

*Va vite, léger feigneur de comètes !*

*Lampe sourde*

N°1

°

Collection dirigée par Annie Van de Vyver



*Nature morte au cinéma & autres textes*

© Pour l'ensemble des textes : Peigneurs de comètes, 2014.

JACQUES SICARD

NATURE MORTE AU CINÉMA  
*& autres textes*

*Peigneurs de comètes*



*Le Cinéma, c'est l'art d'abréger. Même dans sa  
continuité classique, sa diégèse est un raccourci.*

Jacques Sicard





*Nature morte au cinéma & autres textes*

## NATURE MORTE AU CINÉMA



VARIATIONS SUR  
***La Jetée***  
DE CHRIS MARKER

*La Jetée* de Chris Marker. – Le Petit Golem fait sa toilette de chat. Il y a un filigrane de soleil gris. La tuile goutte sur un couvercle de tôle. Le sang s'est retiré des pieds et du bout des doigts. La certitude soudaine qu'apporte l'hypnose du froid humide de pouvoir disparaître comme disparaît l'homme de *La Jetée*, au terme d'une boucle temporelle que l'ovale d'un visage de femme aura permis. (Rappeler

qu'accomplir une boucle temporelle n'est pas revenir à son point de départ, mais tout remettre à zéro). Alors que les reins se brisent, que la tête se renverse selon un angle improbable, que le bras tendu crochète et déchire un nuage, il sent le présent hallucinogène de ce visage : son duvet vibratile qui dépoussière ses traits à lui, les longs cils qui les scarifient en douceur, le pigment de l'iris qui poudroie sur ces fines cicatrices, le lent mouvement qui enveloppe le tout de bandelettes de cheveux dorés. Il n'y a plus que lui, promis homme 2.0, et elle, sensuelle scribe d'Osiris.

Soit un visage de femme enfoui dans le passé. Dans l'enfance d'un passé. L'obsession de le rejoindre et non de l'attirer. En dépit de l'impossibilité théorique et de l'interdit symbolique.

L'idéal serait par exemple de se glisser dans la seconde qui tictaque au coin du lit ; non plus subir mais être, au sens ontologique du terme, la seconde ; la seconde qui n'est plus seulement du pouls ou du pendule, la seconde qui passe et passe différemment dans tout ce qui est, puisque on le sait aujourd'hui chaque objet possède son propre temps ; être cette familière petite unité de temps à l'infinité de variables, sorte de *Lon Chaney* de la physique, si éparse et si changeante qu'il ferait beau voir qu'elle n'en devienne bientôt méconnaissable, perdue de vue, obsolète, comme un réveille-matin rejeté par une otarie.

Une fois glissé au cœur de cette seconde détraquée par la richesse infinie de ses possibilités, le visage tendre ne pourrait-il être à nouveau présent, visage au présent de rétine, c'est-à-dire photographiquement fixe, “mortel mais imputrescible” ?



La séquence 8 de *La Jetée* présente une suite de rapides fondus-enchaînés d'images fixes : un gros plan sur le visage de la femme de marbre, somnolente et nue sous les draps du matin. Au milieu de cet enchaînement atone, une image furtivement s'anime. Il ne s'agit pas du mouvement au sens de changement de position dans l'espace, en relation avec le temps et un objet de référence. Au cinéma, il n'y a pas de mouvement, puisque ce qui est enregistré n'est pas vécu. Exclu le mouvement, reste la pensée. C'est ici la pensée qui structure la séquence (et avec elle, le film) et qui un instant se manifeste sous forme de hantise. La hantise ne bouge pas, elle vibre. Cette image-

portrait qui brièvement frissonne comme sous le coup d'une arythmie, les paupières papillotent, tremblent les lèvres, est un spectre doux. Sa nuisance outre-tombale se limite à ne rien faire, répétant à l'envie à nos oreilles bouchées par le cérumen socio-démocrate : ce qui est animé, n'agit pas.

La pensée, c'est la hantise. Parce que la pensée oscille de l'entre-temps à l'intervalle. Et que les états intermédiaires sont le séjour électif des fantômes. La chouette-effraie vit sous les combles des ruines – les fantômes hantent les portes dérobées, la césure de l'ancienne poésie, les moments nuls des vies, le non-lieu où se conjoignent “la mer allée au soleil”, avant que le tout ne se change en carcérale éternité. C'est pourquoi, la seule image mouvante de *La Jetée*, où une belle endormie sourit au personnage, aux spectateurs, à l'innombrable personne, étant sise tout au fond du plan médian de la séquence et du film, tout au fond du plan qui est aussi un pli, pli qu'élisent les fantômes parce qu'il ressemble aux lourdes tentures damassées qui masquent un escalier noir – c'est pourquoi, la seule image mouvante de *La Jetée* est ni plus ni moins que le *passage*, la visitation impie de la pensée.

Partir d'un lieu commun : une image de cinéma, c'est du temps par le mouvement. Disposition qui appelle d'autres images. Que ce mouvement vienne à manquer et l'image est seule. Et la solitude, c'est de l'espace. La solitude, c'est de l'espace sans compter, de l'espace à perte de vue. Avec pour mirage, le temps.

Et si Chris Marker, en n'utilisant dans *La Jetée*, à une notable exception près, que des images inanimées, avait cherché à créer une tension critique entre la spatialité du contenant et la temporalité de son contenu, entre la spatialité concrète du contenant et la temporalité romanesque de son contenu ?

Tension critique, parce que tension de division, de séparation : l'échec de la boucle temporelle sur le plan du récit exprimant alors d'une manière socialement acceptable ce qui se joue sur le plan de la structure, à savoir la fin de ce qui conditionne toute structure : l'éclatement du continuum espace/temps – la fin d'un monde.

La souriante exception déjà évoquée – l'unique image animée, située précisément au mitan du film ? C'est le sourire de Méphisto.



La figure aux traits ronds d'une poupée française. La forme d'une olive blanc rosé. Deux longues mèches de cheveux châtons lui font un cadre d'où s'envole un papillon porte-queue qui lui ressemble. Au printemps, dans l'arbre à clémentines, les papillons à double queue viennent pondre leurs œufs et parfois de la chrysalide l'imagô qui apparaît n'est pas un papillon mais une abeille noire, le temps de la mue ayant laissé le choix d'être l'un ou l'autre. Ainsi se laisse-t-elle penser, en pleine pâte temporelle : tantôt poupée n'ayant jamais quitté sa boîte transparente au-dessus de la cheminée, peu encline à se rapprocher de la vie humaine ou autre ; tantôt les lèvres ourlées de façon à ne laisser d'espoir qu'au baiser, le front petit et lisse, barré de trois fines rides pour écrire l'avenir qui chante, la courbure du ciel des joues, les yeux qui sont la sensuelle part d'ombre des chambres ensoleillées, le sang bleu du nez de l'antique profil égyptien.



C'est une terreur d'avoir à revenir sur ses pas. On ne s'y résout que de mauvais cœur. Mais la chambre du temps qui nous est échue a la plasticité des songes. Un instant d'inattention, et nous voici *homme marqué par une image d'enfance*, nous voici relancé dans le passé, vêtu selon l'usage de ces jours humiliants pour les enfants aux jambes d'insecte : pantalon court, gondolantes chaussettes et souliers gros. Importe peu le motif de l'à rebours, on eût préféré mourir guéri de n'avoir voulu que voir, d'avoir eu la vie par procuration que les images confèrent – nous dispensant de l'existence sans trêve dont la science croit bientôt nous faire le don, alors qu'elle est inhérente à l'espèce qui nous tient. Mourir ? Au lieu de quoi on se surprend à courir après un jupon-parapluie, sous le regard fumé d'une paire de lunettes de soudeur, il a plu, “tout est brume et tout est gris”, comme dans la chanson, aussi beau qu'en elle, le sol à l'aspect d'un vaste plongeoir et si après un laps indéterminé sur le mouillé miroitant le corps s'effondre, c'est pour la galerie.

L'ŒIL EST UN POINT DE VUE. S'il est un point de départ, l'anévrisme via la migraine ophtalmique le guette. S'il est un point de retrait, il passera par toutes les étapes qui mènent à l'amnésie rétrograde, au mou. L'œil est un point de vue. Il ne prend ni ne donne. Il photocopie ce qu'il veut de ce qui comme un nez curieux se colle un instant sur sa surface convexe et lisse d'agate. Bâtonnets et cônes reproduiront de la brocante réelle, la couleur, la forme, le détail susceptibles de satisfaire à l'illusion pressentie. Une image. Elle n'ira pas plus loin que cette géode naturelle. Pas plus loin qu'une photographie dans son cadre ne va sur le meuble pareil à tous, coudoyant d'autres photographies en une sorte de roman-photo que le sommeil d'un gros chat japonais protège des rayons du soleil.



HARRY LANGDON



I

Il n'est pas réel, il est symptomatique, le symptôme étant ce qui se distingue du réel par une imperceptible étrangeté. Étranger, il eût pu être ennemi ; imperceptible, il est inoffensif. Un peu à l'écart, il s'ennuie, du bel ennui dominical.

Il n'est pas compté, il est un nombre. Les nombres n'existent pas en dehors des hommes, les hommes qui ont le caractère d'évidence de la réalité objective, aussi les nombres partagent-ils ce caractère et le nombre qui au plus au haut point possède ce caractère, tout en le ruinant, c'est le zéro. Lui est un zéro *figural*, sa figure comme après les soins d'un thanatopracteur, peut-être avec trop d'ironie pour que soit atteinte la valeur nulle.

Il n'est pas un nombre, il est sa décimale. La décimale est la singularité du nombre, singularité qui a le caractère indéfini que lui confèrent les mathématiques, mais singularité qui n'est pas le moment de la physique où l'espace se change en temps et le temps en espace, ce qui marque la fin de l'un et de l'autre, c'est la limite de la décimale, c'est la limite par indolence de la décimale appelée Harry Langdon.

## II

Harry Langdon n'a pas de sexe. Du moins n'a-t-il pas de sexe visible. Car il jouit en creux. Jouissance intérieure que l'on pourrait définir comme une série de décharges autodestructrices de matières constitutives : calcaire, sang, fibres, etc. Le plaisir extrait de cette espèce singulière de masturbation, masturbation rentrée qui s'apparente à la vidange, à une évacuation de gravats, lui donne une apparence dénuée de structure comme de sculpture.

Coiffé d'un chapeau petit-bord gris souris à large bande noire, cet attribut de l'homme occidental vertueux du XIX<sup>e</sup> siècle est-il à sa mollesse une prothèse, fait-il office de squelette ou de canne d'impotence ? Ce serait oublier que Harry Langdon n'est pas la reproduction par enregistrement d'un être réel, il est l'artefact surgi de la pulvérulence de l'image cinématographique, dont le caractère principal est de dénaturer, désunir, déréaliser.

Écoulant le silence massif d'Harry Langdon, on le découvre taillé par un vibrato. Et c'est une myriade anarchique de sons tus : le silence d'une lumière fossile, le silence de la lenteur d'une étoile de mer, le silence d'une collision de particules, le silence d'une

embrasure sans sa porte, le silence de deux mains posées à plat sur une table, le silence de la tendresse qui ne se courtise, parce que le sujet de la tendresse n'a plus rien de commun avec qui que ce soit.

### III

Il ne se frotte pas à l'espace. Ne connaît le nom des rues, faute de les arpenter. Marche par procuration. Ne sort jamais de sa chambre et lorsqu'il en sort, un roulis de roulotte l'accompagne. Qui a par conséquent des problèmes d'oreille interne. De cristaux qui n'en font qu'à leur tête. Cristaux qui consentent à reprendre leur place sous réserve d'en user avec sa tête comme avec ces sphères de verre soufflé, emplies d'eau, d'où tombe une imitation de neige lorsqu'on les retourne. D'où cet air de carême sous tempête de neige, bonhomme de neige sans pie ni carotte. Mais des problèmes d'équilibre. De vertige. De mal-de-terre. De mal-de-monde. Où vomir, là où il n'est plus d'angle, où tout est rond comme un chapeau cloche ? Où se mettre avec une forme d'échographie fœtale et des épaules qui se défaussent ? L'hiver, entre deux

bûches, gîte parfois une petite boule de duvet gris, c'est une pipistrelle qui hiberne ou c'est Harry Langdon qui se protège du tournis.

#### IV

C'est un personnage de la peinture, comme lui réduit à une unique posture au sein d'un morceau d'espace immuable et qui n'aura que l'âge de l'instant non moins immuable avec lequel il se confond.

Pourtant, l'amorphe bouge. Le mou remue. Il y a velléité d'autonomie du mouvement. Mais la dynamique est aussitôt contrariée. Il n'y aura jamais traduction. Jamais passage à l'acte.

La figure burlesque atone, minoritaire dans le genre, dont le mouvement naissant déjà presque annexé par la gesticulation du monde est reconquis sur lui, s'apparente à la reprise individuelle, à l'expropriation sociale prônée par certains courants anarchistes du début du XX<sup>e</sup> siècle.



Harry Langdon, ce serait avant toute chose être pénétré de cette vérité-là : ce que par le mouvement on gagne en espace vital, on le perd en périmètre de sauvagerie, en aire de rage.