE DERNIER DES HOMMES"	13

LE CINÉMA COMME FAUX MOUVEMENT¹

Est-il possible d'engager une pensée du cinéma à partir de la notion d'image? D'image en mouvement? De ce que Gilles Deleuze nomme précisément l'image-mouvement?

Tout le point est me semble-t-il de tenir que le réel du cinéma, ce sont des films, ce sont les opérations convoquées dans quelques films. Tout comme il n'y a de poésie qu'autant que d'abord il y a des poèmes, de même il n'y a le cinéma qu'autant qu'il y a des films. Et un film n'est pas la réalisation des catégories, même matérielles, qui y sont supposées. Catégories comme image, mouvement, cadre, hors-champ, texture, couleur, texte, et ainsi de suite. Un film est une singularité opératoire, elle-même saisie dans le processus massif d'une configuration d'art. Un film est un point-sujet pour une configuration.

Ce sujet, comme tout sujet, doit d'abord se penser comme opération soustractive. Un film opère par ce qu'il retire, l'image y est d'abord coupée. Le mouvement y est entravé, suspendu, retourné, arrêté. Plus essentielle que la présence est la découpe, non seulement par l'effet du montage, mais déjà et d'emblée par celle du cadrage, et de l'épuration dominée du visible. Il importe absolument au cinéma que ces fleurs montrées, comme dans telle séquence de Visconti, soient des fleurs mallarméennes, qu'elles soient les absentes de tout bouquet. Je les ai vues, ces fleurs, mais le mode propre selon lequel elles sont

¹ *L'Art du Cinéma*, n°4 (mars 1994). Texte de la conférence prononcée par Alain Badiou au Studio des Ursulines le 29 novembre 1993.

captives d'une découpe fait qu'il y a, indivisiblement, leur singularité et leur idéalité.

Toute la différence avec la peinture étant que ce n'est pas de les voir qui fonde en pensée l'Idée, mais de *les avoir vues*. Le cinéma est un art du passé perpétuel, au sens où le passé est institué de la passe. Le cinéma est Visitation: de ce que j'aurais vu ou entendu, l'idée demeure en tant qu'elle passe. Organiser l'effleurement interne au visible du passage de l'Idée, voilà l'opération du cinéma, dont les opérations propres d'un artiste inventent la possibilité.

Ainsi le mouvement, au cinéma, doit-il être pensé de trois façons différentes. D'une part, il rapporte l'idée à l'éternité paradoxale d'un passage, d'une Visitation. Il y a une rue, dans Paris, qui s'appelle "le passage de la Visitation", elle pourrait s'appeler la rue du cinéma. Il s'agit là du cinéma comme mouvement global. D'autre part, le mouvement, par des opérations complexes, est ce qui soustrait l'image à elle-même, ce qui fait qu'elle est imprésentée, quoiqu'inscrite. Car c'est dans le mouvement que s'incarnent les effets de coupe. Même et surtout, comme on le voit chez Straub, quand c'est l'arrêt apparent du mouvement local qui fait voir l'évidement du visible. Ou, comme chez Murnau, quand c'est l'avancée d'un tramway qui organise la topologie segmentaire d'un faubourg ombragé. Disons que nous avons là les actes du mouvement local. Et enfin, le mouvement est circulation impure dans le total des autres activités artistiques, il loge l'Idée dans l'allusion contrastante, elle-même soustractive, à des arts arrachés à leur destination.

Il est en effet impossible de penser le cinéma en dehors d'une sorte d'espace général où appréhender sa connexion aux autres arts. Il est le septième art en un sens tout particulier. Il ne s'ajoute pas aux sept autres sur le même plan qu'eux, il les implique, il est le plus-un des six autres. Il opère sur eux, à partir d'eux, par un mouvement qui les soustrait à eux-mêmes.

Demandons-nous par exemple ce que *Faux mouvement* de Wim Wenders doit au *Wilhem Meister* de Goethe. Il s'agit là de cinéma et roman. Il faut bien admettre que le film n'existerait pas, ou plutôt n'aurait pas existé, sans le roman. Mais quel est le sens de cette condition? Ou plus précisément: à quelles

conditions propres au cinéma cette condition romanesque d'un film est-elle possible? Question tortueuse, difficile. On voit bien que deux opérateurs sont convoqués: qu'il y ait récit, ou ombre de récit ; qu'il y ait personnages, ou allusions de personnages. Quelque chose dans le film opère filmiquement en écho, par exemple, du personnage de Mignon. Cependant, la liberté de la prose romanesque est de ne pas donner à voir les corps, dont l'infinité visible échappe à la plus fine description. Ici, le corps est donné par l'actrice, mais "actrice" est un mot du théâtre, un mot de la représentation. Et voici que déjà le film arrache le romanesque à lui-même par un prélèvement théâtral. Or on voit bien que l'Idée filmique de Mignon est précisément logée, pour une part, dans cet arrachement. Elle est mise entre théâtre et roman, mais aussi bien dans un "ni l'un ni l'autre", dont tout l'art de Wenders est de tenir le passage.

Si maintenant je demande ce que *Mort à Venise* de Visconti doit à *Mort à Venise* de Thomas Mann, me voici aussitôt déporté dans la direction de la musique. Car la temporalité du passage est dictée, songeons à la séquence d'ouverture, beaucoup moins par le rythme prosodique de Thomas Mann que par l'adagio de la cinquième symphonie de Mahler. Supposons que l'Idée soit ici la liaison entre la mélancolie amoureuse, le génie du lieu et la mort. Visconti monte la Visitation de cette idée dans la brèche qu'une musique ouvre dans le visible, au défaut de la prose, puisque là, rien ne sera dit, rien ne sera textuel. Le mouvement soustrait le romanesque à la langue, et le retient dans une lisière mouvante entre musique et lieu. Mais à leur tour, musique et lieu échangent leurs valeurs propres, en sorte que la musique est annulée par des allusions picturales, cependant que toute stabilité picturale est dissoute dans la musique. Ces transferts et dissolutions sont cela même qui, à la fin, aura fait tout le réel du passage de l'Idée.

On pourrait appeler "poétique du cinéma" le nouage des trois acceptions du mot "mouvement" dont tout l'effet est que l'Idée visite le sensible. J'insiste sur le fait qu'elle ne s'y incarne pas. Le cinéma dément la thèse classique, selon laquelle l'art est la forme sensible de l'Idée. Car la visitation du sensible par l'Idée ne lui donne aucun corps. L'idée n'est pas séparable, elle n'existe au

cinéma que dans son passage. L'idée est visitation.

Donnons un exemple. Que se passe-t-il dans *Faux mouvement* quand le gros personnage lit enfin son poème? Si l'on se réfère au mouvement global, on dira que cette lecture est comme une découpe sur les courses anarchiques, l'errance de tout le groupe. Le poème est installé comme idée du poème par un effet de marge, d'interruption. Ainsi passe l'idée que tout poème est une interruption de la langue, conçue comme simple outil de communication. Le poème est une mise en arrêt de la langue sur elle-même. Sauf que bien entendu que la langue n'est ici, filmiquement, que la course, la poursuite, une sorte d'essoufflement hagar. Si on se réfère au mouvement local, on dira que la visibilité du lecteur, son propre effarement, le montre en proie à l'annulation de soi dans le texte, dans l'anonymat qu'il devient. Poème et poète se suppriment réciproquement. Le résidu est une sorte d'étonnement d'exister, étonnement d'exister qui est peut-être le vrai sujet de ce film. Si enfin on considère le mouvement impur des arts, on voit qu'en réalité, le poétique dans le film est arrachement à soi du poétique supposé au poème. Car ce qui compte est justement qu'un acteur, lui-même impurification du romanesque, lise un poème, qui n'est pas un poème, pour que soit monté le passage d'une toute autre idée ; à savoir que ce personnage ne pourra pas, ne pourra jamais, en dépit de son désir éperdu, s'arrimer aux autres, constituer à partir d'eux une stabilité de son être. L'étonnement d'exister, comme souvent chez le premier Wenders, avant les anges, si je puis dire, est l'élément solipsiste, celui qui, fût-ce de très loin, énonce qu'un allemand ne peut en toute tranquillité s'accorder et se lier à d'autres allemands, faute que soit aujourd'hui prononçable, en toute clarté politique, l'être allemand comme tel. La poétique du film est ainsi, dans le nouage des trois mouvements, le passage d'une idée qui n'est pas simple. Au cinéma, comme chez Platon, les véritables idées sont des mixtes, et toute tentative d'univocité défait le poétique. Dans notre exemple, cette lecture du poème fait apparaître, ou passer, l'idée d'un lien d'idées: il y a un lieu, proprement allemand, entre ce qu'est le poème, l'étonnement d'exister, et l'incertitude nationale. C'est cette idée qui visite la séquence. Et pour que sa complexité, sa mixité, soit ce qui nous

aura convoqués à penser, il faut le nouage des trois mouvements: le mouvement global, par quoi l'idée n'est jamais que son passage, le mouvement local, par quoi elle est aussi autre que ce qu'elle est, autre que son image, et le mouvement impur, par quoi elle se loge dans des frontières mouvantes entre suppositions artistiques désertées.

Et de même que la poésie est arrêt sur la langue par l'effet d'un artifice codé de son maniement, de même les mouvements que noue la poétique du cinéma sont bien des faux mouvements.

Le mouvement global est faux, de ce que nulle mesure ne lui convient. La substructure technique règle un défilement discret et uniforme, dont tout l'art est de ne tenir aucun compte. Les unités de découpe, comme les plans ou les séquences, sont finalement composés, non dans la mesure d'un temps, mais dans un principe de voisinage, de rappel, d'insistance ou de rupture, dont la pensée véritable est une topologie bien plutôt qu'un mouvement. C'est comme filtré par cet espace de composition, présent dès le tournage, que s'impose le faux mouvement par quoi l'Idée n'est donnée que comme passage. Disons qu'il y a l'Idée parce qu'il y a un espace de composition, et qu'il y a passage parce que cet espace se délivre, ou s'expose, comme temps global. Ainsi, dans *Faux mouvement*, la séquence des trains qui se frôlent et s'éloignent est une métonymie de tout l'espace de composition. Son mouvement est pure exposition d'un site où proximité subjective et éloignement sont indiscernables, ce qui est en fait l'Idée de l'amour chez Wenders. Le mouvement global n'est que l'étirement pseudo-narratif de ce site.

Le mouvement local est faux, car il n'est que l'effet d'une soustraction de l'image, ou aussi bien du dire, à lui-même. Il n'y a pas non plus ici de mouvement originel, de mouvement en soi. Ce qu'il y a, c'est une visibilité contrainte, qui n'étant pas reproduction de quoi que ce soit - disons en passant que le cinéma est le moins mimétique des arts -, crée un effet temporel de parcours, pour que ce visible même soit attesté en quelque sorte "hors-image", attesté par la pensée. Je pense par exemple à la séquence de *La soif du mal*, de Welles, où le gros policier crépusculaire rend visite à Marlène Dietrich. Le temps

local n'est ici induit que parce que c'est bien à Marlène Dietrich que Welles rend visite, et que l'idée n'a nulle coïncidence avec l'image, qui devrait être celle d'un policier chez une putain vieillissante. En sorte que la lenteur presque cérémonieuse de l'entretien résulte de ce que cette image apparente doit être parcourue par la pensée de telle sorte que, par une inversion des valeurs fictives, ce soit de Marlène Dietrich et d'Orson Welles qu'il soit ici question, non d'un policier et d'une putain. Par quoi l'image est arrachée à elle-même pour être restituée au réel du cinéma. Ici du reste, le mouvement local s'oriente vers le mouvement impur, car l'idée, qui est celle d'une génération finissante d'artistes, s'installe à la lisière du cinéma comme film et du cinéma comme configuration, ou comme art, à la lisière du cinéma et de lui-même, ou encore du cinéma comme effectivité et du cinéma comme chose du passé.

Et enfin le mouvement impur est le plus faux de tous, car il n'existe en réalité aucun moyen de faire mouvement d'un art à un autre. Les arts sont fermés. Nulle peinture ne se changera jamais en musique, nulle danse en poème. Toutes les tentatives directes dans ce sens sont vaines. Et pourtant le cinéma est bien l'organisation de ces mouvements impossibles. Cependant, ce n'est encore qu'une soustraction. La citation allusive des autres arts, constitutive du cinéma, les arrache à eux-mêmes, et ce qui reste est justement la lisière ébréchée où aura passé l'idée, telle que le cinéma, et lui seul, en autorise la visitation.

Ainsi le cinéma, tel qu'aux films il existe, fait nœud de trois faux mouvements. Cette triplicité est ce par quoi il délivre comme pur passage la mixité, l'impureté idéale, qui nous saisit.

Le cinéma est un art impur. Il est bien le plus-un des arts, parasitaire et inconsistant. Mais sa force d'art contemporain est justement de faire idée, le temps d'une passe, de l'impureté de toute idée.

PEUT-ON PARLER D'UN FILM?²

Il y a une première manière de parler d'un film, qui est de dire "ça m'a plu", ou "ça m'a pas enthousiasmé". Ce propos est indistinct, car la règle du "plaire" laisse sa norme cachée. Au regard de quelle attente tombe le jugement? Un roman policier peut aussi plaire ou ne pas plaire, être bon ou mauvais. Ces distinctions ne font pas du roman policier en question un chef-d'oeuvre de l'art littéraire. Elles désignent plutôt la qualité, la couleur, du bref temps passé en sa compagnie. Après quoi vient une indifférente perte de la mémoire. Appelons ce premier temps de la parole: le jugement indistinct. Il regarde l'indispensable échange des opinions, lequel porte souvent, dès la considération du temps qu'il fait, sur ce que la vie promet ou soustrait de moments agréables et précaires.

Il y a une deuxième manière de parler d'un film, qui est précisément de le défendre contre le jugement indistinct. De montrer, ce qui suppose déjà quelques arguments, que ce film n'est pas seulement situable dans la béance entre plaisir et oubli. Ce n'est pas seulement qu'il soit bien, bien dans son genre, mais qu'à son propos quelque Idée se laisse prévoir, ou fixer. Un des signes superficiels de ce changement de registre est que l'auteur du film est mentionné, mentionné comme auteur. Alors que le jugement indistinct mentionne prioritairement les acteurs, ou les effets, ou une scène frappante, ou l'histoire racontée. Cette deuxième espèce du jugement cherche à désigner une singularité dont l'auteur est l'emblème. Cette singularité est ce qui résiste au jugement indistinct. Elle tente de séparer ce qui est dit du film du mouvement général de l'opinion. Cette séparation est aussi celle qui isole un spectateur, qui a perçu et nommé la singularité, de la masse d'un public. Appelons ce jugement le jugement diacritique. Il argumente pour la considération du film comme style. Le style est ce qui est opposé à l'indistinct. Liant le style à l'auteur, le jugement diacritique propose qu'on sauve quelque chose du cinéma, qu'il ne soit pas voué à l'oubli des plaisirs. Que du cinéma quelques noms, quelques figures soient

² *L'Art du Cinéma*, N°6 (novembre 1994). Texte de la conférence d'Alain Badiou prononcée au Studio des Ursulines le 7 juin 1994.

remarquées dans le temps.

Le jugement diacritique n'est en réalité que la négation fragile du jugement indistinct. L'expérience montre qu'il sauve moins les films que les noms propres d'auteurs, moins l'art du cinéma que quelques éléments dispersés des stylistiques. Je serais assez tenté de dire que le jugement diacritique est aux auteurs ce que le jugement indistinct est aux acteurs: l'index d'une remémoration provisoire. Au bout du compte, le jugement diacritique définit une forme sophistiquée, ou différentielle, de l'opinion. Il désigne, il constitue, le cinéma "de qualité". Mais l'histoire du cinéma de qualité ne dessine à la longue aucune configuration artistique. Elle dessine bien plutôt l'histoire, toujours surprenante, de la critique de cinéma. Car c'est, à toutes les époques, la critique qui fournit ses repères au jugement diacritique. La critique nomme la qualité. Mais ce faisant, elle est encore elle-même beaucoup trop indistincte. L'art est infiniment plus rare que la meilleure critique ne peut le supposer. On le savait déjà en lisant aujourd'hui les critiques littéraires lointains, mettons Sainte-Beuve. La vision que leur sens indéniable de la qualité, leur vigueur diacritique, donne de leur siècle, est artistiquement absurde.

En réalité, un oubli second enveloppe les effets du jugement diacritique, dans une durée certes différente de l'oubli que provoque le jugement indistinct, mais finalement aussi péremptoire. Cimetière d'auteurs, la qualité désigne moins l'art d'une époque que son idéologie artistique. Idéologie dans quoi, toujours, l'art véritable est une trouée.

Il faut donc imaginer une troisième manière de parler d'un film, ni indistincte, ni diacritique.

Je lui vois deux traits extérieurs.

Tout d'abord, le jugement l'indiffère. Car toute position défensive est abandonnée. Que le film soit bien, qu'il ait plu, qu'il ne soit pas commensurable aux objets du jugement indistinct, qu'il faille le distinguer: tout cela est silencieusement supposé dans le simple fait qu'on en parle, et n'est nullement le but à atteindre. N'est-ce pas la règle qu'on applique aux œuvres artistiques établies du passé? S'avise-t-on de trouver significatif que l'*Orestie* d'Eschyle ou

la *Comédie Humaine* de Balzac vous aient "bien plu"? Qu'elles soient "franchement pas mal"? Le jugement indistinct est alors ridicule. Mais tout autant le jugement diacritique. Il n'est pas non plus requis de s'échiner à prouver que le style de Mallarmé est supérieur à celui de Sully-Prudhomme, lequel, entre parenthèses, passait en son temps pour de la plus excellente qualité. On parlera donc du film dans l'engagement inconditionné d'une conviction d'art, non afin de l'établir, mais afin d'en tirer les conséquences. Disons que l'on passe du jugement normatif, indistinct ("c'est bien") ou diacritique ("c'est supérieur"), à une attitude axiomatique, qui demande quelles sont pour la pensée les effets de tel ou tel film.

Parlons donc de jugement axiomatique.

La deuxième caractéristique du jugement sur un film est qu'aucun élément du film ne peut y être convoqué sans que soit établi sa liaison au passage d'une Idée impure.

Dans ma précédente conférence ici-même, j'ai dit, de l'art du cinéma, deux choses:

- Qu'il traitait l'idée dans la guise d'une visitation, d'un passage.
- Qu'il se référait à tous les autres arts, qu'il en était le plus-un. Et que donc son traitement de l'idée en capturerait singulièrement l'impureté.

Parler d'un film examine les conséquences du mode propre sur lequel une idée est ainsi traitée par ce film. Les considérations formelles, de coupe, de plan, de mouvement global ou local, de couleur, d'actants corporels, de son, etc... ne doivent être cités qu'autant qu'ils contribuent à la "touche" de l'idée et à la capture de son impureté native.

Un exemple: la succession des plans qui, dans le *Nosferatu* de Murnau marquent l'approche du site du prince des morts. Surexposition des prairies, chevaux effarés, coupes orageuses, tout cela déplie l'idée d'un toucher de l'imminence, d'une visitation anticipée du jour par la nuit, d'un no man's land entre la vie et la mort. Mais aussi bien, il y a une mixité impure de cette visitation, quelque chose de trop manifestement poétique, un suspens qui déporte la vision vers l'attente et l'inquiétude, au lieu de nous la donner à voir dans son

contour établi. Notre pensée n'est pas ici contemplative, elle est elle-même emportée, elle voyage en compagnie de l'idée plutôt qu'elle ne s'en empare. La conséquence que nous en tirons est que justement la pensée est possible d'une pensée-poème qui traverse l'idée, qui est moins une découpe qu'une appréhension par la perte.

Parler d'un film sera souvent montrer comment il nous convoque à telle idée dans la force de sa perte; au rebours de la peinture, par exemple, qui est par excellence l'art de l'idée minutieusement et intégralement *donnée*.

Ce contraste m'engage dans ce que je tiens pour la difficulté principale qu'il y a à parler axiomatiquement d'un film. C'est d'en parler *en tant que film*. Car quand le film organise réellement la visitation d'une idée — et c'est ce que nous supposons puisque nous en parlons —, il est toujours dans un rapport soustractif, ou défectif, à un ou plusieurs autres arts. Tenir le mouvement de la défection, et non la plénitude de son support, est le plus délicat. Surtout que la voie formaliste, qui ramène à de prétendues opérations filmiques "pures", est une impasse. Rien n'est pur, au cinéma, c'est intérieurement, et intégralement, qu'il est contaminé par sa situation de plus-un des arts.

Soit par exemple la longue traversée des canaux de Venise au début de *Mort à Venise* de Visconti. L'idée qui passe — et que tout le reste du film à la fois sature et résilie — est celle d'un homme qui a fait ce qu'il avait à faire dans l'existence, et qui donc est au suspens, soit d'une fin, soit d'une autre vie. Or cette idée s'organise par la convergence disparate de quantité d'ingrédients: il y a le visage de l'acteur Dirk Bogarde, la qualité particulière d'opacité et de question que ce visage charrie, et qui relève bien, qu'on le veuille ou non, de l'art de l'acteur; il y a les innombrables échos artistiques du style vénitien, tous en fait rattachés au thème de ce qui est achevé, soldé, retiré de l'Histoire, thèmes picturaux déjà présents dans Guardi ou Canaletto, thèmes littéraires, de Rousseau à Proust; il y a, pour nous, dans ce type de voyageur des grands palaces européens, l'écho de l'incertitude subtile que trament, par exemple, les héros de Henry James; il y a la musique de Mahler, qui est aussi bien l'achèvement distendu, exaspéré, d'une totale mélancolie, de la symphonie tonale et de son

appareillage de timbres (ici, les cordes seules). Et l'on peut bien montrer comment ces ingrédients à la fois s'amplifient et se corrodent les uns les autres, dans une sorte de décomposition *par excès*, qui justement donne l'idée, et comme passage, et comme impureté. Mais qu'est-ce qui est ici proprement *le film*?

Après tout, le cinéma n'est que prise, et montage. Il n'y a rien d'autre. Je veux dire: rien d'autre qui soit "le film". Il faut donc bien soutenir qu'envisagé selon le jugement axiomatique, un film est ce qui expose le passage de l'idée selon la prise et le montage. Comment l'idée vient-elle à sa prise, voire à sa surprise? Et comment est-elle montée? Mais surtout: qu'est-ce que le fait d'être prise et montée dans le plus-un hétéroclite des arts nous révèle de *singulier*, et que nous ne pouvions antérieurement savoir, ou penser, sur cette idée?

Dans l'exemple du film de Visconti, il est clair que prise et montage conspirent à établir une durée. Durée excessive, homogène à la perpétuation vide de Venise, comme à la stagnation de l'adagio de Mahler, comme aussi à la performance d'un acteur immobile, inactif, dont on ne requiert, interminablement, que le visage. Et par conséquent, ce qui de l'idée d'un homme au suspens de son être, ou de son désir, est ici capturé, c'est en fait qu'un tel homme est *par lui-même* immobile. Les ressources anciennes sont taries, les nouvelles possibilités sont absentes. La durée filmique, composée dans l'assortiment de plusieurs arts livrés à leur défaut, est la visitation d'une immobilité subjective. Voici ce qu'est un homme désormais livré au caprice d'une rencontre. Un homme, comme dirait Samuel Beckett, "immobile dans le noir", jusqu'à ce que lui vienne le délice incalculable de son bourreau, c'est-à-dire de son nouveau désir, s'il vient.

Or que de cette idée ce soit le versant immobile qui soit livré est proprement ce qui ici fait passage. On pourrait montrer que les autres arts, soit livrent l'idée comme donation — au comble de ces arts la peinture —; soit inventent un temps pur de l'idée, explorent les configurations de la mouvance du pensable — au comble de ces arts, la musique. Le cinéma, par la possibilité qui lui est propre, en saisie et montage, d'amalgamer les autres arts sans les présenter, peut, et doit, organiser *le passage de l'immobile*.

Mais aussi bien *l'immobilité du passage*, comme on le montrerait aisément dans le rapport que certains plans de Straub entretiennent avec le texte littéraire, sa scansion, sa progression. Ou aussi bien avec ce que le début de *Playtime*, de Tati, institue de dialectique entre le mouvement d'une foule et la vacuité de ce qu'on pourrait appeler sa composition atomique. Par quoi Tati traite de l'espace comme condition pour un passage immobile. Parler axiomatiquement d'un film sera toujours décevant, car toujours exposé à n'en faire qu'un rival chaotique des arts primordiaux. Mais nous pouvons tenir ce fil: montrer comment ce film nous fait voyager avec cette idée, de telle sorte que nous découvrons ce que rien d'autre ne pouvait nous faire découvrir: que, comme le pensait déjà Platon, l'impur de l'idée est toujours qu'une immobilité passe, ou qu'un passage est immobile. Et que c'est pour cela que nous oublions les Idées.

Contre l'oubli, Platon convoque le mythe d'une vision première et d'une réminiscence. Parler d'un film est toujours parler d'une réminiscence: de quelle sur-venue, de quelle réminiscence, telle ou telle idée est-elle capable, capable pour nous? C'est de ce point que traite tout vrai film, idée par idée. Des liens de l'impur, du mouvement et du repos, de l'oubli et de la réminiscence. Non point tant ce que nous savons que ce que nous pouvons savoir. Parler d'un film est parler moins des ressources de la pensée, que de ses possibles, une fois assurées, dans la guise des autres arts, ses ressources. Indiquer ce qu'il pourrait y avoir, outre ce qu'il y a. Ou encore: comment l'impurification du pur ouvre la voie à d'autres puretés.

NOTES SUR "LE DERNIER DES HOMMES"³

(Der letzte Mann — Murnau, 1924)

Rien ne signale mieux le génie de Murnau que l'usage qu'il fait des

³ *L'Art du Cinéma*, n°16 (été 1997). Texte de la conférence prononcée par Alain Badiou le 19 novembre 1996 à l'Université de Paris-8.

codes de l'époque. Car sa souveraine maîtrise ne va pas à les fracturer, selon quelque disposition arrogante du désir expérimental. Bien plutôt il les apprivoise, et par l'usage indirect, à la fois ferme et surprenant, qu'il en propose, il les plie au service d'une poétique cohérente, où ces codes sont moins détournés que *relevés*.

Murnau donne toujours l'impression d'inventer tel ou tel artifice, dont nous savons pertinemment qu'il est courant dans le cinéma des années vingt. En sorte que, comme Eschyle ou Sophocle, il y a dans son art un *classicisme supérieur*, quelque chose d'auroral, qui transforme le déjà-vu en jamais-vu.

Considérons trois de ces codes d'époque: la prise en compte du caractère de classe de la société, les virtuosités techniques du muet, le jeu expressionniste des acteurs.

Singulièrement dans le cinéma allemand et russe de ces années, la question des classes investit l'impureté cinématographique, qui est sur ce point à l'école du roman et du théâtre. Elle le fait selon deux orientations majeures: un cinéma populiste et misérabiliste, un cinéma didactique ou révolutionnaire. Murnau peut sembler, dans *Le dernier des hommes*, participer en tout cas de la première tendance. Le film, réduit à son anecdote, est un mélodrame social. Mais quand on le *voit*, on se rend compte que ce que Murnau retient du dispositif classiste est la forme pure du Deux. Ce qui pourrait n'être que l'histoire sinistre d'une déchéance est l'exploration filmique des ressources de la dualité. Il y a deux espaces, l'hôtel Atlantic et le quartier populaire où vit le personnage principal. Et une bonne partie du film est consacrée à l'entre-deux. C'est le leitmotiv, constamment varié, du trajet qui mène le héros de l'un à l'autre des deux espaces. En outre, le Deux se réduplique sans cesse, comme si tout le visible l'avait pour loi. C'est ainsi que l'hôtel Atlantic est lui-même divisé en deux strates, celle des clients et de la direction, celle des employés, dont les lieux ne coïncident que pour des péripéties où ne s'opère nulle *rencontre* véritable. Mais à son tour, la strate des employés se divise: entre le statut de portier, que le héros vit glorieusement, et le statut de gardien des toilettes, il y a un abîme matériel, que nous présente le terrible escalier qui descend vers ces toilettes

comme vers l'enfer. Enfin, cette récurrence du Deux est captée par ce qui en est le véritable signe filmique: les deux costumes, celui de portier, avec ses faux galons qui font que le héros l'arbore comme s'il était colonel, et la veste blanche de l'homme des toilettes. Comme pour le trajet de l'hôtel au quartier, le motif des deux costumes est le support de subtiles variations.

C'est que l'art de Murnau, dans ce film comme dans les autres, est très souvent d'extraire des différences spatiales ou sociales la pure opposition de deux emblèmes matériels. Ainsi le Deux est finalement concentré dans le changement de costume, qui métamorphose en signes la sociologie apparente des lieux et des fonctions. Par quoi Murnau parvient simultanément à retenir l'exactitude descriptive (on ne quitte pas l'infinie matérialité des classes sociales), et à installer le film dans une polarisation générale, esthétiquement transcendante à son matériau classiste, qui autorise un traitement formel, et finalement idéal, de l'espace, des signes, et de ce qui s'échange entre eux.

Si maintenant on considère les artifices techniques issus du cinéma "d'avant-garde", surimpressions, déformations etc..., on sait qu'ils conduisent généralement à un cinéma hystérisé par la volonté visible de l'effet. Or, la singularité de Murnau est qu'aucun de ces artifices n'est absent du film, alors qu'un caractère majeur de son art est une totale déshystérisation. Murnau en effet (et *Tabou* est l'aboutissement de ce désir) a pour mythe personnel un univers absolument détendu, où se donne à voir le calme essentiel, presque intemporel, du visible en son entier. Dans le film qui nous occupe, nombre de plans secondaires sur la ville, ses rues, ses passants, n'ont pas d'autre objet que de contrarier la tension de l'anecdote par une vision détachée, éternelle, sans *souci* de ce qui advient, du monde qui nous entoure. Il en résulte que l'usage des surimpressions ou des déformations est exclusivement destiné à inscrire les différents modes de l'excès: l'ivresse, ou le rêve. Ces formes ne sont pas l'arrogante proposition d'un style. Elles dérivent naturellement de ce que le personnage, cessant de se mouvoir dans le calme du monde, invente un autre régime de la visibilité. La surimposition est d'abord dans l'être même, tel qu'à tel ou tel moment singulier il se donne pour le personnage. De là aussi que ces

artifices sont presque comme des citations: on les convoque comme ce qui est disponible pour un basculement évident dans un autre univers. C'est ainsi que la grande scène où le héros jongle avec la malle est non seulement traitée par les moyens de la virtuosité technique, mais qu'elle cite, à l'évidence, les règles du spectacle de cirque.

Le jeu de l'époque, faute d'être soutenu par les paroles, est volontiers expressionniste, avec une suraccentuation gestuelle ou mimétique qui théâtralise l'acteur. Jannings peut sembler appartenir à cette tendance, comme aussi les gros plans des commères du quartier. Mais en réalité, l'usage que fait Murnau de ce jeu très analytique, usage contrôlé et personnel, s'inscrit dans une visée ambitieuse, qui touche à la question du proche et du lointain.

Il faut bien voir que, dans le rapport métaphysique au visible comme donation calme et intemporelle qui est celui de Murnau, la poétique se donne d'abord dans le lointain. Citons, dans le film, les parapluies derrière la porte, la circulation dans la ville, le jeu des fenêtres et des ombres... L'homme n'est pour Murnau qu'un signe, dans un déploiement d'univers qui seul est véritablement réel. Le plan de Jannings sur son banc, dans les toilettes, montre exemplairement ce dont il s'agit: le lieu, le mur, la lumière, font de l'acteur, comme incorporé au visible, le signe pur de la désolation, si pur que cette désolation elle-même participe en définitive de la beauté de tout ce qui est. Dans ces conditions, le gros plan — et le jeu expressionniste qu'il agrandit — n'est jamais qu'une procédure d'isolement du signe, quand il faut indiquer qu'entre ce signe et le sens de l'univers, il y a une provisoire disjonction. La figure majeure est alors celle de la stupéfaction: à la fois incorporé et inaccordé, le signe humain se sépare visiblement de son destin d'univers, en sorte qu'il est intérieurement saisi par l'irréel, dont le jeu en gros plan nous donne la texture.

La liberté de Murnau est tout aussi grande au regard de la question des genres. *Le dernier des hommes* est-il une comédie, ou un mélodrame? Dans la détente universelle qui fait le fond de l'être, on passe de l'un à l'autre au même point. C'est ainsi que les trajets du portier, selon le même rite et le même rythme, peuvent désigner la surabondance de la joie ou l'infini de la détresse. Les scènes

du quartier populaire, qui ressemblent à du Tati, par le remplissement lent et multiforme de l'espace, tiennent une lisière équivoque entre le comique matinal et la tragédie persécutoire. Toutes les scènes autour des valises et malles (objets-signes fondamentaux, comme le sont les deux costumes) peuvent être enchantées ou accablantes. C'est que l'univers accepte univoquement qu'un objet, un lieu, un trajet, soient porteurs de significations opposées: son être propre est encore *en deçà* de ces oppositions. Disons que la passion de Murnau est de filmer la malle, ou les costumes, ou le quartier, tels que finalement ils se donnent "réellement", et donc en dessous (ou au delà) des variations de sens ou de genre qu'ils supportent.

C'est ainsi qu'il faut expliquer l'énigme apparente du film: la grande césure qui le traverse vers sa fin, et qui fait venir, juste après une image d'exil absolu et de mort subjective, une séquence qu'on dirait tirée des scènes les plus drôles de Chaplin, et singulièrement de *Les lumières de la ville*. Cette césure nous dit que la fiction, et ses genres disparates, ne sont que des appareils à capter une vérité de l'univers, vérité qui est distribuable au même point (ici, pour le même personnage) selon des genres opposés. *La vérité n'a pas de genre*. Elle est neutre, parce qu'elle est comme une lumière de l'univers lui-même, et que ce qui importe à Murnau est de faire venir cette lumière dans ses films, mettant au service de cette venue le disparate superficiel des images, des techniques et des genres.

Murnau peut donc agencer librement des matériaux d'époque, à partir d'une thèse que le cinéma seul peut tenir: l'univers est incessamment relevé par une grâce d'exister qui enveloppe la terreur qu'il génère. Pourquoi le cinéma? Parce que cet enveloppement est celui de la mobilité par la lumière. *Nosferatu*, ici, nous guide: la terreur y est proprement subvertie, de l'intérieur de sa propre croissance, par une *aura* lumineuse qui commence dès les plans crépusculaires des prairies et des chevaux sauvages, et s'achève dans ce matin solaire où mort et amour coïncident.

Le cinéma de Murnau est celui du *temps de la lumière*. C'est bien ce que récapitule, dans le film, le grand plan général du quartier, qui n'est que saisie sur les murs, les toits et les fenêtres, du passage de l'être-lumière. Mais tout aussi

bien, du côté de l'hôtel Atlantic, le jeu entre les portes, qui sont à la fois transparence et fermeture, et le dehors, toujours enchanté. Le portier, quant à lui, est le passeur, le signe qui circule entre la transparence et le dehors.

Cette capture du mouvement et de ce qui est clos par l'indifférence calme de ce qui est ouvert, Murnau en aura donné sans doute la plus splendide transcription dans la séquence de *L'aurore*, une fois encore détachée de toute anecdote, où il n'y a que le tramway qui descend vers la ville, et où c'est le mouvement lui-même, et les lentes girations de ce qu'il permet de voir, qui sont emportés vers l'immobile, vers l'éternel.

Pour Murnau, l'opposition du noir et du blanc, qui dispose le visible dans son disparate, n'est pas construction filmique d'une matière. Elle est ce par quoi toute chose n'est donnée qu'autant qu'elle est la visible venue de son immatérialité.

Der letzte Mann (Le dernier des hommes). *Réal.*: Friedrich-Wilhelm Murnau, 1924. *Prod.*: Ufa. *Scén.*: Carl Mayer. *Photo*: Karl Freund. *Déc.*: Robert Herlth, Walter Röhrig. *Int.*: Emil Jannings (le portier), Maly Delschaft (sa fille), Max Hiller (le fiancé), Emilie Kurz (la tante), Hans Unterkirchen (le directeur), Georg John (le veilleur de nuit). NB. Muet. 105 mn.