Université Rennes 2 – Haute Bretagne

UFR Arts, Lettres, Communication
Département Arts du Spectacle et Études Cinématographiques

Master Cinéma et audiovisuel –

Histoire et esthétique du cinéma

L'esprit Trafic *(1991-1992).*

Création d'une revue : lecture des premiers numéros.

Simon PAGEAU

Sous la direction de M. Antony Fiant

Année universitaire 2018-2019

REMERCIEMENTS

Ce mémoire fut écrit derrière les relectures attentives d'Antony Fiant. Je le remercie donc chaleureusement, pour le souci qu'il a pu m'accorder ces deux années passées, et pour sa patience également, lorsque, têtu, j'avais parfois du mal à écouter ses remarques avisées.

Roxane Hamery, Priska Morrissey, Gilles Mouëllic et Éric Thouvenel, qui tous ont animé un séminaire ou bien un cours de méthodologie durant mon année de Master 2, furent à l'origine d'observations, de suggestions, auxquelles ce mémoire doit beaucoup. Je les en remercie ici, d'autant plus fortement que je sors de l'université étonnement apaisé et grandi.

Patrice Rollet et Sylvie Pierre m'ont tous deux accordé un temps d'échange à propos de *Trafic*, de leur propre travail et de leurs amis Serge Daney, Jean-Claude Biette et Raymond Bellour. Pour leur douceur et leur gaieté quant à ma grande curiosité sur leur propre passé, et à présent que s'ouvre cette étude qui leur est consacrée, je leur prends à tous deux les mains.

Ce travail n'aurait pu se faire (se serait fait bien différemment) sans la présence irremplaçable de Pierre Eugène. Pour ses nombreux conseils, ses commentaires parfois inquiets mais toujours affectueux, pour ses idées lancées, données dans la plus grande des générosités et dans le goût, toujours, d'une pensée partagée, je le remercie tendrement.

Enfin, ce serait mentir que de ne pas dire de cette étude qu'elle également celle d'Agathe Presselin, dans la simple mesure où nous nous lisons nos livres puis partageons la même bibliothèque.
Et au-delà des choses, des machins et des trucs qui lui sont dus, quelques passages de ce travail forment une première lettre qui lui est adressée ; bientôt j'espère en suivront d'autres, de cet endroit sans ombres où, la nuit, nous marchons – « *à l'infini, des toits, des toits amoncelés sans ordre ; jusqu'à l'horizon, la ville coule interminable en cataractes de maisons.* » (René Daumal)

Mais aussi pour P.G. et M.T.

SOMMAIRE

INTRODUCTION – 5

PARTIE I – LA COMMUNAUTÉ DE LA LANTERNE 15

Chapitre premier – CONTREBANDE ET CINÉPHILIE 15
1.1. Le secret partagé par la communauté 15
1.2. Une tradition d'oralité 20
1.3. L'héritage des Cahiers du Cinéma *: du cinéma classique à la modernité* 28

Chapitre deuxième – LA MORT DU CINÉMA 38
2.1. Le cinéma des années 1980 38
2.2. Transmettre le cinéma « *avec sa perte* » 47

PARTIE II – LA POSTE RESTANTE DU CINÉMA 60

Chapitre troisième – SERGE DANEY EN CARTOGRAPHE 60
3.1. Le cinéma voyagé 60
3.2. Le travail retrouvé de l'imagination 70
3.3. Pédagogie de Serge Daney 76

Chapitre quatrième – STRUCTURES DE LA REVUE 83
4.1. Le comité, le premier cercle : continuité de la carte Trafic 83
4.2. La solitude du spectateur 91

PARTIE III – DE LA PERTE ET DU RETOUR DES IMAGES 103

Chapitre cinquième – LA MÉLANCOLIE 103
5.1. L'enfance 103
5.2. Du manque de l'écriture au présent des images 113

Chapitre sixième – ÉCRITURES INACTUELLES 125
6.1. Écrits de cinéastes 125
6.2. Actualités intempestives 135

CONCLUSION – 144

BIBLIOGRAPHIE 148

SOMMAIRE DES ARTICLES ÉTUDIÉS

PIERRE LÉON, « La lanterne de Stevenson » (*Trafic* n°9) 15-18

FRIEDRICH WILHELM MURNAU, « Lettres de guerre » (*Trafic* n°2) 56-59

SERGE DANEY, « Journal de l'an passé » (*Trafic* n°1) 62-64

SERGE DANEY, « Journal de l'an nouveau » (*Trafic* n°2) 65-70

SERGE DANEY, « Journal de l'an présent » (*Trafic* n°3) 71-76

SERGE DANEY, « Le travelling de Kapo » (*Trafic* n°4) 76-82

JEAN LOUIS SCHEFER, « Lettre à Serge Daney sur l'interprétation des figures paléolithiques » (*Trafic* n°3) 88-91

HENRI MICHAUX, « Notre frère Charlie » (*Trafic* n°4) 91-94

BERNARD EISENSCHITZ, « Boris Barnet : journal de Moscou » (*Trafic* n°5) 95-98

ELIAS SANBAR, « Vingt et un ans après » (*Trafic* n°1) 98-104

JONAS MEKAS, « Les racines dans le désert ou retour à Ithaque » (*Trafic* n°7) 105-107

LESLIE KAPLAN, « Children, children : depuis longtemps déjà nous ne naissons plus de pères vivants » (*Trafic* n°1) 109-112

RAYMOND BELLOUR, « La mort inassouvie » (*Trafic* n°1) 114-116

JEAN-CLAUDE BIETTE, « À pied d'œuvre » (*Trafic* n°3) 118-124

PIER PAOLO PASOLINI, « Notes pour un poème sur le tiers-monde » (*Trafic* n°3) 126-129

BILL VIOLA, « Perception, technologie, imagination et paysage » (*Trafic* n°3) 131-134

SYLVIE PIERRE, « Le mystère de la vie passionnée » (*Trafic* n°1) 138-141

INTRODUCTION –

En 2015 est publié le dernier tome des écrits complets et encore inédits de Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde*, quatrième volume, sous-titré *Le moment* Trafic *1991-1992*, qui termine, ce faisant, un travail d'édition commencé quinze années plus tôt chez P.O.L par Patrice Rollet, Jean-Claude Biette et Christophe Manon. Les trois autres volumes, tous plus épais, se consacraient à des périodes plus longues dans la vie du critique. Il y avait *Le Temps des* Cahiers *1962-1981*, puis deux *Années* Libé, *1981-1985* et *1985-1991*, et, avec cette dernière parution, la chose devient possible que de lire Serge Daney, approché désormais comme un auteur à la pensée finie[1]. Cette chose devient possible ; ainsi certains pourront le faire, dans le souci de tout savoir, de ne pas oublier de mots, les ajustant par le travail de l'exégèse qui, par-dessus les quatre volumes, fermera autrement le cheminement de ses écrits. Ou bien, tout au contraire, dans l'oubli propre à la lecture distante, offerte aussi au refus de la fin, par l'écoute de mots plus fortuits qui se prolongent alors. Comment lire Serge Daney ? La fin de ce travail important de publication ouvre de nouveau cette question, déjà dite au jour de sa mort par des critiques, des cinéastes, certains de ses amis, et notamment dans un numéro des *Cahiers du Cinéma* lui étant consacré[2]. Question ici d'autant plus vive que *Le Moment* Trafic, en insistant sur cette revue, *Trafic*, qui se construit avec Daney et continue sans lui, y répond indirectement par la direction qu'il nous donne : lire Serge Daney, c'est lire aussi ce qu'il ne fera pas, cette revue-là de cinéma, car c'est cette revue qu'il crée au moment où s'arrête le fil brillant de ses écrits.

. *Le Moment* Trafic

Certes, notre étude n'est pas consacrée au critique. Toutefois, afin de lire au mieux *Trafic*, il fallait pouvoir lire Daney, lui qui en est le fondateur premier et y établit des attentes,

[1] Tout en sachant bien sûr que quelques textes manquent encore, dans la simple mesure où Daney écrivait beaucoup, qu'il publiait parfois « ailleurs », c'est-à-dire ailleurs qu'en ses lieux habituels de publications, qu'il ne conservait pas les traces de l'ensemble de ses travaux. Par ailleurs, l'intégrale de *La Maison cinéma et le monde* ne comprend pas : certains entretiens, les textes courts, ainsi que les articles co-écrits.

[2] Il s'agit du n°458, de juillet-août 1992, repris ensuite dans la collection de la petite bibliothèque : *Serge Daney*, Cahiers du cinéma, 2005. Le numéro est composé d'articles consacrés au travail et à la pensée de Daney, retraçant son parcours, évoquant ses écrits, ou bien des discussions partagées avec lui. Il s'ouvre par un avant-propos qui précise pudiquement les circonstances de son décès. « Serge Daney nous a quittés dans la nuit du 12 juin 1992. Il venait juste d'avoir 48 ans. Il était malade du sida, et tenait à ce que ce fut dit, afin qu'on ne s'habitue pas. »

des perspectives à la fois simples, précises, mais révélées surtout dans le mouvement particulier de son écriture terminale, sur ce que devait être cet espace nouveau de revue. Cela, du reste, que donne à lire le dernier tome de *La Maison cinéma et le monde*, lorsque *Trafic*, dans le moment où elle se réalise, reste ce « plan[3] » de projection où se rassemblent les morceaux dispersés de sa cinéphilie ; Daney, en quelque sorte, y ramasse ses souvenirs, prenant dans son histoire la croyance en certaines images que lui et d'autres ont pu aimer et qui l'ont un jour « informé[4] » sur sa propre expérience du monde, mais dans le but, toujours, d'une revue inédite où ces images, partagées avec d'autres, pourraient encore s'ouvrir et continuer à dialoguer.

Dans nombre d'entretiens, dans ses journaux aussi, écrits pour cette revue où ils sont publiés, *Trafic* est cet endroit qui vient mais que Daney lui-même semble maintenir à distance, comme si l'idée même de *Trafic* devait se définir au moment où *Trafic* commence à se réaliser, dans les propres articles de la revue qui vont construire une pensée fragmentée, finalement regroupée dans ce désir commun, de la part de chaque rédacteur, de « faire le point » sur sa propre expérience des films, du monde et des images. Comme si *Trafic* devenait cette idée forte, maintenue depuis plusieurs années (cinq ans d'attente dira Daney[5]) et qui, tandis qu'elle apparaît, devait encore se lire en tant qu'idée : un lieu ouvert qui attendrait d'être occupé. Et lorsqu'en 1991 le projet se précise enfin, beaucoup de choses finalement demandent à être actualisées ; alors que les premiers textes se rassemblent, la revue encore se projette, dans quelques notes qui accompagnent le premier numéro et ouvriront plus tard, dans *Le Moment* Trafic, la dernière période des écrits de Daney.

> « COMMENT VIVRE AVEC LES IMAGES
>
> Nous nous trouvons à un moment où, de plus en plus, nous parlons d'images. Tantôt modernes ("nouvelles images", images de synthèse), tantôt archaïques (mythologiques, religieuses, picturales). Et parmi ces images, il y a celles du cinéma.
>
> Les images du cinéma sont très précieuses parce qu'elles constituent pour deux ou trois générations de par le monde une véritable archive de souvenirs, un trésor d'émotions stockées et aussi une usine à questions. Le temps est venu de se servir du cinéma pour questionner les autres images – et vice versa.
>
> *Trafic* veut retrouver, retracer, voire inventer les chemins qui permettent de mieux savoir, dès aujourd'hui, "comment vivre avec les images". La revue est ouverte à tous ceux qui ont l'image comme première passion, le cinéma dans leur bagage culturel et l'écriture comme seconde passion. Sans exclusive et pas seulement en France. Il est essentiel de restituer cette autre "actualité" qui est celle des autres pays et des autres cultures du cinéma. C'est pourquoi nous demanderons à un certain

[3] Ce mot de « plan » est emprunté à Pierre Eugène, dans une note de lecture écrite à l'occasion de la sortie de ce *Moment* Trafic. Pierre Eugène, « Contre tous les feux, le feu, mon feu », *Artpress*, n°429, Janvier 2016, p. 80.
[4] Dans l'entretien avec Olivier Mongin pour la revue *Esprit* qui ouvre le recueil, Daney résume le projet de *Trafic* notamment en ces termes : « Mettre en circulation de petits blocs d'expérience écrits qui aient comme point commun d'avoir été informés par l'existence du cinéma. Ni plus ni moins. » Serge Daney, « L'amour du cinéma », *La maison cinéma et le monde. 4, le moment Trafic, 1991-1992*, P.O.L, 2015, p. 18.
[5] *Ibid.*, p. 9.

> nombre d'amis étrangers (de New York à Moscou) de jouer ce rôle d'informateurs, voire de "passeurs" entre les différentes façons qu'a le cinéma de poser des questions, ailleurs[6]. »

« Comment vivre avec les images », est donc l'une des notes qui évoquent la revue en cette manière anticipée. Par elle, déjà, nous commençons à voir ses premières intentions, et notamment celle-ci que *Trafic*, résolument, ne se souhaite pas *déterminée*. « La revue est ouverte... » : ce que Daney écrit ici et qu'il nous faudrait bien comprendre, lorsqu'alors *Trafic* se décide à être un lieu de réception d'un désir d'écrits et d'images, une revue d'acceptation davantage que de prescription. *Trafic*, en somme, ne dit poser qu'une seule question : comment vivre avec les images, de cette façon tout à la fois ouverte et condensée, qui vise à rassembler « tous ceux qui ont l'image comme première passion, le cinéma dans leur bagage culturel et l'écriture comme seconde passion », suivant ce temps particulier délié de l'actualité, dans la promesse de s'émouvoir d'une « autre » actualité, plus proche du temps des souvenirs et de leurs images endormies. Ceci que la vie critique de Daney permet de mieux saisir, lorsqu'on le sait, en ce moment *Trafic*, quitter *Libération* et l'écriture du quotidien pour retrouver ce temps plus prompt à « s'engager » en cinéma :

> « J'étais le critique de cinéma de *Libération*, mais à partir de 1987, j'ai senti que la critique – et la critique d'une façon générale – ne mordait plus sur la réalité. Cette critique au quotidien que, depuis 1981, j'avais tellement aimé faire [...] n'embrayait plus sur la réalité, celle-ci avait changé de vitesse et je trouvais que, même autour de moi, les gens étaient bien plus désengagés du cinéma qu'ils ne voulaient bien se l'avouer[7]. »

Par le biais de *Trafic*, c'est en effet d'une certaine pratique journalistique (quotidienne, astreinte au flux continu des médias) dont Daney souhaite se détacher, et afin d'en atteindre une autre, faite d'un temps plus patient, plus attentif aussi. Un temps selon lui dispersé qui ne pourrait se ressaisir que d'une manière collective, par le partage d'écritures singulières et dans le but, toujours, de retracer ce grand *tout* partagé que représente le cinéma. Raymond Bellour évoquait en ce sens le projet de *Trafic* porté par Daney : « Pas un style, mais des styles, tous les styles possibles, chaque fois un envoi pour transformer l'essai imaginaire en service commun[8]. » Car nous le comprenons ici, *Trafic* veut « retrouver, retracer, voire inventer » ces chemins d'écritures qui feront mieux voir les images. La revue souhaite laisser ses rédacteurs dans le souci de leur histoire et le choix d'un style personnel, car c'est par ces deux éléments

[6] Serge Daney, « Comment vivre avec les images » [projet de la revue *Trafic*, Hiver 1991], *Ibid.*, p. 23.
[7] Serge Daney, « L'amour du cinéma », *Ibid.*, p. 9.
[8] Raymond Bellour, « L'autre », *Serge Daney, op. cit.*, p. 102. Et, quelques pages plus loin, « Le style comme pure affirmation, et exigence d'un désir d'altérité sans lequel l'utopie de toute communauté sociale, si minime soit-elle, serait inconcevable. » *Ibid.*, p. 106.

probablement que l'écriture cinéphilique retrouvera une *précision* longtemps acquise en cinéma :

> « En parlant récemment [...] avec le très lucide Jean-Claude Biette, nous sommes arrivés à la conclusion suivante : le point commun à toutes les conduites vulgaires, c'est *l'imprécision*. Dès qu'on est précis, dès qu'on est attentif à un peu de singularité quelconque, comme dit Agamben, on n'est pas vulgaire. La vulgarité nous menace donc plus qu'auparavant parce qu'on sent [...] qu'il y a chez les gens un profond désir de renoncer aux impasses de *leur* expérience afin de la troquer pour les images pieuses et collectives d'une "expérience" type[9]. »

Aussi ce mot de « précision », relevé par Daney dans l'entretien avec Mongin, est-il un mot important ; il est un mot qui aide à mieux penser la création de la revue, dans la mesure où nous le comprenons *comme une manière d'écrire*. *Trafic*, nous le verrons, n'a pas de rédaction pleine et entière ; bien plutôt, elle demande « à un certain nombre d'amis [...] de jouer ce rôle d'informateurs, voire de poser des questions ailleurs ». C'est dans la multitude que la revue souhaite travailler, dans ce cercle d'amis en constante ouverture, cherchant une précision critique dans son accueil de singularités certes amies, mais retirées dans leur expérience propre du cinéma et leur propre présent de perception. Les rédacteurs de la revue s'adressent à elle, écrivent par et pour elle, dans le dessein d'écrire en groupe et pour se passer des images ; par-là, les textes communiquent, et la revue ainsi murmure, de cette agitation d'images qui s'adressent les unes aux autres. Pourtant, c'est seul que l'on écrit : cela, *Trafic* aussi le dit, et par ce « je » si fortement revendiqué. La revue est écrite à la première personne du singulier, nous renvoyant, lecteurs, à la distance de l'écriture, ainsi qu'à ses nuits de silence, où le bruit des images se tait. Car c'est à ce moment, dans la peur et la solitude que revient la question – comment vivre avec les images ?

. *Vivre avec les images*

Or, se demander comment, ici, c'est déjà décider de vivre ; c'est vouloir, pour *Trafic*, renouer avec une expérience véritable des images, ainsi qu'avec sa transmission possible comme corollaire indispensable de l'expérience vécue. Et c'est certes pour *Trafic* se retirer du battement de l'actualité, mais c'est aussi, dans le même temps, maintenir un écart avec la ligne objective de l'histoire et la lumière du jour commun ; c'est, par le biais du nombre croissant des rédacteurs, chercher un nouveau commencement, comme un « accord fondamental[10] », un

[9] Serge Daney, « L'amour du cinéma », *La maison cinéma et le monde. 4…*, *op.cit.*, p. 18.
[10] Selon les mots de Jacob Burckhardt relevés par Hannah Arendt dans « La tradition et l'âge moderne », *La crise de la culture*, Gallimard, 1972 [1961], p. 29.

espace de la nuit où pourraient prochainement se faire entendre les variations de la reconquête des images, de la transmission renouvelée d'une expérience par les images. Car si le cinéma, pour Serge Daney, a pu durant le XX^{e} permettre aux « *intérêts imaginaires*[11] » des hommes de continuer à se maintenir – c'est-à-dire à l'occupation vitale et expérimentale de la culture de se poursuivre au moyen des images de cinéma –, il faut désormais pour *Trafic* chercher à les faire vivre encore par le biais de l'étude, de la critique, de l'écriture, face au risque croissant de leur disparition devant les images « pieuses et collectives » d'une expérience devenue « type[12] », selon, souvenons-nous, les propos du critique.

Ce risque et cette rupture, nous ne pouvons encore les comprendre ; il nous faudra les présenter. Et c'est pourquoi la première partie de cette étude sera une partie contextuelle qui entendra décrire cette situation historique particulière, ce moment de séparation désiré par *Trafic* avec la ligne de son temps, et la constitution d'une communauté véritable – communauté de cinéphiles – qui va partager et produire le commencement de la revue. C'est ici que nous évoquerons un *esprit* qualifiant *Trafic*.

Car nous pensons qu'à ce moment, à partir notamment de son contexte difficile de création, la revue en effet va comme inventer un esprit sur lequel s'articule une exigence communautaire ; esprit qui permet à *Trafic* de rassembler ses rédacteurs à partir d'une idée commune et pourtant indéterminée, d'une urgence partagée. Et nous comprendrons l'importance de cette dichotomie entre le désir de faire groupe et le retrait de la revue dans la solitude propre de chacun de ses rédacteurs ; et nous verrons qu'elle est ce cadre d'écriture dans lequel *Trafic* s'imagine, dans la mesure aussi, où, sachant son fondateur partir, il lui faut trouver un moyen de pouvoir continuer sans lui. *Trafic* en quelque sorte, deviendra cette revue qui fait le choix dès ses débuts de se construire dans l'objectif non seulement d'être lue, mais également d'être *habitée* ; il fallait certes qu'elle existe pour réactiver des souvenirs, faire perdurer une cinéphilie, mais également comme un appel à ceux qui vivent et qui partagent leur expérience du cinéma.

Si bien qu'à partir de ce vide laissé dans l'idée même de *Trafic*, à partir de son ouverture constante et répétée par la présence de nouveaux rédacteurs, mais également par une croyance qui se partage, un sentiment de mots passés, repris et renouvelés dans les conditions du présent,

[11] Serge Daney, « L'amour du cinéma », *La maison cinéma et le monde. 4…*, *op. cit.*, p. 16.
[12] *Ibid.*, p. 18.

nous poserons cette seconde question : *comment habiter une idée ?*, qui éclaire d'un mouvement d'ensemble le cheminement des premiers numéros de la revue.

. *Quelle histoire pour* Trafic *?*

Si ce cheminement nous importe, si c'est à propos des débuts de la revue que nous consacrons notre étude, c'est qu'ils sont ce moment où l'histoire de *Trafic* commence, s'emballe, et détermine le cadre aujourd'hui inchangé et toujours existant de ses publications. « Le premier numéro de *Trafic* est sur les rails. Comme on ne sable pas le champagne sur une bouteille à la mer, nous resterons sobres[13] » : Daney écrit cela le 1er novembre 1991, dans son « Journal de l'an passé » qui ouvre le premier numéro de *Trafic* daté d'hiver 1991 ; un an plus tard sort le *Trafic* n°5, suivant un rythme trimestriel de quatre numéros par an. En une année, c'est alors plus de cinquante personnes qui ont écrit à *Trafic* (critiques, cinéastes, historiens, écrivains, etc.) ; Raymond Bellour, Jean-Claude Biette, Sylvie Pierre et Patrice Rollet sont devenus ce comité de décision et qui écrit aussi, derrière Daney qui a pu composer les trois premiers *Trafic,* les a ouverts par trois journaux, et dont « Le travelling de Kapo », texte posthume, est publié dans le quatrième numéro au moment où le comité reprend la direction de la revue. *Trafic*, un an après l'hiver 1991, est alors toujours cette idée, mais peuplée désormais d'une multitude de textes, d'auteurs, qui incarnent le mouvement premier, fondamental de la revue, où son fondateur principal avait pu exercer. C'est en ce sens que cette étude est consacrée principalement aux cinq premiers numéros de *Trafic* : bien que son avancée ne suive pas une ligne chronologique, elle débute avec la présence de Daney et s'ouvre symboliquement sur la suite de la revue, dès le cinquième *Trafic*, où Daney n'écrit plus.

De plus, à notre connaissance aucun ouvrage n'est consacré à cette histoire des premiers numéros (et à *Trafic* en général). Seuls certains articles ont pu s'y intéresser[14], participant notamment au développement, à partir des années 1990, des études universitaires portées sur

[13] Serge Daney, « Journal de l'an passé », *op. cit.*, p. 30.

[14] Par ordre chronologique, une courte liste des articles universitaires rencontrés, traitant, même de loin, des débuts de la revue : Antony Fiant, « De la caméra au stylo : les écrits des cinéastes dans *Trafic* », *La revue des revues* n °33, Août 2003, ainsi que « À propos de deux revues dissidentes, *Trafic* et *Cinéma* », *Études cinématographiques*, n°72, « Regard sur la critique et les revues de cinéma en France. 1. Cartographie », 2012 ; Hervé Joubert-Laurencin, « J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire…[Les vingt ans de *Trafic*] », *La revue des revues*, n°48, 2012 ; liste à laquelle il faudrait ajouter quelques articles critiques, publiés cette fois dans la presse journalistique et contemporaine de l'époque : Fabrice Barbaro, « *Trafic* numéros 1 et 2, P.O.L. », *Cinémathèque*, Mai 1992 ; Gérard Legrand, « Janvier en cinéma », *Positif*, n°373, Mars 1992 ; Jean-Michel Frodon, « "Trafic", une certaine idée du cinéma », *Le Monde*, Janvier 1997 ; Serge Chauvin, « Les contrebandiers », *Les Inrockuptibles*, n°144, Mars 1998.

la critique, dont l'histoire des *Cahiers du Cinéma* et de la cinéphilie française de l'après-guerre commencée par Antoine de Baecque en est l'exemple le plus concret[15]. Dans ce domaine, les différents travaux sur Serge Daney menés par Pierre Eugène, et notamment sa thèse soutenue en décembre 2017[16], sont ceux à partir desquels cette étude s'est construite, dans la mesure d'une attention portée aux textes du critique sur le plan historique, mais aussi stylistique. « Relire » Daney, en remontant les textes dans la chronologie de ses écrits afin d'y chercher des renvois, des récurrences et des écarts, dans l'écoute mesurée des lectures du critique et par les films qu'il accompagne, humeurs d'un temps que le texte retient et dont il agrandit le sentiment, n'était, nous le croyons, pas la moindre des qualités de ce travail de doctorat.

Ainsi que l'écrivait Péguy, « rien n'est gai comme le vieillard qui évoque ses souvenirs[17] », mis de côté, peut-être, ces exercices de transcriptions où le jeune auditeur seconde ces souvenirs, afin, seulement, qu'aux gens de son époque ils soient plus facilement lisibles. Et si nous ne souhaitons pas nous rattacher tout entièrement à ce travail de relectures opéré par Eugène – travail dont la précision historique et la rigueur du commentaire critique (dans une démarche presque philologique) nous sont aussi lointaines qu'elles étaient essentielles à cette première étude sur la question –, comme lui, finalement, nous avons voulu lire de la critique. Et nous avons lu une histoire qui passait par des noms, des écritures et des manières propres de voir, dans le maintien de singularités dont l'importance n'est pas tant qu'elles fassent autorité, mais que, par elles, s'en revienne aujourd'hui la chronique vivante d'une histoire cinéphile et critique, maintenue dans la mémoire de l'eau sans âge qu'est parfois la parole d'un auteur.

. L'autonomie de la revue

Pourtant, cette étude sur *Trafic* doit être un travail différent ; et notre axe de recherche ne trouve pas sa méthode dans ce champ historique et analytique. C'est que cet objet de revue, et au regard de la valeur très idéelle de ses débuts, a ceci de particulier qu'il s'est lui-même pensé comme un objet *fermé*, enlevé, une fois nommé, à son propre contexte de création puis de publication. Non bien sûr qu'il le soit vraiment (*Trafic* est une revue critique, et si tant est qu'elle a souhaité s'écarter de l'actualité, il s'agissait pour elle de chercher comment revenir

[15] Antoine de Baecque, *Cahiers du Cinéma : histoire d'une revue*, Cahiers du cinéma, 1991 ; Antoine de Baecque, *La cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Fayard, 2003.
[16] Pierre Eugène, *Serge Daney : écrits critiques 1962-1982. Exercices de relecture* (Thèse soutenue à Amiens le 7 décembre 2017).
[17] Charles Péguy, *Clio*, Gallimard, 1931, p. 250.

afin de « mordre[18] » en son présent), mais qu'il ait dû pourtant se concevoir comme tel, lorsque la passation, le passage de son expérience par-delà son propre présent, étaient aussi ce qu'il cherchait. Encore une fois, Daney relève cela face à Mongin : « faire une revue, rien qu'une revue, paisible et simple, ne rendant de comptes à personne, faite de textes qui se suffisent à eux-mêmes et qui ont ceci en commun : même s'ils ne parlent pas "de" cinéma, ils n'auraient jamais été écrits si le cinéma n'avait pas existé. C'est un projet nécessairement élitaire, au sens où le succès pour une revue ne consiste pas à gagner des millions de lecteurs mais à être lue par ceux qui *fraieront* l'avenir, comme les *Cahiers* jaunes, peu lus et peu vendus, ont été d'abord lus par ceux qui allaient changer le cinéma[19]. » Et il le fait au gré de mots certes anodins en apparence, mais qui ne doivent pas nous tromper sur l'importance ici de ses différentes positions.

Car ce que relève-là Daney, c'est bien que la revue doive se chercher une autonomie véritable, doive être rendue à son autonomie première par son désir de transmission, par son souci de faire perpétuer des messages qu'elle jette à la mer. Et c'est donc que les textes de *Trafic* doivent se fonder sur des rapports renouvelés avec le réel, retrouver en eux-mêmes le sentiment de leur actualité, actualité intime et inédite qui puisse, à partir de son propre écart vis-à-vis du monde médiatique, faire montre d'une puissance nouvelle : « est actuel tout ce qui travaille la tête des gens qui sont prêts à écrire sur le cinéma », non pas l'actualité « quelconque[20] » du cinéma d'actualité. C'est en somme, pour *Trafic*, chercher à se produire selon des mouvements intérieurs, internes à ses propres articles, en suivant des forces intensives. C'est maintenir des rapports d'intensivité avec l'expérience des images – « mettre en circulation des petits blocs d'expériences écrits[21] » – et non rester sur une ligne extensive de relations, de filiations avec des forces coexistantes, préexistantes et extérieures à l'actualité renouvelée de ses textes. Non que ces forces secondes seraient abandonnées, voilées par les membres de la revue, et enfin ignorées à la lecture des numéros ; seulement, ce n'est pas elles à ce moment qui sont déterminantes, ni significatives du projet d'écriture recherché par *Trafic*, d'une coïncidence inédite entre l'expérience cinéphile et l'écriture de la revue portée sur les images. En quelque sorte, *Trafic*, comme le brin d'herbe dans la philosophie de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, est une revue qui, dès ses débuts, devait pousser par le milieu. Et c'est pourquoi, dans le cadre de notre étude, après avoir décrit son contexte de création, nous ne

[18] Serge Daney, « L'idée de Trafic [Bulletin d'abonnement à *Trafic*, Hiver 1991] », *La maison cinéma et le monde. 4…*, *op. cit.*, p. 24.
[19] Serge Daney, « L'amour du cinéma », *La maison cinéma et le monde. 4…*, *op. cit.*, p. 12.
[20] *Ibid*., p. 15.
[21] *Ibid*., p. 15.

pouvons détacher la future connaissance de notre objet – *Trafic* – de la réalité de son rapport expérimental aux images, de la recherche de cette force intensive nouvelle.

. *Une méthode de lecture*

En ce sens, à partir de sa seconde partie, ce travail souhaite considérer les premiers numéros de *Trafic* comme un mouvement (un mouvement expérimental) que l'analyse, le découpage, l'historicisation enfin, le rendant extérieur à lui, risquent de devancer et perdre. Aussi faisons-nous le choix à ce moment d'une méthode différente qui nous permet de maintenir un point de vue de l'intérieur de la revue, ou bien (parce que le point de vue de l'intérieur ne peut qu'être mimé, ne peut qu'être faussé) de mettre en jeu *Trafic* comme cette « muraille, toute proche[22] », contre laquelle il nous faut venir nous placer pour rendre compte du commencement de la revue, de cet « accord fondamental » que *Trafic* réalise au moment de sa création. Autrement dit, la méthode du présent mémoire devient ici celle d'une *lecture*. Un mot léger en apparence, mais que Maurice Blanchot précise, épaissit également, lui qui cherche à saisir, en la pratique du lecteur, la force du commencement dont il se préoccupe :

> « La lecture est ignorante. Elle commence avec ce qu'elle lit, et découvre, par-là, la force d'un commencement. Elle est accueil et entente, non pas pouvoir de déchiffrer et d'analyser, d'aller au-delà en développant ou de revenir en deçà en dénudant ; elle ne comprend pas (à proprement parler), elle entend[23]. »

Car pour Blanchot, ce qu'évite le lecteur, et parce qu'il ne sort pas du texte, reste attentif à sa parole et à elle seule entièrement, est ce moment de traduction (de dévoiement du texte) où le présent des mots s'efface derrière leur forme décodée : texte distinct, texte savant, qui s'en vient oublier le commencement des anciens mots. Si la lecture « entend », c'est en effet pour le critique qu'elle reste seulement à l'écoute, et soutient ce faisant la toile de l'écriture au gré d'une absence attentive qui refuse l'exégèse mais entend retenir le texte et ses images comme elles se donnent, « sans passé » et « sans certitudes[24] ». Alors, garder à l'idée cette présence et ce caractère du lecteur pourrait être un moyen pour nous de ne pas dépasser *Trafic*, toujours de rester avec elle, dans cette conviction inchangée que son esprit, par le travail de l'écriture et la mise en circulation des textes au sein de la revue, devient une pratique qui doit

[22] Herman Melville, *Moby Dick*, cité par Gilles Deleuze, « Bartleby, ou la formule », *Critique et Clinique*, Minuit, 1993, p. 100.
[23] Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 468.
[24] *Ibid*., p. 469.

surtout être décrite, qu'il faut du reste accompagner faute d'en manquer les qualités. C'est d'ailleurs pourquoi ce travail, dès le second chapitre, entend éviter l'assertion. Son développement devient celle d'une histoire, l'histoire patiente d'une lecture qui aimerait *répéter* ce qu'elle a pu sentir d'abord, afin simplement d'éclairer ce que ces textes de revue, ensemble, avaient choisi de partager.

Pourtant, ce qu'évoque-là Blanchot est une expérience sans égale qu'on ne peut suivre absolument – qui ne sera qu'un absolu vers quoi nous essaierons de tendre. Et ceci d'autant plus qu'il nous fallait un souffle pour produire ce travail ; c'est-à-dire des lectures annexes, d'autres écrits aux qualités de médiation et extérieurs à la revue. Mais dont les auteurs, chose heureuse, écrivent pourtant dans la revue. Car Pierre Léon écrit sur Biette, qui lui-même écrit sur Schefer, qui lui-même écrit sur Daney, etc ; ces auteurs, non seulement, pensent les uns avec les autres, mais également les uns *aux* autres, de quoi ramener à l'intérieur d'un fonctionnement de groupe ce que l'appui de l'analyse enlève de l'exercice des textes. D'autres auteurs, plus ou moins extérieurs à cet endroit *Trafic* (Blanchot, Péguy, Benjamin, etc.), seront pareillement convoqués, dans la simple mesure, ainsi que l'écrivait Jean-Louis Leutrat, où ils accélèrent les idées et ne cessent de les préciser[25]. Des entretiens de ce moment *Trafic* pourront aussi être évoqués, en parallèles de textes plus anciens de certains membres de la revue (Daney, Biette, Schefer), ou proches de son histoire (Louis Skorecki, Jacques Rivette). Enfin, une discussion particulière menée avec Patrice Rollet ouvrira ce travail sur des informations factuelles et des anecdotes importantes. C'est que, dans les premiers *Trafic*, le critique n'écrit pas ; à défaut ainsi de le lire, Patrice Rollet a eu la gentillesse de bien vouloir nous raconter.

Et au moyen de cette nouvelle parole, nous avons pu faire commencer notre lecture de la revue *Trafic*, dans le désir d'écrire sur elle, d'apprendre à lire ses textes, et le souci, enfin, des mots de Jules Michelet :

> « Rien de négatif dans ce livre. Il n'est qu'un fil vivant, la trame universelle qu'ont ourdie nos aïeux de leur pensée et de leur cœur. Nous la continuons sans nous en rendre compte, et notre âme y sera demain[26]. »

[25] Jean-Louis Leutrat, « Arpenter, superposer, appareiller », *Théorème*, n°3, p. 16.
[26] Jules Michelet, *La Bible de l'humanité*, Complexe, 1998 [1864], p. 10.

I
LA COMMUNAUTÉ DE LA LANTERNE

Chapitre premier – CONTREBANDE ET CINÉPHILIE

1.1. Le secret partagé par la communauté

Sur les différentes couvertures de la revue *Trafic* est toujours placé un sommaire, indiquant les auteurs qui participent au numéro et les titres de leurs articles. En hauteur, il occupe les deux tiers d'une couverture ; en largeur, il la remplit intégralement, laissant deux petites marges sur les côtés. Sur ses angles supérieur droit et inférieur gauche, ce sommaire est entaillé en haut par une image (la seule de chaque numéro, souvent un photogramme ou une photographie) et en bas par le numéro du volume (1, 2, 3, etc.). Ce faisant, il forme un bloc compact, parfois impénétrable, dans la mesure de noms de rédacteurs qui peuvent nous être inconnus, mais surtout de titres d'articles plutôt obscurs (« Que Dieu me vienne en aide », « La mort inassouvie », « Vingt et un an après », etc., pour le *Trafic* n°1) qui ne nous informent pas sur le contenu des textes. Dès lors, derrière leur lisibilité réduite, ces titres vont inviter à la fiction, inscrire une distance volontaire quant à leur présence pragmatique sur la couverture des volumes et mettre le lecteur au-devant de petites histoires, finalement mystérieuses, secrètes et intrigantes. C'est que, parmi ces titres, certains ont même la forme du conte ou bien du récit d'aventure, à l'instar d'un article de Pierre Léon parut dans le *Trafic* n°9, intitulé « La lanterne de Stevenson », et sur lequel il conviendrait déjà de s'arrêter. Parce que dans son article, Léon parle d'une communauté qui justement se cache *pour se partager un secret* – une communauté, nous le verrons, qui éclaire l'opacité première de la revue *Trafic*, permettant d'apprendre à la lire, pénétrant ainsi ses sommaires, se saisissant de l'obscurité de leurs titres.

. L'histoire de Lang et de la lune

Placées en tête de sommaire, ouvrant le numéro d'hiver 1994, les premières pages de « La lanterne… » évoquent Fritz Lang et *La femme sur la Lune* (1929). Ce film, en apparence

non singulier dans la filmographie de Lang, relatant l'histoire fictionnelle d'une expédition vers la lune comme d'autres films de sa période allemande (1919-1933) pouvaient avoir ce caractère de science-fiction, intéresse pourtant Pierre Léon qui voit en lui une qualité unique : *La femme sur la Lune*, en quelque sorte, aurait devancé notre histoire. Non pas seulement en évoquant la rencontre physique de l'homme et de la lune qui quarante ans plus tard se produira effectivement, mais parce que le film imagine un procédé de narration qui, à l'aube des années 1930, en débordant la seule histoire du film, vient se prolonger dans le siècle, comme une annonce prémonitoire des futurs vrais voyages lunaires et de l'implication des spectateurs dans la grande course vers les étoiles. Il s'agit du compte à rebours, du décompte de dix à zéro qui garantit tout le suspense du décollage (« partira, partira pas ? »), faisant planer sur la fusée l'ombre d'une première menace avant même qu'elle ne parte. Par cette petite idée, Lang, en effet, crée la fiction de son film, ou il la lance pour ainsi dire, nous impliquant, nous spectateurs, dans l'aventure dangereuse de *La femme sur la Lune* et nous poussant à croire en la véracité de ses images.

Car le compte à rebours est une *pression* ajoutée à la narration qui entraîne ceux qui la regardent – une pression certes de cinéma, mais qui, reprise ensuite par la NASA, se détache dudit film pour s'inscrire hors de lui. Elle pénètre alors dans le monde jusqu'à ce que Neil Armstrong, bien des années plus tard, en juillet 1969, perpétuant la fiction du siècle (le voyage dans la lune), la continue sans le savoir. Mais tandis qu'il marche sur la lune, tout engourdi dans son scaphandre et avançant au ralenti sous l'œil curieux de « millions de paires d'yeux » devant leur poste de télévision, c'est bien l'histoire de Lang qui se prolonge, ou pourquoi pas celle de Jules Verne « sans lequel la science n'eût servi qu'à compter les étoiles. Et [de] tous ceux qui ont rêvé un autre monde, non pas parce qu'il était meilleur, mais parce qu'il était ailleurs », de ces auteurs qui, l'espace d'un instant, ont parfois devancé la vie afin de la « saisir au vol », mêlant leurs histoires personnelles à la grande « biographie du monde[27] ». Autrement dit, grâce à *La femme sur la Lune*, et bien avant la conquête de l'espace, Fritz Lang, pour Pierre Léon, serait « allé sur la lune », mais rares sont ceux qui le savent et partagent ce savoir.

. *Les enfants de Stevenson*

Puis Léon s'écarte de Lang pour se tourner vers R. L. Stevenson, cherchant chez l'écrivain une sorte de modèle qui puisse coupler son approche précédente du film de Lang. Et

[27] Pierre Léon, « La lanterne de Stevenson », *Trafic*, n°9, Hiver 1994, pp. 5-6.

à partir de *Art de la fiction*, un des ouvrages de Stevenson, Léon conte un récit *a priori* bien différent mais sur lequel rebondit finalement l'histoire du cinéaste, de la lune et de ces yeux qui la regardent. Le récit d'une communauté secrète, organisée par des enfants dans un ancien village d'Ecosse, et bien nommée « communauté de la lanterne ».

> « Dans le premier texte qui ouvre son *Art de la fiction* (qui est peut-être le fondement de toute la critique moderne, et de quelle façon émouvante !), Stevenson raconte un jeu auquel s'adonnaient tous les ans à la même époque les enfants de son village : il fallait accrocher, bien cachée sous son manteau, une lanterne sourde à la taille et parcourir ainsi les chemins. Lorsque ces "porteurs de lanterne" arrivaient à se croiser, seule l'odeur de la fumée âcre trahissait la lanterne dissimulée, et c'était là la preuve indiscutable d'une communauté secrète[28]. »

Ainsi, Pierre Léon reprend cette histoire d'une guilde d'enfants joueurs, marcheurs et encapuchonnés, qui, « bien cachés sous [leurs] manteaux », partagent l'odeur de leurs lanternes comme pour se passer un secret, et, ce faisant, créent une communauté. Il la reprend comme un modèle pour en déduire un autre groupe, qui serait tout aussi secret, tout aussi éclaté[29]. Un groupe paradoxal puisque fait lui aussi de solitudes, mais de solitudes solidaires, participant à la fabrication d'une même histoire tout en restant cachées, ne montrant que rarement leur « corps » ou leur « propre figure » mais les montrant pourtant à ceux qui savent les deviner – le groupe de quelques cinéastes, et dont Fritz Lang ferait partie, capables de se fondre dans leurs films, se dérobant à nos regards, mais laissant sur l'écran une adhésion particulière au monde qui, par les traces de *leur* histoire, engage celle plus grande du monde. Ces cinéastes, écrit Léon, seraient à même de faire ce qu'il appelle des « film-espions[30] », là où leur présence comme auteur devient la « part maudite » de certains de leurs films (tel le compte à rebours de *La femme sur la Lune*), présence presque fantomatique, coup de lanterne dans la nuit noire qui vient briller sous nos regards.

---

[28] *Ibid*., pp. 6-7.

[29] Il la reprend aussi car cette histoire est belle. Dans les mots mêmes de Stevenson, elle donne à lire une joie enfantine remarquable : « Quand deux de ces [enfants] se rencontraient, on pouvait s'entendre s'élever un "tu as une lanterne ?" anxieux, auquel répondait un "oui !" satisfait. Tels étaient les mots de passe, et bien nécessaire, car il était de règle de garder notre gloire cachée, aussi rien ne permettait de reconnaître le porteur de lanterne – sinon (comme le putois) l'odeur… La béatitude suprême était de se promener, simplement, tout seul dans la nuit noire, le volet fermé, le pardessus boutonné, pas un rayon ne devait s'échapper que ce fût pour éclairer le chemin ou pour proclamer votre gloire – de n'être qu'un simple pilier de ténèbre dans l'obscurité, et à tout instant savoir, dans l'intimité de son cœur de nigaud, que l'on avait une lanterne sourde à la ceinture, et d'exulter et de chanter de le savoir. » Robert Louis Stevenson, *Essais sur l'art de la fiction*, Payot, 1992 [1905], pp. 52-53.

[30] Pierre Léon, « La lanterne de Stevenson », *op. cit.*, p. 13.

. *« La communauté cinéphile »*

À travers ces cinéastes (Léon évoque également Minelli, Ford, Walsh, Hawks, Preminger, Rivette, Monteiro, Rohmer, Oliveira, etc.), grandit une communauté de films, certes, mais également de spectateurs. Car si certains films des premiers portent un secret qui s'élance dans la grande histoire, il s'agirait pour les seconds d'être à même de le rencontrer, et par-là de le partager, au sein d'une autre communauté dans laquelle il peut perdurer. C'est ainsi que des spectateurs (quelques-uns, pas beaucoup) s'en viennent à parler de ces films et persistent à les regarder, redécouvrant les film-espions, « insaisissables » et malhabiles, souvent difficilement classables, qui viennent nourrir une communauté « floue » et « informelle », communauté de cinéphiles. Comme dans l'histoire de Stevenson, il suffit pour un spectateur de rejoindre la marche de cette communauté, accompagné du secret d'un de ces films (à la manière d'une lanterne minutieusement cachée mais prête à briller dans la nuit), pour faire continuer l'aventure de la communauté. Parce que la connivence et la joie fabuleuse d'un secret partagé sont l'essentiel de ce qui passe, tout comme l'odeur de la fumée était pour les enfants de Stevenson leur seul message, tout juste bafouillé, aussitôt dissipé.

> « Mais un instant, un seul et si faible soit-il, la communauté se crée, avant de partir en lambeaux, les films se croisent au même point, là où les amoureux les attendent, sans savoir qu'ils ne sont pas seuls, et en l'apprenant se distancient de suite, conscient que leur solitude constitutive est menacée, et cependant heureux de savoir qu'ils ont rejoint ne fût-ce qu'un instant la communauté de la lanterne[31]. »

Pour Léon, en somme, la nuit des chemins écossais est aussi celle des films. Et « la communauté de la lanterne » est une image, à la fois simple et rassurante, qui lui permet de décliner les jeux de cette cinéphilie particulière qu'il souhaite décrire ici. Une image d'un secret qui court, d'un savoir noctambule et dispersé – cette même image que donne à voir *Trafic* lorsqu'on la lit une première fois.

. *De Stevenson à* Trafic

Dès lors, après cette toute première histoire, recommençons là la lecture, et reprenons les premières formes que présentent la revue. Dans une bibliothèque, en librairie, *Trafic* en premier lieu possède une identité visuelle forte et aisément reconnaissable, mais qui frappe cependant par une apparence refermée, des attributs presque effacés. Accolées sur une étagère,

[31] *Ibid*., p. 13.

les tranches des numéros forment un ensemble de dos carrés parfaitement homogènes, relevés en leur milieu par un même nom – *Trafic* – incessamment répété et par leur bas d'une numérotation (de 1 à 110 aujourd'hui). Elles sont faites de papier kraft, ce qui leur donne une couleur sablonneuse, indifférente à l'avancée du temps. Aucune date n'y est par ailleurs indiquée, aucune indication non plus de contenu, et la constance de la typographie faite au pochoir vient alourdir ce sentiment d'un objet rendu comme absent, ou donné à la vue comme un objet caché.

Approcher la revue, c'est donc faire face à cette somme de volumes qui se présente fermée, qui présente son objet comme un objet dissimulé et protégé par ce manteau de sable offrant, comme dans l'histoire de Stevenson, un territoire propice à une communauté cachée. Mais dans la nuit des chemins écossais, souvenons-nous, le mystère n'est pas absolu, et une part de lui cesse lorsque sous le manteau on devine une lanterne, car cette simple lumière, démasquant le porteur de même que l'existence de la communauté, crée une reconnaissance. Et il en va de même pour la revue *Trafic* : lorsque de l'étagère on prend un numéro, considérant sa couverture, celle-ci révèle une quinzaine de noms de rédacteurs qui composent le volume. *Trafic,* nous en sommes alors convaincus, devient cet espace de la nuit occupé en catimini où viennent se croiser des lanternes. Et si chacune d'entre elles pourrait composer un secret, il résonne déjà fortement avec l'histoire de Pierre Léon – *Trafic*, « REVUE DE CINÉMA. », lit-on en bas à droite de cette première de couverture.

Derrière le texte de Stevenson, Léon a donc permis d'identifier une organisation secrète (« la communauté de la lanterne », nommée aussi « la communauté cinéphile ») dont l'apparence, en étant comparable à celle de la revue *Trafic*, permet de faire commencer notre lecture. Parce que le fonctionnement communautaire que l'écrivain décrit, puis que Léon reprend pour lui, révèle l'opacité première de la revue et la comprend comme un *a priori* indispensable à la compréhension de son contenu. Dans le conte de Stevenson, les lanternes doivent être cachées, car l'important pour la communauté demeure la joie finale d'un secret partagé. En est-il de même pour *Trafic* ? La couverture des numéros pourrait nous l'indiquer ; et passé cette dernière, nous verrons dès maintenant que les membres de la revue ne cessent effectivement *de se passer des mots* qui, tout en restant dissimulés, sont le point de départ de leur communauté. Et, bien que « la communauté cinéphile » avancée par Léon ne soit sans doute pas celle exactement de la revue, grâce à lui nous savons qu'une telle communauté peut exister, et nous verrons plus loin que *Trafic,* également, est faite de porteurs de lanternes qui sont des cinéphiles.

1.2. Une tradition d'oralité

Sur les couvertures de *Trafic*, nous l'avons vu, les noms des rédacteurs de la revue occupent une place importante. Déterminée par l'ordre des sommaires (par exemple, les quatre premiers numéros sont ouverts par des textes de Daney), celle-ci prévient l'autonomie des différents articles ; au sein du numéro, les articles sont signés, écrits à la première personne du singulier, car sur les couvertures déjà les noms des rédacteurs inscrits en gras sont l'une des premières choses que *Trafic* donne à reconnaître. Pourtant, dans le même temps qu'ils se découvrent et se différencient, ces noms sont présentés dans une égalité de fait : même typographie, même taille de caractère. Sur la première de couverture, ils paraissent imbriqués dans le sommaire et donnent le sentiment d'un même ensemble, d'un corpus solidaire ; les titres de leurs propres articles les lient les uns aux autres.

Quand vient la lecture des articles, nous constatons effectivement que leur position spécifique précisée au sommaire, finalement n'est pas fixe. Dans le corps même des numéros, les rédacteurs se déplacent, se retrouvant dans les articles des autres par le biais parfois d'initiales qui citent des échanges oraux, ou bien à travers des idées, reprises et modifiées, qui paraissent voyager entre les membres de *Trafic*. De sorte que ces rédacteurs, ne cessant pas de se croiser, créent des interactions qui se constatent dès l'ouverture de son tout premier numéro ; et par exemple dans le « Journal de l'an passé », premier article de Daney, lorsque « S.J. », « S.P. », « J.-C.B. », « S.M. », « T.F. », « C.D. » ou encore « P.R.B. » sont des personnes qui accompagnent l'avancée du journal critique. Devenant complices d'une écriture qui se construit sur leurs rencontres (avec « S.J. », Daney parle de l'avenir de Hollywood, tandis que « T.F. » lui commande un texte sur Wim Wenders qui est intégré au journal), ces initiales procurent le sentiment d'un temps préexistant à la revue où, avant d'être seul pour écrire, certains rédacteurs se parlaient. Et si nous décrirons ici un cheminement tiré de ce premier article (« Journal de l'an passé », *Trafic* n°1) et relatif seulement à quelques rédacteurs (Daney et Biette principalement), il s'agira d'y retrouver une forme d'oralité qui nous semble se produire par-delà l'écriture de la revue. Parce que, par-là, *Trafic* indique s'être construit à partir notamment de *la parole*, facteur on le sait passager, mais qui, de même que l'odeur de fumée pour les enfants de Stevenson, fait partie intégrante du fonctionnement de sa communauté.

. Serge Daney et la parole

Mais pour envisager cette parole partagée, il faut partir d'un cas précis. En l'occurrence de Serge Daney pour qui l'échange oral, en plus d'accompagner une écriture construite sur des interactions qui réalisent une pensée composite et frappante de continuité (selon la belle formule d'Éric Thouvenel, « Daney nous parle lorsqu'il écrit »), rejoint une conviction critique considérant ce temps d'échange comme plus globalement substantiel de l'écriture en cinéma, et de déterminant pour la revue *Trafic*. Lors de la conférence du Jeu de Paume – table ronde organisée en mai 1992 pour le lancement du n°3 de la revue, menée par trois des membres de son comité (Serge Daney, Patrice Rollet et Raymond Bellour), modérée par Christophe Jouanlanne – l'usage de ces échanges oraux dans la communauté *Trafic* est ainsi précisé par Daney :

> « Les gens de *Trafic* se téléphonent, se voient, ce qui signifie des heures et des heures de "discutailleries", de reconsidérations, de changements d'opinion, etc. Et puis tout d'un coup on écrit. Pour moi – c'est très personnel –, ça n'a jamais été compréhensible que les gens puissent voir les films et n'en parlent pas. [...] La cinéphilie ne consiste pas à voir des films seul, dans la pénombre, [...] elle consiste à ne pas parler pendant une heure et demie, à être obligé d'écouter, de regarder, et durant l'heure et demie qui suit le film, rattraper son retard. Et s'il n'y a personne pour parler, on va écrire, c'est encore une façon de parler[32]. »

Parmi les rédacteurs de la revue, Daney nous le confirme ici, nombreux sont ceux qui parlent ensemble, suivant une volonté d'échanges qui devance souvent les articles et qui, on le comprend aussi, ne doit pas être entendue comme une simple anecdote. Parce que, selon les propos du critique, l'écriture cinéphile afin de se produire nécessite trois temps différents, tous essentiels, justement mis en branle par cette volonté de parole. Il y a bien sûr le temps du film, le premier temps, celui de l'immobilité, de la vision bloquée et du « retard » accumulé *sur sa parole à lui* : mouvement que le film produit et que l'on peut prendre avec soi, mais que soi-même l'on ne produit pas (« ne pas parler pendant une heure et demie, à être obligé d'écouter, de regarder »). Puis vient le temps des discussions, celui de l'après-film et, cette fois-ci, *de sa propre parole* qui s'en vient « rattraper » le retard pris devant le film, et qui permet de le revoir, ou pourquoi pas de le mieux voir.

> « Car on ne voit bien les choses que quand on est capable de les dire, de les faire revenir par la parole, ne serait-ce que parce qu'on a envie de vérifier parfois. Je me dis que je n'aurais pas de plaisir à revoir un film tel qu'il est et tel que je l'avais oublié si, pendant toutes ces années où je ne l'avais pas vu, je n'avais pas quand même parlé de lui. Entre ce qu'on hallucine, ce qu'on veut voir, ce qu'on voit vraiment et ce qu'on ne voit pas, le "jeu" est infini – et là on touche à la partie la plus

[32] Serge Daney, « *Trafic* au Jeu de Paume », *La maison cinéma et le monde. 4…*, *op. cit.*, p. 30.

> intime du cinéma. Mais il faut que ce *jeu* se dise à un moment. Cela pour dire à quel point *Trafic* consiste à remplacer les discussions perdues, les discussions de bistrot entre gens habitués à discuter pour discuter, par le moment où ça va finir écrit quelque part[33]. »

Après donc ces premières étapes (tout d'abord celle du film, ensuite celle de l'échange oral) vient enfin le temps de l'écrit. La discussion alors se ferme, mais elle a pu auparavant faire ressortir les modulations « infinies » de chaque vision du film. Les « jeux » de la parole se muent en « je » de l'écriture et se prolongent sur le papier, au gré d'une action agrandie par l'expérience de parole où l'on n'écrit pas tant qu'on continue alors de parler avec soi. Car se parler à soi, écrire comme pour parler pour soi, revient encore à parler avec d'autres ; tandis que l'écriture engrange des mots passés (à d'autres, par d'autres), *une parole plurielle* ne pourra que se faire sentir, ou bien se deviner dans le silence de la lecture[34].

Est-ce ainsi cette dernière parole que *Trafic* donne à lire ? Nous le pensons. Car ce qu'exprime Daney lors de cette table ronde, de vive voix, en dehors des pages de *Trafic*, la revue en témoigne dès le « Journal de l'an passé », là où les anciennes discussions, évoquées par Daney sous la forme d'initiales, révèlent d'autres auteurs qui écrivent également dans la revue. De sorte que, dans le premier numéro, la parole crée des ponts entre certains articles. Elle y forme des mouvements, autonomes au premier abord, puis enfin qui convergent et qui, par-dessus le cours des idées d'un auteur en particulier, nomment des objets communs et puis des pensées partagées. Par exemple, dans ce *Trafic* n°1, *La Belle Noiseuse* (Rivette, 1991) revient dans plusieurs des articles et semble les faire dialoguer. Le film apparaît notamment dans les textes de Daney et de Biette ; et si tous deux à son propos usent d'approches différentes et presque inverses en apparence, sous ces distinctions primordiales une parole commune finalement se révèle.

---

[33] *Ibid*., p. 31.

[34] Ce que décrit précisément Jean-Claude Biette, en ajoutant une comparaison entre parole et marche à pied, dans sa préface à *L'Exercice a été profitable, Monsieur.*, recueil de notes personnelles de Daney publiées de façon posthume en 1997 : « Daney avait [...] pour passions la parole – essayée, proposée, envoyée comme une balle, reprise comme un écho, maintenue en alerte – et, son alter ego physique, la marche à pied : l'une portant au fond de lui-même courage à l'autre. Après 1968, les nombreux voyages délimitèrent en lui une sorte de vaste "nomade's land" où se fit la rencontre apaisée du monde et de son examen. Mais quelqu'en dût être, par la suite, le décor, Daney aimait aussi cette solitude qui veille sur la bonne tenue d'un texte où il savait encore garder vive la trace d'une parole dépossédée. Et qui accorde aussi un laps de silence à tout lecteur qui craint de ne pas entendre le frais murmure de la vie au cœur de ce qu'il lit. » Jean-Claude Biette, préface à Serge Daney, *L'Exercice a été profitable, Monsieur.*, P.O.L, 1997, pp. 9-10.

. La Belle Noiseuse *de Jacques Rivette*

1. C'est en septembre 1991 que sort en salle *La Belle Noiseuse* même si Daney en fait mention plus tôt dans son « Journal de l'an passé » et semble l'avoir vu à la date du 2 mai. Le film alors le préoccupe, d'une manière d'abord mitigée, puis de plus en plus convaincue, au point qu'il revienne sur Rivette dans son journal du lendemain avec le plus grand enthousiasme. Il réfléchit alors à la longueur si particulière de ses films, à ce point expressive qu'il la dit « objective ». En ce sens, et paradoxalement, il qualifie un temps devenu presque fantastique, un peu comme si le cinéaste filmait le temps dans le seul but de le faire se poursuivre ou de le relancer, et comme si par-là ses films produisaient « un autre espace-temps rigoureusement *parallèle* au nôtre ». Tel l'un des cartographes de la célèbre carte de Borges, Rivette, selon Daney, serait capable de faire coïncider exactement le monde et sa reproduction indicielle, au point d'être un « générateur qui fournirait l'énergie de secours si l'espace-temps de la vie normale venait à se dérégler ou à tomber en panne ». C'est pourquoi finalement ses récits sont si embrouillés, ses intrigues si « alambiquées », lorsque seul compte pour lui « le bonheur des enchaînements qui assurent la promesse d'un temps indéfiniment prolongé. » En conséquent, nous le lisons, une nuit après avoir vu *La Belle Noiseuse* ce sont les choses les plus abstraites du cinéma de Rivette qui touchent Daney. C'est sa capacité *à faire durer* : l'intrigue, l'espace, le plaisir, mais du film lui-même il n'est que peu question. Ce dernier devient un ressort vers une forme plus large, largement thématique, parfaitement enivrante, renvoyant même à d'autres films que le cinéaste n'a pas fait : « j'ai toujours rêvé aux comédies musicales que Rivette aurait faites dans les années cinquante s'il avait été américain (du Quine ou du Walters), car son mot d'ordre pourrait être "*the show must go on*". Oui mais quel show ?[35] »

2. Ce détachement du texte critique envers le film marque ici d'autant plus qu'une approche bien plus descriptive nous semble lui répondre à la toute fin de ce premier *Trafic*. Dans son premier « À pied d'œuvre », texte qui ouvre une longue série d'articles se perpétuant jusqu'au n°7 de la revue, Biette évoque lui aussi *La Belle Noiseuse*, au gré d'une analyse qui colle cette fois à la structure du film, précisément à son montage, même s'il s'agit encore de renvoyer à la filmographie plus large du cinéaste. « Dans les films-jeux de cartes de Rivette, le montage est appelé à une extrême virtuosité dans le détail ; la relance se fait sur la pertinence ludique de l'introuvable bon photogramme qui arrête le plan et fait une brèche dans l'expression de l'acteur au point inouï d'étrangeté dont tout le dispositif du film a besoin pour

[35] Serge Daney, « Journal de l'an passé », *Trafic*, n°1, Hiver 1991, p. 11.

respirer et assurer la preuve de vie de l'une à l'autre figure[36] ». Pour Biette, la force de *La Belle Noiseuse* réside dans sa capacité à faire se révéler la « collure » de ses plans, c'est-à-dire leur point de contact soumis à cette force d'étrangeté, tout en la maintenant oubliée dans l'esprit du spectateur. Et la collure, dans ce film de peinture, c'est celle notamment qui sépare Bernard Dufour, le vrai peintre qui peint (dont seule la main, parfois, est présente à l'écran) de Michel Piccoli, l'acteur qui joue à peindre. Entre eux, pour ainsi dire, se transmet un don mystérieux : « L'un souffle à l'autre par son exemple un peu de son art, amorce un apprentissage », tandis que leurs regards se fondent pour regarder un autre acteur, Emmanuelle Béart, doublement regardée, mais finalement par un seul peintre dont elle est le modèle. Ainsi, et toujours selon Biette, par le biais de ses jeux de double *La Belle Noiseuse* dispense un triple espace. Il y a l'espace du peintre au travail (la zone du « documentaire ») partagé par Dufour et puis par Piccoli, celui ensuite de l'atelier où se jouent les regards du peintre sur le modèle (« zone de la fiction et du documentaire »), et puis celui de la maison où se déplace le reste de l'intrigue (« zone de la fiction ») et l'ensemble de ces acteurs devenus *personnages*, selon le sens particulier que Biette donne à ce mot.

> « Il y a chez Rivette, si l'on veut bien reconnaître là l'esquisse d'un portrait de son film *La Belle Noiseuse*, une jouissance de la traversée des espaces, de l'occupation furtive des lieux qui ne peut être totalement éprouvée que si le temps la fait durer, la retient, et, ce qui n'est pas le cas dans tous ses films, la rend nécessaire aux yeux d'un spectateur qui se montrera d'autant plus patient que le jeu en vaut la chandelle, que le jeu ne sera pas uniquement un jeu où les parties, fussent-elles aux antipodes d'un film, finissent par se répondre tôt ou tard en un système de reflets, vaste mais fini. Le théâtre dans *La Bande des quatre*, comme dans *L'Amour fou*, ici la peinture, portent les films : ils dépassent la simple mise en jeu des acteurs qui cessent d'être des cartes pour accéder enfin à l'impureté salvatrice du statut de personnages. Confrontés à des arts qui continuent de vivre leur vaste vie vaille que vaille, ces personnages-là acceptent d'entrer dans le champ d'épreuves de cette vaste vie de l'art, pas moins périlleuse que la vie même. Ou du moins le cinéaste accepte de les y engager[37]. »

Nous pouvons le comprendre alors, c'est le parcours entre ces zones (« jouissance de la traversée des espaces »), nécessaire à Rivette pour figurer un acte de peinture rendu comme autonome à l'intérieur du film, qui importe pour Biette. Parce que par ce parcours, le film « confronte » ses acteurs au travail de la peinture et les éloigne, par-là, de leur seule condition d'acteurs ; ces derniers « cessent d'être des cartes », ils ne sont plus cette valeur sage rivée au courant trop tranquille de l'équilibre du récit et de la représentation, mais se risquent dorénavant au mouvement propre et toujours inédit du film. Le champ de la fiction dès lors se met en marche, et, tandis que les mondes de Rivette ainsi se perpétuent, *La Belle Noiseuse*

[36] Jean-Claude Biette, « À pied d'œuvre », *Trafic*, n°1, Hiver 1991, p. 133.
[37] *Ibid*., p. 133.

gagne sa nouvelle vie, non « pas moins périlleuse que la vie même », où naissent parfois des personnages.

3. On voit comment, d'un texte à l'autre et de Biette à Daney, dans des cheminements pourtant opposés, une même idée circule. Car si *La Belle Noiseuse* est finalement au cœur de trois articles de ce premier numéro – chez Daney donc, chez Biette, mais également chez Sylvie Pierre, au milieu du numéro –, par deux fois y revient l'observation d'un espace dédoublé, offert au spectateur dans sa capacité à faire valoir la valeur fictionnelle de chacun de ses enchaînements. Bien qu'à cette même valeur, communément analysée, répondent des approches différentes. Daney en use pour faire dire à Rivette ce qu'il pensait déjà de lui : qu'il est un cinéaste de l'enregistrement plus que du scénario, du déroulement plus que du découpage ; que la durée est seule à même de faire récit et que Rivette, la filmant comme une danse, donne au cinéma sa part la plus belle quant à sa capacité à coller au réel, à lui rester fidèle en le suivant en parallèle[38]. Tandis que Biette, dans une visée plus pragmatique qui se fie davantage au matériau extrait du film, en fait un enjeu de montage : l'espace y est un lieu divisé dont la porosité favorise les échanges, dans un jeu de relance qui donne au film son ouverture, son caractère ludique et « l'impureté » tant recherchée des personnages. Mais les deux critiques se rejoignent dans leur observation d'un espace duel où le film se tient en miroir dans le prolongement de la vie. De même que tous deux concluent sur la danse : la danse dans des films impossibles chez Daney, et la danse d'un ballet chez Biette, celle d'*Argon et Petrouchka*, directement prélevée dans une scène de *La Belle Noiseuse.* Rapprochement certes anecdotique, mais qui donne aux propos un même élan, et quelques cent trente pages plus loin, la sympathie d'une rime.

. De la parole à l'amitié

Daney et Biette avaient coutume de se téléphoner après ou pendant la diffusion de certains films à la télévision, les commentant en différé ou en direct[39]. Les premiers numéros de leur revue reprennent ainsi cette forme de discussion où se prolongent les paroles dites au bout du fil pour les ancrer cette fois au cœur de leurs articles. Mais dans l'espace de la revue,

[38] À propos du *Pont du Nord*, Daney écrivait déjà en mars 1982 : « Oublier le scénario, déjouer sa fatalité, le danser pour le tourner, c'est une déjà vieille histoire, celle du cinéma moderne, celle de Rivette. *Le Pont du Nord* en est, à ce jour, le dernier épisode, le plus réjouissant aussi. [...] *Le Pont du Nord* reprend sur un mode mineur ce que Rivette avait feint de trop prendre au sérieux. Les démêlés entre le scénario des hommes et le corps des femmes ? Une énigme et une danse, rien de plus. » Serge Daney, « Jacques Rivette, *Le Pont du Nord*. » *La maison cinéma et le monde. 2, les années* Libé, *1981-1985*, P.O.L, 2002, pp. 101-102.
[39] Entretien personnel avec Patrice Rollet, le 5 Mai 2018, Paris.

nous l'avons vu, elles ont des couleurs atténuées. Elles se laissent certes deviner – la présence récurrente des initiales dans les articles de Daney en ce sens les indique, de même qu'un objet partagé (ici le film de Rivette) dans différents articles – mais ne sont pas toujours nommées, se maintenant dissimulées derrière des différences de formes et des articles qui se révèlent autonomes au lecteur ; car si Daney et Biette finalement se complètent, il n'est pas besoin de lire l'un pour comprendre les propos de l'autre. En quelque sorte, malgré leur présence primordiale, les paroles de *Trafic* sont atténuées dans la revue, au point que les échanges qui avaient pu les gouverner puissent tout à la fois se montrer et donner comme le sentiment de vouloir s'échapper. Une fois déliées dans le papier, les discussions de la revue défient souvent leurs parentés ; en quittant leur premier auteur, elles campent sous plusieurs noms qui les intègrent à leurs propres systèmes critiques, et il n'est plus possible de deviner leur origine. Comme dans l'histoire de Stevenson, elles deviennent ce faisant comme un secret passé, une même lumière partagée, et des lanternes qui s'interchangent sur les chemins de randonnées. À la façon d'une odeur de lanterne qui se dissipe dans l'obscurité de la nuit, la parole de *Trafic* se dilue dans ses pages, et les idées qui y courent en sont d'autant plus libres qu'elles sont prononcées par un seul mais se savent souvent partagées.

Parce que l'histoire de Stevenson a pu nous indiquer ceci de la communauté des rédacteurs : ils sont certes autonomes, mais, déambulant dans la nuit, ils ne cessent d'échanger des mots. *Ils parlent avant tout*, lorsque « parler » est une image qui tire son sens d'une parole véritable, puis s'en détache pour désigner *l'adresse*, la volonté du groupe dans lequel on s'adresse, où s'efface l'origine véritable d'une parole personnelle. Selon une image forte qui aide à concevoir la communauté qui se crée dans les pages de *Trafic*, Kafka, à propos de certains échanges de lettres, allait jusqu'à parler d'un désordre des âmes. « C'est un commerce avec des fantômes, non seulement avec celui du destinataire, mais encore avec le sien propre ; le fantôme grandit sous la main qui écrit, dans la lettre qu'elle rédige, à plus forte raison dans une suite de lettres où l'une corrobore l'autre et peut l'appeler en témoin[40] ». Car derrière ceux-là qui écrivent et s'échangent des adresses, par les mouvements de lanternes anonymes qui se font signe dans la nuit de *Trafic*, nous comprenons que des fantômes pourraient également se tenir, et leur souffler des mots.

Dès lors, en reprenant la discussion entre Biette et Daney relative à *La Belle Noiseuse*, il est possible de constater un détail de l'article de Biette qui vient sous-tendre une autre continuité avec le « Journal… » de Daney, et qui désigne une tierce personne. Car le tout

[40] Franz Kafka, *Lettres à Milena*, Gallimard, 1956 [1952], p. 267.

premier « À pied d'œuvre » de Biette, divisé en chapitres comportant chacun des sous-titres, nomme sa critique du film de Rivette – « *La main* » – en employant une référence qui permet de mieux lire les propos de Daney. De les relire en quelque sorte, les ré-inscrivant dans l'histoire de la critique de cinéma, quand « *La main* », en effet, était déjà le titre d'une critique de Rivette à propos d'un film de Fritz Lang (*L'Invraisemblable Vérité*), publiée en 1957 dans les *Cahiers du Cinéma*. Et si cette référence sert les propos de Biette lui-même – Lang est un cinéaste connu pour laisser apparaître ses mains au lieu de celles de ses acteurs dans nombre de ses films –, elle renvoie aussi au texte de Daney, lorsque Rivette y fait l'apologie d'une mise en scène « objective[41] » ; un mot donc que Daney répète (lui parle d'une « longueur objective »), reconduisant, par cet emprunt, un ancien credo cinéphile qui lui parle encore et l'appelle. Si bien que, trente-cinq ans après, lorsqu'il retrouve ce mot « objective », passant d'une mise en scène de Lang à la longueur des images de Rivette, actualisant la forme de son propos au cinéma moderne du Rivette-cinéaste dont il est contemporain, le ton pourtant reste le même : il s'agirait pour lui, éternel cinéphile, de relever la simple et juste adéquation de la forme d'un film avec le réalisme de son récit. Ce qui, pour nous, lecteurs d'un autre temps encore, pourrait également nous séduire, ou continuer de nous parler.

Toutefois, ne nous arrêtons pas tout de suite sur cette histoire particulière. Pour l'heure, nous voulions simplement montrer que certains mots de la revue suscitent des lignes de fuite qui nous font nous glisser vers d'autres rédacteurs. Comme si par l'entremise d'une parole partagée, l'écriture de *Trafic* réalisait une étonnante stabilité favorisant les va-et-vient entre les films qu'elle critique et une communauté de rédacteurs qui relèverait de *l'amitié*, « dans le sens où l'entendaient les philosophes antiques : que les éléments se tiennent ensemble et que la raison de cet ensemble c'est l'amitié[42]. » Cette amitié, nous le pensons, donne à la revue la qualité principale de son nouvel esprit ; par la parole dont elle relève, le lecteur passe d'un rédacteur à l'autre dans la force agissante de leurs nombreuses correspondances, pressentant le murmure d'une communauté manifeste. Mais plus encore, et par la présence de Rivette, nous découvrons de cette communauté qu'elle a déjà pu exercer quelques années auparavant la naissance de *Trafic*. De sorte que, suivant les mots de Biette, l'écriture de *Trafic* devient cette manière sûre de « parler à distance », afin de « relancer[43] » la parole auparavant perdue, non

[41] Jacques Rivette, « La main », *Cahiers du cinéma*, n°76, Novembre 1957, p. 48.
[42] Pierre Léon, *Jean-Claude Biette, Le sens du paradoxe*, Capricci, 2013, p. 8.
[43] Laura Laufer, *Entretien avec Serge Daney et Jean Claude Biette* (non daté, Janvier 1992 probablement) [consulté le 18 septembre 2018], http://www.lauralaufer.com/spip/IMG/mp3/_Daney_Biette-mp3-2.mp3.

pas seulement entre ses rédacteurs, mais avec d'autres écritures qui préexistent au temps de la revue. Car en empruntant à Rivette par le biais de *La Belle Noiseuse*, ce sont aussi les anciens mots des *Cahiers du Cinéma* que Biette et Daney font revenir, ainsi que la force endormie d'une cinéphilie passée, qui s'anime de nouveau dans les pages de *Trafic*.

1.3. L'héritage des Cahiers du Cinéma *: du cinéma classique à la modernité*

La présence de Rivette que Biette et Daney entretiennent nous renvoient donc aux *Cahiers du Cinéma* de la fin des années 1950, à un moment charnière de la cinéphilie française et parisienne dont les *Cahiers* d'alors étaient une antenne importante. Plus globalement d'ailleurs, suivant cette fois le fil des premiers rédacteurs qui écrivent pour *Trafic*, nombreux se remarquent notamment par leur appartenance, ancienne ou non, aux *Cahiers du Cinéma*. Serge Daney, Jean-Claude Biette, Sylvie Pierre, et bientôt Pascal Bonitzer, Jean Narboni, Bernard Eisenschitz, ou encore Jacques Bontemps y écrivent en effet au début des années 1960. Là-bas, ils participent de cette époque où la cinéphilie pouvait être reconnue comme une institution « religieuse, marginale (underground : souterraine)[44] », selon des qualificatifs employés par Louis Skorecki dans « Contre la nouvelle cinéphilie », article critique et bilan historique sur la question, qui ne sont pas sans liens avec les attributs secrets que *Trafic* livre en premier lieu. Au point que *Trafic* finalement offre le sentiment d'une grande continuité.

> « Au début des années 60 (et avant pour d'autres dont je ne suis pas), quelques dizaines de spectateurs vivent furieusement et *aveuglément* leur passion du cinéma : à la Cinémathèque de la rue d'Ulm, plus tard à celle de Chaillot, dans des ciné-clubs spécialisés ("Nickel Odéon", "Ciné Qua Non"), voire même au cours d'expéditions bruxelloises (sept, huit films par jour, pour un week-end de cinéma américain de série Z, des films invisibles à Paris), en dépit de quelques différences qui nous singularisent, nous partageons deux ou trois choses : un amour fou du cinéma américain (contre vents et marées, critique officielle, bon goût), l'admiration inconditionnelle pour quelques réalisateurs (à chacun sa liste, ses préférences), et surtout *un même espace* : les trois ou cinq premiers rangs de la salle sont les nôtres, ceux d'où nous voyons les films, ceux où nous sommes en terrain de connaissance, où nous nous reconnaissons pour ce que nous sommes : *des cinéphiles avancés*[45]. »

De ce résumé historique écrit par Skorecki, retenons cet « amour fou du cinéma américain », ainsi que cette admiration sans bornes pour quelques réalisateurs particuliers (dont Lang, évoqué en amont, fut le premier exemple), qui caractérisent en effet ce mouvement cinéphile, et sur lesquels nous nous apprêtons à revenir, mais cette fois dans notre revue et

[44] Louis Skorecki, *Raoul Walsh et moi – suivi de : contre la nouvelle cinéphilie*, PUF, 2001, p. 66. L'article original (« Contre le nouvelle cinéphilie ») paraît dans les *Cahiers du cinéma*, n°293, Octobre 1978.
[45] *Ibid*., p. 53.

presque quarante ans après. Car si certains des cinéastes dûment aimés dans les années 1960 font leur retour dans les pages de *Trafic*, ils nous paraissent être la marque d'une ferveur critique initiale qui, revenant avec le temps dans la sûreté d'un âge plus mûr, est l'une des couleurs essentielles de l'esprit de notre revue.

. *Le cinéma classique et la mondanité*

Lorsque l'on suit le fil des cinéastes qui occupent les articles de *Trafic*, Hawks, Hitchcock, Lang, Renoir, Walsh ou encore Ford, reviennent continuellement. Ces noms, par leur simple énumération, révèlent déjà cela que le cinéma vu et critiqué y est, pour une large partie, un cinéma passé et relatif aux décennies 1930-1960. Parce que, aimait à dire Daney, « dans "revue" il y a "revoir" – comme dans Renoir il y a renaître, ce genre de jeux de mots-là[46] », et que ce genre de jeux, pris à la lettre, renouent avec un cinéma qui produisit dans les années 1950 et 1960 une écriture savante et inventive – un cinéma dit *classique*, souvent américain, par qui advint l'idée critique de « mise en scène[47] », un cinéma d'auteurs qui (Skorecki à nouveau) « paraissaient avoir à la fois une thématique et un style assez reconnaissables et originaux, [ce cinéma de] ceux qui avaient, comme nous disions allégrement, leur vision du monde[48]. »

Or cette vision du monde revient dans les pages de *Trafic*, au gré d'une récurrence qui ne peut que frapper à la lecture de ses tout premiers numéros. Et ce d'autant plus fortement que les cinéastes classiques viennent renforcer l'atmosphère mystérieuse et intrigante qui préside face à la revue. Comme dans le texte de Pierre Léon, ces cinéastes en quelque sorte viennent fonder la communauté, parce qu'en eux se tient un secret qu'il s'agira de partager ; de leur présence, la revue tire une croyance forte en la proximité du monde, rendu visible, appréhensible, par une connaissance inédite et expérimentale. Ceci, une nouvelle fois, que Daney aide à comprendre lorsque, lors de la conférence du jeu de Paume, il évoque *Les Deux Cavaliers*, un film de Ford de 1961.

> « Quand on voit *Les Deux Cavaliers* de John Ford, film terminal et magnifique, on se dit que Ford, après cinquante ans de western, sait faire arriver un cheval avec la croupe où il faut, dans le bas droit de l'image, et que c'est en gros comme Géricault. Alors, moi-même qui n'ai jamais vu un cheval d'aussi près de ma vie, qui ne suis pas un garçon vacher, qui ne connaît rien au monde du western, je suis sûr que Ford est un grand artiste et que c'est comme ça que ça se passe[49]. »

[46] *Ibid*., p. 25.
[47] Antoine de Baecque, *La cinéphilie…*, *op. cit*., p. 187.
[48] Louis Skorecki, *Raoul Walsh et moi…*, *op. cit*., p. 56.
[49] Serge Daney, « *Trafic* au Jeu de Paume », *La maison cinéma et le monde. 4…*, *op. cit.*, p. 42.

Car Daney parle ici d'un monde rendu immédiatement présent par la simple vision d'un plan. Il parle d'une expérience qu'il n'a jamais vécue mais qu'on lui a passée, d'un cheval dont il ne connaît rien mais dont il sait une chose : que c'est comme ça que ça se passe, que ça se passe comme dans les films de Ford ; ce cheval désormais est vu, et, filmé dans son entière réalité, il demeure inscrit dans le monde. Autrement dit, et voici après la parole le second secret de *Trafic* : ce cinéma classique serait celui de *la mondanité*. Dans le sens du mot employé par Hannah Arendt et désignant une « mise en présence » du monde ; un monde distinct de la vie des individus de par sa durabilité, mais laissé à l'avenir des hommes dans l'art et dans l'histoire qui vont venir le conserver. Selon la philosophe, ce monde rendu présent est ce que la communauté des hommes peut décider de partager ; les reliant durant leur vie, il est aussi ce qui subsiste au moment de leur mort et participe, dans leur souvenir cette fois, du mouvement continu de leur communauté[50].

De sorte que, suivant Arendt, on pourrait dire après Daney : dans *Les Deux Cavaliers*, le monde à présent se révèle, par le travail d'un cinéaste qui montre un cheval tel qu'il est dans toute sa durabilité. Le monde en tant que tel y est mis en avant, et la communauté de *Trafic*, appelée aussi communauté de la lanterne, que les mots de Daney de la conférence du jeu de Paume prétendent justement rencontrer[51], le place entre ses membres afin d'abord de les relier, ensuite d'en poursuivre l'histoire avec, comme fond commun, ce savoir partagé.

. *La rupture de la modernité*

Pourtant (et Jacques Rivette, précédemment, nous l'avait déjà indiqué), les cinéastes classiques sont loin d'être les seuls présents dans la revue. Précisément, dans les premiers *Trafic*, tout en étant constamment convoqués, peu de textes leur sont entièrement consacrés. John Ford par exemple : si aucun des cinq premiers numéros n'en fait un objet privilégié, il apparaît toutefois dans tous[52], et il en va de même pour Lang, pour Hawks ou pour Hitchcock. Le spectre des films étudiés est en fait bien plus large que ce seul cinéma classique qui paraît être un soubassement toujours posé, continuellement recomposé, et sur lequel se réalise un cinéma qui est aussi celui de la modernité. Ici nous retrouvons Rivette et nous trouvons

[50] Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Agora, 2007 [1958], pp. 231-259.
[51] En effet, en saisissant ce temps de parole public permis par la galerie du Jeu de Paume durant les premiers mois de son instauration, *Trafic* entend aussi faire valoir sa démarche auprès de potentiels futurs rédacteurs.
[52] L'indexation débutée sous la direction d'Antony Fiant permet d'en faire le compte. John Ford est présent dans trois articles pour le premier numéro, un seul pour le second, dans cinq dans le troisième, deux dans le quatrième et enfin quatre articles au sein du cinquième numéro.

Rohmer, Godard, Kramer ou bien Truffaut, des noms qui disent cette fois que les films vus viennent aussi d'un passé plus proche et que certains sont même contemporains des livraisons de la revue. Ce qui se joue ici (ce sur quoi il faut insister) est une division implicite et duelle de l'histoire du cinéma. Car il est peu de dire que pour *Trafic* il est un cinéma classique et puis un cinéma moderne, que les deux s'incorporent et se distinguent, composant une histoire certes encore vive mais dont les mécanismes déjà-là offrent des certitudes, une vision immuable et partagée.

Avant de continuer, il convient toutefois de noter que cette partition historique n'est en rien propre à la revue. Au cours des années 1980 les deux ouvrages de Gilles Deleuze s'inscrivent déjà au cœur de cette polarité, décrivant une scission entre image-mouvement et image-temps qui, si elle ne recoupe pas exactement la distinction classicisme/modernité, la recouvre pour une large partie[53]. Mais plus encore, cette distinction elle-même venait de loin, héritant d'une histoire écrite dans des revues à partir notamment des années 1950 et 1960 (*Etudes cinématographiques* et les *Cahiers du Cinéma* sont abondamment cités par Deleuze) ; déjà donc les *Cahiers* ont joué sur cette séparation, évoquant un âge d'or classique qui se disloque au début des années 1960, au profit notamment des nouvelles vagues et autres nouveaux cinémas qui apparaissent dans le vocabulaire critique. Une rupture véritable s'y crée, et un palier de l'histoire du cinéma y est déterminé, au gré d'une division qui ne se fait pas sans douleur ni sans une certaine réticence ; et qui aurait, d'ailleurs, pu ne jamais se faire, pris parfois dans une résistance venue des milieux cinéphiles pour lesquels l'effacement des formes du cinéma classique n'avait rien d'évident.

Au point que ce moment pivot ait pu devenir très important dans l'histoire de la critique, notamment dans celle des *Cahiers* qui suivit lentement le train de la modernité[54], et que *Trafic*, presque trente ans plus tard, s'inscrive encore derrière ce point de basculement, rattrapant cette histoire et reprenant une division qu'elle s'en vient continuer. Ce qui se remarque par exemple dans le n°3 de la revue, lorsque Biette et Daney, à travers leur lecture conjointe du *Dictionnaire des films* de Jacques Lourcelles sorti deux mois auparavant, en parlent directement. Ancien mac-mahonien[55], ce dernier en effet propose dans son ouvrage une histoire *arrêtée* du cinéma,

[53] Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Minuit, 1983 et *L'image-temps*, Minuit, 1985.

[54] Dans son double ouvrage sur les *Cahiers du Cinéma*, Antoine de Baecque revient sur ce moment charnière de l'histoire des *Cahiers*, incarné notamment par l'année 1963 et l'arrivée, à la tête de la revue, de Jacques Rivette qui prend la place d'Éric Rohmer. Antoine de Baecque, *Les Cahiers du Cinéma : Histoire d'une revue. Tome II. Cinéma, tours détours, 1959-1981*, Cahiers du cinéma, 1991, pp. 70-86.

[55] Cinéphiles caractérisés par leur attachement quasi-exclusif au cinéma américain et à la ligne classique, les mac-mahoniens ont, dans l'histoire de la cinéphilie écrite par Skorecki, une place particulière, franchement réactionnaire mais profonde de continuité, marquée par leur soutien indéfectible envers les grands auteurs classiques. « Ce groupe de cinéphiles – leur nom dérive du cinéma où était affichée la photo de leur "carré d'as" :

en quelque sorte pleinement réalisée durant son âge classique et dans le cadre des studios, à partir d'un refus du cinéma moderne sur lequel Daney et Biette souhaitent revenir.

> « Qu'est-ce qui me gêne, au fond, dans ce livre indispensable ? Je ne reproche pas à Lourcelles ses goûts, qui sont à peu près les miens (comment ne pas co-signer des deux mains son article vibrant sur le vibrant *Au bord de la mer bleue* ?). J'essaie plutôt de deviner le profil moral de quelqu'un que je ne connais pas, qui était, comme moi, un jeune homme au moment des sublimes dernières flambées de ce cinéma "classique" (*Le Tombeau hindou*, *Seven Women*, *Gertrud*, nos dernières croisades) et qui, à jamais transi par cette évidence-là, a dû décider que sa vie consisterait à la célébrer et à s'en nourrir, dans une indifférence méprisante pour son époque. Pouvait-on boycotter cette époque et la trouver à ce point indigne de soi ? Lourcelles a pu. Moi pas.
>
> Finalement, Lourcelles me fait penser à quelqu'un qui *aurait laissé passer son tour*. D'où, au moins, un paradoxe : car cet homme à qui semble répugner tout manquement à la saine virilité créatrice (fidèle en cela au vieux thème droitier de l'optimisme classique opposé à l'impuissance moderne) n'aura produit que ce gros livre, bilan impeccable de ce qui aura été joué – et gagné – sans lui. Et sans qu'il y ait jamais eu besoin de lui[56]. »

De cette note de lecture proposée par Daney, nous ne saurions assez souligner le ton acerbe. Pourtant, derrière ses reproches durs, le critique on le voit admet son accointance avec les goûts de Jacques Lourcelles ; « à peu près » les siens, il les partageait finalement au début des années 1960 lorsqu'il était cet homme de tout juste vingt ans. Nous pensons même que, jeune critique, il aurait pu les suivre entièrement s'il n'avait eu ce désir propre à la jeunesse de rivaliser d'étonnement et d'intelligence avec l'actualité de son époque. Désir qui lui permit effectivement de ne pas lui manquer son tour, même si cette « évidence » classique qu'il voit à l'œuvre dans le dictionnaire de Lourcelles restera, nous le verrons, la force immarcescible de sa première cinéphilie.

Jean-Claude Biette par ailleurs, dans son troisième article pour *Trafic*, préfère relever l'honnêteté de ce travail et la permanence remarquable de l'ensemble de ses partis-pris – « Lourcelles a fait au mieux pour défendre les conventions contre les clichés jusqu'au seuil douloureux de la modernité » –, soutenant ainsi, à la différence de Daney, son refus obstiné « d'accepter le verdict de l'Histoire officielle[57] ». C'est qu'il importe pour Biette de souligner l'examen personnel et « sans hâte » de ce livre monumental, qui, bien qu'il demeure

---

Lang, Losey, Preminger, Walsh – était tout à fait exemplaire de la rigueur, inséparables d'un fanatisme certain, qui présidaient à l'amour (fou) du cinéma. Leur théorie se résume en quelques phrases : il y a une perfection du cinéma que certains films approchent, et c'est cette perfection qu'il faut sans cesse rechercher, une transparence, une adéquation de la manière à la matière, une élégance et une intelligence du geste, une économie dans les moyens : théorie du moment privilégié, c'est-à-dire de la réussite et de la sublimité du fragment, un fragment qui aurait une telle beauté et une telle force d'évidence qu'il constituerait à lui seul un modèle, le modèle vers quoi tout cinéma devrait tendre. Ils sont les seuls cinéphiles, à mon sens, à avoir été logiques avec eux-mêmes jusqu'au bout : quitte à défendre passionnément tel ou tel fragment américain, il fallait reconnaître le bien-fondé et la légitimité du système qui les avait rendus possibles, d'où un éloge de la société américaine, la défense du système politique le plus réactionnaire, l'adéquation la plus radicale de la forme que l'on défend au fond qu'elle implique et qu'elle véhicule. » Louis Skorecki, *Raoul Walsh et moi*…, *op. cit.*, p. 59.

[56] Serge Daney, « Journal de l'an présent », *Trafic*, n°3, Été 1992, p. 15.

[57] Jean-Claude Biette, « À pied d'œuvre », *Trafic*, n°3, Été 1992, p. 136.

quelquefois éloigné de son goût propre, se tient à l'écart également des musées bien rangés de la mémoire commune. Lourcelles y trouve ainsi un équilibre étrange, anciennement partagé mais aujourd'hui devenu seul, toujours à même de faire valoir « l'enchantement » étonnant d'un cinéma passé qui ne cesse de se maintenir dans la fraîcheur du temps présent.

En somme, les deux critiques avouent leur attachement (franchement mordant chez Daney, plutôt admiratif chez Biette) aux propos de Lourcelles, lui accordant une place historique dont ils ne peuvent se détacher absolument. Car si Biette et Daney, eux, ont suivi la modernité, ils le firent cependant dans le souci d'un cinéma classique à la fois vu dans leur enfance et perpétué dans leurs soucis d'adultes, vécu de justesse (la cinéphilie des années 1960 n'est plus celle des années 1950, elle voit s'épuiser le cinéma de ses grands auteurs) et, par-là, éternellement désiré.

. *Serge Daney et la fin de la profondeur classique*

Cette conviction d'une époque révolue qui emporte avec elle ses formes classiques et sa force de séduction, nous pouvons le comprendre à partir du mot « profondeur », mot surtout relatif aux écrits de Daney mais par lequel se conçoit mieux la place singulière de *Trafic* dans cette histoire de la critique. Pour Daney en effet, cette profondeur est justement ce qui échappe au cinéma dans son passage à la modernité ; par elle, et par les mots propres à Daney, nous pourrions désormais comprendre en quoi cette scission nous importe quant à l'esprit naissant de sa nouvelle revue. Pour cela, revenons en 1983, à la fin de *La rampe* – premier des recueils d'articles de Daney, correspondant aux années 1970-1982 où il écrit pour les *Cahiers* – où, sous la forme d'un bilan de plus de dix ans de critiques, le critique exprime en ces termes la fin du cinéma classique :

> « On appelle "classique" l'assez court moment de l'histoire du cinéma – trente ans ? – pendant lequel les cinéastes ont su produire le leurre de ce qui semble manquer depuis toujours au cinéma : la profondeur. Ce fut l'âge d'or de la scénographie, le triomphe paradoxal d'une scénographie sans scène. Avec le parlant avait disparu le lieu de la musique d'accompagnement : orchestre ou piano. Après le parlant, cette scénographie sera hantée par le souvenir du studio, de la scène toujours nécessairement perdue du tournage, désormais fracturée, volatilisée, soumise aux coups de force du montage, aux aléas du cadre, aux sautes des grosseurs de plans. On a appelé ces coups de force "mise en scène", art de baliser pour les spectateurs des parcours dans un jeu de chicanes et de redans, de les perdre dans un labyrinthe de raccords. Tout cela est assez connu.
>
> Nous sommes aujourd'hui assez loin de ce cinéma. Nous ne savons plus le faire et, pour cela, nous l'aimons plus que jamais. Là où nous sommes "rendus", nous saisissons que la seule profondeur dont le cinéma classique pouvait fabriquer le leurre devait être une "profondeur désirée". Comme on dit « un enfant désiré ». Le titre d'un film américain de Fritz Lang résume bien ce qu'il en est de

cette scénographie et du désir qui la porte : *Secret Beyond the Door*, Le Secret derrière la porte. Désir de voir plus, de voir derrière, de voir à travers[58]. »

Car si la forme classique, par le « leurre » d'une image profonde, repose sur un appel au spectateur – à ses chances de se perdre dans les nombreux parcours de ce cinéma de « chicanes et de redans », et parmi ses jeux de raccords – le cinéma moderne, lui, s'en vient briser la profondeur en désignant son illusion. « J'appellerai "moderne" le cinéma qui "assuma" cette non profondeur de l'image, qui la revendiqua et qui pensa en faire avec humour ou avec fureur – une machine de guerre contre l'illusionnisme du cinéma classique [...][59] ». Alors, la mise en scène des grands classiques ou leur « scénographie sans scène », capacité à faire de leur monde de celluloïd cette profondeur tant désirée, se dote d'un envers douloureux : celui d'une image plane qui se désigne comme telle. Parce que, selon Daney, des cinéastes (Rossellini, Bresson, etc.) finissent par dénoncer cette fausse bonne profondeur, par se montrer moins « innocents » quant à leur profession de faiseurs d'illusions. Mais parce que l'air du temps, surtout, demandait cette révolution : la Seconde Guerre mondiale était passée par là, et avec elle les grandes scénographies d'Etats qui aboutissent à un désastre « dans le réel » de ce modèle propagandiste et théâtral longtemps joué en cinéma. Dorénavant, il ne s'agirait plus de vouloir « voir derrière », de se suffire d'une profondeur mimée, mais dès maintenant de demander : « Est-ce que je peux soutenir du regard ce que, de toute façon, je vois ? Et qui se déroule sur un seul plan ?[60] » – ce plan, en quelque sorte, qui est aussi celui du monde.

Cela se passe comme si, toujours d'après Daney, faute d'avoir trop tardé, le cinéma avait pris du retard sur la nouvelle réalité. Le grand ébahissement de l'après-guerre, tout comme l'extrême violence qui avait pu s'y accomplir, exigeaient des images une autre lisibilité. Il fallait « une scénographie nouvelle où l'image fonctionne comme surface, sans profondeur simulée, sans jeu de chicanes, sans issues. Mur, feuille de papier, toile, tableau noir, toujours un miroir. Un miroir où le spectateur capterait son propre regard comme celui d'un intrus,

[58] Serge Daney, « La rampe (bis) », *La rampe*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1996 [1983], pp. 207-208. Le texte est une première fois publié sous le nom de « La rampe », dans les *Cahiers du Cinéma*, hors-série n°7, « Scénographie », 1980. D'une manière générale, *La rampe* est un recueil qui se structure selon un avancement chronologique. Les cinq chapitres du livre, composés de plusieurs articles articulés par une même recherche thématique (« Violence et représentation », « Les corps-énigmes », etc.), sont entrecoupés de courts rajouts introductifs qui mettent en jeu l'évolution globale (politique, cinéphilique) du discours de Daney. En guise d'introduction à l'ouvrage : « La rampe », texte inédit, tandis que le recueil se clôt sur un « Post-scriptum » qui lui fait un écho lointain, relançant notamment la mise en présence de l'enfance que l'introduction relevait. « La rampe », texte publié en 1980 dans les *Cahiers*, devient lui « La rampe (bis) », et ferme, avant le « Post-scriptum » et sous une forme de bilan, le mouvement de pensée, historique et critique, produit par les articles.
[59] *Ibid*., p. 209.
[60] *Ibid*., p. 210.

comme un regard en plus[61]. » Le monde devenait ce grand désordre, et c'est ce grand désordre qui devait donc être filmé : le cinéma moderne serait celui de l'hétérogénéité. Durant les années 1970, l'image se mue alors en tableau noir dans les films de Godard[62], en cartes de géographie dans ceux de Akira Kurosawa[63], en réceptacle pour la voix qui la trahit ou s'en disjoint dans un film de Bresson[64], envers pédagogiques de cinéastes qui désormais professent, réapprenant eux-mêmes à comment montrer une image – et ne cessant de dire de leurs images qu'elles ne sont bien que des images, mais qu'en elles pourrait se comprendre ce qui, dans le fond de l'image encore, renvoie au spectateur à la fois son regard et le désordre de son monde.

. *De Serge Daney à* Trafic

Cette déclinaison historique est propre aux écrits de Daney, à *La rampe* particulièrement qui ouvre pour lui les années 1980, et il ne s'agit pas d'y lire l'appréhension complète de *Trafic* par rapport à ce pan de l'histoire du cinéma. Toutefois, à la manière de ce récit particulier, il importe de saisir *Trafic* comme une revue qui se situe *après*. Après un cinéma classique dont la vigueur originale et l'innocence de ses qualités d'illusions remontent déjà à quelques décennies, après une histoire déclinée par ceux qui justement écrivent dans la nouvelle revue (Daney donc, mais aussi Pierre, Narboni, Douchet, Bonitzer, Biette, etc.), et puis, enfin, après le découpage d'un cinéma moderne, imbriqué dans un âge classique dont il ne peut se départir et grâce auquel il interroge la profondeur de ses propres images. Du moins, ce dernier stade, et par-delà cette profondeur relative certes au seul Daney, peut-elle être un moyen de voir, au sein de la revue, la différence fondamentale de ces images modernes.

Et en effet, dans le *Trafic* n°2, les espaces vus par Bonitzer dans les plans du *Conte d'hiver* (1992) de Rohmer sont décrits comme des lignes courbes, faits de noms propres qui arrêtent le mouvement des personnages et les disloquent (Félicie, Courbevoie, y sont une poétique et un jeu de lapsus qui dévient la croyance et le désir des personnages)[65] ; dans le *Trafic* n°3, Douchet écrit sur *Nuages Flottants* (1955) de Naruse et traduit sa modernité par l'immédiateté des plans, par sa manière « plate », « terriblement lisible » de filmer[66] ; dans ce même *Trafic* n°3, Jean Narboni qui traite de *Allemagne neuf zéro* (1991), dernier film en date

[61] *Ibid.*, p. 210.
[62] « Le therrorisé *(pédagogie godardienne)* », *Ibid.*, pp. 85-94.
[63] « Un ours en plus *(Kurosawa et* Dersou Uzala*)* », *Ibid*., pp. 102-111.
[64] « L'orgue et l'aspirateur *(Bresson, le Diable, la voix off et quelques autres)* », *Ibid.*, pp. 162-175.
[65] Pascal Bonitzer, « L'amour admirable », *Trafic*, n°2, Printemps 1992, pp. 19-27.
[66] Jean Douchet, « À propos de Naruse », *Trafic*, n°3, Été 1992, pp. 43-48.

de Godard, évoque lui aussi des « virages », des « collisions », et des « scissions au cœur de l'identique », lorsqu'il décèle au sein du film un jeu d'identités toujours problématique (c'est-à-dire problématisé par Godard, qui s'amuse notamment de nombreuses réciprocités mettant à mal l'unicité des personnages)[67]. Dans la perspective de la revue, que cette profondeur perde ou gagne de son passage par la modernité, peu importe finalement ; et plus encore, que celle-ci soit, ou non, le seul moyen de comprendre ce passage, cela, pour nous, ne doit pas être déterminant. Seul compte au fond qu'un passage soit pensé, de même qu'un changement soit admis, que *Trafic* s'en saisisse comme d'un *a priori*.

La profondeur, à partir des écrits de Daney, devient pour nous un simple moyen de lecture. Car si la profondeur du cinéma classique occasionne une *scénographie* – déplacements exaltés des acteurs et point de vue du metteur en scène derrière les mouvements de la caméra – d'où nous parvient le monde dans l'évidence de ses histoires et offre une joie des sens qui favorise ses traversées, nous comprenons de la modernité qu'elle impose au critique un regard différent ; précisément, une lecture plus alerte, un élancement moins manifeste devant les films dont il rend compte. Ne serait-ce pour saisir, comme Bonitzer, que dans le *Conte d'hiver*, les courbes et les arêtes qui stoppent la course des personnages ne le font finalement qu'en apparence, et leur donnent en fait plus de force, ainsi qu'une croyance nouvelle en la sûreté de leurs espaces et en leurs jeux labyrinthiques grâce auxquels ils restent habitables ; ou que, dans *Nuages flottants*, et cette fois-ci comme Douchet, la platitude seule des images n'est que le désespoir du Japon d'après-guerre, ainsi qu'une manière de prendre comme en témoin le spectateur pour lui faire voir la primauté d'un présent primitif et désolé ; enfin, que l'inconstance fondamentale des personnages de *Allemagne neuf zéro* sont l'une des poésies possibles face aux duretés du monde, car « *les dragons de notre vie ne sont peut-être que des princesses qui attendent de nous que nous soyons beaux et courageux. Les choses effrayantes ne sont peut-être que des choses en souffrance qui attendent que nous les secourions* », ainsi que l'écrivait Rainer Maria Rilke cité par Narboni[68]. Bref, ce cinéma moderne demande un regard neuf, moins innocent (non moins lyrique pourtant) de la part du critique, qui permettrait de voir le tracé de ces hommes (personnages, cinéastes), modernes également, qui sortent des studios pour rendre compte de la frontalité du monde et, derrière son indifférence, de l'attention qu'ils se témoignent dans les couleurs sombres du temps.

[67] Jean Narboni, « Tous les autres s'appellent Meyer », *Trafic*, n°3, Été 1992, pp. 53-63.
[68] *Ibid*., p. 58. Narboni cite les *Lettres à un jeune poète* de Rilke. La citation elle-même est employée dans *Allemagne neuf zéro*.

Mais en définitive, s'il s'agit pour *Trafic* de saisir ce passage d'une forme de cinéma à l'autre, revenant sur son âge classique et continuant de regarder celui de sa modernité, c'est que la revue se confronte, dans son actualité la plus contemporaine, à une forme de cinéma nouvelle et imprécisément nommée, mais qui renoue avec les formes de son passé. Comme si le cours du temps était finalement une spirale, le cinéma contemporain, et ce depuis les années 1980, s'accorde avec ses formes anciennes, bouclant étrangement son histoire. Dans la note d'intention glissée dans le premier bulletin d'abonnement à *Trafic*, Daney, lançant le premier numéro de sa revue, rend compte de ce parcours :

> « Chacun sent bien que le cinéma est pris depuis longtemps dans une évolution en forme de virage interminable. Cette histoire du "cinéma moderne" dont beaucoup d'entre nous ont subi le choc est néanmoins derrière nous et il nous appartient au moins de décrire ce qui vient, fût-ce l'effacement relatif du cinéma.
>
> Au bout de ce virage, aujourd'hui, c'est en effet tout le cinéma passé qui s'inscrit dans le rétroviseur de notre culture de cinéphiles. C'est ce poids du passé, d'émotions engrangées, de tradition orale, de complicité profonde avec l'histoire du siècle et avec nos propres biographies éparpillées, qui nous est donné dans une étrange simultanéité. Et c'est cela qui fait qu'aujourd'hui le cinéma est plus fort, plus présent dans nos têtes que sur les écrans de nos villes[69]. »

Parce qu'après ce premier passage du classicisme à la modernité, en viendrait un second. Et c'est avec *leur prise en compte* que Daney pense la création de *Trafic*. Car s'il s'agit pour la revue d'évoquer ces passages, de les décrire, c'est qu'ils sont les rouages sur lesquels l'histoire se repose ; de loin en loin, ils apparaissent dans l'avancement du cinéma, comme des coïncidences entre ses images neuves et la mémoire d'une communauté cachée qui les regarde et les intègre à son savoir. Apprenant toujours à les lire, elle tâche de leur faire rencontrer les images de son siècle, tel cet homme en scaphandre, marchant au ralenti et les pieds sur la lune, qui en 1969, bien qu'envoyé par la NASA, n'avait de cesse sans qu'il le sache de faire grandir les fictions de Fritz Lang, parce que quelques lanternes avaient aimé le regarder.

[69] Serge Daney, « L'idée de *Trafic* », *La maison cinéma et le monde. 4…*, *op. cit.*, p. 24.

I

Chapitre deuxième – LA MORT DU CINÉMA

2.1. Le cinéma des années 1980

Jusqu'à présent, nous sommes restés plutôt extérieurs à *Trafic*. Il s'agissait pour nous d'approcher la revue en décrivant un fonctionnement communautaire particulier, dans des propos qui précédaient parfois l'écriture des articles, et surtout adaptés d'une vieille histoire de Stevenson. Toutefois, en suivant patiemment le cheminement de « La lanterne… » (Pierre Léon, *Trafic* n°9) d'où cette histoire nous parvenait, puis en nous arrêtant sur des textes de Daney et de Biette dans le *Trafic* n°1, nous avons commencé la lecture de *Trafic* ; nous y avons perçu une communauté singulière, construite sur *un secret*. La parole était ce secret ; par sa métamorphose d'une écriture à l'autre et son passage entre les rédacteurs, elle a permis de révéler une certaine solidarité entre les membres de la communauté ; une solidarité mieux nommée *amitié*. De cette dernière, la revue faisait montre dès ses premières de couverture ; lisant désormais dans ses pages, nous la retrouvions également dans ses premiers articles, où la parole qui se poursuit nous a mené, comme dans l'article de Léon, vers la cinéphilie. Mais il fallait se dégager encore de la revue, afin de reprendre un récit qui débutait à la fin des années 1950 dans les *Cahiers du Cinéma*, et qui, en suivant une histoire critique qui se construit par sa rencontre avec le cinéma moderne, faisait enfin retour dans les pages de *Trafic*.

Le paradoxe d'une telle démarche est que, lorsque nous reculons de la revue pour essayer de la saisir dans une perspective historique et faire se rassembler ses rédacteurs devant une même ligne de départ, nous retombons dans des pensées originales – en l'occurrence celle de Daney, de Biette – pour lesquelles l'histoire (historique) se comprend comme un modèle critique qui n'est pas toujours partagé. Ceci, il nous faudra toujours l'avoir en tête dans le chapitre qui s'ouvre ici : une fois encore, nous y suivrons des écrits parfois extérieurs à la revue ; une fois encore, de Serge Daney. Parce que la création de la revue *Trafic*, ainsi que l'esprit principal qui s'y découvre dès ses tous premiers numéros, doivent être précisés aussi

dans le miroir d'un contexte historique ; non plus seulement dans une tradition cinéphilie remontant aux années de l'après-guerre, mais dès maintenant dans son actualité la plus contemporaine. Or, celle-ci, en raison notamment de son aspect sévère et polémique, ne se retient pleinement que chez certains critiques.

D'une manière générale, l'actualité que nous souhaitons décrire ici ne se laisse pas se nommer facilement ; elle relève davantage d'un sentiment qui se transmet, d'une atmosphère que l'on ressent, plus que d'un fait tangible, d'une réalité avérée. On a pu la nommer *la mort du cinéma*. Débutée à partir des années 1960 dans les milieux cinéphiles mais exprimée surtout dans la seconde moitié des années 1980 et le début des années 1990, il faut l'imaginer comme une sorte d'idée fixe et un mot partagés par des chroniqueurs de leurs temps (critiques, cinéastes), accusant tour à tour des réalités différentes (l'esthétique dominante des films, l'influence de plus en plus massive de la télévision, les modes rétro et nostalgiques, l'image vidéo, etc.) d'abîmer conjointement la mémoire générale des films et les capacités du cinéma à se saisir de l'histoire de son siècle. En ce sens, *la mort du cinéma* est comme un doute qui se propage ; un doute quant à l'avenir de ses propres pratiques : sociales, artistiques, journalistiques, à une époque où la généralisation progressive des images médiatiques risque de remplacer la qualité d'un monde commun dont le cinéma seul était, pour quelques-uns, devenu le garant.

Mais dire cela est déjà trop et nous rend imprécis, dans la mesure, répétons-le, où la consistante de cette mort ne repose pas sur un concept sûr. *La mort du cinéma,* pour nous, lecteurs presque trente ans après, et pour la raison qu'elle englobe des conceptions morales et disparates, ne correspond à aucune certitude sinon celle de *son atmosphère* ; ce faisant, nous ne pourrons en parler qu'à partir de détails marquants mais singuliers, dans lesquels se reflète une inquiétude diffuse et propagée. Dans la réalité des changements historiques des années 1980, *la mort du cinéma* n'est ni un art qui s'arrête ni un modèle de production qui s'apprête à finir, mais un mot qui se passe et qui désigne la peur de la part de certaines personnes que la valeur communautaire du cinéma qu'ils avaient tâchée de construire finisse par s'abaisser ; elle est le fait d'un cinéaste – Godard – qui la proclame en continuant à faire des films (de *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, 1985, à *Histoire(s) du cinéma*, 1998), ou d'un critique – Daney – qui la découvre et prolonge son métier avec une vigueur sans pareille (à partir de 1981 et son départ des *Cahiers* pour *Libération*). Parce que derrière cette mort, c'est également l'imaginaire d'un cinéma passé qui commence à se construire. Celui d'un art qui fut capable d'un rapport véritable au monde – et à ce monde particulier du XX^{e} siècle, industriel,

populeux et mondialisé –, un art peut-être terminé mais prolongé dans la mémoire de ceux qui veillent à le maintenir dans leur conception personnelle du cinéma et durant leur parole publique (écrits, films, entretiens), persistant à la faire entendre dans la plupart de leurs travaux.

Trafic, en 1992, est l'un de ces travaux ; c'est pourquoi cette mort nous concerne et qu'il nous faut la présenter. Car dans le cadre de cette mise en contexte de la création de *Trafic*, après avoir étudié la revue comme dépendante d'un mouvement cinéphile préexistant et vectrice d'une parole nouvelle d'où se détache une communauté singulière, dite également « de la lanterne », *la mort du cinéma* sera appréhendée comme un *problème* que doit résoudre ladite communauté. C'est-à-dire comme « un évènement du dehors [...] qui constitue ses propres conditions[70] », auquel se confronte la revue, qui vient déterminer ses premières qualités. Autrement dit, au cours de ce seconde chapitre, nous verrons que *Trafic* peut être comprise comme résultante d'une inquiétude qui est part intégrante de son nouvel esprit. Une inquiétude – entendue dans le syntagme de *la mort du cinéma* – que nous chercherons à décrire à l'aune d'une question esthétique, en reprenant l'histoire faite par Daney de l'avancement des formes et des catégories d'images de cinéma. Nous évoquions plus en amont le cinéma classique, puis un type différent d'images provenant de la modernité ; penchons-nous à présent sur une troisième forme esthétique, comprise, par le critique, comme un après-modernité.

. *Serge Daney et la fin de la modernité*

Afin de suivre ce découpage tout à la fois critique et historique, plus en amont dans ce mémoire nous partions de *La rampe*, et plus précisément de la conclusion de l'ouvrage. Une conclusion qui nous est très précieuse dans la mesure où, fermant par son recueil un mouvement unitaire de sa pensée réalisé jusqu'alors aux *Cahiers*, Daney y reconduit une vision personnelle du cinéma, la proposant à ses futurs lecteurs du quotidien *Libération* sous la forme d'un bilan[71]. C'est à ce titre que, en contrepoint d'une volonté intellectuelle de la part de Daney de se situer, par ce premier livre publié, dans l'histoire déjà importante de la critique de cinéma, répond une

[70] Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 227.

[71] Sur cette manière de considérer *La rampe* : Pierre Eugène, *Serge Daney : écrits critiques…*, *op., cit.*, pp. 606-631. Voir notamment page 627 : « Ce dernier [Daney], entrant à *Libération*, se retrouvait forcé [...] de repartir sans cesse de zéro, de réexpliquer ses dogmes critiques, ce qui le fondait à analyser tel ou tel film de telle ou telle manière. Or *La rampe* prend la forme d'un répertoire, d'un ouvrage "de référence" qui permettrait à un lecteur de comprendre véritablement les positions de Daney, et d'en retracer la généalogie, l'histoire aussi bien personnelle que groupale, cinématographique que psychologique. Si *Qu'est-ce que le cinéma ?* [André Bazin, quatre tomes publiés entre 1958 et 1962] a orienté durablement un certain nombre de postures critiques aux *Cahiers du cinéma*, *La rampe* de Daney pourrait en prendre l'héritage mais aussi constituer un relais, *une mise à jour*. »

construction pédagogique de son récit critique qui vise à préciser l'état actuel du cinéma, au bord d'une transformation radicale que les prochaines années auront tâche de nommer. À la toute fin de *La rampe*, une nouvelle catégorie d'images est ainsi avancée :

> « Il est possible aujourd'hui de hasarder ceci : le cinéma "moderne", son image et sa scénographie du regard, s'éloigne. Non parce qu'il aurait dépéri ou parce qu'ayant défié le spectateur, il l'aurait définitivement perdu. Mais parce qu'il aurait été relayé, généralisé et comme "automatisé" par un autre médium, la télévision. Là, le manque de profondeur et la spec (tac) cularisation de tout sont la règle. Outil de surveillance, la télévision a accompli le cinéma moderne. Mais elle l'a aussi trahi. L'horreur devant l'indifférence qui confère aux films de Godard le pathos du sursaut moral est devenue à la télévision indifférence pure et simple devant l'horreur.
>
> Et le cinéma ? Les cinéastes les plus inventifs des années 70 ont cessé de dénoncer l'illusion de la scène. Moins hystériques, plus généalogistes, ils en montrent le mécanisme, non pour démystifier mais pour restituer au cinéma cette complexité perdue avec l'instauration du parlant. La scène de cinéma, avec ses réminiscences théâtrales, est complexe. Les corps de cinéma, réels ou en effigie, sont nécessairement hétérogènes, imprévisibles, bricolés.
>
> Ni la profondeur simulée de l'image plate, ni la distance réelle de l'image au spectateur, mais la possibilité offerte à celui-ci de glisser lentement le long d'images qui glissent elles-mêmes les unes sur les autres. Avec délices, avec ironie. L'un des grands moments de cette scénographie du troisième type se trouve au début d'un beau film de Raoul Ruiz, *L'Hypothèse du tableau volé*. La caméra cadre, de face, un tableau le long duquel elle glisse insensiblement, de biais, l'anamorphose, passant derrière et nous entraînant à sa suite. Et que trouvons-nous ? Ni quelque chose, ni "rien" mais un capharnaüm obscur qui se révélera être un musée. Un musée de la scénographie.
>
> Nous sommes revenus dans les coulisses de l'image, dans les combles du cinéma. Dans ce *no man's land*, les différents systèmes d'illusion peuvent fonctionner côte à côte. Démocratie de la casse : des tableaux vivants, des "vrais" acteurs qui bougent et qui parlent, de petites marionnettes dans un tiroir, des tableaux réels, etc.
>
> Cette scénographie ni classique ni moderne est celle de la "visite guidée". L'Histoire du cinéma, à supposer qu'elle existe, emprunte ce pont baroque. Dans les films de Syberberg, le fond de l'image est toujours déjà une image. Une image de cinéma. [...][72] »

Pour le critique, deux mouvements autonomes mais possédant une direction commune dirigent, en ce début des années 1980, l'histoire du cinéma. Le devenir télévisuel d'une modernité à l'origine proprement cinématographique est ce premier mouvement, tandis que le penchant d'un nouveau cinéma d'auteur à se penser comme pure image, comme simple et seule image, en est le second. « Dans les films de Syberberg, le fond de l'image est toujours déjà une image. Une image de cinéma. » Par ces deux dernières phrases, nous comprenons certes le « virage » évoqué par Daney dans la conférence du jeu Paume : l'histoire du cinéma, suivant une ligne en spirale, se voit rejoindre son ancienne profondeur, renouant avec l'image classique afin d'y rechercher les mots nouveaux de son vocabulaire ; elle y bâtie en quelque sorte ce grand « musée de la scénographie » où les images anciennes reviennent « glisser » entre elles. Mais par ces deux phrases également, nous découvrons le grand désenchantement qu'une telle vision implique lorsque, dans son retour, et par l'affirmation nouvelle de ses qualités d'artifice, la vieille scénographie du cinéma classique n'a plus le monde comme toile de fond ; ni le

[72] Serge Daney, « La rampe (bis) », *La rampe, op. cit.*, pp. 211-212.

fantasme porté par les acteurs classiques, ni le désir de leurs metteurs en scène. Elle paraît être cette force devenue autonome, « capharnaüm » d'histoires passées où, en dernière instance, l'avenir du cinéma semble se diriger. Alors, pour mieux comprendre ce qui, chez le critique, se joue dans cette vision soucieuse, nous pourrions un instant nous arrêter sur cette période *Libération* où Daney se dirige au moment de *La rampe*, et dont la perspective critique nous renseigne plus précisément sur ce double mouvement, télévisuel puis de repli sur soi, des images de cinéma.

. *Le visuel*

À *Libération*, en effet, Daney se préoccupe de plus en plus de la télévision ; d'une manière volontaire et assidue, avec un engouement joueur à ses débuts, puis quelque peu désenchanté. Dans le cadre de notre travail, deux périodes nous importent ; premièrement, du 14 septembre au 24 décembre 1987, comme dates de la publication au jour le jour de la chronique du *Salaire du Zappeur*. Lors de celle-ci, faite tout d'abord de tentatives réjouies à définir un espace propre à la télévision, une circulation singulière de ses images ainsi qu'une production originale de signes, la pensée de Daney, et ce malgré une position critique finalement nuancée qui varie au cours des articles, s'en vient buter contre un échec. Celui de s'assurer de l'autonomie du média, perdue et gaspillée dans sa gestion mortifère des acquis du cinéma, et, par voie de conséquence, de la continuité pérenne de cette histoire du cinéma déjà ancienne, grandement fragilisée par son absorption médiatique ; un constat double que le critique, à la toute fin de sa chronique, exprime en ces termes : « même lorsque le cinéma n'est plus capable de subvenir à nos besoins, c'est encore avec ce qu'il nous a appris que nous regardons ce qui veut sa perte[73] ».

Car « ce qui veut sa perte » en décembre 1987, c'est notamment l'espace télévisuel, nouvel environnement où se gèrent les acquis d'une communication par les images apprise auparavant en cinéma, mais appauvrie par son passage à la télévision, réduite à son état de flux, nivélatrice et amnésique. Au point que le cinéma seul, acquis devenu minoritaire, serait à même d'y lire des signes, une histoire des images, en face de ce second modèle de communication certes devenu majoritaire vis à vis du monde-cinéma, mais dans lequel ce dernier se prolonge, comme un savoir passé et comme un résistant. « Il faut sans doute avoir vu beaucoup, beaucoup de films de cinéma pour prendre à son tour la télé au sérieux. Comme si elle rendrait un jour

[73] Serge Daney, « En attendant la neige… », *Le Salaire du zappeur*, Ramsay, 1988, p. 244.

au cinéma ce qu'elle lui a pris, non seulement des portefeuilles de films mais aussi quelques hypothèses fortes que des cinéastes ne développèrent dans le cadre du cinéma que parce que les médias n'étaient pas encore prêts à les accueillir. [...] S'il existait une "histoire de la communication", le cinéma en représenterait à la fois l'âge d'or et l'ère du soupçon[74]. »

Pourtant, quatre ans plus tard, entre le 4 et le 27 février 1991, Daney entame une nouvelle chronique qui aboutit sur un pessimisme plus sûr. Celle-ci est consacrée aux retransmissions télévisées de la première guerre du Golfe opposant l'Irak à une coalition internationale – dont la France fait partie – menée par les États-Unis. Pour le critique, cette nouvelle période, marquée encore une fois par un rythme assidu d'écriture, est l'occasion pour lui de faire le point sur les qualités du média, en gravitant autour d'un mot, *le visuel*, un mot qui court chez le critique depuis les années 1970, et dont le sens, évoluant dans le temps suivant l'objet qu'il accompagne, se fixe une dernière fois sur les images du Golfe. Car ces images, souvent retransmises en direct sur de nombreuses chaînes de télévision – et, d'une manière générale, qu'il faut pour nous imaginer comme inondant la presse télévisuelle en ce moment de bouleversement géopolitique où les Etats-Unis, alors que finit la Guerre Froide, s'affirment être devenus la première puissance mondiale – font montre pour Daney d'une opacité véritable qu'il qualifie par ce mot de visuel. Par la définition de celui-ci, Daney reprend négativement les images de la guerre, insistant sur leur impuissance à relever une présence humaine, en contrepoint de ce que fut, pour lui, le rôle du cinéma.

Le visuel, prisme global dans lequel peuvent se lire les images de la guerre du Golfe, est selon le critique une image dévaluée, un lieu d'opacité où le spectateur ne voit rien, sinon ce qu'il connaît déjà : « L'une des premières victimes de cette guerre est cette idée déjà vieille selon laquelle nous serions entrés dans une "civilisation de l'image". Si l'on en juge par le brusque succès de l'expression "guerre sans images", nombreux sont ceux qui viennent de découvrir que les vraies images sont rares et que si l'occident en produit beaucoup, plutôt publicitaire. Certes, nos yeux sont sans cesse sollicités, mais nous ne voyons rien : nous visionnons, nous visualisons, nous vérifions, bref, nous sommes dans le monde du *visuel*[75]. » À l'aune de cette idée critique, la retransmission télévisée de la première guerre du Golfe est le parfait miroir de l'esthétique télévisuelle en ce qu'elle refuse à l'écran la réciprocité des corps filmés. La caméra n'y produit plus qu'une seule catégorie d'images, catégorie flatteuse pour le

[74] *Ibid*., pp. 243-244.
[75] Serge Daney, « Regarder (La guerre du Golfe) », *La maison cinéma et le monde. 3, les années* Libé, *1986-1991*, P.O.L, 2012, p. 784.

public qui « vérifie » seulement la présence continuelle des journalistes et, par eux, la communication vague et permanente qu'un seul camp, le nôtre, se « donne à lui-même[76] », tandis qu'au fil des jours se récuse davantage le corps des irakiens qui lui n'est pas filmé. Le visuel c'est donc cela, la fin d'une image dépendante des deux côtés du cadre, et avec elle, de l'affranchissement des images des seules volontés du filmeur.

La différence entre *l'image* et *le visuel*, travaillée par Daney pour les besoins de sa chronique, répond ainsi à deux imaginaires qui se rencontrent. Il y a d'un côté l'image, et derrière elle, le cinéma, art *impur* par excellence, c'est-à-dire enclin par nature à la mise en confrontation des éléments du cadre, à la naissance, sous tous rapports, d'antagonismes forts et révélés par le *hic et nunc*, le *ici et maintenant* de l'enregistrement ; en ce sens, pour le critique, *l'image* cinématographique tend invariablement vers une action documentaire. Et de l'autre côté, il a le visuel, synthèse des éléments filmés dans un même bloc d'informations, point de vue unique (et point de vue du pouvoir) ; en ce sens, *le visuel*, ancien mouvement devenu fixe, ne peut être qu'un leurre ; il est une puissance souveraine qui vient se boucler sur elle-même. Mais davantage, le visuel, pris dans cette perspective, ne se construit qu'en mangeant sur l'image, c'est-à-dire sur le cinéma. Ce dernier, non plus résistant, présence discrète dans le flux des images, termine bientôt d'être absorbé par cette catégorie nouvelle, et avec lui la chance d'une communication médiatique mais réelle, encore imaginée à la fin du *Salaire du Zappeur*.

. L'effet-cinéma

C'est que, plus globalement, en s'éloignant cette fois des seules images du Golfe, le visuel, non plus seul apanage de la télévision, devient une part déterminante du devenir des images ; appréhendé sous un autre angle, il provient même directement du cinéma. Il n'est pas uniquement ce que, durant les années 1980, l'image télévisuelle oppose au cinéma, ou bien, comme dans le *Salaire du Zappeur*, ce qu'elle prélève dans son histoire et reprend à son compte, mais elle est aussi une grammaire que ce cinéma seul intègre de lui-même. Car l'histoire du visuel est aussi l'histoire de cette boucle qui, peu à peu, prend le pas sur l'image ; elle est celle d'un compagnonnage nouveau du cinéma et de la pub, phénomène esthétique entier depuis les années 1970, et de l'apparition d'une indépendance inédite de leurs images communes vis-à-vis du reste du monde. Comme si l'image de cinéma ne cessait désormais de

[76] *Ibid*. p. 784.

se lisser, et, en se refermant sur elle-même, voyait son impureté finalement s'effacer derrière l'étrange compacité de ses formes nouvelles. Ce que Daney décrit face aux images du Golfe est un phénomène qui grossit dans ses articles pour *Libération* de 1981 à 1991, touchant aussi bien la télé que les films d'actualité ; un phénomène qui se généralise, et qui, dans la seule perspective des films de cinéma, s'empresse de faire glisser des blocs de matières autonomes sortis tout droit de sa culture, de sa grandeur passée (souvenons-nous que Daney, dans *La rampe*, évoquait son « musée »).

D'une manière générale, le visuel n'est pas tant une image purement télévisuelle qu'une façon de boucler l'image et de la détacher, par-là, de tout sentiment de rencontre avec ce qu'elle n'est pas – le monde ou le réel vus comme un « impossible[77] ». De sorte que le visuel pourrait également se comprendre comme un autre type d'images et relatif cette fois au cinéma, appelé parfois *effet-cinéma* par le critique, et sur lequel ce dernier s'interroge dans les pages de *Trafic*. Dans le « journal de l'an passé », à propos du *Silence des Agneaux* (Jonathan Demme, 1991), et critiquant un film accumulant les procédés de narration et les figures sensationnelles – « bric-à-brac pyrotechnique où il y a du cadavre, des papillons, du cannibalisme, du transsexuel, des portes, un puits, un avion, des cages, du sang et de la charpie, "*et en plus, a-t-on envie de s'écrier, il y avait une caméra !*" » –, il use ainsi de cette formule, puis recense ce qu'elle conditionne au regard du contenu du film, des volontés du cinéastes, mais aussi du public et d'une « morale de la perception » qui s'en voit être diminuée.

> « Hitchcock faisait peur parce qu'il filmait, surtout chez les psychopathes, des gestes encore quotidiens, banals, utilitaires. Demme filme tout sur le modèle d'un événement audio-visuel insensé, d'une pulsation dopée. Une voiture qui démarre, un figurant qui passe, une allumette qu'on gratte, une fausse piste de deux secondes sont déjà des climax. L'effet-cinéma tient de la fanfare auto-dégradable et du défilé de mode en accéléré.
>
> "Réaliser *un* film" et "faire *du* cinéma" deviennent deux choses différentes, voire incompatibles. Tel est le paradoxe du cinéma actuel. De même que trop de jeunes cinéastes tiennent moins à "faire un film" qu'à "être cinéaste" au moins une fois dans leur vie, il est possible que le public du *Silence des agneaux* tienne davantage à "voir *du* cinéma" (et du cinéma "dans tous ses états", c'est-à-dire ostensiblement non-télévisuel), qu'à continuer à jouer son ancien rôle de public. La partie de tennis entre film et public n'a plus vraiment lieu, toutes les balles étant perdues, lestées ou ne servant qu'une fois. Le rôle de partenaire-cible-témoin qui fut celui du public, tout comme la morale de la perception qui lui était attachée, n'est plus endossé par personne dans la salle. C'est donc sur le souvenir cinéphilique d'une maîtrise passée que commence un "post-cinéma" qui oscille entre l'académisme et le son et lumière[78]. »

Par cette distinction faite entre « réaliser *un* film » et « faire *du* cinéma », Daney marque la rupture occasionnée par l'effet-cinéma qui, à l'écran, offre la sensation d'une addition

[77] Serge Daney, « Back to the futur », *Le Salaire du zappeur*, *op. cit*., p. 246.
[78] Serge Daney, « Journal de l'an passé », *op. cit*., p. 9.

constante des caractères jugés typiques de sa culture (en l'occurrence une certaine efficacité et grandiloquence narrative). Dans ce contexte, réaliser *un film*, entité singulière et créatrice en ce qu'elle peut se détacher de codes préexistants, d'une forme prédéfinie, devient une affaire d'exception lorsque la valeur-cinéma seule désormais importe. Le réalisme des films de Hitchcock, avec leurs « gestes encore quotidiens, banals, utilitaires », fait place à un imaginaire simplement fonctionnel du cinéma, un imaginaire commercial, qui brise le pacte ancien du cinéma et du public où ce dernier (par la mise en scène d'un réel non « maîtrisé », toujours laissé à la frontière du cadre) travaillait également à l'avancée de la fiction. Dès lors, ce que Daney nommait là-bas visuel, ou bien ce qu'il désigne ici comme effet-cinéma, répondent tous deux d'une même réduction de l'image à sa seule existence, et de la fin d'une présence autre et essentielle (documentaire, spectatorielle), d'un au-delà du cadre qui offrait à l'image une fonction transitoire, un regard sur le monde. Avec la triste différence que rongé désormais de l'intérieur, le cinéma n'est plus cet ancien résistant, même diminué, même avalé ; il participe pleinement de la pénombre d'une vaste *culture* des images – ce qui, on le comprend, est une chose différente de la mise en commun du cinéma et du partage de sa mémoire.

On peut être frappé par cette manière propre à Daney, en ce début des années 1990, de faire se rabattre sur elle-même l'image de cinéma ; tout comme *La rampe*, déjà, pouvait nous inquiéter, elle qui faisait se poursuivre l'histoire avec, comme lignes de fuite, le souci permanent de ses formes passées, de sorte que cette prévision se réalise dans les articles du critique pour le journal *Libération* et dans ceux de *Trafic*. On peut en être ainsi frappé ; toutefois, cette vision pessimiste ne saurait circonscrire la pensée de Daney. Par le *visuel* et puis par *l'effet-cinéma*, nous avons seulement pu décrire un phénomène qui s'accomplit durant les années 1980 et se poursuit à l'aune des années 1990 ; faire suivre un fil entretenu par Daney des *Cahiers* à *Trafic*, nous a permis de mieux comprendre ce qui s'opère dans les temps sombres de *la mort du cinéma*. Parce que suivant ce fil, nous avons pu nommer un *dépérissement* de l'image, une mise en crise de son impureté primordiale – on pourrait évoquer, en reprenant la distinction faite à *Libération* entre le visuel et l'image, un *dépérissement de la valeur-image* de l'information médiatique et, par-delà, des films aussi de cinéma – qui aboutit sur la diminution, chez le spectateur finalement, d'une rencontre communautaire et expérimentale avec le monde.

Or ce récit ne suffit pas, et, derrière cette *mort* au travail *du cinéma*, il nous faut voir non pas seulement l'arrêt d'une histoire des images, mais, paradoxalement, la mise en jeu par le

critique de son présent le plus actuel. C'est-à-dire qu'en maintenant notre mise en contexte de la création de *Trafic* derrière la pensée de Daney, nous allons désormais faire se rencontrer celle-ci et celui-là, la revue et le critique, au prisme de *la mort du cinéma* derrière laquelle se tient une urgence inédite et un enthousiasme nouveau à l'écriture en cinéma, au sein d'une cinéphilie retrouvée et d'une méthode critique une dernière fois approfondie par notre auteur. Les caractères communautaires et la prépondérance de la parole permettant de saisir, nous l'avons vu, une part de l'esprit de *Trafic*, reviendront ce faisant au cœur de notre étude.

2.2. Transmettre le cinéma « *avec sa perte* »

Patrice Rollet, dans un très bel article qui préface le Tome 1 de *La Maison cinéma et le monde*, a pu prendre le contrepied d'une appréhension stricte et unilatérale de *la mort du cinéma* dans l'œuvre de Daney. En reprenant chez le critique une expression tirée de ses notes personnelles, il éclaire cette vision d'une lumière moins grave ; la replaçant au sein d'une conception globale de la cinéphilie selon Daney, il nomme cette mort « Mélancolie instantanée[79] ». À partir de ce mot – mélancolie –, définissant chez le critique un rapport structurel au film réglé sur le sentiment de la perte, à la fois immédiate, incontrôlée, et reconstruction perpétuelle d'une « alliance » vraie avec le monde, Rollet, dans son article, propose une lecture active de l'approche terminale du cinéma propre à Daney, certes centrée sur ce thème de la mort, mais dans le but, essentiellement, d'y faire travailler la pensée. « *Car il y a au fond deux morts possibles du cinéma, celle qui ne dit pas son nom, pratiquée actuellement par les petits malins du maniérisme (versant cinéma en panne de réel) ou du postmodernisme (versant art contemporain en mal de medium) recyclant à satiété les images sans âge et l'histoire désormais close d'un cinéma qu'ils ne savent plus inventer, et puis celle de Daney (ou de Godard avec ses* Histoire(s) du cinéma*) pour qui "dans sa disparition le*

[79] C'est dans *L'Exercice a été profitable, Monsieur*. que Daney l'utilise, à propos d'un film de Jacques Demy et opposant, comme il le fit souvent, la mélancolie au sentiment de nostalgie. « DEMY (télé). Fin des "Demoiselles de Rochefort". Emotion idiote, ravagée, définitive. D'autant plus forte que ce que j'ai toujours pensé – et écrit – sur Demy reste vrai. Cinéaste dur, pas du tout sentimental, morbide et joyeux. // Seule "idée". La mélancolie n'est pas la nostalgie. Le monde de Demy (le mien aussi, je suppose) est une *mélancolie instantanée*. Il n'y a pas de monde perdu, d'idéal enfui, d'état antérieur regretté. Pour la bonne raison (perversion oblige) qu'on ne veut rien savoir de ce monde "dont on vient" (alliance plutôt que parenté, etc.). // La mélancolie est aussi instantanée que l'ombre. Les choses se "font mélancolie", immédiatement, grâce à la musique et à la musique du dialogue. C'est la bonne humeur avec laquelle les personnages ratent tout (sauf, peut-être, l'essentiel) qui est terrible et touchante à la fois. On ne rate pas les choses parce qu'on ne les a pas vues mais parce qu'on a trouvé trop vite la façon de les vider de contenu, de tourner autour, de danser. [...] » Serge Daney, *L'Exercice a été profitable, Monsieur.*, *op. cit.*, pp. 102-103.

cinéma apparaît", selon une formule qu'il aimait répéter et une tournure de l'être où se serait sans doute reconnu Heidegger, qu'il regrettait de n'avoir pas plus lu[80]. »

Et si « *dans sa disparition le cinéma apparaît* », c'est que, toujours selon Rollet, cette disparition programmée entraîne le travail de Daney vers « *les trois orientations cardinales de sa réflexion* ». Il y a d'abord celle du « *compte à rebours* », qui, suivant le même modèle de *La femme sur la lune* de Lang, ferait coïncider la propre fin du critique et celle du cinéma, à l'aune d'une dramatisation permise par le dénouement anticipée de leurs images communes ; celle ensuite de « *l'*après-coup *de la mort du cinéma* », comprise comme moyen didactique d'arrêter l'histoire des images afin de la tenir d'un bloc puis de s'y replonger, de retourner aux origines ; celle, enfin, de « *la mort du cinéma comme* pensée », lorsque cette approche radicale permet finalement à Daney de prolonger une parole personnelle tout en maintenant un dialogue ininterrompu avec nombre de ses amis et assurant, dans cette période inquiète, une pensée partagée : « *peut-être n'est-ce pas une idée juste, mais juste une idée, une idée régulatrice qui lui a permis d'aller à l'essentiel, de radicaliser ses intuitions en portant à incandescence son rapport à un cinéma menacé* [...][81]. »

En cela, la vision sombre de Daney ne serait pas tant cette manière littérale de refermer l'histoire sur son sentiment propre, qu'une façon de maintenir une proximité étonnante entre l'actualité et les accidents de sa vie, au sein d'une expérience désormais avérée du cinéma où, critique depuis presque trente ans, et en pressentant le retour de caractéristiques anciennes lors d'un trouble de l'âme que d'autres décrivirent avant lui (« Éternel retour de la prise de conscience de l'éternel retour[82] » relève-t-il dans *Persévérance*, en référence à Nietzsche qui évoquait cette impression métaphysique), il souhaite faire terminer le grand récit de ses images. Mais, paradoxalement, cette mise en parallèle de l'histoire des images et de son histoire personnelle, Rollet insiste sur cette question, est aussi un moyen pour Daney de ne pas se tenir isolé. Maintenant une circulation forte entre sa pensée propre et celle des autres, *la mort du cinéma* est le levier qui fait se rassembler une cinéphilie dispersée, en ce moment particulier où le récit pour lui se boucle et trace un pan de cinéma qu'il avait pu construire en groupe, aux *Cahiers* par exemple, tandis que, derrière lui, d'autres récits commencent ou continuent à se construire.

[80] Patrice Rollet, « Mélancolie instantanée », préface à Serge Daney, *La maison cinéma et le monde. 1, le temps des* Cahiers, *1962-1981*, P.O.L, 2001, p. 11. L'article est également publié dans *Trafic*, n°37, Printemps 2001, « Serge Daney, après, avec », et repris dans *Passages à vide : ellipses, éclipses, exils du cinéma*, P.O.L, 2002.
[81] *Ibid*., p. 12.
[82] Serge Daney, *Persévérance*, Paris, P.O.L, 1994, p. 44.

> « Il se peut que nous soyons emportés depuis longtemps, dix ans, vingt ans, sur une route qui ne cesse de tourner. Au lieu de découvrir devant nous le paysage qui nous attend, nous avons le sentiment de parcourir une spirale parfaite, trop parfaite. Comme une bretelle d'autoroute dont nous aurions peur qu'elle soit bel et bien un cercle et non une spirale et qu'elle nous ramène à notre point de départ. Résultat : pas d'image devant nous, une seule image derrière nous, la vignette attrape-tout du rétroviseur qui se recompose sans cesse. Résultat : le succès de culte de cette petite phrase que j'avais déjà mise en exergue de mon premier livre : "*Et dès qu'il eut franchi le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre*." Et il faut croire qu'ils viennent, les fantômes, dans cette France d'aujourd'hui dont je découvre, incrédule et vexé, à quel point elle distille la même chanson que celle de mon enfance. Mais ce n'est peut-être qu'une illusion, qu'un vertige dû à cette spirale qui n'en finit pas et qui nous dérobe tout autre paysage que celui dont nous venons et qui est devenu la vignette de notre vie et sa légende. Mais il y a, au moment où je dis cela, des enfants qui regardent non dans le rétroviseur mais à travers le pare-brise, et qui ont le sentiment très net de leur avancée linéaire dans le paysage qui leur fait face[83]. »

Car il y a, dans ces paroles adressées à Serge Toubiana avec qui Daney dirige les *Cahiers* entre 1974 et 1981, le résumé heureux de cette *mort* au travail. Là où, pour le critique, la spirale du temps prendrait forme, et avec elle la peur qu'elle ne soit finalement qu'un cercle et termine ce faisant l'histoire du cinéma – « pas d'image devant nous, une seule image derrière nous, la vignette attrape-tout du rétroviseur qui se recompose sans cesse – » dans la lucidité frappante d'une image pleine et retrouvée, le cours du temps, pour d'autre, se donne dans son impression linéaire, débutant une spirale qu'ils rencontreront bien après. *La mort du cinéma* devient ce point d'intersection où les fantômes, certes, « *vinrent à [la] rencontre* » du critique, dans le même temps que s'élancent des enfants qui eux ne voient pas les fantômes, et débutent le récit qui les mènera, plus tard, au pont qui leur revient et qu'ils devront franchir peut-être. Le cinéma, en ce moment de la vie de Daney, mobilise en ce sens des savoirs disparates dans un instant qui les recoupe, pris dans la courbe de cette spirale qui fait coïncider les images dans le temps ; « *et une revue comme* Trafic », selon l'article de Rollet, « *en mettant à égalité les Anciens et les Modernes, se devait d'être la mémoire verticale, instantanée là encore, de ce destin*[84]. »

De cette manière, c'est enfin vers *Trafic* que Rollet fait se diriger *la mort du cinéma* dans la pensée de Daney, vers cette revue que le critique décide finalement de construire accompagné de quatre de ses amis, et qui verra le jour à la fin de l'hiver 1991. Parce que *Trafic*, effectivement, sera le lieu privilégié d'une « mémoire verticale » où aboutit la conscience de cette *mort* et où, dans le spectre étendu de son histoire, le cinéma en disparaissant apparaît ; ses images désormais y forment une unité de temps, un récit cohérent et entièrement lisible dans la mesure où, une boucle s'y étant terminée, l'histoire du cinéma peut être *remontée*. Depuis

[83] *Ibid*., p. 44. La citation faite par Daney est reprise d'un carton de la version française du *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau (1922).
[84] Patrice Rollet, « Mélancolie instantanée », *op. cit*., p. 11.

Trafic, pourront se croiser des écrits cinéphiles pour qui le cinéma *aura été* ceci, cela, dans la perspective de cette mort qui permet à *Trafic* de ressaisir un groupe jusqu'alors dispersé, d'un futur antérieur qui offre au présent de chaque film le goût « exact et déchirant[85] » de la mélancolie. Mais aussi des écrits pour qui le cinéma *continu d'être* ceci, cela, au gré d'un présent immédiat où l'actualité se poursuit dans la conscience nouvelle d'une communauté partagée et des acquis qu'elle a pu engranger.

. *De la mort du cinéma à* Trafic

Pourtant, s'en tenir à cela rend notre approche une nouvelle fois insuffisante, ou du reste incomplète. Car *la mort du cinéma*, n'est pas, nous en sommes convaincus, une idée chez Daney seulement active et méthodologique. Elle relève tout autant d'une certitude simple et réelle : le cinéma surement se meurt, et avec lui les expériences du monde par les images dont il avait su rendre compte. Or c'est aussi dans cette conscience, dans cette idée fixe et précise que nous devons penser la création de la revue *Trafic* ; non pas seulement avec cette mort comme levier mémoriel, compte à rebours ou affirmation radicale d'une parole personnelle, mais également dans la contradiction qu'une telle vision implique ; avec, en tête, le dépérissement véritable des images de cinéma évoqué en amont. Car si, à la fin des années 1980, une boucle de l'histoire se ferme pendant qu'une autre, elle, se commence, le point de cette rencontre où se remarque la spirale du temps n'est pas un simple commencement. C'est un *recommencement* – recommencement qui signifie que le « maintenant » de l'histoire n'est plus celui du commencement passé, et que son innocence, peut-être, lui a été fermée.

Daney, à l'occasion d'un entretien avec Laura Laufer quelques semaines après la sortie du tout premier *Trafic*, emploie à ce propos une formule qui nous aide à mieux cerner ce qui se joue par ce recommencement. Il y dit en effet que, pour *Trafic*, il ne s'agit pas tant de faire acte de transmission d'un savoir déjà-là et d'un regard toujours entier sur le présent du cinéma, que de transmettre, également, « le cinéma *avec sa perte*[86] ». Ce qui veut certes dire qu'une communication reste possible entre eux, génération de cinéphiles qui naissaient dans les années

[85] Nous continuons ici, derrière l'article de Rollet, de suivre les propos de Daney sur la mélancolie, à partir de sa critique du cinéma de Jacques Demy dans *L'Exercice a été profitable, Monsieur.* « La mélancolie (suite). Elle vient de ce que le spectateur peut deviner. Les personnages glissent trop vite sur des choses qu'ils risquent, plus tard, de ne plus jamais oublier. Le cinéma de Demy est le commentaire exact de cette phrase que l'on entend régulièrement dans les récits *a posteriori* : "Au début, je n'y ai pas du tout fait attention..." C'est ce passé antérieur/futur antérieur qui donne au *présent* d'un film comme "Les Demoiselles" son côté exact et déchirant. » Serge Daney, *L'Exercice a été profitable, Monsieur., op. cit*., p. 103.

[86] Laura Laufer, *Entretien avec Serge Daney*…, *op. cit.*

1940, et d'autres, génération plus tardive pour qui les formes classiques et modernes relèvent déjà d'un moment de l'histoire – que le cinéma, oui, peut encore se passer –, mais qu'il est une part de lui-même qui ne peut désormais se partager et que la parole de *Trafic* doit vouloir maintenir, et sans cesse attester. Alors, c'est aussi d'un vide qu'elle atteste, d'une absence révélée et maintenue comme la présence d'une chose, rendue visible par la revue, mais cependant perdue.

. Trafic *et la question de l'expérience*

Ceci, nous pourrions le comprendre à partir du mot « expérience », un mot sur lequel nous revenons régulièrement dans le courant cette étude, et qu'il nous faut désormais définir. Selon une acception courante, l'expérience tout d'abord est le résultat d'un travail, comme on dit le « fruit » d'un travail. C'est de cela que Walter Benjamin rend compte en 1933 dans un article intitulé « Expérience et pauvreté » qui, en guise d'introduction, raconte cette courte histoire :

> « Dans nos manuels de lecture figurait la fable du vieil homme qui sur son lit de mort fait croire à ses enfants qu'un trésor est caché dans sa vigne. Ils n'ont qu'à chercher. Les enfants creusent, mais nulle trace de trésor. Quand vient l'automne, cependant, la vigne donne comme aucune autre dans tout le pays. Ils comprennent alors que leur père a voulu leur léguer le fruit de son expérience : la vraie richesse n'est pas dans l'or, mais dans le travail[87]. »

L'expérience, savoir du père transmis à ses enfants, est le moyen par lequel ces derniers vont produire un objet inédit (ici le fruit d'une vigne), malgré l'ignorance initiale qu'ils ont du travail qu'ils fournissent ; ainsi, en pensant chercher un trésor, ils cultivaient la vigne. Et puis, l'expérience à l'automne devient cette connaissance nouvelle, approfondie ou découverte par la pratique, qui pourra permettre aux enfants de reconduire une action similaire pour la saison prochaine. En ce sens, l'expérience, également, est une forme de rencontre avec l'épanouissement du monde ; un phénomène, cette fois, dont Rilke rend compte profondément dans *Les Cahiers de Malte* :

> « [...] les vers ne sont pas, comme certains croient, des sentiments (on les a toujours assez tôt), ce sont des expériences. Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses [...]. Et il ne suffit même pas d'avoir des souvenirs. Il faut savoir les oublier quand ils sont nombreux, et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent. Car les souvenirs ne sont pas encore cela. Ce n'est que lorsqu'ils deviennent en nous sang, regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus

[87] Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », *Œuvres II*, Gallimard, 2000 [1933], p. 364.

> de nom et ne se distinguent plus de nous, ce n'est qu'alors qu'il peut arriver qu'en une heure très rare, du milieu d'eux, se lève le premier mot d'un vers[88]. »

Rilke, à son tour, évoque ici une pensée qui se boucle. Il parle de choses vécues, mises à la rencontre du poète dans le cours entier de sa vie, et puis finalement oubliées, en quelque sorte éteintes à son esprit qui, dans la patience que lui impose son art, les voit finalement revenir. Elles sont à présent comme lui-même et peuvent faire se lever « le premier mot d'un vers », selon une coïncidence inédite de la réalité du monde et puis du regard du poète. Blanchot, en commentant ces quelques phrases, définira l'expérience en ces termes : « Expérience signifie ici : contact avec l'être, renouvellement de soi-même à ce contact – une épreuve, mais qui reste indéterminée[89]. »

Or, cette expérience, renouvellement de l'être (de soi) au contact de l'être, dans la perspective de Daney et de *Trafic*, dans l'après-coup de *la mort du cinéma*, devient problématique. D'une manière en partie heureuse, puisque, par la prise de conscience de la part de Daney de la fin de son histoire personnelle du cinéma, cette forme de renouvellement est l'un des enjeux principaux de ses derniers articles – le cinéma et le critique sont devenus ce même ensemble, nous le verrons, qui se révèle dans les premiers *Trafic*. Mais d'un autre côté, ce renouvellement pour *Trafic* pourrait être plus sombre, dans la mesure d'un *contact avec l'être*, d'un rapport véritable au monde, auparavant permis par les images de cinéma mais qui risque fort de s'éteindre dans l'avènement d'images nouvelles et appauvries, précédemment décrites dans ce travail à travers le visuel ou bien par l'effet-cinéma. Car si l'impureté des images s'efface derrière leur repli sur elles-mêmes, c'est la possibilité même d'une expérience nouvelle en cinéma qui s'en voit abaissée – ce sont les enfants de *Trafic* qui, d'une certaine manière, feront face à ce défaut, terrible, de l'expérience.

. *La parole manquante*

Patrice Rollet résolvait la contradiction d'une revue construite sur *la mort du cinéma* en maintenant rattachées la pensée de Daney et sa personnalité critique. *La mort du cinéma*, restant une idée fixe et personnelle, devenait ce moment dialectique par lequel Daney retrouvait le tout de sa vie cinéphile, dans le même temps qu'il conservait les moyens d'un échange avec l'ensemble de ses amis. De notre côté, avec en tête le risque grand d'un déficit de l'expérience contemporain de la création de *Trafic*, nous ne pouvons pas en faire autant, bien que nous

[88] Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Éd. du Seuil, 1966 [1910], p. 25.
[89] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 2009 [1955], p. 105.

pressentons que c'était là une intuition profonde de la part de Rollet : comme si la pensée de Daney, en devenant pure parole, se détachait de son pessimisme premier, comme si, une fois lancées, les idées du critique devenaient ce jeu d'enfant où la malice, immédiatement, vient remplacer leur gravité[90]. C'est que, nous l'avons vu, la parole pour Daney n'est pas une simple forme de sociabilité. Elle est aussi une relation particulière au cinéma, une mise en présence de la parole du film que font revivre les conversations cinéphiles, ensuite qui se maintient dans le travail de l'écriture par lequel se prolongent, souvenons-nous, les modulations de chaque film, et le jeu des mots qui s'échangent entre les membres d'une même communauté. La parole en elle-même, espace de la critique et lieu de l'amitié, est, pour Daney, une part substantielle de l'expérience en cinéma.

Daney, surnommé « la radio » par quelques-uns de ses amis tant il parle souvent, est ainsi le critique pour qui la parole et l'image sont deux versants d'un même ensemble, appelé cinéma. Malgré le fait qu'ils ne coïncident pas toujours, chacun, pris seul de son côté, est une chose incomplète. Au point qu'en avril 1991, à l'occasion d'un article pour *Libération*, il ait pu parler de l'image comme d'une *parole manquante* :

> « Si le visuel est une boucle, l'image est à la fois un manque et un reste. Vivre démocratiquement avec les images, tirer d'elles un peu d'information, c'est comme vivre avec des animaux domestiques. Tantôt on ne voit que ce qui leur *manque* (la parole, par exemple), tantôt on ne voit que ce qui leur reste (l'amour, par exemple). C'est une oscillation, une navette, pas vraiment une "place" confortable. Si le cinéma en savait long sur "la place du spectateur", s'il pouvait jouer avec la façon dont j'étais immobile dans la salle, mon téléviseur, lui, ne sait rien de ce qui me manque et de ce qui me reste. D'autant qu'il manque toujours quelque chose et qu'il reste toujours quelque chose[91]. »

Si l'image est cette chose qui, par nature, ouvre vers un ailleurs et vers l'information, elle est pour le critique à la fois « un manque et un reste ». Un reste, dans la mesure où son cadre permet un *surplus*, un bout de monde à ce moment visible et que l'image nous rend lisible. Un manque, dans la mesure où l'image ne montre pas tout, où elle constitue un hors-champ qui est une partie intégrante, et toujours indéterminée, de la part de réel que l'image donne à voir. Alors, à ce moment de sa vie de critique, et quelques mois seulement avant le lancement de *Trafic* dont le projet définitif commence à l'été 1991, la parole, par la comparaison faite par

[90] « *Daney aimait lancer des idées, les tester sur un ami, les voir rebondir dans la conversation ; il le faisait souvent, même et surtout pour les plus graves, avec un plaisir non dissimulé, sur le mode parfois enfantin du jeu (et si on disait que...), rien que pour voir, comme au poker* [...]. » Patrice Rollet, « Mélancolie instantanée », *op. cit.*, p. 11.

[91] Serge Daney, « Montage obligé », *Devant la recrudescence des vols de sacs à main : cinéma, télévision, information, 1988-1991*, Aléas, 1997 [1991], p. 165. Cet article important est en quelque sorte le bilan de sa chronique de février sur les retransmissions télévisées de la première guerre du Golfe.

Daney avec les animaux, devient un manque associé à l'image : à la différence du visuel, image bouclée, image qui ne montre qu'elle-même, la parole est un manque ; essentiellement, elle est le manque de toute image. Et c'est pourquoi, au moment même où les images pourraient se refermer, où l'expérience du monde qu'elles avaient pu transmettre apparaît mise à mal, cette parole essentielle s'incarne pleinement dans sa revue. Peut-être est-ce avec elle, avec la parole maintenue comme une conscience nouvelle, que *Trafic* pourra surpasser le défaut d'expérience que l'avenir des images, pourtant, semble lui annoncer.

. *De Walter Benjamin à Serge Daney*

En 1933, plus loin dans son article « Expérience et pauvreté », Benjamin reliait déjà ces deux mots-clés, expérience et parole. Dans un sentiment similaire à celui que nous décrivons à propos de Daney, il évoquait, chez une génération particulière qui connut la guerre des tranchées, un défaut inédit de l'expérience et de la parole vive qui lui est associée :

> « Non, une chose est claire : le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914 – 1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. Le fait, pourtant, n'est peut-être pas aussi étonnant qu'il y paraît. N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets du champ de bataille ? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable. Ce qui s'est répandu dix ans plus tard dans le flot des livres de guerre n'avait rien à voir avec une expérience quelconque, car l'expérience se transmet de bouche à oreille[92]. »

Pour Benjamin, c'est notamment le développement technique (l'artillerie militaire) qui plonge les hommes dans une soudaine pauvreté d'expérience. Face à la disproportion grandissante et auparavant inconnue de l'homme et de l'environnement – « une génération qui était encore allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain » – les revenants de la guerre n'ont plus de mots pour décrire ce qu'ils ont vécu ; de retour au pays, ils ne peuvent raconter. Or selon Benjamin, l'expérience ne « se transmet [que] de bouche à oreille ». La possibilité de la parole et la transmissibilité de l'expérience sont pour lui une seule et même chose, car c'est par la parole, c'est dans l'intimité d'une parole adressée, que l'homme témoigne de sa rencontre avec les événements du monde.

Ce qui nous intéresse ici, c'est que, presque cinquante ans plus tard, Daney, et à propos cette fois de la première guerre du Golfe, entretient une pensée étrangement proche de celle de

[92] Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », *op. cit.*, p. 364.

Benjamin. La parole, à ce moment de la vie de Daney, est ce même dénouement de l'expérience vécue. Celle-ci, en dernier lieu, ne se transmet encore que « de bouche à oreille », et sans la parole à présent, sans cette parole qui manque toujours au contenu de l'image et que l'image, d'elle-même, doit laisser advenir, une expérience du monde par les images n'est plus une chose pensable. Au point que, dans un article de février 1991, antérieur de quatre mois à « Montage obligé », Daney, critiquant la confiance journalistique en la capacité des images seules de faire montre entièrement des réalités de la guerre, compare les images de la guerre du Golfe à celles, restées comme en défaut, de la première guerre mondiale.

> « Le pire est donc à venir. Pour les soldats et les populations, bien sûr. Pour les télé-voyeurs aussi. Il ne faut pas être grand clerc, en effet, pour deviner que cette énième version des "horreurs de la guerre" n'apprendra rien à personne, et surtout pas à ceux qui croient à on ne sait quelle preuve par l'image absolue.
>
> Après la guerre de 14-18 (à laquelle celle-ci [la guerre du Golfe] ressemble beaucoup par plus d'un aspect), des traumatisés-rescapés créèrent une sorte de "musée de la guerre", où furent exposées une masse de photos terrifiantes des "gueules cassés", témoins des progrès des armes et de la naissance de la chirurgie esthétique. Ces images, pensait-on, étaient assez insoutenables pour dissuader à jamais de remettre ça. Eternelle naïveté qui demande tantôt à l'image de nous cacher le pire, tantôt de nous l'assener tout cru. Dans ce domaine comme dans tous les autres, le pire n'est pas toujours sûr[93]. »

Et bien qu'il ne soit pas explicitement question de la parole, Daney, ici, évoque l'échec des seules images, une incapacité pour elles de témoigner de la souffrance de la guerre, et, par-delà les décennies, de « dissuader à jamais » de son recommencement. « Eternelle naïveté », écrit-il, que de croire l'expérience uniquement portée par l'image, et que les visages qu'elle transmet en 1991, blessés et exposés comme dans les musées de la guerre de 1914-1918, puissent éclipser leur manque – celui de la parole, que Daney nommera en avril –, puisse nous cacher, nous visiteurs, la manque de la parole contenu dans leurs images.

Daney, regardant les images du Golfe, rejoint ainsi une pensée qui débutait soixante ans avant lui. En commençant à travailler à la création de *Trafic*, il évoque la guerre des tranchées et la vanité de l'image à vouloir supporter, toute seule, sans la parole, la mémoire de la guerre ; au même moment, sa revue se construit à partir cette même parole, sur cette parole manquante, inhérente à l'image, par qui advient la possibilité d'une expérience. Ceci, Daney l'entreprend certes avec en tête la croyance forte que l'image dépérit, et que le « contact avec l'être » (Blanchot) qu'elle avait pu transmettre pourrait bien disparaître. Mais comme il croit comme Benjamin aux pouvoirs de la parole, la mettre au centre de *Trafic* est le moyen de la laisser au recommencement de l'histoire, et de la voir se maintenir si l'image transitive, impure,

[93] Serge Daney, « Regarder (La guerre du Golfe) », *La maison cinéma et le monde. 3…*, *op. cit.*, p. 789.

manquante, finalement réapparaissait. Daney crée sur cette contradiction *Trafic*, revue du cinéma, en se souvenant que d'autres auparavant ont pu penser comme lui, et que d'autres après lui feront face à leur tour au défaut de l'expérience, au manque de la parole, et pourront trouver à *Trafic* une communauté qui se parle et se souvient, et croit encore, en une rencontre avec le monde permise par les images.

Alors, parmi les premiers *Trafic*, il est des lettres de Friedrich Wilhelm Murnau qui, au sein de la revue, expriment ce contexte difficile dans lequel elle se créer, le déficit de l'expérience et le besoin de la parole, ainsi que leurs échos avec les évènements de la première moitié du siècle décrits par Benjamin. Car ces lettres en effet viennent de la première guerre mondiale, et elles évoquent à leur manière un moment d'aporie où l'expérience, faute d'une parole possible, ne parvient plus à se transmettre, mais se cherche pourtant par les moyens de la parole. Écrites par Friedrich Wilhelm Murnau dans le courant des années 1915 et 1917, ces lettres, publiée en Allemagne en 1991, restées inédites en français, sont traduites de l'allemand par Bernard Eisenschitz pour le *Trafic* n°2. En nous y arrêtant, nous quittons le contexte de la création de *Trafic* ; pénétrant enfin la revue, nous fermons le deuxième chapitre de notre étude, et faisons commencer notre lecture des premiers numéros.

. *Les Lettres de guerre de Murnau*

En 1915, un an après le début de la guerre, Murnau est engagé dans l'infanterie et affecté sur le front russe. Âgé de vingt-six ans lors de la première lettre publiée dans *Trafic*, Murnau jeune homme n'est pas encore un homme de cinéma. À l'époque, il est homme de théâtre, et c'est à ce monde qu'il écrit et dont il attend des nouvelles. Uniquement écrites par Murnau, chacune des lettres que nous lisons est adressée au comédien Lothar Müthel qui, plus jeune que lui, est resté à Berlin. Elles débutent toutes par les mêmes mots, « Mon cher Lothar », finissent par la même demande, « Écris à ton Murnau » ; et si ces lettres laissent deviner quelques réponses de la part Lothar, cette courte correspondance, nous le comprenons vite, ne trouve pas son plein équilibre, dans la mesure d'un Lothar lointain et absent qui paraît faire peu attention aux lettres de son ami.

Le théâtre et Berlin, bien vite, enjeux des lettres de Murnau, est un alors monde qui s'éloigne du point de vue des tranchées. On les aperçoit certes dans les planches des journaux que le jeune homme reçoit, mais de manière ponctuelle, trop rare pour le soldat. Murnau, pourtant, continue d'adresser des questions à Lothar, lui demandant de ses nouvelles et de quoi

suivre directement le fil du théâtre berlinois. Il espère, par lui, savoir les pièces auxquelles son ami participe, ainsi que les projets de ses autres amis, connaître aussi les insuccès et se réjouir des réussites. « Comment cela va-t-il avec Wegener et Ebert ? Je lis qu'Elsa Wagner aussi est de nouveau là, c'est bien, je vais lui écrire. Que joues-tu, quels sont tes projets qu'y a-t-il de nouveau au théâtre et ailleurs ? Salue de ma part les connaissances qui sont encore là, surtout Wagner ! [...] Grete Bendorff est-elle encore là ? Ecris[94] ! » Mais Lothar lui ne répond pas, et les gens de Berlin vont se taire avec lui.

Coincé dans la campagne de Lettonie, Murnau, au fur et à mesure des lettres qu'il envoie, nous apparaît bien seul. Il aimerait des réponses, mais celles-ci ne viennent pas ; mais il en redemande, puis il espère qu'elles viennent, mais celles-ci ne viennent pas ; etc. Ainsi le 14 août 1916 où, face au silence de Lothar, à la fois blessé et amer, il lui adresse ces mots qui font montre de son agacement : « *Si seulement vous écriviez plus souvent, bande de singes !* Croyez-vous que ce soit amusant de faire la guerre ici pour vous ?? Si vous ne jurez pas, à partir de maintenant, d'écrire tous les trois jours, votre ordre d'appel vert-de-gris puisse-t-il sur le champ vous tomber du ciel, voilà ce que je vous souhaite[95] ! » Murnau s'énerve un peu, ou bien plutôt il fait semblant ; car dès la lettre d'après, il redemande des nouvelles à Lothar, et ce comme si de rien n'était, malgré qu'il n'ait encore pas eu de lettres de sa part. Murnau ainsi attend, il attend patiemment. Mais s'il n'a pas le choix que de faire bonne figure afin d'obtenir des réponses, on commence à comprendre qu'il n'est plus sûr d'être entendu, lorsque, pendant ce temps, le jeune soldat, détaché des attentes qu'il entretenait avec son ami, commence à écrire sur les fleurs, qui deviennent l'essentiel des lettres qu'il envoie.

Début septembre 1915, les fleurs de fin d'été sont pleines et les champs « lourds de blés », malgré le vent, la pluie, qui chassent les soldats dans leurs cabanes humides. Quinze jours plus tard, l'automne avance, mais cette fois-ci il ne pleut plus, et puis c'est la saison des pommes. « Je suis ici dans une maisonnette de paysan immédiatement derrière ma tranchée, devant les fenêtres fleurissent les dernières fleurs d'automne et sur la table il y a une assiette avec les pommes les plus magnifiques qu'on puisse imaginer[96]. » Un an plus tard, en août, les fleurs sont encore là : « dehors, devant notre réseau de barbelés, la lande est en fleur, de longues vagues violettes et, derrière, les bois de pins vert bleu, et le soleil quand il se couche ; mais il ne faut pas sortir de la tranchée, et l'errance a commencé, sans chapeau, sans vêtement ; seul

[94] Friedrich Wilhelm Murnau, « Lettres de guerre », *Trafic*, n°2, Printemps 1992, p. 68.
[95] *Ibid*., p. 69.
[96] *Ibid*., p. 67.

un homme sans nation, je ne crois pas que quelqu'un tirerait ; mais de nuit, les balles perdues s'abattraient sur lui et il perdrait son sang dans l'épais brouillard au-dessus de la lande[97]. »

Très certainement parce que ses lettres sont contrôlées, Murnau ne peut pas tout y dire. Mais tout autant peut-être, comment décrire la guerre à quelqu'un qui ne répond pas ? Et comment raconter sa vie à quelqu'un qui ne le veut pas ? C'est que les mots envoyés à Lothar sont comme des lettres déjà mortes, quand il est éprouvant d'écrire des lettres dont on sait qu'elles ne sont pas lues ; alors, Murnau parle de la pluie, du brouillard et du paysage, plus qu'il ne parle des assauts, des fusillades ou de la faim ; il dit des choses belles et courantes qui parlent à tout le monde et qui ne s'adressent à personnes. Il écrit des lettres vivantes en évoquant les fleurs et en parlant du temps, quand les fleurs et le temps, compris par tous, n'exigent pas de réponses ; quand à Berlin, aussi, le brouillard et la pluie, aperçus par Murnau dans la lande de Lettonie, peuvent arriver la nuit.

Ainsi, ces fleurs et ce brouillard deviennent la seule expérience de la guerre décrite par le soldat, la seule que ces lettres nous transmettent et que la parole de Murnau peut nous faire parvenir. À défaut d'un échange réel avec Lothar, d'une inquiétude possible ou d'une amitié partagée, ces fleurs et ce brouillard sont le paysage neutre de la guerre qui revient chaque année – et il dit du soldat son sentiment face à l'année qui recommence, quand cette année est à la fois le temps passé dans les tranchées, la certitude de ne pas être mort, mais tout autant le risque de l'être bientôt puisqu'avec ce même paysage qui lui revient, la guerre également se poursuit. Ces fleurs et ce brouillard sont une *expérience pauvre* de la guerre ; pourtant, ils disent beaucoup de la mélancolie et de la solitude de notre auteur. Entre l'automne 1915 et l'été 1916, les fleurs poussent à nouveaux, et dans les lettres de Murnau elles deviennent ces saisons passées sans la moindre réponse. Bien qu'elles ne soient ni les batailles ni l'horreur de la guerre – car pour cela une parole fait défaut qui est celle que Murnau voulait adresser à Lothar – ces fleurs sont comme une seconde parole, et une expérience retrouvée ; voilant une première expérience que Murnau ne peut plus écrire, ou qu'il ne souhaite peut-être plus dire, elles expriment encore aujourd'hui la recherche d'une autre amitié, pour le moment irrésolue ou encore indéterminée, mais que l'après-guerre finalement pourra concrétiser.

Avant la guerre en effet, Friedrich Wilhelm Murnau était un homme de théâtre, mais à la lecture de ces lettres nous comprenons qu'après, il ne le sera plus. Parce que le monde du théâtre berlinois même sans lui continue, qu'il ne prend pas le temps de le prendre avec lui. Entre 1915 et 1917, Murnau est un simple soldat de l'infanterie qui attend seul dans sa tranchée

[97] *Ibid*., p. 69.

« où il ne fait pas précisément sec chaque jour où tombe la pluie, et pas précisément bien chaud la nuit[98]. » Dans le courant de 1917, il passe ensuite dans l'aviation. Les lettres publiées dans *Trafic* s'arrêtant en janvier de cette année, nous n'avons pas connaissance de cette période. Toutefois, on peut l'imaginer volant au-dessus des fleurs : malgré de nombreux accidents, Murnau ne sera pas gravement blessé. En décembre 1917, il est fait prisonnier en Suisse. Là-bas, il découvre le cinéma ; et ce n'est que deux ans après, en 1919 cette fois, qu'il rentrera dans son pays où il pourra revoir Berlin – cette même année où *Le Cavalier Bleu*, son premier film, sera réalisé.

. *Vorüber, ach vorüber ! [Passe, ah passe ton chemin !]*

Entre 1915 et 1917, Murnau attend de son ami Lothar une conversation amicale pour palier à sa solitude de soldat de la guerre, et, bien qu'elle échoue, Murnau ne sait pas encore que le théâtre qu'elle incarnait se verra remplacer par sa rencontre avec le cinéma. Soixante-dix ans plus tard, les gens de *Trafic* eux le savent. Une fois publiées dans leur revue, ces lettres de Murnau approchent alors cette parole autre, ou parole neuve, parole manquante, trouvée plus tard en cinéma. Et en retour, elles désignent déjà cet ailleurs, que *Trafic* aussi attendra : à la manière des derniers mots adressés à Lothar publiés dans *Trafic*, la revue et Murnau, dans leurs solitudes respectives, sautant dessus la mort, lui demande fermement de passer son chemin.

> « 14 janvier 1917
>
> Mon cher Lothar,
>
> Étais-tu aussi en Suisse, ou comment se fait-il que tu n'écrives toujours pas ? Il y a quelques jours sont arrivés trois petits paquets de vous, merci beaucoup, tout particulièrement à ta vieille dame pour le gâteau de Noël vraiment exceptionnel ! Je suis en grand besoin d'une permission, mais il n'y aura sans doute rien pour le moment, avec les envies d'offensive russes ici. Je voudrais un peu de calme et d'oubli – et de musique, des lieder de Beethoven et de Schubert : *Vorüber, ach vorüber !* [Passe, ah passe ton chemin !]
>
> Amicalement
>
> Murnau[99] »

[98] *Ibid*., p. 68.

[99] *Ibid*., p. 70. Ainsi que l'indique Bernard Eisenschitz en introduction de ces lettres, la dernière citation est tirée d'un lied de Schubert intitulé *La Jeune Fille et la Mort.* Les paroles du lied viennent quant à elles d'un poème de Matthias Claudius. *La jeune fille* – « Passe, ah passe ton chemin ! // Disparais, odieux squelette ! // Je suis encore jeune, va-t'en ! // Et ne me touche pas. » *La Mort* – « Donne-moi la main, douce et belle créature ! // Je suis ton amie, tu n'as rien à craindre. // Laisse-toi faire ! N'aie pas peur // Viens doucement dormir dans mes bras ! »

II
LA POSTE RESTANTE DU CINÉMA

Chapitre troisième – SERGE DANEY EN CARTOGRAPHE

3.1. Le cinéma voyagé

Nous avons pu le remarquer, cette étude se construit derrière la pensée de Daney. La création de la revue *Trafic*, de plus en plus, se suit comme une histoire débutée autour de sa parole et puis de ses écrits. Ceci est un choix de lecture nous permettant de modeler ce travail dans la forme d'un récit ; en quelque sorte, c'est un récit qui se lit désormais et son premier conteur est Serge Daney. Pourtant, derrière lui se tient une revue, objet de la présente recherche, faite de voix distinctes et qui murmurent, produisant un ensemble qui ne se réduit pas à son seul fondateur. Mais si Daney est important, et si l'on doit le suivre encore dans ce prochain chapitre, c'est que, omniprésent dans les quatre premiers numéros, il est une voix particulière à ce moment, qui nous parle encore ainsi qu'elle parlait à *Trafic*, derrière laquelle une communauté se rassemble ; en ce moment *Trafic*, Daney ramasse en sa personne une pratique accomplie de la critique ainsi qu'une vision certes personnelle mais toujours habitable du cinéma qu'il laisse, en héritage, à sa propre revue.

Pour cette raison, nous nous intéresserons ici à quatre de ses articles ouvrant les premiers numéros de *Trafic*. Trois d'entre eux sont des journaux intimes – « Journal de l'an passé » (Trafic n°1), « Journal de l'an nouveau » (*Trafic* n°2), « Journal de l'an présent » (*Trafic* n°3) –, écrits dans l'objectif de leur publication dans la revue, et ouverts en ce sens sur une intimité à la fois réelle et mimée, rendue à la publication comme un bilan de la part du critique de sa propre pensée et de son expérience en cinéma. L'écriture de Daney, à partir d'un centre privé, dans le cercle du quotidien permis et obligé par la forme du journal, ne cesse de rechercher le mouvement d'une force extérieure – l'actualité cinéphile et critique : point de rencontre avec le monde contemporain –, comme un élan qui lui permette, en retour, de se saisir des films dans une perspective verticale, situés et restitués dans l'histoire des images. Dans le même temps, son style s'affirme de plus en plus comme celui d'un écrivain : « tenues

sidérantes, reprises de souffle, [...] art de dresser dans l'esprit une scène intime et d'y convoquer le spectacle des idées, d'articuler la voix et le volume en allumant au passage par une qualité, une modulation incessante de ton, les mots de reflets même les plus lointains[100] », selon les mots de Frédéric Barbaro qui donnent aussi à voir, à partir du style de Daney, la recherche d'un ailleurs, la convergence de qualités lointaines à l'endroit même de l'écriture régulière et intime des journaux de *Trafic*.

. Du journal intime à la carte de cinéma

Et c'est justement ce mouvement de regard permanent vers le dehors (vers *l'actualité* du cinéma comme dehors du journal intime, vers une *mémoire* ancienne et cinéphile comme dehors du journal quotidien), qui nous permet, lecteurs, de comprendre ces journaux dans le cadre, plus large, de la création de *Trafic*. Précisément, nous pensons que, par eux, par leur manière constante de fuir l'équilibre du quotidien et le centre fermé de l'écriture intime, les premiers numéros de la revue produisent *une carte de cinéma*. Mais une carte particulière, superposée à la forme du journal comme une image non forcément décidée par Daney mais qui, dans le cadre de notre étude, nous permet de saisir la place particulière de ses journaux dans la revue. En quelque sorte, cette carte, évoluant et changeant de forme au gré des différents journaux, distingue, au sein des derniers écrits du critique, des endroits disparates qui dialoguent ou s'ignorent mais qui sereinement cohabitent dans un jeu d'histoires imbriquées et qui permettent, aux futurs rédacteurs de *Trafic*, de trouver leur place dans l'histoire que Daney introduit – à de nombreux lecteurs, enfin, de retrouver leur propre histoire.

Dans les premiers Trafic*, Daney écrit une carte de cinéma en même qu'un journal intime* : cela veut dire tout simplement qu'il passe une part de sa cinéphilie afin qu'elle soit visible aux autres, et qu'il ne souhaite pas la réduire aux hasards du quotidien et au seul présent du journal. Parce que *Trafic* est une revue nouvelle et que Daney, dès à présent que les premiers numéros sortent, sait que les jours lui sont comptés, il compose une carte où il s'inscrit lui-même dans le territoire qui vient, monde contemporain et qu'il laissera bientôt aux autres, et puis dans celui d'où il vient, fait par des lieux anciens mais qui remontent à sa mémoire et s'additionnent au temps véritable des journaux, calendrier de l'écriture. Dans les premiers *Trafic*, dans les articles de Daney, la carte est ainsi cette image qui, peu à peu, vient seconder la forme du journal quotidien ; c'est pourquoi nous suivrons ses différentes évolutions (nous

[100] Frédéric Barbaro, « *Trafic* numéro 1 et 2, P.O.L », *Cinémathèque*, Mai 1992, p. 147.

imaginerons en ce sens que chacun de ses articles compose une carte qui lui est propre) du premier au dernier des trois journaux de Daney, et jusqu'au « Travelling de Kapo », texte posthume publié par le comité dans le *Trafic* n°4. Et nous verrons alors que ces quatre cartes se dirigent, une à une et fabuleusement, vers des territoires hors du temps.

Mais, pour l'heure, cette image de la carte se concrétise à la lecture des deux premiers journaux, là où Daney se donne à lire dans une forte mobilité vis-à-vis du monde qui l'entoure ; les cartes du critique, premièrement, se donnent à lire par un mouvement géographique, dans lequel viendra se loger un second mouvement mémoriel. Dès le « Journal de l'an passé » (*Trafic* n°1), Daney effectivement semble régulièrement en déplacement, au gré d'une présence dispersée qui nous rappelle la haute importance du voyage dans sa vie de critique. Car Daney, de toujours, est un homme de voyage, et dans *Trafic* il le redit, quand l'avancée des paragraphes de ses premiers journaux donne des lieux différents (Paris bien sûr, mais également Hong Kong ou bien Taormina) où le présent du cinéma, les souvenirs du critique et le monde physique coexistent dans une coïncidence frappante ; comme par exemple le 18 août, à Locarno, où le critique revoit *L'amour en fuite* de François Truffaut (1979).

. *« Un soir à Locarno »*

> « Un soir, à Locarno, dans l'admirable Pension Muller, j'ai revu *L'amour en fuite* de Truffaut et je l'ai trouvé magnifique. Truffaut est un cinéaste de "la scène" qui ne pose jamais qu'une seule question : *par où on sort ?* Tout espace est filmé du point de vue de la porte, du passage, du soupirail, de la ligne de fuite. Le Paris de Truffaut, cinéaste du XIX[e] qui dut fort peu estimer son siècle, est celui des "passages" de Walter Benjamin[101]. »

Sur cette courte notation, s'ouvre la page du 18 août 1991 du journal de Daney. Dans les jours précédents, le critique était en Sicile, et sa remontée par la Suisse le fera venir à Paris où, le 21 août, il paraît être retourné. Mais pour l'heure, au festival de Locarno, il est à la Pension Muller, dans ce lieu indéterminé, certes nommé mais dont la fonction véritable est pour nous imprécise (est-ce une auberge ? une salle de cinéma ?), où il revoit le film de Truffaut. Or cette pension est l'objet par lequel le critique recommence, à toutes vitesses, une part de son journal – le 16 août, à la page précédente du journal, il évoquait les Straub, la vidéo, écrivait sur Rossellini –, par cette bâtisse en majuscule, « Pension Muller », qui paraît être venue tout droit des grands romans allemands du siècle précédent – par une pension qu'il nomme seulement et qu'il dit « admirable », juste avant d'évoquer, dans la même phrase, un film, *L'amour en fuite*, et qu'il a trouvé « magnifique ».

[101] Serge Daney, « Journal de l'an passé », *op. cit.*, p. 23.

C'est que les deux sans doute sont des choses à relier : Truffaut, selon les mots du critique, est un homme du XIX[e]. Ses films, à la manière de l'œuvre de Benjamin, éprouvent les lieux des époques précédentes, où Paris encore mystérieuse était une ville faite de passages et de portes où s'enfuir. Dans *L'amour en fuite* par exemple, « tout espace est filmé du point de vue de la porte, du passage, du soupirail, de la ligne de fuite » au sein d'un territoire rendu anachronique par la mise en scène de Truffaut qui mime la dynamique d'un siècle romantique dont Benjamin, quelques années plus tard, par le décalage idéalisé de sa condition d'exilé, avait su rendre compte. Daney, de son côté, face au film de Truffaut par qui lui remonte cette histoire, décide de se loger dans ce même territoire ; et pour ce faire, il précise cette pension au début de sa phrase. Car cette pension, par l'imaginaire qu'elle transporte, réactualise les désirs de Truffaut au sein du journal de Daney. Elle ancre le quotidien du journal dans les qualités mémorielles d'un lieu d'où se devinent des voix anciennes, des histoires de revenants :

> « De toute façon, je constate en moi et autour de moi que la figure de Truffaut n'a cessé de grandir depuis sa mort. [...] La *voix* de Truffaut, blanche, un peu trop haute, est inoubliable. Je crois qu'elle nous manque[102]. »

– comme si Truffaut lui aussi revenait, ou du reste parlait à Daney, depuis les couloirs d'une pension d'où parvient une voix « blanche, un peu trop haute », et qui grandit encore.

Certes, cet exemple est un fait de langue, une simple précision de lieu, mais qui dit quelque chose de la forme du « Journal de l'an passé ». Celle-ci est une forme qui, nous pouvons le comprendre ainsi, s'inscrit dans le voyage parce que, tout comme le film de Truffaut rend compte d'une culture romantique que Daney reproduit à Locarno, le voyage est cette chose qui offre au cinéma la chance nouvelle de rencontrer le monde, et puis, réciproquement, qui donne à voir et qui précise quelques endroits du monde par des images de cinéma. Or durant cette période *Trafic*, ces interactions continues sont pour le critique essentielles, lorsque le monde et puis le cinéma sont une *évidence* même et qui, nous l'avons vu, risquerait se perdre. Tandis que l'un par l'autre, en quelque sorte, ils ne se perdent pas ; ainsi à Locarno, et dans cette vieille Europe, où le cinéma se retrouve, « magnifique » et fuyant dans les couloirs de la Pension Muller.

Ceci, nous continuons à la comprendre dans suite directe du journal, toujours à Locarno où un hommage est rendu à Riccardo Freda et Vittorio Cottafavi. Car dans le cadre de cette double rétrospective, de nombreux amateurs des deux cinéastes italiens se retrouvent et se montrent, tout comme il y a plusieurs années, incapables d'aimer « *à la fois* » l'un et l'autre,

[102] *Ibid*., p. 23.

au gré d'une cinéphilie déjà ancienne mais rattrapée par la ville suisse et ses palais de la mémoire.

> « Toujours à Locarno, hommage fut rendu [sic] aux vieux, verts et ingambes Riccardo Freda et Vittorio Cottafavi. Ils ont au moins trente ans de plus que leurs admirateurs (français et italiens), lesquels ont déjà des cheveux blancs. Je pense que les deux vieillards se détestent mais qu'ils ont mis au point un numéro de duettistes très drôle où ils font croire qu'ils se haïssent pour qu'on pense qu'ils s'aiment. Ainsi, à travers eux, le cinéma populaire italien de l'après-guerre, minorisé par l'énormité du phénomène néo-réaliste, est encore là pour exiger sa réhabilitation. Et le teigneux Freda peut-il parler de Rossellini comme de l'homme qui a non seulement fourvoyé le cinéma, mais qui lui a fait de l'ombre à lui, Freda. Je trouve cela très exagéré.
>
> Il y a quelque chose de comique et de touchant dans la façon dont nous tous, "incompréhensibles" cinéphiles présents à Locarno, retrouvons nos réflexes d'il y a trente ans et plus, lorsqu'il ne pouvait être question d'aimer *à la foi*s Freda et Cottafavi. Tout au plaisir de papoter avec le fredien S.M., je n'ose pas lui dire (à quoi bon une rupture, surtout maintenant ?) que je trouve *Le Cavalier Mystérieux* "sympathique sans plus" et je me demande s'il se rend bien compte que, depuis toujours, je fais *évidemment* partie des cottafaviens[103]. »

Alors, à Locarno, Daney retrouve ses vieux réflexes et sa cinéphilie d'avant. Il parle du cinéma de son adolescence qui lui revient au hasard de cette ville, de cette rencontre avec S.M. et qui n'est pas cottafavien, tandis que lui, « *évidemment* », ne fut jamais fredien. Cette anecdote est simple, mais elle nous dit pleinement le calme retrouvé de ce « Journal de l'an passé ». Elle est toute sa sérénité, faite de ces territoires qui pensent encore au cinéma et qui font s'avancer la première carte de *Trafic* : vers ce cinéma voyagé où Daney reprend ses souvenirs et vérifie ses rêves dans ceux qu'il fait dire aux endroits. C'est que les pensions et les villes, elles, ne parlent pas comme ça.

. *La carte vue de chez soi*

Dans le « Journal de l'an passé », Daney ainsi voyage. Grâce à cela, il rencontre le monde présent et lui attribue des souvenirs. À la lecture de ce premier journal, un mouvement se crée par cette façon particulière de la part du critique d'écrire en déplacement, d'écrire ses déplacements qui nomment une carte se dépliant et qui recueillent le cinéma par le monde redonné à voir. Ce mouvement est un désir qui fait coïncider, dans l'espace et le temps, les diverses composantes d'un cinéma revivifié par une mémoire cinéphile qui recouvre le territoire (la suisse en l'occurrence) où Daney écrit son journal. Comme pouvait l'écrire Gilles Deleuze à l'occasion d'une lettre à Daney, préface à son recueil d'articles de *Libération* intitulé *Ciné-journal* et publié en 1986, voyager, en ce sens, voudrait dire *vérifier* : vérifier, par le

[103] *Ibid*., p. 23.

déplacement véritable, que le monde, toujours, fait bien du cinéma, un cinéma conforme à ses souvenirs et qui rentre encore dans sa Bible, dans ses histoires à soi.

Mais voyager pour le philosophe, c'est aussi autre chose. Cela veut dire aussi rester chez soi, « poursui[vre] un idéal nomade, mais comme vœu dérisoire » : soi-même ne pas se déplacer mais rendre mobile ce que l'on voit, une terre centrale où l'on vient vérifier son âme, ses rêves et ses cauchemars, dans son propre présent de cinéma[104]. Alors, la carte que l'on avance n'est plus une carte qui se découpe dans les lieux où l'on va ; c'est une carte de cinéma que l'on écrit aussi lorsque l'on ne bouge pas, et le monde s'y meut de lui-même autour d'un point de vue central où vibre le tout du cinéma. Et cette seconde façon, on la retrouve dès le « Journal de l'an nouveau », l'unique journal finalement thématique de ce moment *Trafic*, où Daney fixé à Paris découpe un fil rouge à la recherche du « personnage de cinéma » et réalise, tournant autour de lui, une seconde carte de cinéma. Il le fait suite à un échange avec Godard et Toubiana datant d'il y a plusieurs années, à Rolle, que le critique retranscrit en ouverture de son second journal.

> « Pour qui fait le voyage de Rolle, ce ne sont pas le filet de perche (trop gras) ni le déci de fendant (trop lourd) qui valent le détour, mais l'occasion d'une discussion avec le meilleur des cinéastes rollois. Un soir, il y a quelques années, nous étions deux, S.T. et moi, à lui tenir compagnie. Tout le monde aimait alors *Crimes et délits* de Woody Allen. Tout le monde, sauf notre hôte qui se mit carrément en colère lorsque S.T. laissa malencontreusement échapper que dans ce film, « *les personnages étaient formidables* ».
>
> « *Mais il n'y a pas de personnages au cinéma !* » s'emporta le cinéaste local avec la véhémence que l'on met à chasser une fois de plus une seule et même question exaspérante, de celles que l'on trouve toujours sur sa route et jusque dans les propos de ses amis. S'ensuivit une sorte de débat de ciné-club à trois qui nous anima un temps. Vers 11h du soir, notre hôte, couche-tôt notoire, nous fit raccompagner à l'hôtel Beaurivage de Nyon après nous avoir gentiment remerciés d'être venus le voir, comme ça, pour parler, pour rien. Je me souviens m'être dit que nous ne devions plus être très nombreux à remuer aussi gravement ces thèmes inusables. *Le personnage*, par exemple.
>
> C'est le cinéma, arguait notre cinéaste, qui n'est pas à même de créer des personnages. Il y a bien des personnages dans les films, mais ils viennent d'ailleurs, d'autres domaines, plus anciens que le cinéma. Au moment de nous quitter, nous ébauchâmes même la liste de ces domaines : la religion, l'opéra, la mythologie, surtout le théâtre. Mais *de lui-même*, le cinéma ne peut qu'analyser, citer, recomposer, disséminer les personnages qui le traversent ou qui lui ont été transmis[105]. »

Quelques années après, Daney, dans la perspective de *Trafic*, repense alors à cette question et la reprend comme point de départ de son journal. De *Allemagne neuf zéro* (Jean-Luc Godard, 1991) à *J'embrasse pas* (André Téchiné, 1991) en passant par des clips de John Landis, de l'Allemagne aux États-Unis puis à la France, Daney, de retour chez lui, trace une carte de cinéma ; il pense à une autre manière d'interpréter les films de son temps, sorties

[104] Gilles Deleuze, « Optimisme, pessimisme et voyage. Lettre à Serge Daney », préface à Serge Daney, *Ciné-journal Vol. 1*, Cahiers du cinéma, 1998 [1986], pp. 23-24.
[105] Serge Daney, « Journal de l'an nouveau », *Trafic*, n°2, Printemps 1992, p. 5.

d'actualités ou films et clips revus à la télévision, afin d'y faire déambuler ses personnages en devenir.

. *À la recherche du personnage de cinéma*

1. Chez Godard, certes, Daney ne retrouve pas de personnages, mais plutôt des *allégories*. Dans *Allemagne neuf zéro* sorti un an auparavant, le cinéaste résolvait la question posée à Rolle en accordant *à son Allemagne* – et non à ses acteurs –, assujettie, encore, à une double casquette héritée de la dernière guerre, un statut presque équivalent : « Sans doute, la puissance [...] d'une Allemagne *immatérielle* – avec ce paysage, "américain" pour une moitié et "russe" pour l'autre – doit avoir pour Godard la consistance émotionnelle d'un *vrai* personnage ». Toutefois, c'est à partir d'une histoire *figurative* émanant, elle, de la peinture que Godard réalise son personnage, « aussi réel que pour l'écolier jadis la couleur de son pays sur la carte de géographie, à côté des couleurs des nations voisines (la France était rose, et la Suisse ?) ». Car sous le poids de la nation, là où seuls les pays « offrent [...] leurs corps d'images[106] », le personnage *de* cinéma, lui, ne peut pas exister.

2. En Amérique non plus, à partir du dernier clip de Michael Jackson réalisé par John Landis (*Black or White*) où de nombreux visages s'échangent et se replacent dans un même lieu, un corps universalisé devenu mixe de cultures et compénétration des différentes ethnies du monde, Daney ne le trouve pas. Bien davantage, il y retrouve *la star* : cette façon passionnelle d'être un seul et pour tous les autres, ce rêve « obscène » mais jadis habitable, impartageable désormais par cette Amérique déjà vieille qui commence à manquer à la tâche de ses grands récits. « On appelle *morphing* – passage en continu d'une forme à une autre – cet extraordinaire *trafic* électronique qui fond et enchaîne les variantes d'une espèce humaine devenue un défilé hilare de types ethniques s'auto-générant les uns les autres, sous la surveillance fluette d'une seule voix qui les double tous[107] » ; et dans ce marché hystérique, aujourd'hui fatigué, le personnage de cinéma n'existe déjà plus.

3. Puis, de nouveau en France, et cette fois-ci chez Téchiné, Daney remarque des *spécimens* plus que des personnages. Dans *J'embrasse pas*, ceux-ci, comme enfermés avec le spectateur dans une salle d'attente plutôt sordide, paraissent attendre leur tour pour figurer bien comme il faut dans le « rendu » sociologique d'une dramaturgie linéaire et d'un scénario « de

[106] *Ibid*., p. 7.
[107] *Ibid*., p. 9.

béton ». Le manque fatal d'une « curiosité *minimale* » finit alors par peser sur un film à la dynamique trop certaine, et les personnages, eux, se voient finalement oubliés derrière la volonté de Téchiné mise sur le devant de la scène. « On ne m'ôtera pas de l'esprit que les auteurs d'aujourd'hui semblent de moins en moins désireux de soustraire – *ne fût-ce qu'un moment* – leurs personnages à la triste efficacité des scénarios "no future" où ils les piègent. Ils *n'aiment plus* assez leurs personnages pour leur concéder plus d'une facette, plus d'un visage ou d'une ruse. Comme si le personnage qu'était devenu le cinéaste sur la scène cinéphilique et médiatique faisait désormais de l'ombre – et peu de cadeaux – à ceux dont il a la charge et derrière lesquels il n'arrive plus à vraiment s'effacer[108]. » Et sous la tutelle de *l'auteur*, enfin, le personnage de cinéma n'existe pas encore.

4. Mais lorsqu'à la toute fin de ce journal, Maurice Pialat fait rêver de peinture les acteurs de *Van Gogh* (1991), gravitant autour de Dutronc, unique star de son film, il y dépeint de véritables personnages *de cinéma*.

> « Dans le *Van Gogh*, le rêve de Pialat a la sérénité vigilante de ce qui se veut moins une machine de guerre qu'un rappel à l'ordre et à l'état des lieux. [...]
>
> Car si les personnages *autour* de Dutronc-Van Gogh sont si extraordinaires, si nous les avons aimés avec une sorte de gratitude étonnée ("ainsi donc, c'est encore possible ?") c'est qu'ils portent la trace d'une des lois non écrites qui définissent le personnage de cinéma : à savoir que c'est plutôt quelqu'un *qui n'a pas que ça à faire*. J'aime la façon dont, d'entrée de jeu, le docteur Gachet a avant tout des problèmes d'emploi du temps, comme j'aime la bistrotière qui, avant de se blesser le pied, gère son domaine au plus serré. J'aime Théo qui ne vient pas souvent à Auvers, comme j'aime les sublimes poivrots, père et fils, toujours debout sur le pas de la porte pour un "dernier verre".
>
> Un personnage de cinéma, c'est quelqu'un qui n'appartient jamais à un seul film, qui existe dans d'autres espaces, dans d'autres histoires "compossibles", leibnitziennes. Les plus beaux personnages "secondaires" du cinéma (et seuls les secondaires sont beaux) sont ceux qui, entre deux apparitions à l'image, donnent l'impression d'avoir vécu, pris l'air, pris des couleurs, pris le temps. Ils sont comme des nuages dans les plans de ciel : pas faits pour "rester". Ce sont les autres qui restent : les stars, les figurants[109]. »

De sorte que, en contrepoint du film de Téchiné, dans ce *Van Gogh*, des personnages de cinéma puissent enfin exister. À partir d'activités simples et véritables qu'ils produisent par eux-mêmes, dans l'ambiguïté essentielle de leur présence fugace et capricieuse au moment du tournage, les personnages secondaires de *Van Gogh* donnent l'illusion de cette vie brute, indécidable, labyrinthique, que le cinéma seul prélève dans un champ d'histoires « compossibles ». Indépendantes les unes des autres, ces pleines petites histoires se croisent sous l'œil patient, certes rattaché aux volontés du cinéastes mais en dernier lieu normatif, d'une caméra qui attend d'elles que des personnages se révèlent dans l'impression qu'ils « ont vécu, pris l'air. »

[108] *Ibid*., p. 13.
[109] *Ibid*., p. 16.

> « Pialat n'a jamais cessé de rappeler à tous – aux acteurs, aux personnages, à la critique et, longtemps, au public même – le droit et le devoir d'aller voir ailleurs s'ils y étaient. Cet ailleurs, chez lui, n'est pas un autre monde – outre, arrière ou au-delà – il est intégralement *domestique*. C'est pourquoi il m'évoque autant le sérieux de Ford – enfants adoptés – que l'hédonisme de Renoir – femmes baisées. Dans le *Van Gogh*, ce goût maniaque pour la domesticité se nourrit magnifiquement de la restitution d'une époque – un siècle, déjà – où il y avait encore des travaux manuels, des gestes visibles et du temps irréfutable. Définir les personnages non par leur fonction dans le scénario ou leur hiérarchie dans le casting, mais par leur emploi du temps et les gestes concrets de leur métier, reste une approche *morale* du personnage.
>
> Les gestes des personnages de *Van Gogh*, pourtant, ne nous toucheraient pas s'ils n'avaient pour eux que l'excellence de leur rendu archéologique. Chez Pialat, connus ou non, les acteurs ont la précision un peu inquiète, précipitée, hâtée (un effet "coup de pinceau" au fond) de celle ou de celui qui sait qu'on pourrait le *vider* à n'importe quel moment du film ou de la scène. Ou qui, au contraire, pourrait s'absenter pour un temps, disparaître, sortir à jamais du film, sautant sur une ligne de fuite comme les héros populaires des vieilles pubs Darty Real qui étaient si guillerets à l'idée d'avoir à dire : "désolé, j'ai une urgence !". Si le travail fait partie de la vraie vie, il y a toujours du travail ailleurs. Le personnage est plutôt un travailleur (c'est la star qui est une "travaillée", c'est la figure qui est "à travailler")[110]. »

Car, paradoxalement, c'est dans cette liberté laissée aux personnages que le réalisme du film (domesticité d'une scène et restitution d'une époque) trouve les moyens de son épanouissement. Comme si la perspective de cette approche « morale » du personnage, qui englobe tout à la fois une attention particulière, « presque archéologique », pour les gestes et le temps d'une époque convoquée et, au même moment, une violence libératrice (Pialat est un cinéaste réputé pour son caractère dur et reconnu pour se fâcher avec de nombreux collaborateurs durant le tournage de ses films), favorisait une urgence de la prise de vue – « un effet "coup de pinceau" » – où s'aperçoit, *dans le même plan*, un geste véritable et sa disparition possible. Par son travail programmatique *et* démobilisé, le film de Pialat est la convocation constante de cet ailleurs, d'un hors-champ permanent ; un ailleurs que Daney, grâce au *Van Gogh* de Pialat, trouve à la fin de son journal, rejoignant également les premiers propos de Godard.

> « Il est temps de revenir, au terme de cette dérive, à la véhémence de Godard. Comme disait son prolo de *Passion* ("*en principe, les ouvriers ont raison*"), je dirai : en principe Jean-Luc a raison. N'ai-je pas, tout au long de ce texte, rencontré des allégories, des emblèmes, des stars, des avatars, des spécimens et autres gentils monstres autant de figures héritées d'autres espèces, souvent redoutables. Ces figures-là ne sont pas, j'en conviens, des personnages *de cinéma*. Venues d'ailleurs, elles ont tendance à "rester" dans l'ici de l'image, à habiter celle-ci comme leur seule justification et leur demeure funéraire. Ce sont des entités *visuelles* qui ne possèdent (plus) ni l'usage ni la clé de *l'épaisseur du plan*, qui ne savent pas être petit puis grand, près puis loin, présent puis absent. Leur destin est plutôt de monter la garde et de faire signe – toujours le même – à la limite extérieure de l'écran et de la salle, de la salle et de la rue, et ainsi de suite. Ils sont essentiels au spectacle visuel, au contrat avec le spectateur, à ceci près que l'art du cinéma a moins à voir avec ce spectacle-là qu'avec cette vraie invention qu'aura été le concept de *plan*.
>
> C'est par rapport à ce concept qu'il est possible de dire qu'il y a, quand même, à la limite, des personnages *de cinéma*. Mais justement : *à la limite*, c'est à dire dans l'entre-deux du milieu. Parce

[110] *Ibid*., p. 16.

> que voués à toutes sortes d'allers-retours de *fort* et de *da*, de fantômes et de rencontres. Parce que passagers de toutes sortes de hors-champ. Parce qu'un film, on l'a dit, est un lieu de passage, comme un ciel où passe les nuages des personnages et les éclairs du hors-champ. Cette violence du hors-champ a une histoire dont nous avons été (membres à vie du cheptel *Cahiers*) les victimes les mieux consentantes et les meilleurs rapporteurs. Elle passait par l'héritage – Eisenstein, Hitchcock ou Bresson – puis par les héritiers – Godard, Straub. Mais il y avait chez tous une dimension de jubilation mystique, de sidération sado-maso et de *terreur* militante qui était bien dans l'air du siècle. Et le siècle changea[111]. »

Alors, par-delà le film de Pialat, c'est aussi une histoire *du cinéma* que le critique retrouve, rejoignant un concept – le plan – qui la traverse de bout en bout et la singularise vis-à-vis des autres supports d'images. Car « *la limite* », toujours montrée, parfois franchie, sur laquelle les personnages du *Van Gogh* finalement se retrouvent, relève d'un récit bien plus vaste qui débute avec Eisenstein, Hitchcock ou bien Bresson, se continue avec les premiers films de Godard et de Straub et Huillet, dans la perspective d'un hors-champ et d'une recherche de sa violence à distiller, au goutte à goutte, sur leurs plus fervents spectateurs « (membres à vie du cheptel *Cahiers*) ». Une violence qui donnait l'air du siècle, faite d'une « dimension de jubilation mystique, de sidération sado-maso et de *terreur* militante », selon les mots de Daney qui rattrape ainsi son histoire, et fait se prolonger le film de Pialat dans les désirs d'une histoire du cinéma qui le dépasse, mais que le cinéaste intègre, poursuivant la recherche encore vivante de concepts qui lui sont propres.

La carte du monde des personnages, ouverte auparavant sur le présent des films (*Allemagne neuf zéro*, *J'embrasse pas*, *Van Gogh* sont des sorties d'actualité, le clip *Black or White* est vu à la télévision), affirme alors sa part mélancolique, évoquant les acquis d'un cinéma passé, dans le même temps qu'elle se réouvre sur ce plan, région inaboutie où le cinéma se prolonge. Autrement dit, les cartes de Daney, celles qu'il laisse à *Trafic* par le moyen de ses journaux, de la traversée véritable à l'abstraction conceptuelle du mot plan, ne cessent de désigner cette aire plus large, espace tout à la fois de la mémoire et de continuation du cinéma qui vient. Daney, par ses qualités véritables de critique qui lui permettent, suivant la question qu'il se pose (*quid* du personnage de cinéma ?), de se refaire un fil dans le cinéma qui rencontre, fait certes s'ajuster les films à son premier désir qui est la force retrouvée du monde par un geste de personnage, par son inscription dans un plan, dans « *l'épaisseur du plan* », mais, en retour, il rejoint l'histoire du hors-champ où se termine symboliquement son second journal pour *Trafic* :

> « Pialat est, avec Rohmer, celui qui aura *étendu* au personnage les propriétés du "Janus bifrons" hérité de Bazin : réalisme ontologique-donc-prégnance du hors-champ. Dans le *Van Gogh*, il l'a fait

[111] *Ibid*., p. 17.

> d'autant plus souverainement qu'il est depuis toujours ce cinéaste unique qui, filmant une star ou sa concierge d'un seul et même mouvement, n'a pas besoin de surmoi démocratique pour accorder à sa concierge le droit d'être la star imaginaire d'un autre film, parallèle et simultané.
>
> Et qu'importe qu'on ne voie jamais ce film que personne ne fera, puisque nous nous sommes remis à *imaginer* ? Le cinéma, en effet, reposa longtemps sur le besoin et la capacité qu'eurent beaucoup *de voir*. Puis il reposa sur la possibilité éthique *du geste qui donne à voir*. Il est resté tout cela. Encore faut-il que la façon de donner à voir ne décourage pas de ce qu'on donne et n'entrave pas l'exercice de cette faculté très humaine – très politique aussi – qu'est l'imagination[112]. »

Dès lors, c'est un mouvement de la pensée qui se reprend – celui de *l'imagination* – permis par une carte du monde qui s'arrête sur cette terre, reconnue-non-connue, du plan et du hors-champ ; un mouvement, du reste, que Daney exerce dans ses cartes, afin qu'elles prennent la forme de ses souvenirs de cinéma et que ses territoires ainsi nommés desservent une autre carte, une carte plus grande, nouvelle et appelée *Trafic* qui, à l'hiver 1991, depuis la France où le critique est enfin revenu, commence à se construire. À la manière de ces cartes du monde sur les murs des écoles, cette carte, s'ouvrant par les journaux de Daney, est faite par des couleurs anciennes (« la France était rose, et la Suisse ? ») où se relèvent de vieux pays et des frontières fantômes qui ne coïncident plus toujours avec le monde du temps présent – mais des couleurs, pourtant, qui paraissent encore vives, et qui sont le bouquet du monde pour le jeune écolier.

3.2. Le travail retrouvé de l'imagination

Pierre Eugène, dans un article pour la revue *Critique* intitulé « *Mobilis in mobili* : l'émotion de l'histoire chez Serge Daney », relevait déjà chez notre auteur la double direction d'un travail certes proche du présent de *Trafic*, mais inscrit également dans un regard rétrospectif et imaginatif.

> « Pour les trois premiers numéros de *Trafic*, Daney rédige trois articles-journaux qui seront trois tentatives de se faire encore mémorialiste, fidèle en cela au programme du bulletin d'abonnement : "Chacun sent bien que le cinéma est pris depuis longtemps dans une évolution en forme de virage interminable. Cette histoire du 'cinéma moderne' dont beaucoup de nous ont subi le choc est néanmoins derrière nous et il nous appartient au moins de décrire ce qui vient, fût-ce l'effacement relatif du cinéma." Mais cette fois-ci, Daney va moins baliser le présent que le cueillir, pour en faire des morceaux d' "histoire instantanée" dont ils ne seraient que la ligne de crête[113]. »

[112] *Ibid*., p. 18.
[113] Pierre Eugène, « *Mobilis in mobili* : l'émotion de l'histoire chez Serge Daney », *Critique*, n°814, Mars 2015, p. 185.

En ce moment *Trafic*, Daney, sautant d'un événement à l'autre, recherche en son présent de quoi réveiller son histoire, comme la réécrivant du point de vue de son propre temps. Selon les mots du chercheur, le critique, moins qu'il baliserait le présent, s'emploie plutôt à le « cueillir », dans une sympathie profonde avec les accidents des choses du monde. Une sympathie, dans le sens plein du mot, qui est le partage d'une joie ou d'une douleur commune (ce que la carte des personnages, de Téchiné à Pialat, finalement nous révèle), permettant au critique d'accompagner les jours fuyants de ses journaux en les inscrivant tour à tour dans le grand récit qu'il se fait des images de son siècle. Et en ce sens, Daney, à l'occasion de son travail pour sa nouvelle revue, reprend pour lui les qualités qu'il adressait, en 1983, à l'œuvre du duc de Saint-Simon.

> « Au centre, moins marginal, il voit tout de biais : rien n'est disposé pour lui, il anamorphose tout, il prend son envie et sa rage pour le simple amour de la vérité et des faits. Il est, déjà, un journaliste : celui qui a à faire avec l'abjection du tout-venant, de ce qui arrive, qui écrit avec ce qu'on lui donne, qui "fait avec"[114]. »

En effet, ces propos forts sur l'ancienne condition du duc, qui décrivent sa place et son style à la cour du Roi de France et dans son écriture, sont des mots qui résonnent avec la forme de ces journaux *Trafic*. Car si Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, est un homme qui, caché aux yeux de tous, écrivait dans la nuit, qui dans la solitude de ses nuits d'écriture déviait les faits de son présent pour mieux les vivre et, par leur recension constante, finalement *faire avec*, Daney, également, est le critique qui « fait avec ». Durant ses journaux pour *Trafic*, lui aussi « anamorphose tout », intégrant des moments entiers de son histoire au présent qu'il recueille, découpant la carte d'un monde peuplé de ses souvenirs et coloré de cinéma.

Ainsi, dans le prolongement du « journal de l'an nouveau », l'itinéraire de Daney au sein de sa revue se continue par une accentuation de plus en plus marquée de son désir d'anamorphose, au point que la forme classique du journal s'amenuise encore davantage ; petit à petit, ses journaux se caractérisent par un délaissement progressif des exigences du temps présent. Un phénomène qui se renforce dans le « Journal de l'an présent » (*Trafic* n°3), tandis que dans le précédent déjà, dans le « Journal de l'an nouveau » (*Trafic* n°2), les jours ne se comptaient plus car le calendrier disparaissait : de même dans ce troisième journal, les paragraphes ont oublié les dates. Et ils sont relevés par des titres qui disent des humeurs différentes, qui donnent des couleurs fortes aux pensées de Daney (« Le marché des remords »,

[114] Serge Daney, « Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon fait *écrire* », *Café*, n°3, Octobre 1983, p. 8. Pierre Eugène, dans son article précédemment cité, faisait déjà ce rapprochement entre la méthode critique de Daney et les propres propos du critique sur Saint-Simon.

« Adieu à la télévision », « Walsh for ever », etc.) au point que, en devançant les paragraphes, ces titres les détachent définitivement de la marche linéaire des jours.

Car si, à l'ordinaire, c'est le calendrier qui rythme l'écriture de tout journal, Daney lui s'en sépare et ses derniers journaux y trouvent un apaisement particulier, où l'exigence des jours qui courent s'annule derrière les couleurs fortes d'émotions personnelles qui viennent au-devant des idées, et qui viennent toujours du passé. En quelque sorte, dans ses derniers journaux, Daney mime un oubli des jours qui passent, et dans ses mots qui ne sont plus datés il pense de plus en plus à des images d'avant. Il poursuit à produire des cartes bien davantage que des journaux ; des cartes qui s'ouvrent continuellement vers des points de bascule où se troue la ligne du temps.

. *La télévision, le cinéma, John Mohune et Bertrand Tavernier*

Dans le « Journal de l'an présent » (*Trafic* n°3) un passage appelé « LA NEIGE », centré sur une parole de Bertrand Tavernier surprise dans un « *tokcho* », exemplifie pleinement ce sentiment relevé à la lecture. Nous sommes alors au début d'un journal dont le sujet premier est encore la télévision.

> « LA NEIGE
> Une fois de plus je m'étais assoupi, face à mes deux amis Bang et Olufsen, quand des sortes de cris me réveillèrent. Je réalisai alors qu'il s'agissait d'un *tokcho* et de Bertrand Tavernier qui parlait de son dernier film, *La Guerre sans nom*. Il expliquait que la guerre d'Algérie, de par sa durée et la nature montagneuse du pays, avait été aussi une guerre dans la neige. Et qu'il suffisait de mettre ces mots ensemble – "guerre d'Algérie" et "neige" – pour qu'il se produise le déclic d'une vision neuve, d'une idée fraîche, d'une envie toute bête de *voir ça*. Je ne sais pas si, malgré ses cris, Tavernier a convaincu le plateau mais, pour une fois, il m'a touché, moi.
> Seul, en effet, un cinéaste peut encore s'émerveiller de la possibilité d'une image qui contredise les clichés. Une image un peu plus précise ou un peu plus exacte qui donne comme un désir de voir, de vérifier par exemple que la neige algérienne des Aurès ressemblait à celle d'un western d'Anthony Mann. Le cinéma, ce ne sont, peut-être, que des précisions de ce genre : un "moins de flou", en échange d'un léger "plus de jouir". L'émerveillement devant le plaisir de la déduction logique ou devant le pur et simple exercice de l'imagination, cet exercice que le petit John Mohune avait bien raison de trouver "profitable"[115]. »

À la manière de l'ouverture de « Un soir à Locarno... », le premier paragraphe de ce passage est écrit au passé. Daney, au sein de son journal, se regarde lui-même et met en scène un souvenir, celui non plus d'un voyageur mais d'un chroniqueur immobile pointant dans la torpeur télévisuelle un mot de cinéma, résistant retrouvé parmi les images médiatiques. Puis dans le second paragraphe, l'écriture revient au présent. C'est le moment où fait retour le

[115] Serge Daney, « Journal de l'an présent », *op. cit.*, pp. 9-10.

cinéma, mais cette fois-ci de lui-même, sans son intégration dans le dispositif télévisuel. La réflexion se réengage dans une pensée plus englobante qui souhaite décrire un pan de vérité immuable aux images de cinéma (le cinéma comme geste de précision) à partir d'un événement d'actualité (Tavernier, pour un temps, devient cinéaste, parce qu'il prend pour lui une image qui dépasse le cliché). De cette pensée, enfin, Daney dégage une mémoire de groupe, et ce par John Mohune, enfant héros des *Contrebandiers de Moonfleet* (Fritz Lang, 1955), image d'enfance omniprésente dans ses derniers écrits et incarnant un « nous » cinéphilique, ce « nous » qui fait retour dans les pages de *Trafic*.

On voit comment, à partir d'une simple parole de Bertrand Tavernier, Daney relie le temps présent de son journal avec celui, plus vaste et indéterminé, d'une image cinéphile incarnée par le personnage du film de Lang. D'une mise en situation passée, de son réveil face à son poste de télévision, Daney certes retrouve un présent général par lequel se reprend un sentiment de cinéma, mais ce présent, justement généralisé, se sépare finalement de toute valeur événementielle. Le critique, comme immobilisé dans ses souvenirs, se fixe à une histoire groupale qui le détache du présent univoque de sa position de critique, et intègre une conscience désormais agrandie du cinéma. De cette façon, c'est la neige algérienne qui lui revient, tout à la fois ancienne et réactualisée par une mémoire *de* cinéma, à partir d'une carte du monde où se partagent des images « un peu plus précise[s] ou un peu plus exacte[s] » tirées d'un simple mot de Bertrand Tavernier, relayé enfin par Daney qui l'incorpore directement à ses propres souvenirs.

Mais également, et pris cette fois dans l'ensemble plus vaste de ce « Journal de l'an présent », il nous faut aussi relever que ce passage intitulé « LA NEIGE » fait suite à une critique de la retransmission télévisée des Jeux Olympiques d'Alberville, Jeux Olympiques d'hiver de 1992. Aussi, à cet instant, Daney, par la mise en écriture de son réveil devant son poste de télévision, donne-t-il le sentiment de s'être endormi entre deux notations face aux papiers de son journal. En cela, son écriture, malgré le changement des idées et l'enchaînement des émissions télévisées, donne l'illusion d'une véritable continuité temporelle relevant une compression du temps causée par le sommeil ; une compression d'autant plus forte qu'elle se fond dans une atmosphère hivernale, participant à l'image engourdie du corps de notre auteur. Le temps de ce journal, en ce sens, se révèle au lecteur comme un temps égaré, soumis aux aléas du sommeil du critique. De cette façon, Daney évoque aussi sa position fatalement fixe en ce début d'année 1992, lorsque sa santé déclinante, quoi qu'il en soit, fait de lui ce corps engourdi. Car si la carte de *Trafic* à l'hiver 1991-1992 se concrétise et se déplie, de plus en plus elle le fait de Paris puisqu'il n'est plus toujours possible d'aller y voir ailleurs. Allongé

sur son canapé, Daney ainsi s'endort, quand il est réveillé par les paroles de Tavernier qui lui font revenir à la mémoire un sentiment d'enfance, et lui révèlent, par-delà les années, une expérience de cinéma, ainsi qu'un autre bout de la carte du monde. Ce monde qui, au moyen des images, arrive directement à lui lorsque lui-même ne se déplace – lorsque la neige, aussi, pourrait être cette maladie, qui fait que le monde vient à nous plutôt que nous allons à lui.

. L'expérience de Daney

Charles Péguy, par son ouvrage intitulé *Clio* écrit en 1931, aide à trouver un autre mot, un concept précis, afin de décrire au plus juste le mouvement de ce « Journal de l'an présent » où Daney entre deux sommeils, et par une expérience désormais accomplie du cinéma, boucle son histoire cinéphile et rattrape une image d'enfance. Ce mot, il s'agit du mot « vieillissement ».

> « Vieillir c'est passer. C'est passer d'une génération à l'autre, d'un temps à l'autre. […] C'est *devenir* une autre génération, d'un autre temps […]. Vieillir ce n'est pas *avoir changé* d'âge ; c'est changer d'âge ou plutôt, c'est avoir trop persévéré dans *le même* âge. […] Le vieillissement est essentiellement une opération de retour, et de regret. De retour en soi-même, sur soi-même, sur son âge, ou plutôt, sur l'âge antécédent en ce qu'il devient son âge, l'âge actuel. […] Le vieillissement est essentiellement une opération de mémoire[116]. »

Alors, dans le « Journal de l'an présent », Daney pourrait vieillir, tout simplement, emportant dans son âge qui vient quelques images de son âge précédent qui le protègent du temps présent et le font continuer à rencontrer le monde. Son âge actuel, vrai temps de l'écriture de ses journaux intimes, devient ce mélange d'âge ancien et de présences nouvelles qui font se réveiller les images éternelles de sa cinéphilie. À partir des paroles de Tavernier, John Mohune apparaît, amorçant une communauté dont les membres dispersés, dans l'espace et le temps, se rejoignent finalement dans ce hors-champ de la pensée appelé par *la neige*, pour débuter un exercice d' « émerveillement », de « précision », et par-dessus tout « profitable » – « pur et simple exercice de l'imagination » offert en cinéma. En cela Daney *vieillit* ; et ce d'autant plus fortement que, depuis la création de sa nouvelle revue, le critique vieillit à plusieurs. À travers lui, et par son rattachement constant à un groupement plus large, communauté de John Mohune ou bien de porteurs de lanternes, *Trafic* est cette revue où les noms vieillissent de concert ; où le « retour en soi-même, sur soi-même » exposé par Péguy, est une façon secrète de mieux

[116] Charles Péguy, *Clio*, *op. cit.*, pp. 226-228.

donner aux autres des nouvelles de son âge ; et ces journaux *Trafic* une manière de dire de cet âge qu'il est toujours le même, celui, encore, du petit John Mohune.

Pourtant, par ce double mouvement en apparence contradictoire de retour en soi des images et du détachement de soi-même dans une image de cinéma, nous revient en mémoire la revendication si forte du « je », de la première personne du singulier dans les articles de Daney et durant sa parole publique en ce moment *Trafic* ; et nous pouvons alors la trouver bien étrange. C'est que ce « je » que le critique emploie depuis quelques années au quotidien *Libération,* qu'il souhaite approfondir dans ses journaux et qu'il demande, enfin, aux autres de ses rédacteurs d'habiter à leur tour dans le cadre de sa revue, doit se comprendre dans une volonté apaisée de faire récit, de construire une histoire toute personnelle du cinéma qui se fondrait, au même moment, dans une mémoire plus large – une mémoire *de cinéma,* où, dans une perspective blanchotienne, le « je » fermement exposé, mis au-devant de l'écriture, tendrait vers sa disparition, s'oublierait dans un « on », un « nous », comme temps absolu de l'image et puis de l'imagination. Cela que nous remarquons dans « LA NEIGE », où Daney crée ce « je », le détache du présent, avant de le faire s'évanouir dans une image d'enfance ; ou bien, et quelques pages plus loin, que nous retrouvons également lorsque Daney, en « POST. SCRIPTUM. » de ce journal, produit un autre « je », qui s'efface lui dans la continuité d'un film animalier que le critique regarde à la télévision.

> « POST. SCRIPTUM. La série s'appelle *Faune ibérique* et est signée Felix Rodriguez de la Fuente. Bazin l'aurait aimée et elle passe, ainsi que d'innombrables films animaliers (souvent extraordinaires et plutôt anglais) sur une excellente chaîne câblée appelée *Planète*. Cela ne vocifère pas, ne vend rien, ne veut rien et console de tout. D'où, pour clore les pages de ce journal, ce petit récit qui, lui non plus, ne *veut* rien.
>
> Nous suivons l'apprentissage de la vie par un faon. Comme tous les faons, il dépend en tout de sa mère, la biche. Caché dans les hautes herbes d'une clairière, entre la forêt et la montagne, le faon a très tôt ce réflexe : ne pas bouger quand le lynx vicieux (mais très beau) se glisse vers lui, attendre que la biche intervienne et chasse le félin (très lâche). Mais il n'y a pas que le lynx, il y a une bande de trois loups aux yeux jaunes, évidemment affamés, et qui guette les faons.
>
> Un jour, c'est la catastrophe. La mère du faon est retrouvée morte, en train d'être dépecée par les vautours. Ceux-ci viennent parfois de très loin, les plus gros commencent le repas, les autres attendent, ils plongent à tour de rôle leur tête dans le cadavre béant. Le faon est triste mais c'est un orphelin chanceux : il rencontre une autre biche qui l'adopte sans façons et il se fait un compagnon de jeu en la personne du petit de sa nouvelle mère. Or, il n'y a pas plus joueur que le faon.
>
> Sur quoi les loups affamés, aux yeux jaunes et à l'air bas, attaquent la biche et ses petits. La biche a une tactique à elle qui consiste à fuir en éloignant les loups des faons : elle grimpe vers un paysage plus nu, fait de rocailles et de points d'eau. Les loups sont patients, la harcèlent, tombent facilement, reviennent à la charge, semblent jouer comme des chiots peu recommandables. La biche est courageuse, fait front, s'épuise, est visiblement condamnée.
>
> Elle n'est sauvée que par l'arrivée dans les parages de sa cousine la mouflonne – un autre cervidé – précédée de sa terrifiante odeur. La mouflonne (et son petit, l'agneau) est le régal des loups, d'autant qu'elle est moins agressive et moins futée que la biche. Veules, les loups abandonnent la biche et se mettent sur la piste des mouflons. Ni l'agneau ni sa mère ne font long feu. Pendant ce temps, la biche retrouve les deux faons inquiets qui n'avaient pas bougé et le trio réuni se met en quête d'un endroit plus sûr.

> Dans un filet d'eau qui tient du torrent et du lac, un animal ne cesse de nager et de définir son territoire : c'est la loutre, en l'occurrence un vieux mâle très actif qui se prélasse et se roule sur les pierres chauffées par le soleil. La loutre voit arriver avec curiosité les cervidés qui, eux, ne la voient pas. La biche entreprend de sauter par-dessus l'eau mais l'un des faons, moins adroit, tombe dans le torrent et est emporté. La loutre nage vers lui, l'attaque sèchement, l'attire au fond de l'eau. Le faon est à deux doigts de la noyade mais la loutre abandonne le combat aussi inopinément qu'elle l'avait commencé. On a frôlé le fait divers.
>
> Les biches arrivent au lieu de rendez-vous de tous les cerfs et de toutes les biches. Chaque mère parade avec son petit qu'elle a "élevé" seule dans les bois. Les faons découvrent qu'il pousse à leurs pères des bois effrayants. Les mâles dominants font prévaloir, justement à coups de bois, le droit de couvrir toutes les femelles. Épuisés, ils n'y arrivent pas et les mâles dominés entrent à leur tour en action. Déjà le faon se sent un peu moins faon.
>
> Et le cinéma va[117]. »

Daney clôt son troisième journal par un récit initiatique, simple récit de description, écrit dans une neutralité frappante où se rompt finalement la subjectivité de l'écrivain. Ce faisant, il traduit l'étonnante continuité de la série face à laquelle il se tient, et la cruauté objective d'images documentaires dans lesquelles enfin il se fond, parce que là-bas se recommence, et de lui-même, le grand mouvement du cinéma. Il écrit sur ce faon qu'il voit passer en cinéma afin de le décrire grandi, faisant se prolonger son texte dans l'imaginaire d'un film que lui-même n'a pas vu – *Bambi* (1942) – mais dont il fait, par un hasard étrange, le cheminement final de son « Journal de l'an présent ».

3.3. Pédagogie de Serge Daney

Par ce dernier journal, se ferment les textes écrits et publiés par Daney dans sa propre revue. Car nous sommes désormais à l'été 1992, lorsque *Trafic* doit continuer sans lui ; au commencement du quatrième numéro de *Trafic*, celui d'automne 1992, le comité, seul à présent, réalise pleinement la revue. Pourtant, et comme pour qualifier ce numéro de passation, un texte de Daney est publié en ouverture. Ce texte, qui n'est plus un journal, s'intitule « Le travelling de Kapo ». Parfaitement singulier, cet article inédit, retraçant l'histoire du critique à l'aune de son enfance, de sa cinéphilie adolescente, de son attachement aux *Cahiers*, dans le giron de certains films ayant accompagnés sa vie et soutenus ses credo critiques, n'était, à l'origine, pas écrit pour *Trafic*. Il devait être le premier chapitre de son ouvrage *Persévérance* qu'il ne fera finalement pas, transformé après-coup en un entretien fleuve mené avec Serge Toubiana[118]. « Le travelling de Kapo », ainsi, est le reste d'un livre inachevé, un récit

[117] Serge Daney, « Journal de l'an présent », *op. cit.*, pp. 23-24.

[118] Et édité deux ans plus tard chez P.O.L (Serge Daney, *Persévérance*, *op. cit.*). « Le travelling de Kapo », qui ouvre le livre, en constitue l'unique chapitre entièrement écrit par Daney. Selon la date indiquée en note de bas

fragmentaire qui offre cependant le sentiment d'une histoire pleine, exemplairement bouclée. Selon une démarche analogue aux trois journaux *Trafic*, « Le travelling de Kapo » est un écrit de transmission. L'histoire (autobiographique) qui y est racontée – l'entrée du jeune Serge. D. en cinéphilie – s'accompagne d'une ambition pédagogique qui, lorsque se ferme le récit, réinsuffle dans la pensée un questionnement morale sur l'avenir des images de cinéma. Héritier d'une histoire critique dont il retrace ici les figures importantes, Daney, au fur et à mesure du texte, cerne l'histoire de sa cinéphilie qui débutait par sa rencontre, enfant, avec les images de la guerre, dans le souci des images de son âge adulte qui ferment les questions des premières ou les reposent presque trente ans après, les redonnant aux autres qui arrivent après lui et devront, à leur tour, se situer en cinéphilie.

. *Les mots de Jacques Rivette*

Octobre, Le jour se lève, Bambi, Kapo. Cette liste est une liste de films que Daney n'a pas vus. Ce pour des raisons de hasard, ou bien parfois par volonté. C'est par eux qu'il débute « Le travelling de Kapo », se défendant de certains manques, et notamment de ce dernier, film de 1960, tourné par l'Italien Gillo Pontecorvo – film qu'il n'a certes pas vu bien qu'il ne l'ait, pour ainsi dire, jamais quitté. Parmi les films que Daney n'a pas vus, il n'y a pas donc seulement *Bambi*, il y a aussi « l'obscur *Kapo*[119] ». Parce que quelqu'un, déjà, le lui avait montré, et l'avait fait « avec des mots ». Que ce quelqu'un était Rivette, encore critique et déjà cinéaste, qui écrivait en 1961 pour les *Cahiers du Cinéma* un article aujourd'hui célèbre et appelé « De l'abjection ».

> « C'était le numéro 120, [...] Rivette avait trente-trois ans et moi dix-sept. Je ne devais jamais avoir prononcé le mot "abjection" de ma vie.
>
> Dans son article, Rivette ne racontait pas le film, il se contentait, en une phrase, de décrire un plan. La phrase, qui se grava dans ma mémoire, disait ceci : "*Voyez cependant, dans Kapo, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés : l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris.*" Ainsi, un simple mouvement de caméra pouvait-il être le mouvement à ne pas faire. Celui qu'il fallait – à *l'évidence* – être "abject" pour faire. À peine eus-je lu ces lignes que je sus que leur auteur avait absolument raison. »

C'est que Daney, adolescent, rentrait tout juste en cinéma, et avec les *Cahiers* pour Bible, programme scolaire en parallèle, cours du soir paru tous les mois qu'il achetait faussement

de page lors de sa publication dans le *Trafic* n°4, « Le travelling de Kapo », est écrit dans le courant de l'année 1990.

[119] Serge Daney, « Le travelling de Kapo », *Trafic*, n°4, Automne 1992, p. 5.

détaché chez un libraire de République. Cette revue jaune était pour lui un lieu d'enseignement, donnant l'air âpre de son temps dans des débats, des mots violents, faits de truismes et de phrases dures que Daney prenait avec lui. De sorte que, par sa rencontre avec le cinéma, Daney apprenait davantage que le seul monde des films : il se décidait une famille qu'il pouvait lire, impressionné, dans l'ancienne revue de Bazin, ou qu'il rencontrait par mégarde cette fois dans ses cours de latin lorsque Henri Agel, professeur au lycée Voltaire où Daney lui était élève, et faute de faire ce qu'il devait c'est-à-dire d'enseigner Tite-Live, projetait à ses élèves *Le Sang des bêtes* de Franju (1949) ou *Nuit et Brouillard* de Resnais (1955). « Il devait y avoir une part de voyeurisme dans cette façon brutale de transmettre, par le cinéma, ce savoir macabre et imparable dont nous étions la première génération à hériter absolument. Chrétien guère prosélyte, militant plutôt élitaire, Agel *montrait*, lui aussi. Il avait ce talent. Il montrait parce qu'il le fallait[120]. » Et ce faisant, Henri Agel rejoignait Jacques Rivette au premier rang des professeurs qui désignaient le Mal au monde, confirmant au jeune cinéphile que la pédagogie – même par le biais du film – aurait désormais partie liée avec la cruauté, même minimale. Entre le *montrer* et le *voir*, il est une manière de faire qui est toujours rapport de force si l'on croit à l'image comme un rideau levé devant un pan de monde à hériter. Ce en quoi Serge Daney, encore enfant, par les mots de Rivette et la brutalité d'Agel, croyait pourtant déjà.

. *Pédagogie moderne*

Rivette fut un critique cruel parce qu'il était aussi un pédagogue. En 1961, il faut le lire dans la perspective d'une chapelle (celle des *Cahiers*), d'une politique particulière qui fut celle « des auteurs », qui appréhende la caméra, la mise en scène, comme moyens d'écriture et leurs mouvements comme actualisations – morales – d'un discours personnel de cinéaste ; mais également dans une tradition romantique, ou pour ainsi dire « terroriste », héritée de Paulhan (des *Fleurs de Tarbes*), qui entend se défaire d'une perspective formelle et langagière en art, au profit d'un langage qui souhaite finalement s'oublier derrière la force d'apparition laissée au seul contenu des choses. Dans son article, ce que Rivette reproche à Pontecorvo c'est finalement de ne pas avoir *su* que son travelling, avant d'être un objet formel – objet de rhétorique – était un mouvement réaliste en prise directe sur l'événement, même fantasmé, que son film reconstituait. En 1990, lorsqu'il écrit « Le travelling de Kapo », Daney certes rejoint Rivette presque trente ans après. Mais l'ignorance n'est plus le seul reproche fait à Pontecorvo ;

[120] *Ibid.*, p. 7.

c'est également d'avoir voulu l'inclure « de force dans [un] tableau[121] » dont il ne pouvait être le témoin, lui, spectateur éternellement moderne, c'est-à-dire héritier d'une part de l'histoire – les camps – qu'il ne pouvait plus voir dans l'innocence d'une image *pleine*. À la différence de Rivette, Daney se restitue dans une perspective historique où la question des camps et de leur représentation n'est plus seulement question de style, mais est aussi un point de césure quant au savoir que les images peuvent encore porter sur le monde.

Car « que sait un enfant ? Et cet enfant Serge D. qui voulait tout savoir sauf ce qui le regardait en propre ?[122] » – ce que sait cet enfant, parce que Rivette, Resnais et puis Agel lui ont appris, il le sait comme un spectateur. Il sait les camps, la bombe, il sait la guerre : ce cinéma avait su lui montrer et lui faire pressentir que derrière ses images se maintenait une gravité qui le concernait également car elle était celle de son temps. Toutefois, ce que Rivette, Resnais avaient pu lui apprendre, ils l'avaient toujours fait en lui cachant un peu. Soit par des mots placés au-devant des images, soit par une mise en présence des choses filmées dans une impression de retrait, un regard obligé mais toujours comme mis à l'écart. Resnais, montant les plans des camps de la mort, avait su lui aussi rester *sur la limite* que lui obligeait son sujet. Car c'est par la parole, et par une parole dédoublée, par « le commentaire désolé de Jean Cayrol dans la voix de Michel Bouquet » que le film de Resnais recouvrait ses images d'une présence éloignée, mais non moins véritable. « Étrange baptême des images : *comprendre en même temps que les camps étaient vrais et que le film était juste*. Et que le cinéma – lui seul ? – était capable de camper aux limites d'une humanité dénaturée. Je sentais que la distance mise par Resnais entre le sujet filmé, le sujet filmant et le sujet spectateur étaient [...] les seules possibles. *Nuit et Brouillard*, un "beau" film ? Non, un film *juste*. C'est *Kapo* qui voulait être un beau film et qui ne l'était pas[123]. »

Parce que Resnais, par sa justesse, montrait aussi qu'il ne pouvait pas tout montrer. Dix ans après la fermeture des camps, et par la distance maintenue dans la mise en scène de son film, il posait alors la question de son propre retard sur le sujet des camps. En arrivant « après » selon le mot de Daney, il ne pouvait manquer de dire qu'il n'était plus ce regard *innocent*, comme Georges Stevens lui le fut, ainsi que le caporal Fuller, eux qui en 1945 filmaient la libération de l'Europe et assistaient à l'ouverture des camps dans le hasard d'un reportage dont personne – même pas eux – n'avait *prévu* la fin. Tandis que le film de Resnais, en 1955, ne peut plus que venir après. Et Daney, le critique, rattrapant cette histoire dans les cours de Agel

[121] *Ibid*., p. 19.
[122] *Ibid*., p. 8.
[123] *Ibid*., p. 7.

en 1959, viendra même après lui. Quand la justesse, alors, n'est plus seulement une question de morale et de distance vis-à-vis de temps qui défile, mais également une fonction des images qui s'accumulent et qui grossissent le géant cinéma.

. *La place au centre de Jean-Luc Godard*

Entre 1959 et 1961, entre un film de Resnais et un article de Rivette, Serge D. arrive en cinéma. Afin de s'y tenir, avec certains de ses amis, allant de films en films jusqu'à la fin des années 1960, il s'attache à le prendre comme une histoire encore globale à laquelle il peut accéder. « Les guerres étaient presque finies et nous [une poignée d'élèves cinéphiles du lycée Voltaire] arrivions certes un peu tard, mais pas assez pour ne pas nourrir le projet tacite de nous réapproprier *toute* cette histoire qui n'avait pas encore l'âge du siècle[124]. » Pourtant, il écrit le faire *tacitement*, à la manière d'un désir vrai mais qui reste caché, car derrière lequel à son tour Daney pressent le risque d'un « trop tard ». Ce désir historique est comme un projet qui se tait puisqu'il se sait déjà manqué, venant comme un peu trop après ; « *toute* » l'histoire, désormais, pourrait ne plus être rattrapée. Ce sentiment, Daney le portera sur l'ensemble de sa vie critique. Et il le dira à Godard lors du tournage de ses *Histoire(s) du Cinéma* lorsque, à propos dudit film alors en préparation, il renvoie au cinéaste sa place charnière située au centre de son siècle et puis du cinéma, à la grande différence de ceux (comme Daney) qui viendront après lui :

> « Ça ne pouvait venir que de quelqu'un de cette génération-là, celle de la nouvelle vague, [...] la seule génération qui a commencé à faire du cinéma dans les années 1950-1960, qui s'est trouvée au milieu à la fois du siècle et peut-être du cinéma. C'est à dire que vous avez eu un privilège extraordinaire [...] d'arriver suffisamment tôt pour hériter d'une histoire [...] d'apparaître dans une histoire qui était encore racontable. Savoir que l'on vient à un moment qui est avant et après. Cela ne s'est pas produit avant [...]. Cela ne s'est pas produit après, pour une raison toute bête, c'est qu'il y a eu beaucoup trop de films, à voir ou à rattraper, de cette sorte d'héritage devenu monstrueux qu'était l'histoire du cinéma[125]. »

De sorte que, dans « Le travelling de Kapo », nous comprenions le risque de l'oubli et la disproportion nouvelle de cette histoire du cinéma dans laquelle le critique arrive. Et que nous saisissions, par-delà la justesse du film de Resnais et de la critique de Rivette, comme la nécessité du choix opéré par Daney qui reconduit, de par sa volonté critique et historique de pouvoir raconter ce cinéma qu'il prend en route, la préférence d'une forme que les *Cahiers* lui ont donnée. Car Daney, comme Rivette, fut un critique cruel qui fit le choix de mettre de côté

[124] *Ibid*., p. 7.
[125] Serge Daney dans Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du Cinéma, 2(a) Seul le cinéma*, 1997.

des choses simplement belles, décoratives, trop séductrices – de les trouver *abjectes*. Mais parce lui arrive après, il se doit de faire confiance ; ce qui veut dire aussi choisir parfois de ne pas voir. Parmi les films qu'il n'a pas vus, il n'y a donc pas seulement *Octobre*, *Le jour se lève*, *Bambi*, mais il y a également *Kapo* puisque Rivette lui avait dit de ne pas aller voir là-bas, lui transmettant, avec des mots, qu'il n'y trouverait pas son histoire. Quelques années plus tard, Daney, critique finalement accompli, devint aussi un pédagogue ; alors il nous redit ce choix qu'il tenait déjà de Rivette. Mais il le fait dans un récit qui n'est plus celui de Rivette. Il le fait par sa propre histoire, dans sa propre histoire, là où le « pas filmé à temps » des cinéastes se mêle au « arrivé trop tard » de sa cinéphilie, qui sont le temps désenchanté de son enfance moderne et qu'il garde en cinéma. Car cette histoire est désormais son tour de force, son histoire à soi du cinéma qui à la forme de ses propres questions et la fidélité aux choses qui ont « regardé [son] enfance[126]. » Et ce qu'elle nomme, Daney insiste finalement, ce ne sont pas tant des films – *Nuit et Brouillard* en place d'honneur – que la croyance en la capacité d'une forme à donner à comprendre sa place dans le cours de son propre siècle. Qu'une manière de rester à sa place devant cette forme qui est visage, qui nous regarde, et qui se doit dans sa violence, non pas toujours de nous faire voir, mais d'être un supplément, une part d'altérité. L'histoire du cinéma est la chaîne de ces « autres », images qui restent là car également inaccessibles, maintenant leur part essentielle d'étrangeté ; et en cela, elle reste racontable, ainsi éternellement lisible.

. *La carte de sable*

À la toute fin du « travelling de Kapo », Daney réouvre le cheminement de son histoire sur des images contemporaines. Et il évoque un clip – *We are the world* – où des chanteurs beaux et riches (américains), sur fond de fondus enchaînés se mêlent à des enfants pauvres et affamés (africains), constatant amèrement que, au travers de cette généreuse union électronique, les chanteurs beaux ne communiquent pas tant avec les enfants pauvres qu'ils ne les remplacent complètement. « Voici donc, me dis-je, le visage actuel de l'abjection et la forme améliorée de mon travelling de *Kapo*. Ceux dont j'aimerais bien qu'elles dégoûtent ne serait-ce qu'un adolescent d'aujourd'hui ou qu'au moins elles lui fassent *honte*. Pas seulement honte

[126] Serge Daney, « Le travelling de Kapo », *op. cit.*, p. 8. Selon une expression que Daney emprunte à Jean Louis Schefer, reprise et légèrement modifiée de *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980.

d'être nourri et nanti, mais honte d'être considéré comme *avoir à être esthétiquement séduit* là où rien ne relève que de la conscience – même mauvaise – d'être un homme et rien de plus[127]. »

Pourtant, constate aussi Daney, la forme de l'abjection elle a un peu changé. Car si pour Pontecorvo, en 1961, faire le choix d'un travelling implique encore des gestes conséquents (la mise en place des rails par exemple) faits par lui-même ou dispensés par d'autres, il est plus difficile d'imaginer ceux du monteur du clip humanitaire comme un effort conscient, ou même un choix véritable.

> « Je le devine poussant des boutons sur une console, l'image au bout des doigts, définitivement coupé de ce – et de ceux – qu'elle représente, incapable de soupçonner qu'on puisse lui en vouloir d'être un esclave aux gestes automatiques. C'est qu'il appartient à un monde – la télévision – où l'altérité ayant à peu près disparu, il n'est plus de bonnes ni de mauvaises procédures quant à la manipulation de l'image. Celle-ci n'est plus jamais "image de l'autre" mais image parmi d'autres sur le marché des images de marque. Et ce monde qui ne me révolte plus, qui ne provoque en moi que lassitude et inquiétude, est très exactement le monde "sans le cinéma". C'est-à-dire sans ce sentiment d'appartenance à l'humanité à travers *un pays supplémentaire, appelé cinéma*. Et le cinéma, je vois bien pourquoi je l'ai adopté : pour qu'il m'adopte en retour. Pour qu'il m'apprenne à toucher inlassablement du regard à quelle distance de moi commence l'autre.
>
> Cette histoire, bien sûr, commence et finit par les camps parce qu'ils sont le cas-limite qui m'attendait au début de la vie et à la sortie de l'enfance. L'enfance, il m'aura fallu une vie pour la reconquérir. C'est pourquoi – message à Jean Louis S. – je finirai bien par voir Bambi[128]. »

Alors se ferme « Le travelling de Kapo », sur ces images manquées de « l'autre » que Serge D., avait lues chez Rivette et qu'il retrouve une fois adulte à la télévision. Dans le miroir de vraies images d'altérité que le cinéma, lui, avait pu lui offrir, elles lui permettent de boucler son propre récit d'une vie en cinéma – dans ce « *pays supplémentaire, appelé cinéma* », dont la revue *Trafic,* où cet article est enfin publié, lui a permis de retracer une carte (elle-même divisée en trois cartes qui sont trois grands journaux intimes), forcément incomplète, mais dans la cohérence d'images de films devenues personnelles où pourraient se croiser d'autres images venues de cartes différentes. Car si *Bambi*, reconvoqué à la tout fin du texte par les moyens d'un retour à l'enfance, ne faisait pas partie de l'histoire de Daney, ce film, *a priori*, intègre celle de « Jean Louis S. » (Jean Louis Schefer), membre à présent de la communauté de la lanterne. De quoi retracer certainement une nouvelle histoire racontable dans la géographie toujours ouverte de la revue. Comme si Daney, imaginant ses cartes pour *Trafic*, avait pris soin d'en faire des cartes modulables, faites de sable seulement, ouvertes sur un monde différent en fonction de l'endroit d'où nous commençons à la lire, afin que devant lui sa revue bouge et se poursuive, pour que son territoire grandisse encore quand les jours pour lui s'arrêteront.

[127] *Ibid*., p. 18.
[128] *Ibid*., p. 19.

II

Chapitre quatrième – STRUCTURES DE LA REVUE

4.1. Le comité, le premier cercle : continuité de la carte Trafic

Nous avons rendez-vous avec Patrice Rollet. Au mois de mai 2018, tôt le matin, dans un café du V^e^ arrondissement de Paris, à côté du jardin des plantes. Il nous parle de Daney, de Jean-Claude Biette, des *Cahiers*, de son entrée à *Trafic*. Et plus généralement, de la période pré-*Trafic*, quand Serge Daney qui passait aux *Cahiers* y discutait parfois d'un projet de revue ; celui, porté par le critique entre 1987 et 1988, d'une revue trimestrielle, *produite* (nous soulignons, produite et non pas éditée) par Paolo Branco, mais qui toutefois ne se fit pas. Rollet en entendit parler (aux *Cahiers*, il s'occupait des éditions, il y édita notamment des volumes sur Agee et Ford qui plaisaient beaucoup à Daney) ; il relançait de temps en temps Daney sur son désir d'une revue inédite.

Puis le temps passe et le projet se tasse puis recommence, commence à prendre d'autres formes ; tous deux, Daney et Rollet, s'adressent à Paul Raymond Cohen, alors travaillant aux *Cahiers* et futur maquettiste de *Trafic* : second projet ici, d'une revue qui aurait dû alors être éditée par les *Cahiers du Cinéma*. Mais comme un supplément, nous dit Rollet, ce qui, somme toute, ne satisfaisait pas Daney. Et puis ce dernier tombe malade. L'urgence de la situation le fait tout arrêter, de *Microfilms* à *Libération*, jusqu'au son désir de *Trafic*, tout arrêter pour consacrer son temps à l'écriture de son ouvrage *Persévérance*. Pourtant, l'idée de la revue revient, alimentée notamment par le compagnonnage de ses amis qui le poussent à faire suivre son idée. Le projet de *Trafic* petit à petit se reconduit, à l'occasion aussi d'un détachement de Daney de la maison *Cahiers* au profit des éditions P.O.L, éditeur littéraire, via Leslie Kaplan qui poussait l'éditeur à faire un livre – en l'occurrence *Persévérance* – avec Daney. Or ce dernier, en prenant finalement le parti de faire *Trafic*, va convaincre P.O.L d'éditer non pas son ouvrage, mais sur le long terme une revue, la première de son catalogue, et consacrée au cinéma. Daney s'entoure alors d'un comité afin de co-réaliser avec lui la revue. Le comité de

premier numéro, c'est Jean-Claude Biette, Raymond Bellour, Yann Lardeau et Patrice Rollet. Dès le *Trafic* n°2, Lardeau est remplacé par Sylvie Pierre qui publiait déjà dans le n°1[129].

. *Un comité « complémentaire »*

À ce moment de notre discussion, Rollet et nous nous arrêtons sur ledit comité. Et nous l'interrogeons à ce propos : « Ce qui frappe finalement, c'est son allure *hétérogène.* » Lui nous répond : « Pas tout à fait, du moins je ne pense pas. » Précisément, il lui préfère le mot « *complémentaire* » – mot qualifiant un comité aux qualités certes diverses, qui se complètent pourtant, pensées aussi en tant qu'elles pourraient fonctionner collectivement, et ce même sans Daney. « Le dernier des soviets forme 1905 ! », dit-il en rigolant. Mais il nuance aussitôt et insiste sur ce point : « Ce qui se passe à *Trafic*, c'est que, à un moment, les décisions étaient collectives. Quand il y avait un texte, les quatre lisaient, et on en discutait. Et ça a eu des effets ; à mon sens, ça a eu des effets catastrophiques. C'est-à-dire que c'était des textes *moyens* qui gagnaient. » Il prend l'exemple d'un texte de Manny Farber, de « L'art termite et l'art éléphant blanc », texte très important quant à l'histoire de la critique de cinéma, écrit en 1962 et publié dans *Film Culture*, republié (et traduit en français par Sylvie Durastanti) dans le *Trafic* n°10. Or, très virulent envers Truffaut, envers Antonioni, ce texte, nous dit-il, ne plaisant pas à la fois aux quatre membres du comité, a eu beaucoup de mal à passer[130]. Ce dont lui a souffert, parce que Farber est le critique qu'il a le plus admiré, et que, derrière les goûts tranchés et provocants, se trouve un accompagnement critique qui finalement importe davantage. Dès lors, le comité décide qu'il revient à chacun, et individuellement, de s'occuper de certains textes, « soit qu'il le commande, soit qu'il ait envie de le publier. S'il l'aime vraiment, il fait envoyer le texte

[129] Ancien critique aux *Cahiers du Cinéma*, Yann Lardeau arrive dans ce projet *Trafic* par l'entremise de Patrice Rollet qui avait édité, aux *Cahiers* justement, l'un de ses ouvrages sur Rainer Werner Fassbinder et qu'il avait trouvé très bon. Mais Lardeau, finalement, ne semble pas véritablement avoir participé à la création de *Trafic*. Il n'a pas aidé quant au travail éditorial et n'y a jamais écrit. Aussi Daney le remplace-t-il par Sylvie Pierre, dont il était un proche depuis de nombreuses années ; mais c'est aussi que son article écrit pour le premier numéro de *Trafic*, « Le mystère de la vie Passionnée », avait fini de le convaincre.

[130] Lors de sa publication dans *Trafic*, un astérisque inscrit à même le titre de l'article prévient par ailleurs de manière allusive de la difficulté de son intégration dans la revue. « Pourquoi avoir attendu si longtemps la publication en français de cet essai célèbre de Manny Farber, qui passe aux yeux de certains, tel Jean-Luc Godard, pour le critique de cinéma le plus passionnant de sa génération avec André Bazin et James Agee dont il était l'ami ? Peut-être parce que, au-delà des difficultés réelles inhérentes à son style (goût du paradoxe, jeu sur les mots, vitesse de l'écriture), les partis pris du peintre et critique américain continuent de déranger. Si la cause de Richardson est désormais entendue, celle de Truffaut ou d'Antonioni l'est moins et leur traitement ici suscitera sans doute encore quelques résistances. Au risque de se priver d'une pensée où se nouent déjà l'art comme rhizome et le cinéma comme genre tout à la fois populaire et minoritaire. » L'astérisque est signé P.R. (Patrice Rollet). Manny Farber, « L'art termite et l'art éléphant blanc », *Trafic*, n°10, Printemps 1994, p. 134.

directement à Jean-Luc [Mengus, secrétaire de rédaction] et le texte passe. Mieux vaut cela, quitte à ce que la revue paraisse parfois contradictoire dans ses choix, plutôt que de choisir *le plus petit dénominateur commun*. »

Complémentaires. Ainsi, tels se composent les membres du comité imaginé par Daney, et tels ils doivent s'imaginer eux-mêmes lorsque Daney n'est plus. Car à ce moment-là, la revue continue autour d'un centre devenu absent, maintenu cependant dans l'image terminale qu'il a lui-même écrit et qui perdure dans l'équilibre des publications – pas de textes sur Haneke nous dit Rollet, pas non plus sur Dumont, « pourquoi, sinon, avoir bien publié le "Travelling de Kapo" ? » La morale de Rivette, et par-delà celle de Daney, est une histoire qui se prolonge dans les choix renouvelés du comité. Certes, mais dire cela, ce n'est plus dire assez. Surtout, ce n'est pas dire avec justesse le caractère d'un comité qui se pense par le groupe, en tant que ce groupe à son tour se pense en parties autonomes et en jeux de renvois, ce que désigne clairement le mot « complémentaire » et que vient préciser l'anecdote de Rollet sur la publication du texte de Farber. Le bon fonctionnement de *Trafic*, en ce sens, serait aussi que son comité puisse *ne pas s'entendre*. Derrière la permanence des numéros, il est des voix contradictoires qui sont aussi des qualités et qui relèvent d'un espace de publication non tributaire du consensus ou d'une unité synthétique.

. Le premier cercle

En 2004, à l'occasion du n°51 de la revue, le comité qui vient soudainement de perdre Jean-Claude Biette se dote également d'un *conseil*, composé de Leslie Kaplan, de Pierre Léon, Jacques Rancière, Jonathan Rosenbaum et de Jean Louis Schefer – des membres déjà anciens de la revue qui y écrivent dès son début et constituent son *premier cercle*, en quelque sorte des parents proches mais qui ne viennent pas tous du monde du cinéma. Patrice Rollet nous le précise, ce conseil c'est pour *Trafic* à la fois une manière nouvelle d'être épaulé et une organisation symbolique : *Trafic*, c'est aussi un écrivain frontalement politique (Kaplan), un critique également cinéaste (Léon), un philosophe (Rancière), un cinéphile américain circulant en permanence dans tous les festivals du monde (Rosenbaum), un historien de l'art, essayiste et philosophe (Schefer). Ainsi, moins régulier en cinéma (moins purement cinéphile, moins « cinéma-cinéma » dirait Rollet) que les quatre membres du comité, le conseil-premier cercle nous désigne autrement la qualité complémentaire de l'organisation de *Trafic*. Ce premier cercle, expression du comité, que Daney employait et que Rollet reprend, provient d'une revue de littérature. Celle de Jean Louis Schefer, intitulée *Café*, sous-titrée *Librairie*, et dont quatre

numéros paraissent entre 1983 et 1984. Une revue confidentielle – sobriété de la maquette, peu de tirages, peu distribuée – derrière laquelle Rollet situe très largement *Trafic*, et sur laquelle il nous faut à présent nous arrêter.

Durant toute l'existence de *Café*, Jean Louis Schefer y est directeur de publication, Philippe Blon, Jean-Loup Rivière y composent le bureau, Gianfranco Pardi est à la maquette et au conseil graphique. Le reste de ceux qui y écrivent y sont « *un cercle* » – ainsi nommé dans l'ours[131] – fait d'écrivains, de critiques, d'historiens, etc. ; et parmi eux, on trouve Daney, Bellour, Bonitzer, Raoul Ruiz, qui réalisent *Trafic* quelques années plus tard. On relève dans *Café* des textes traduits, des présentations, des analyses et des critiques de productions écrites, françaises ou non, actuelles ou non. Chaque numéro est illustré par des dessins, souvent discrets, toujours très beaux, faits par des dessinateurs divers et amis de Schefer, imprimés sur certaines pages d'une manière mesurée, à vrai dire sans logique aucune sinon le silence du dessin (la mise en pause de l'écriture) et la cohérence du volume. Chacun des sommaires des numéros est divisé en deux : il se trouve dans *Café* une partie intitulée « *Bibliothèque* », faite de traductions et de textes plus amples et autonomes, sans dossiers véritables, qui suit une partie nommée « *Librairie* » où sont critiqués des ouvrages parus récemment en des notules plus courtes. Ces deux ensembles coexistants, Schefer, dans son premier éditorial, les définit comme l' « usage » partagé d'une langue fugitive, gardée dans les secrets de la littérature et reconvoquée par chacun en chaque instant de ses lectures.

> « [...] La réalité de la lecture n'est pas faite de ce rapport exclusif aux "nouveautés" de l'édition, elle est bien plutôt le partage constant de la bibliothèque où coexistent des états de récits, de pensées, de philosophies. L'usage de la bibliothèque, le travail des formes du lisible dans notre histoire, est créateur ou producteur de cette histoire particulière : ce peut être notre culture, ce peut être, plus simplement, notre horizon humain.
>
> Nous ne cessons de lire et de relire des livres : il y a donc cet entêtement sur ces objets historiques – les seuls à ce point mobiles dans toute l'histoire de monde – un entêtement dans leur force à demeurer contemporains, dans leur nécessité sans cause : c'est que la littérature ne cesse d'inaugurer l'usage d'une langue autrement sans emploi ; c'est donc la vie, la ventilation imaginaire, la mobilité incessante de cette langue qu'aucun homme ne saurait parler. C'est la part improbable de l'humanité ; ce n'est pas sa part raisonnable, ce n'est pas tout à fait sa folie : c'est cependant une part sans calcul[132]. »

Créatrice de cette langue « qu'aucun homme ne saurait parler », la bibliothèque – une bibliothèque idéelle, mais celle de *Café* également : une bibliothèque rassemblée, reproduite,

[131] Dans le domaine de l'édition, l'ours est un espace placé en début ou en fin d'ouvrage, de numéro de revue, qui recense notamment le nom des collaborateurs de l'imprimé, ainsi que leurs fonctions.
[132] Jean Louis Schefer, « éditorial », *Café*, n°1, p. 3.

et en quelque sorte incarnée par la revue lors de chaque numéro – est donc définie par Schefer comme un lieu de production. Par le rassemblement patient des livres, elle réalise une langue tout à la fois fictive et historique, qui est « notre culture », notre « horizon humain », notre « part improbable », que nous ne pouvons posséder mais dont nous expérimentons, dans le cours de nos vies, toute la mobilité. « Notre usage des livres, écrit plus loin Schefer, de tous les livres, mesure quelque chose comme l'accroissement de durées indéfinies dans l'histoire : ce temps-là est aussi celui de la signification des hommes. [...] Il n'y aurait donc de stratégie que tout à fait déraisonnable : celle qui consisterait à dire que nous lisons[133] » ; une stratégie finalement simple et qui produit un regard continué sur « le langage dont nous vivons », accroissant, par la mise en circulation des livres, la connaissance de ce qui tient au milieu de chacun de nous.

Or cette croyance en la part historique, irréductible de la langue, Schefer va la trouver dans la structure même de sa revue : par un cercle de lecteurs amis qui parlent de leurs lectures et rendent ainsi mobiles les étagères imaginaires de la bibliothèque et de la librairie *Café*. Parce ce cercle rassemblé autour de *Café*, ce n'est pas seulement des rédacteurs. C'est aussi la « part improbable » des mots de la revue, ressortie livre par livre des galeries de l'histoire ; une part « sans calcul », encore non décidée avant que les numéros sortent, et qui accroît, au fur et à mesure des diverses lectures du cercle, la masse des livres lus et racontés. Car si la librairie et la bibliothèque *Café* sont cet espace en horizon qui augmente « le langage dont nous vivons », le cercle, en choisissant les livres et les lisant, les réinscrivant dans la langue, devient une sorte de libraire et de bibliothécaire. Il compose l'horizon des livres qui sont l'usage de ce monde agrandi ; le partage de ses notes, de ses études, est le mouvement même de la langue recherchée par Schefer.

Quelques années plus tard, dans la revue *Trafic*, ce premier cercle, selon cette dynamique empruntée à *Café* est encore ce monde qui grandit dans le choix de certains auteurs, lecteurs et cinéphiles ; bien qu'il grandisse toutefois d'une manière différente. Car désormais, l'horizon de la revue doit être ouvert d'une toute autre façon, lorsqu'il s'agit pour *Trafic* de pointer des endroits d'un monde d'images où se situe le cinéma et non plus d'une langue littéraire, d'où s'en viennent des questions – moins uniformes en ce sens car davantage soumises à la pluralité d'un mot en crise (le cinéma) qui recoupe parfois la peinture, les images médiatiques, ou bien même la littérature et la philosophie, bref, qui dialogue en des zones diverses où se vivent

[133] *Ibid*., p. 4.

encore les images – qui comprennent, même de loin, le présent dispersé du cinéma. Ce n'est donc plus exactement la dynamique *Café*, où le cercle augmentait la librairie en un mouvement plus homogène et anonyme, rivé au seul plaisir du texte et à l'avancée continue de la langue des ouvrages. C'est ici davantage une dynamique de *pôles*, cernée par des auteurs et des disciplines de lectures : *Trafic* c'est aussi un écrivain, un philosophe, un historien de l'art, un cinéaste. C'est une manière pour la revue d'étendre la géographie de la carte *Trafic* à partir des membres d'un cercle qui entretiennent des parentés différentes avec les images, et donc avec le cinéma, pour découper des franges nouvelles où faire remonter son histoire.

. *Jean Louis Schefer et les figures rupestres paléolithiques*

Ceci, nous le remarquons notamment dans le *Trafic* n°3, lorsque Jean Louis Schefer adresse une lettre à Serge Daney « sur l'interprétation des figures paléolithiques » qui est une sorte de bilan de son travail récent sur l'art rupestre paléolithique, et particulièrement sur les figures humaines, peintes et morcelées sur les parois des cavernes de l'Europe occidentale. Celles-ci, selon les descriptions faites par Schefer au commencement de son article, se caractérisent par leur rareté au profit notamment de représentations animalières, également par leur schématisme, ainsi que, et cela est important, par leur constitution *négative*, dans la mesure où c'est toujours dans des « variations aberrantes de formes » ou dans des « montages de parties » avec un réseau animal que l'homme finalement apparaît. Puis dans le courant de sa lettre, Schefer dresse ses hypothèses et interprétations sur l'étonnante situation de cette figuration rupestre, en prenant d'abord soin de se situer après d'autres pensées (celles de Georges Bataille, de l'abbé Breuil, Leroi-Gourhan, Max Raphaël, ou bien de la méthodologie préhistorienne), ce qui veut dire, pour l'essayiste, se placer *à côté*.

Pour Schefer, et contrairement à ses prédécesseurs, avant toutes choses, afin de ne pas mal comprendre ce que la masse de ces figures peut nous révéler de nous-mêmes, il nous faut en exclure un savoir représentatif. Elles ne sont pas des représentations (nous ne pouvons pas les lire ainsi) dans la simple mesure où nous est inconnue, et le sera toujours, *leur articulation* de représentation (par rapport au réel, ou au sein d'un rituel religieux ou social propre à cette époque préhistorique inaccessible à notre connaissance) ; cela que ne prennent pas en compte les autres méthodes, toujours prêtent à rabattre les formes de ces figures sur des idéologies diverses (psychanalytiques, évolutionnistes, structuralistes, etc.). Or pour Schefer, ce qu'il nous faut y voir c'est justement ce que cache le rabattement d'une pensée pré-requise sur les formes du visible : c'est-à-dire la figuration elle-même, l'incertitude des formes et, derrière cette

incertitude, comme la matière changeante du monde dont nous sommes faits. Selon l'hypothèse forte de Schefer qui prend ainsi le contre-pied de recherches précédentes sur la question, le réseau de figuration rupestre est en réalité la forme volontairement *bougée* de la « matière du monde », *la représentation comme mouvement* de la visibilité de notre espèce.

> « De quoi s'agit-il exactement ? Pas seulement des premières peintures, certes de figures suffisamment organisées, variées, modulées pour que l'on comprenne à la fois leur extension géographique et leur appartenance à une très longue histoire ; en deçà du partage entre art et religion, ce qui est en cause pour nous est la question de l'origine même. Or, qu'attendons-nous de cette contemplation d'origine ? Et quel *trafic* fructueux avec le néant ? Apercevoir le début de l'esprit, de l'âme humaine dans les nébuleuses originelles du cosmos ou d'en retrouver une espèce de témoignage dans nos jeux d'enfants ? Ou le témoignage même de nos jeux d'enfants avec quelque chose qui serait la toute première matière du monde, sa première disposition figurative et comme le premier tableau arrêté de son aspect ? Mais ces premiers jeux, si l'on veut, qui nous tirent du néant ou de l'univers restreint que nous sommes, et dans lequel nous manions une boue invisible (la "*materia prima*, écrit Paracelse, est visible et invisible, les enfants jouent avec elle dans la rue"), ont pour résultat d'agrandir et d'affermir ce monde par la quantité invisible mêlée aux figures ; ils ont aussi pour conséquence d'accroître l'invisibilité du corps, de l'homme… Pourquoi ? Sans doute est-il depuis si longtemps tenu pour un principe, une force, un centre tels qu'il est lui seul infigurable, c'est-à-dire *réellement invisible*.
>
> Non pas infigurable en raison de quelque interdit. L'homme est fait de telle sorte qu'en dehors des actions (qui est l'occasion de son apparition figurative : il vient de l'*historia* et non d'une considération de forme), l'homme (quel autre nom lui donner ?) est invisible. En tant que quoi ? En tant que je suis, j'éprouve, je pense, je veux… l'homme est pour toute l'image de ce monde premier quelque chose d'invisible[134]. »

Car sans cette forme rendue mobile de la représentation, l'homme, au fond, ne produit pas d'histoire lisible. Si c'est par ses « actions » qu'il se détache du néant d'origine, l'homme doit se représenter comme une figure enlevée à la concentration de ce néant, dans un décollement perpétuel avec le plan de son environnement dans le mouvement duquel il glisse pourtant, mais dont il doit se détacher dans des instants de non-coïncidences. Sinon, le centre de lui-même ne pourra que rester dissimulé dans les remous tranquilles de la matière du monde, pris dans le brouillard perpétuel d'une surface calme où l'homme, en tant que tel (en tant qu' « espèce » selon Schefer) reste voilé comme corps, mais aussi comme conscience et comme force agissante. Or, dans la nuit du réseau rupestre, l'homme en sursaut se réveille et se détache du catalogue des formes du visible pour se penser comme élément décroché de son monde, ainsi rendu à sa possibilité figurative : et à sa visibilité nouvelle, et à son mouvement historique.

Mais plus encore que le contenu de ce texte, ce qui nous intéresse ici est la méthode déductive employée par Schefer. Car celle-ci est cette force très singulière de rencontre avec les images qui travaille l'instabilité des signes (ici de la peinture rupestre et paléolithique, mais

[134] Jean Louis Schefer, « Lettre à Serge Daney sur l'interprétation des figures paléolithiques », *Trafic*, n°3, Été 1992, p. 68.

également, dans le *Trafic* n°1, du cinéma[135]) par un style d'écriture très rare, au mécanisme et au vocabulaire heurtés. Dans le mouvement de cette écriture grise, inimitable, Schefer paraît comme inventer l'ensemble des figures qui parcourent ses analyses – devenues des personnages dans force imageante de l'écriture de Schefer, elles sont transformées en fictions – afin de seul les faire déambuler et de les perdre d'un couloir l'autre dans la maison d'histoires et de savoirs qu'il se construit. Sa « Lettre à Serge Daney… » produit en ce sens une pensée *inappropriable*, toujours enlevée à la compréhension pleine du lecteur, bousculée des questions que Schefer se pose à lui-même, suivant en cela le fil des affections (au sens où Spinoza parle d' « affections » pour désigner les changements dans un corps par lesquels « la puissance d'agir de ce corps est accrue ou diminuée, secondée ou réduite[136] ») que lui transmettent ces images rupestres de l'homme.

> « Mais comment se fait-il que nous parvenions à le voir ? À deviner sa silhouette, à arracher dans l'entrelacs des formes quelque chose de son aspect ou de sa caractéristique ? Comment cela est-il possible ? Que l'homme commence par se dissimuler ; qu'il soit tout d'abord la ruse, le rébus et la tromperie même des formes ? Qu'il ne soit que cela : le gibier de l'animal en figure ou l'état de plus grande contamination des formes ?
>
> [...] Morcellement de la figuration humaine, empreintes "naturelles" conservées (intentionnelles ou accidentelles) : pieds, mains positives et négatives.
>
> Traces non figuratives à compter dans la figuration humaine et qui n'ont pas d'objet figuratif net ou limité (comme les signes) : griffades et méandres (labyrinthes digitaux) : une forme humaine réfléchie et, si l'on peut dire, intransitive ; forme sans référence de figure ou d'objet : le labyrinthe y est quelque chose comme la limitation indéfinie d'un monde qui prend dans ses méandres l'individu infigurable dans le développement graphique de ces réseaux. Ces tracés labyrinthiques (nombreux à Gargas) dégagent de temps en temps une figure animale à l'intérieur des entrelacs : elle demeure cependant liée par le labyrinthe ou la ligne somnambule[137]. »

Sans doute alors, la lettre de Schefer, au sein de la revue, paraît venir de loin. Sans doute aussi, elle réalise le pays lointain d'où elle vient, le nomme et le donne à entendre. Elle laisse dans la revue quelque chose d'un récit d'aventure, d'une histoire fantastique. Un pays d'autrefois (préhistorique en l'occurrence) qui nous revient dans la brillance d'un conte et dans une langue non scientifique mais qui fait son autorité. Certes, les lettres de *Trafic* ne viennent pas toutes d'un pays si lointain. Mais, présent dans son premier cercle dès ses tout premiers numéros, Schefer révèle la dynamique de pôles que pourrait rechercher *Trafic* en s'entourant d'amis qui viennent pousser les bordures de sa carte. Moins le rayonnement calme de la lecture de la revue *Café* que la liberté forte, enfantine et secrète d'un modelage d'images dans les échanges cachées de la revue *Trafic*, puisque, comme le précise Schefer, « aucun préhistorien

[135] Jean Louis Schefer, « De la vie des mutants », *Trafic*, n°1, Hiver 1991.
[136] Spinoza, *Éthique* [Chap. III, Def. III], Flammarion, 1965 [1677], p. 135.
[137] Jean Louis Schefer, « Lettre à Serge Daney… », *op. cit.*, pp. 68-69.

ne nous écoute[138] ». À ce point fictionnelle, son écriture nous ramène aux accidents heureux des aventures d'enfance et des régions du bout du monde, voyage où la réalité et la compréhension du monde, au milieu des fictions, peu à peu s'éclairaient. Car le mouvement d'ouverture géographique proposé par *Trafic* que nous cherchons à décrire dans le cadre de ce chapitre est bien, nous le comprenons à présent, une ouverture de l'écriture, et par-delà *de la pensée* confrontée aux images.

4.2. La solitude du spectateur

Parmi les premiers numéros de la revue, il est un autre article qui prend en lui un mouvement d'écriture fabulateur, similaire à celui relevé dans la lettre de Schefer. Il s'agit d'un poème de Henri Michaux intitulé « Notre frère Charlie », paru initialement dans la revue *Le Disque vert*[139], republié à la toute fin du *Trafic* n°4. Consacré à Charlie Chaplin, il fait partie des rares écrits de Michaux consacrés au cinéma. Mais il est en même temps un texte sur la modernité de la première moitié du XX^{e}, et sa brutalité nouvelle, que Michaux retranscrit à l'aune d'un mouvement inédit, purement cinématographique, qu'il voit à l'œuvre chez Chaplin et dont il fait le centre de son écriture et le moyen même de penser.

C'est que, à l'opposé des peintres et des poètes, contre ceux-ci qui usent de toiles et de papiers, ce Charlie, âme moderne, serait, selon Michaux, notre inconscient qui se dévoile *immédiatement*. La plume de l'écrivain n'est qu'un intermédiaire, le pinceau du peintre tâche la toile, lorsque Charlie, lui, se moque bien de la médiation – « c'est fait ! Il vit ! ». Il reste tâche, mais une tâche spontanée, inouïe et auto-générée. Charlie est notre frère parce qu'il vit de lui-même : « Oh ! Simplicité ! ». Classique et primitif, tueur en même temps qu'humaniste, « Charlie unanimiste » nous met à nu le mouvement de chaque chose. Mais plus encore, lorsque nos émotions ont disparu et que nous agissons seulement, lui seul peut témoigner. « Charlie c'est nous[140] » déclare Michaux, lui désormais qui vit à notre place. De ses gestes brutaux, il déroule le récit du monde que nous ne pouvons plus supporter, et sa force machinique devient la forme collective de nos sensations fatiguées.

---

[138] *Ibid.*, p. 72.

[139] Revue belge et mensuelle de littérature, *Le Disque vert* paraît entre 1922 et 1955 sous la direction de Franz Hellens (les trois premiers numéros étaient titrés *Ecrits du Nord*). Le poème de Michaux paraît dans le n°4-5 de la revue, en 1924 ; il est alors signé Henry Michaux, selon la modification que Michaux opérait à l'époque sur son prénom lors de ses publications (ce qu'il fit jusqu'en 1928).

[140] Henri Michaux, « Notre frère Charlie », *Trafic*, n°4, Automne 1992, p. 139.

. L'écriture de Henri Michaux

D'emblée, ce poème de Michaux est un texte énervé qui ne se lira pas avec repos. Parce que Charlie, littéralement, y est le cinéma, et que ce cinéma mesure le monde des hommes, ce monde d'alors fait de violences et parcouru d'avidité. Charlie y est le cinéma ; le cinéma lui-même mesure le monde des hommes : Charlie, alors, serait ce monde qui parle la langue du cinéma. Tout comme le poème de Michaux, qui donne lui-même à lire cette contamination du cinéma jusque dans l'écriture, par sa découpe textuelle qui mime parfois des photogrammes. Ses mots abrupts et ses phrases courtes organisent un langage *monté* et qui ne s'arrête pas de défiler ; entre les phrases, ni pauses, ni intervalles, « ni milieu, ni commencement, ni fin, ni lieu », tout juste une virgule, parfois un point, qui saccadent les mouvements, les additionnent et puis les lancent dans le saut de la ligne qui vient. Les faits et gestes de Charlie sont ce présent simple d'action, emporté par un défilement qui fonce et qui percute.

> « [...] Il tue un policeman. C'est fait. Il le tire par les bottes jusqu'à la rivière. Il ne se retourne pas.
> À la rivière, il le pousse du pied.
> Le cadavre et Charlie, chacun va de son côté.
> Charlie marche, marche[141]. »

Et Charlie marche, marche, il tire, il pousse. Il est le tout d'un monde qui ne vit que par sa présence et qui en meurt aussi. Et ce faisant, l'écriture de Michaux devient performative. Tout juste énoncée, déjà effectuée, elle acte par le style et non par le sujet[142]. Ou bien plutôt, le style se fait sujet ; Charlie, tout comme Michaux, compose le monde par la soudaineté de son corps et son action directe. L'un court et l'autre tombe, le premier se relève, tous deux créent les images et les font disparaître.

Certes, c'est Charlie en tant que personnage qui produirait cela. Pourtant, comme le relève Anne-Élisabeth Halpern, les synopsis décrits dans ce poème ne sont pas tous tirés de films de Chaplin, et c'est finalement le « mode opératoire » burlesque davantage que les films qui intéresse Michaux : et la brutalité et le « télescopage[143] ». Et en effet, bien au-delà des plans eux-mêmes, Charlie et puis Michaux bousculent les films entre eux. Parce que le personnage percute les mots de l'écrivain, il ne cesse également de mélanger ses souvenirs : « Charlie c'est

[141] *Ibid*., p. 139.
[142] Michaux l'écrivait lui-même dans *Un barbare en Asie*, selon lui « le sujet importe peu. Beaucoup sont semblables. De même l'histoire des peuples. C'est la façon, le style et non les faits qui comptent. » Henri Michaux, *Un barbare en Asie - Œuvres Complètes 1*, Gallimard, 1998 [1933], p. 398.
[143] Anne-Elisabeth Halpern, *Michaux et le cinéma*, Jean-Michel Place, 2016, p. 42.

nous », mais c'est surtout Michaux qui se débat avec Charlie. C'est une même chute qui saute d'un plan à l'autre d'un autre film. Une même idée qui saute d'un plan à l'autre d'un même cerveau. C'est Charlie intenable et qui siffle en tous sens, qui administre en tous les bouts. Qui sort des yeux d'une tête pensante et fonce dans les boulevards d'une ville, projeté au cœur d'un plan de film. Mais qui remonte ensuite : déjà il mange l'idée qui vient et perfore la suivante, puis il s'y tient juste avant qu'elle tombe et s'en vient glisser sur la feuille de l'écrivain. Cette fois il traîne en ville et joue au policier. D'une tendresse toute nouvelle, il donne des gifles et en reprend. Une idée toute nouvelle : laisser filer, moins réguler. Alors les voitures s'agglutinent, pour peu bientôt elles tombent bientôt du film. Et puis Charlie remonte, etc. Lui et Michaux, tous deux avancent. Car si Charlie ne peut que faire cela – avancer, avancer – Michaux de son côté apparaît contraint de le suivre.

> « Charlie va se marier. Il aime sa fiancée, il ne vit plus qu'à son bras. S'il ne peut la voir, dans la rue il redescend, malheureux à se suicider.
> Il revient, il la retrouve, il est heureux, et pourtant voyant sa belle-mère, ployée, cherchant une épingle tombée à terre, il faudra, cela sera, il n'y peut rien, il lui foutra son pied au derrière. C'est ainsi que de partout il est mis à la porte[144]. »

Alors, derrière ce grand désordre, Michaux laisse voir un trouble quant à la vitesse cinéma. Son écriture évoque une vitesse qui tape puisqu'elle est celle du monde moderne, mais qui attire aussi, mais qui emporte, mais pousse le spectateur avant même qu'il ne chute. Charlie violente surtout et fait certes un peu rire, mais lui-même tue ! et les morts de Charlie n'ont « n'[ont] que ce qu'il[s] mérite[nt] » : Michaux insiste ici et l'on prend peur pour lui.

« Il faudrait que je n'aille plus au cinéma, que j'y renonce totalement, car une fois suffit pour être pris à jamais. Mais dans une vie si indigente, comment me priver de cela encore ?[145] » Ceci, Michaux l'écrit dans « Personnel », un autre de ses textes consacrés au cinéma, après qu'un personnage de film l'ait regardé tandis que lui baissait les yeux justement pour se protéger, et a tenté de le happer. Mais Michaux s'est enfui, a réussi à s'échapper ; et dans sa peur du cinéma, il dit toutefois qu'il y retournera. Le cinéma, tout comme Charlie, pour le poète est comme un monstre où il lui faudrait revenir, et qu'il faudrait accompagner. Car Charlie « notre frère » ramène à l'innocence et à l'oubli, là où la vitesse et la mort sont le monde qui fonctionne. Là où la cruauté, le goût du grand, déboulent à toute allure sous la plume d'un poète qui en a peur mais qui pourtant regarde, parce que ses pensées y hoquettent et qu'elles

[144] Henri Michaux, « Notre frère Charlie », *op. cit.*, p. 140.
[145] Henri Michaux, « Notes ! Personnel ! », *Face aux verrous – Œuvres Complètes II*, Gallimard, 2001 [1967], p. 477.

rencontrent alors un point de sa conscience devenue extérieure, qui le fait sortir de son cercle pour venir pénétrer le monde.

. *La carte postale*

Dans la lignée de la lettre de Schefer, ce texte de Michaux, reconvoqué dans la revue par les membres du comité, nous montre que le monde-cinéma, le monde-image sur lequel s'ouvre la carte de *Trafic* est aussi, en elle-même, l'écriture de ses membres confrontée aux images. Parce qu'il ne s'agit pas seulement pour la revue de chercher toujours un *ailleurs* au travers du nombre des films, de leur histoire, d'un cinéma mondialisé. Il s'agit aussi de saisir que ce monde se construit par les moyens de l'écriture, et dans la pensée d'un auteur qui intègre à *Trafic* une fenêtre ouverte sur ses propres images. Car c'est par là, seulement, que se voit l'expérience d'un spectateur acquise en cinéma – comme c'est de là que Michaux et Schefer nous poussent dans leurs pensées nomades, constamment éloignées de quelques strates ou points d'accroche, veillant à leur propre transformation au contact avec les images. Comme si la connaissance, pour eux, devait être expérimentale, et renouvelée par des images qui sont le dehors de leur monde et qu'il leur faudrait attraper.

Et en ce sens, rappelons-nous des couvertures des numéros de la revue qui évoquaient déjà une corrélation relative entre extension géographique et mouvement de pensée. Sur ces couvertures, souvenons-nous, étaient présentes des images (sauf exception les seules images de *Trafic*) ; des images qui donnaient à voir une ouverture géographique. En effet, les photogrammes des films d'Artavazd Péléchian, Anthony Mann, de Ritwik Ghatak ou encore de Boris Barnet, respectivement sur les *Trafic* n° 2, 3, 4 et 5, caractérisent tout à la fois un désir de prospection critique (Péléchian, cinéaste découvert en France par l'intermédiaire du Daney de *Libération,* est traduit pour la première fois en français, de même que Barnet, cinéaste soviétique parfois oublié, est ici mis en exergue, etc.) et des pays concrets (Arménie, USA, Inde, URSS) tirés des sommaires de *Trafic*, mis en avant par la revue. Mais également, ces images, sauf exception, sont principalement des visages, visages d'acteurs ou bien de cinéastes. Ceci probablement en raison du format livre de la revue, de la taille importante du titre et de la présence du sommaire en couverture qui ne laissent à l'illustration qu'une place réduite ; l'image, en somme, y est visage pour des raisons de lisibilité. Et, placées en haut à droite des couvertures, les images de *Trafic* donnent à leurs couvertures quelques allures de cartes postales où cette image-visage devient un timbre. Elles nous rappellent ainsi que c'est à partir d'un visage, d'un point de vue unique que viennent les vraies nouvelles du monde, car

l'expérience se traverse seul, c'est dans la solitude que le centre de soi se détache, afin que viennent à notre rencontre la nuée vivante des images[146].

. Bernard Eisenschitz à Moscou

Ceci, constatons-le cette fois dans le premier article publié dans *Trafic* de Bernard Eisenschitz. Écrit entre septembre et octobre 1992, « Boris Barnet : journal de Moscou », qui paraît quelques mois plus tard dans le *Trafic* n°5, est un récit de voyage. Eisenschitz, dans l'objectif d'un livre autour du cinéaste, décide de se rendre en Russie, profitant, à Moscou, d'une rétrospective Barnet qui offre la possibilité nouvelle d'une recherche sur le cinéaste ; là-bas, il s'agira pour l'historien de voir ou de revoir les films, de consulter quelques archives, enfin de faire des entretiens. Le vendredi 25 septembre, jour de son arrivée, Eisenschitz est déjà en salle, entré discrètement au cours de la projection de *La Nuit de septembre* (1939). La recherche des archives, elle, débutera le lendemain, de même que sera établie la liste des personnes – proches de Barnet ou collaborateurs de ses films – à aller entretenir.

Dès lors, les rencontres se succèdent. Certaines sont très fructueuses, tandis que d'autres, bien sûr, le sont moins. Tout comme les films d'ailleurs ; cinéaste irrégulier, Barnet, également, a pu tourner de mauvais films. Du fait d'abord des conjonctures politiques, du fait ensuite de ses choix décousus, de son ardeur certaine à vouloir entrer au Parti communiste cependant que lui-même semble ignorer le politique. Et c'est pourquoi quelques-uns de ses films sont d'une indécision étrange. Parfois trop proches des directives du Parti, parfois s'y adaptant maladroitement, lorsque Eisenschitz les redécouvre ils portent encore en eux le décalage qu'ils entretenaient avec les spectateurs de leur époque. Pourtant, c'est dans ce décalage que l'historien retrouvera toute leur force, dans leur inaptitude à produire des stéréotypes et à travers leurs personnages trop purs, presque trop transparents, dans ce volontarisme aveugle aux besoins de son temps mais grâce auquel la vie, « inamendable »,

[146] Cette image de *la carte postale*, nous l'empruntons à Daney et à *Persévérance*. « La carte postale, pour moi, ce fut l'image, la seule image possible après la carte de géographie. J'en ai toujours envoyé à tout le monde, selon mes amours, mes amitiés et mes fidélités. J'ai fini par comprendre que je ne faisais que m'en envoyer à moi-même, à travers ma mère qui, habituée depuis mes premiers voyages à être "rassurée" par une carte postale, a fini par devenir la poste restante du cinéma pas mal autiste que je me faisais avec ces bouts de carton, ces timbres bariolés et cette adresse maternelle qui n'a jamais changé en trente ans. Un jour, ayant une perception très confuse du déroulé chronologique de ma vie, j'ai compris que le seul fil dont je disposais pour établir, année après année, ma chronologie, c'était les quelque quinze cents cartes postales que j'avais envoyées à ma mère et qu'elle s'était habituée à laisser en évidence, sur un meuble, pour qu'à mon retour je les trouve et illico je les range avec les autres. C'est dire. » Serge Daney, *Persévérance*, *op. cit*., p. 72.

semble envahir les plans. On le comprend alors, c'est par les films que commence notre auteur, moquant les historiens qui les pensent inutiles et ouvrant ses visions à des analogies très libres et héritées de son histoire cinéphilique, Henry King par exemple, mais aussi Griffith et Hitchcock. « Voyant et revoyant les films, [comme] la seule preuve qui ne puisse mentir[147]. »

Tournant autour de la rétrospective Barnet, le journal, par ailleurs, ne cesse de travailler le mode opératoire de l'historien sorti des salles de cinéma. « Comment procéder ? C'est souvent le plus passionnant, ce premier moment, écouter l'histoire des gens […]. Il me semble que les documents ne peuvent pas se passer des témoignages. Les uns et les autres sont inexactes au mieux, mensongers probablement, et ma seule solution, dans un premier temps, est d'en amasser le plus possible, sans trop de filtrage critique, pour essayer de les comprendre, de les faire parler[148]. » Très peuplé, ce journal de Moscou décrit un réseau de savoirs qui se compose paisiblement sous la patience des jours. Toujours, il s'agit de laisser parler, de faire confiance, parce que cette parole vive assure, de la part de celui qui parle, une position face à l'histoire, face au Parti et face au cinéma. Elle est la garantie de particularismes nationaux qui sont aussi le plan sur lequel doit se détacher Barnet si l'on veut saisir la dynamique de ses écarts ; écarts d'autant plus importants qu'ils mettent en jeu une mémoire encore active et qui remonte pour dialoguer avec le monde contemporain de ce journal. Car le vaste réseau stimulé par Eisenschitz, de Moscou à St Saint-Pétersbourg, apparaît stratifié. Il possède en lui différentes couches de temps con-pénétrées qui participent de la rudesse des lieux et suivent le trouble de la Russie, prise à l'automne 1992 dans des grandes forces contradictoires – emportée par l'ouverture de son économie au marché libéral, elle reste encore empreinte des couleurs fortes de l'histoire, de son proche passé communiste. Les avenues interminables héritées du fonctionnalisme communiste débouchent aussi bien sur des gares bouillonnantes, libérées de la police et des contrôles, que sur des musées, indifférents aux humeurs du temps et inchangés depuis de nombreuses années. Enfermé lui aussi dans cette arythmie, le cinéma russe du début des années 1990 ne semble pas trouver sa propre identité. Désintéressés de la politique et perdus dans le mimétisme maniéré des films de Tarkovski, les cinéastes ne crochent plus dans aucun réel, oubliant jusqu'à l'urgence de leur actualité. La guerre par exemple, qui débute en Géorgie.

Et c'est ainsi qu'à cette désunion temporelle, relative aux états de la Russie et qui trouve ses échos dans la rétrospective Barnet, répond la forme de l'écriture de ce journal. Depuis longtemps déjà, Bernard Eisenschitz écrit sèchement, usant de choses simples et concrètes pour

[147] Bernard Eisenschitz, « Boris Barnet : journal de Moscou », *Trafic*, n°5, Hiver 1993, p. 125.
[148] *Ibid*., p. 125.

faire débuter ses idées et puis les développer. Pourtant, dans ce « journal de Moscou » ce style paraît comme affirmé. On est saisi par ses phrases courtes qui plantent les lieux et les objets directement présents : une interview à domicile, une visite dans un musée, ou bien la traversée d'une longue avenue sous la pluie fine ; on redécouvre une grande clarté grâce à laquelle ce journal moscovite gagne en sécurité, lui qui se maintenait déjà sous la patience des jours, ne devançait jamais les résultats de la recherche mais attendait que le seul cours du temps finisse, paisiblement, par l'assurer d'un caractère. Et ainsi le temps, en retour, exprime son épaisseur, faite de désunions, que Bernard Eisenschitz ne fabule pas, n'invente jamais, mais qu'il soulève en écrivant : il les décrit seulement, il les exprime en décrivant des lieux. Et parmi ces lieux, il en est un particulier qui canalise très justement les flux contraires de la vie russe. Ce sont les stations de métro, où l'on croise des mendiants aussi bien que des brocanteurs, un couple très occupé derrière une vitre de voiture et puis beaucoup de livres achetés assidûment, ces livres poussiéreux qui prennent la pluie en attendant. Les stations de métro sont un espace privilégié de ce journal. Par eux, notre auteur se déplace, rejoint les films et leurs témoins. Par eux aussi, les couches de temps se superposent. Et si le temps présent s'affole au point de s'oublier déjà, la poussière endormie sur la couverture des ouvrages protège leurs souvenirs qui eux ne se perdent pas.

Alors, nous constatons de ce journal qu'il n'est pas qu'un état des lieux de l'actualité russe, ni d'ailleurs une nouvelle étude sur le cinéma de Barnet. Et nous percevons qu'Eisenschitz, au fil des jours, par l'écriture, cherche à nommer ce qui déjà s'efface et que lui seul pouvait entendre : une histoire nationale jusqu'alors partagée de loin, mais qu'il vient rencontrer cette fois, afin de mieux comprendre aussi l'ancien désir – politique – qu'elle incarnait. « C'était le moment d'essayer de préserver ça – pour nous, non pour eux, les Soviétiques : s'ils l'avaient fait, ça n'aurait pas eu tant d'importance, mais il semblait bien que ce n'était pas la mémoire de cette richesse et de cette continuité qu'ils souhaitaient garder. C'est à nous de nous expliquer sur ce cinéma soviétique : pourquoi il a compté, ce qu'on y a aimé, et, là-derrière, ce que nous avons à voir avec le rêve communiste qu'il re-présentait[149]. » Ainsi l'ouverture du journal, qui livrait déjà ce programme : « C'est à nous de nous expliquer sur ce cinéma soviétique [...]. »

Parce que cette phrase de poids donne son élan à ce journal. Par elle, nous comprenons qui nous parle. Ce « nous » tout à la fois impersonnel et transparent, « nous » finalement très *Cahiers*, ce « nous » emporte en lui une épaisseur de temps d'où luisent les dogmes

[149] *Ibid*., p. 117.

(communistes) du passé et leurs croyances à peine éteintes. Par cette phrase également, nous comprenons où vont les pages de ce journal. Vers une communauté ancienne et encore à venir, vers son histoire réinvestie. Vers le lieu de départ d'un rêve aujourd'hui apatride sinon dans la mémoire des films qui, si eux aussi ont pu imaginer, l'ont peut-être moins fait que ceux qui les ont vus, que ceux qui les ont faits, et que ceux qui les gardent encore[150]. Et dans la suite de ce journal, enfin, nous comprenons la présence singulière de cette écriture descriptive, étrangement personnelle derrière l'anonymat des lieux dont elle part simplement.

C'est que, nous l'avions vu avec Daney, nous le voyons avec Eisenschitz, le temps du journal est un temps propre à soutenir les impératifs du présent lorsque l'auteur, lui-même, tâche de s'y absenter. Blanchot à cet égard écrivait du journal qu'il « est une manière commode d'échapper au silence. » Parce qu'écrire chaque jour, dit-il, « c'est se mettre momentanément sous la protection des jours communs », c'est soumettre son écriture à « cette régularité heureuse que l'on s'engage à ne pas menacer[151] ». Alors, d'une régularité à l'autre, celle du journal intègre celle du temps présent, et ses pensées les plus alertes sont aussi celles qui ne viennent pas de lui, mais de ce temps présent qu'il pousse comme au-devant de lui. « Boris Barnet : journal de Moscou » est ainsi ce journal qui échappe au silence, où Eisenschitz fait parler la Russie en décrivant ses lieux. Et par la description seulement, ses souvenirs propres lui reviennent ; souvenir que l'on les devine ici, derrière ce brocanteur, que l'on aperçoit là, au bout de ce boulevard, et dont le tâtonnement constant révèle ce rêve bientôt fini, cette atmosphère de fin de rêve que connaît alors la Russie.

. *Elias Sanbar à Amman*

Moscou, en 1992, est une ville où les bouleversements du temps se donnent à lire directement. Mais Amman, un an plus tôt, n'avait pas le même caractère. Décrite dans le *Trafic* n°1 par le poète Elias Sanbar, elle est alors une ville moderne où s'éteignent, vites oubliées, les traces des vies passées et la mémoire des bâtiments. Également, une classe nouvelle d'habitants s'y est peu à peu installée ; et lorsque Sanbar y revient, vingt et un ans

[150] On pourrait par ailleurs penser ici à Serge Daney, qui dans *Persévérance,* après avoir évoqué son passé maoïste en partage avec les *Cahiers* (entre 1970 et 1974), écrit à propos de la Chine : « Lorsque j'y suis allé pour la première fois, en 1980, j'ai vraiment eu le sentiment, dérisoire mais réel, d'être le seul des *Cahiers* à être allé m'excuser, comme si ma venue voulait dire : je m'excuse » (Serge Daney, *Persévérance, op., cit.,* p. 146). Daney, ici, parle d'un acquittement, d'un devoir d'aller voir comme une manière de rendre au lieu un vieux désir volé qui n'était pas sa vérité. Ce n'est certes pas la démarche d'Eisenschitz. Mais il s'agit tout de même d'aller voir comme on pourrait le faire pour *vérifier,* tel que le disait Deleuze. Vérifier que les images ont pu nous aveugler chez Daney, vérifier que c'est aussi pour ça qu'elles méritent le regard pour Eisenschitz, et puis les protéger.
[151] Maurice Blanchot, *Le livre à venir,* Gallimard, 1986 [1959], p. 252.

après y avoir séjourné pour le tournage de *Ici et Ailleurs* (Godard, 1976), il ne reconnaît plus les siens. Ce peu de temps a donc passé, et dans la nuit où il revient la forme de la ville n'a plus la forme de ses souvenirs. Et il faudra attendre le lendemain pour que la ville s'offre à nouveau, dans la lumière d'un autre jour qui précise plus harmonieusement ses différentes évolutions.

> « Tôt le matin, du balcon de ma chambre j'aperçois enfin la ville. Elle a doublé, triplé de surface et s'est encore étalée sur les collines voisines. La lumière est drue, translucide, faite d'une infinité de picotements brillants qui submergent vos yeux et font de ces régions les plus belles de la terre pour fuir le sommeil et traverser le vif mais bref frisson de la fraîcheur matinale avant que la chaleur n'écrase de son inertie les êtres et les lieux[152]. »

Ce matin-là, Sanbar se rend à la mosquée al-Husayn, qui est le centre d'attraction des collines qu'il décrit. Ensuite il remonte l'une d'entre elles ; déjà les trottoirs grouillent de monde et il s'y fond avec bonheur, le pas soulevé par l'émotion mais dans le doute, encore, d'y retrouver les gens qu'il cherche.

> « Mais à peine ai-je parcouru quelques mètres que le parler des miens m'enveloppe de toutes parts. Parti des boutiques, des vendeurs ambulants, des passants qui échangent d'interminables salutations, des femmes qui tirent leurs convois d'enfants et déjà leur soupirent qu'elles sont esquintées, mon parler si particulier, à mi-chemin entre le monde saccadé, la bousculade des consonnes des Arabes du Maghreb et la façon traînante, langoureuse, presque indécente de ceux de Syrie, mon parler si semblable à la gestuelle des miens, à leur apparente et trompeuse bonhommie, fait d'une série de courbes de sons qui toujours s'arrêtent avant que la voix ne devienne languissante, comme si le timbre disait à sa façon à quel point ce peuple était simultanément simple et ingouvernable, patient et révolté, mon parler qui envahit mon corps par tous ses pores, me remplit d'une délicieuse apesanteur et me dit que les miens sont bien là, dans les ruelles des camps, dans les rues défoncées, dans les pièces étroites des petits immeubles, à leurs balcons et à leurs fenêtres, d'où ils déversent une pluie bienfaisante de voix qui vient laver le passant de la tête aux pieds.
>
> J'ai franchi le seuil sonore de la demeure des miens et me voici soudain aspiré dans mes souvenir[153]. »

Et nous voilà justement pris dans un film de Godard, lorsqu'à la pluie vue des boulevards moscovites, répond celle entendue des voix – « pluie bienfaisante » – des ruelles de Amman. Deux pluies qui ne sont pas les mêmes et ne se recoupent pas, mais se côtoient dans le montage des numéros, et de la bande passante des images de Moscou à celle sonore de ce parler arabe, un an après, la pluie qui veillait l'histoire russe s'est déplacée ; elle veille cette fois sur la culture d'Amman.

Du reste, la langue était l'un des enjeux de *Ici et Ailleurs* (1976), film de montage fait à partir d'images documentaires filmées en Palestine, en Jordanie, durant l'année 1970. Car plus

[152] Elias Sanbar, « Vingt et un ans après », *Trafic*, n°1, Hiver 1991, p. 109.
[153] *Ibid*., p. 110.

loin dans sa lettre, Sanbar évoque une scène fameuse du film où des révolutionnaires palestiniens, situés en fond de champ, évoquent le risque des opérations auxquelles ils participent, le jour d'avant leur mort et dans l'une d'elles, tandis qu'au premier plan un autre soldat, face caméra, fait son auto-critique et prend l'attention des auditeurs. Au point que cette conversation, filmée mais non traduite alors, Godard et Sanbar ne la découvrent que deux années plus tard dans une salle de montage, s'apercevant que leurs propres attentes avaient couvert leur attention et donc la mort prochaine des autres. Parce que la bande image, en quelque sorte, avait été trop désirée sur l'arrière-plan sonore.

Godard décrira tout cela dans le montage final du film. Daney également dans les *Cahiers* ; alors il parlera de « lettre morte[154] » quant à ces mots de morts-vivants, évoquant une bande-son que Godard retourne aux morts par son souci tardif de traduction, comme un honneur rendu à ceux dont il avait privé l'écoute. Sanbar à sa suite en reparle, et dans *Trafic* cette fois, il dit la culpabilité qu'avait été la sienne devant sa propre surdité. Mais autre chose aussi, il dit dans la revue l'importance de la traduction. Car dans ce premier numéro où déjà quatre textes sont traduits (de Agamben, Rossellini, Robert Kramer et de Bill Krohn), Sanbar insiste sur le défaut d'une intention qui avait manqué une parole qui disait pourtant tout : l'urgence d'un évènement, vrai et circonstancié, derrière le *déjà-là* d'un rituel politique. Une intention trop sûre d'elle-même, finalement imprécise, quand les traductions de *Trafic* sont justement ces précisions de la carte du monde. Même si Sanbar, lui, n'écrit pas en arabe. Non pas donc dans sa langue, mais en français et comme un étranger en son propre pays.

En cela pourtant, il dit aussi l'autre versant de la traduction, lorsque les origines diverses des articles de *Trafic* finissent enfin par se croiser dans la même langue d'un même endroit. Un endroit certes identifié (*Trafic* est une revue française, et P.O.L est à Paris) mais surtout *détaché*, comme si le français de *Trafic* n'était pas tant une langue nationale qu'une sorte de *pays en plus*. À la manière ce « pays supplémentaire, appelé cinéma » évoqué par Daney, le supplément *Trafic* est une carte de cinéma qui n'est pas qu'une somme de pays. Elle renvoie à ce tout, le cinéma, qui recoupe parfois ces pays en quelques points précis, mais les traverse surtout et touche ainsi dans leur durée, dans la mémoire gardée par leurs propres d'images. Et lorsque que lui, Sanbar, palestinien exilé, ne possède plus les images de son propre pays, d'autres lui disent en lieu et place de ses souvenirs, tel Khalid Abou Khalid, poète jordanien, qu'il rencontre dans la ville de Salt avec l'équipe du film :

[154] Serge Daney, « Le Therrorisé (Pédagogie godardienne) », *La rampe*, *op. cit*., p. 94.

« Nous fûmes tous [...] irrémédiablement subjugués par cet homme qui sortit d'une maison basse, nous salua et donna irrémédiablement ses ordres à un petit convoi qui nous transporta vers une base installée dans une pinède, plus bas dans la vallée. Sitôt arrivés, nous nous installâmes pour la nuit. Le soir commençait à tomber et Godard brancha son magnétophone. [...] Plus tard, nous avions fini de dîner tous ensemble, [...] je lui demandai de nous parler de sa poésie. Il nous proposa de dire son dernier poème "Beisan", du nom de la ville palestinienne qui nous faisait face de l'autre côté de Jourdain et dont nous voyions les lumières scintiller dans la nuit et du prénom qu'il venait de donner à sa fille dernière-née.

J'étais incapable de traduire simultanément et l'aurais-je-pu que je ne l'aurais pas fait pour ne pas rompre le charme qui immédiatement nous envoûta, les Palestiniens, buvant littéralement les mots et les Français emportés par la musique des vers et la scansion si particulière avec laquelle il les déroulait. Puis le silence s'installa comme dans les voyages. Il le rompit en me parlant presque en aparté. Avait-il senti à quel point j'étais bouleversé ? Avait-il remarqué malgré la pénombre que mes yeux étaient mouillés ? Je ne sais pas. "*D'où viens-tu en Palestine* ?", "*Je suis né à Haïfa*", "*Connais-tu ta ville* ?", "*Je n'en garde aucun souvenir*", "*Veux-tu que je t'en parle* ?", et sans attendre il enchaîna : "*Ta ville est la cadence des sabots de bois des femmes lorsqu'elles reviennent des fontaines et que leurs jarres débordent d'eau*". Puis il se tut.

Cette nuit, je la passai éveillé, enroulé dans une couverture, à regarder la silhouette des arbres se découper dans la clarté du ciel de la profonde vallée[155]. »

Car les images perdues d'une ville pourraient sans doute se raconter. Sanbar, du moins, nous dit qu'elles passent encore, lorsqu'il les entend dites ici dans cette voix belle et seule dont se dégage pourtant une mémoire commune, dans cette mémoire peuplée d'images, certes nombreuses, mais qui viennent s'unifier, additionnent leur durée dans une même *verticalité*, ce mot qui venait de Rollet, qui nous vient aussi de Péguy, et qui désigne pour le poète la valeur *évènement* de la mémoire. Et c'est-à-dire la place laissée, dans la mémoire, par le manque du souvenir, par le manque de l'image posée sur le souvenir[156], qui permet à Sanbar de faire siennes les images portées par la parole d'Abou Khalid. Parce que l'image d'une ville, et cette fois de sa propre ville, peut trouver sa place dans ce manque, par cette seule et belle phrase (« Ta ville est la cadence des sabots de bois des femmes lorsqu'elles reviennent des fontaines et que leurs jarres débordent d'eau ») qui est la croyance retrouvée en son propre village d'enfance dans le sentiment de Sanbar.

. Des articles et des lettres

Dans le *Trafic* n°1, Elias Sanbar écrit une lettre et qui dit notamment ceci : certaines personnes m'ont passé mon enfance ; ces années vieilles, perdues derrière les souvenirs, étaient presque devenues des rêves, et c'est par ceux des autres qu'elles remontent en ma mémoire.

[155] Elias Sanbar, « Vingt et un ans après », *op. cit.*, p. 115.
[156] Charles Péguy, *Clio*, *op. cit.*, p. 229.

Ces choses certes sont simples. Mais il fallait une lettre pour l'écrire ; surtout, il fallait un endroit à qui écrire. Par exemple une revue, et qui attend de recevoir des lettres, pour que quelques nouvelles du monde fassent briller ses souvenirs, et les élèvent un peu, du fond de sa mémoire qui manquera toujours.

Car quittant la lettre de Sanbar, c'est *Trafic* dans son entièreté que nous commençons à imaginer suivant ce même modèle épistolaire. Nous commençons à croire que Daney auparavant, le comité ensuite, reçoivent régulièrement des textes ou parfois les commandent : des lettres, des études, des travaux en cours, des notes personnelles, mais des textes qui, en quelque sorte, sont peut-être tous des lettres. Certaines d'entre elles attendent, sont conservées et seront publiées dans un numéro plus tardif, tandis que d'autres, plus proches de certaines sorties films ou bien trouvant leur place plus rapidement dans la composition d'un numéro, au gré notamment du hasard du contenu des autres lettres, sont publiées plus rapidement. Et sous doute *Trafic* en ce sens devient cette *poste restante* évoquée plutôt par Daney[157], un lieu où sont stockés certains courriers, dans l'attente d'un courrier voisin (d'un souvenir partagé, d'une mémoire commune) qui les ferait sortir, ou qui vient dialoguer dans l'histoire continue de la revue ; un lieu à qui l'on s'adresse directement, qui n'est pas un intermédiaire, puisque écrire à *Trafic* c'est aussi écrire pour *Trafic*, ce pays supplémentaire où se croisent des lanternes parfois mouillées de la pluie de Moscou et parfois de celle de Amman, quittant enfin leur solitude pour se rejoindre parmi les rêves d'une même communauté.

[157] Serge Daney, *Persévérance*, *op. cit.*, p. 72.

III
DE LA PERTE ET DU RETOUR DES IMAGES

Chapitre cinquième – LA MÉLANCOLIE

5.1. L'enfance

Charles Péguy écrivait que la mémoire manquait toujours. Il pensait même que le malheur des Dieux était qu'ils *manquaient de manquer*[158]. Car les Dieux, eux, ne risquent rien, ni la misère, ni la mort, pas même l'oubli, et qu'en cela leur destin ne pourra jamais s'achever, qu'il ne pourra pas s'accomplir, que les dieux, non, ne peuvent pas *devenir*. Tandis que l'homme lui peut manquer ; et sa mémoire manque notamment, ce veut dire aussi que toujours elle *devient*. « La mémoire consiste essentiellement, étant dedans l'événement, avant tout à ne pas en sortir, à y rester, et à le remonter en dedans[159]. » La mémoire n'est pas un temps homogène, resté comme en surface et continu, un temps qui gonfle et puis qui n'oublie pas. Mais elle est un mouvement souterrain, fait par des sauts, des creusements dans la terre, qui invoquent l'événement dans la durée et dans son manque, parce que « dans la mémoire, dans la remémoration les lignes sont transverses. Comme en géologie [...]. Elles sont horizontales ; et par suite transverses pour celui qui sonde et qui fouille[160]. » Pour qui se remémore, et c'est-à-dire, en somme, pour qui veut voir venir *la profondeur* de l'événement et le temps vrai de son histoire, sa grandeur et sa persistance, il s'agit de descendre dans l'escalier de sa propre mémoire, de plonger aussi dans ses manques, et non de la suivre comme d'un trait dans l'horizon d'un savoir sûr, sans heurts et sans accroches.

Ceci, Péguy certes l'écrivait, mais Sanbar également nous le révèle par sa lettre à *Trafic*. Car en laissant la parole d'Abou Khalid lui passer des images de son enfance qu'il avait oubliées – « "*D'où viens-tu en Palestine* ?", "*Je suis né à Haïfa*", "*Connais-tu ta ville* ?", "*Je n'en garde aucun souvenir*", "*Veux-tu que je t'en parle* ?", et sans attendre il enchaîna [...] » –

[158] Charles Péguy, *Clio, op. cit.*, p. 218.
[159] *Ibid*., p. 230.
[160] *Ibid*., p. 231.

il renoue avec son histoire, sautant dans cette image – *Haïfa* – qu'il avait cependant perdue. Mais qu'il retrouve à la faveur des mots de son ami poète, grâce auxquels désormais la nuit s'éclaire d'une lumière prolongée et provenant de la nuit noire elle-même : « Cette nuit, je la passai éveillé, enroulé dans une couverture, à regarder la silhouette des arbres se découper dans la clarté du ciel de la profonde vallée. » Comme si cette clarté de la nuit était celle retrouvée de sa mémoire, remise au centre du paysage et éclairant de l'intérieur les objets de son monde présent : monde ciselé, rythmes brisés, depuis lesquels s'en vient briller la lumière de son monde d'enfant.

Cette nuit de la mémoire dans laquelle la lettre de Sanbar nous fait nous enfoncer – grandeur et persistance de la mémoire incarnées par l'enfance et leur retour au moyen d'une parole commune, d'une image partagée qui creuse d'une lumière blanche les ombres du présent immédiat –, beaucoup de rédacteurs de la revue la disent et la partagent. Et en effet, nous nous souvenons de Daney qui, dans son « Journal de l'an présent », retrouvait John Mohune par le biais d'une parole de Tavernier, et puis, plus en amont encore, nous nous rappelons de Léon qui décrivait une communauté cinéphile sur le modèle de la communauté de la lanterne, regroupement d'enfants tiré des anciens jeux de Stevenson ; nous nous souvenons de la douceur de ces articles, et de la réconciliation qu'ils permettaient entre le passé recherché et ses propres images revues, recomposées dans les contours du temps présent. Mais chez Sanbar, cette fois, nous y lisons comme une mélancolie plus grande malgré la clarté de la nuit. C'est que Sanbar, non seulement se souvient, mais est également exilé, puisque c'était en Palestine que se trouvait Haïfa avant que la ville ne devienne, à partir de 1948, un territoire israélien. Sanbar certes se souvient, et ses souvenirs reviennent dans une tristesse muette tout juste cachée par la nuit – « Avait-il senti à quel point j'étais bouleversé ? Avait-il remarqué malgré la pénombre que mes yeux étaient mouillés ? » –, mais c'est aussi que ses souvenirs, avant de recouvrir d'une lumière calme la vallée et les arbres du territoire contemporain, n'étaient que les témoins d'un arrachement et d'une douleur profonde. Or cette douleur, très importante dans les premiers *Trafic*, il nous faut pouvoir la comprendre, l'intégrer désormais dans le grand circuit des images produit par la revue ; or cette douleur, nous la trouvons encore à la toute fin du *Trafic* n°7, alors que s'ouvrent les dernières pages du journal de Jonas Mekas – lui aussi récit d'exilé – intitulé *I Had Nowhere to Go*[161].

[161] Écrit entre 1944 et 1955, l'ensemble du journal, traduit par Jean-Luc Mengus, est publié en langue française en 2004 (Jonas Mekas, *Je n'avais nulle part où aller,* P.O.L, 2004 [1991]). En 1993, dans le *Trafic* n°7, c'est Sylvie Durastanti qui traduit, et le dernier chapitre du journal, intitulé « Les racines dans le désert ou retour à Ithaque », qui est intégré au *Trafic*. Celui-ci débute en 1953 lorsque Mekas est à New York, après s'être déplacé

. Jonas Mekas en Amérique

Le journal commence à Brooklyn où le poète, lituanien d'origine, vit depuis quatre années déjà, et le 1er janvier 1953 lorsque le gong du nouvel an lance une salve de cris, de bruits de verres qui s'entrechoquent et de premiers baisers, dans une détonation qui laisse Mekas presque assommé. Car lui, nous le comprenons vite, reste hébété, transi au milieu de la foule, en quelque sorte abasourdi par sa position d'immigré.

> « *1er janvier 1953*
> Et soudain, tous les gens se sont mis à crier d'une voix surexcitée. Il régnait un brouhaha incompréhensible. [...] Moi, je suis resté planté là, mon verre en l'air, attendant que les autres aient vidé le leur, et plongeant mon regard dans la foule, par-dessus les têtes et les verres. Où étais-je ? À Petrograd en 1916 ? À Berlin ? Où suis-je ?
> À l'autre bout de la salle, il y avait de la musique, vers laquelle tous convergeaient. La salle était complètement bondée, et d'autres gens s'efforçaient de se glisser là où je me trouvais, poussant sans espoir, tout en sachant qu'il était absolument impossible de se frayer un chemin.
>
> J'étais assis à la table de Dana et d'Alina. J'avais l'impression d'être un intrus dans un cercle de famille, encore plus resserré que d'ordinaire à cette occasion. Et j'étais assis là, mon verre en l'air, à regarder devant moi[162]. »

Sur quelques pages, ensuite, la soirée se poursuit, au rythme de cris de joie que Mekas donc ne partage pas, qu'il ne peut seulement partager, pris dans une très grande solitude. Mais les cris et les rires finissent alors de l'agacer ; tandis que la musique perdure, il décide lui de s'en aller. « Je me suis senti si totalement perdu dans cette foule, si inutile, si mal à ma place et si peu en harmonie que j'ai eu envie de tourner les talons et de me précipiter dehors, pour m'éloigner le plus loin possible de mes compatriotes. Peu m'importait où j'irais, du moment que je m'échappais de là[163]. » Mekas quitte cet endroit et il part dans la nuit ; il était trois heures du matin, et la première date du chapitre publié dans *Trafic* se termine ici ; au milieu d'un grand désarroi par lequel nous rentrons, lecteurs, dans ce journal américain.

Parti d'Europe après la guerre, Mekas, émigré lituanien, vit depuis comme une ombre entre Brooklyn et Manhattan, l'été sous la moiteur tapante et lourde des grandes avenues, et l'hiver dans le froid des quartiers pauvres, loin de la maison familiale de son premier pays. Mekas est exilé et n'a de cesse de le redire, car cela désormais, relevant chacune de ses pensées, est l'une des conditions de sa qualité de poète. La nuit il se réveille et marche, mis à la marche

---

de camps de réfugiés en camps de réfugiés dans l'Europe d'après-guerre ; en 1944, pour raisons politiques, il avait dû quitter la Lituanie.

[162] Jonas Mekas, « Les racines dans le désert ou retour à Ithaque », *Trafic*, n°7, Été 1993, p. 119.

[163] *Ibid*., p. 120.

par les sons de la nuit : « Voix émanant des chaudes soirées d'été, chants lointains des crapauds[164] » ; le jour se lève et il s'endort, d'un sommeil lourd encore de la ville de la nuit. Mekas est exilé et dans Brooklyn il se déplace, ne cessant pas d'errer la nuit, de trouver le sommeil le jour. Mais ainsi les jours passent et lui petit à petit avance ; dans ses nuits comme le jour, les choses semblent un peu progresser. Durant la nuit, son sommeil parfois s'améliore, et la journée il recommence à travailler, déménageant aussi de quartiers en quartiers.

> « *15 avril 1953*
> Loué un petit appartement dans Orchard Street. Loyer : 13,95 dollars par mois. Jusqu'au moment où j'y ai emménagé, j'ai dormi dans l'atelier vide de Lilly, sur Essex Street. Elle partait pour une semaine, alors elle m'a dit d'en disposer. Dans la perspective du nouveau Plan quinquennal, j'ai décidé de quitter Brooklyn. Et me voilà donc ici, au cœur du quartier juif, entre *pickles* et *bagels*.
>
> Cette nuit-là, il dormit dans un vrai lit. C'était un lit grand et moelleux, et, tout en y songeant, il en prit conscience. Tiens, se dit-il, depuis quand n'ai-je pas dormi dans un lit correct et moelleux, aux draps gardant un parfum de femme ? Toutes ces années, dans des baraquements, des camps, sur de durs et spartiates lits de camp, dans les champs et les bois, sur des planchers, sur des parquets, sur des matelas puants. Et maintenant, allongé sur le lit, j'en éprouve de tous mes membres le moelleux des couvertures et la propreté, si calmante, si apaisante, si décontractante. Il se dit qu'il était couché dans un lit pour la première fois de sa vie. C'était un sentiment bizarre, un sentiment d'enfance, renvoyant à sa mère, etc. Oui, il y avait – il tenta de s'en souvenir, mais il sombrait dans le sommeil –, il y avait un petit lit moelleux avec de petits oreillers rouges, dans son enfance, quand il avait quatre, cinq ou six ans mais il n'arrivait plus à s'en souvenir, c'était si loin, si irréel[165]. »

Mekas est exilé et sa tristesse trouve son image dans ces voix du passé, qu'il n'arrive pas à rattraper, mais qui lui viennent quand il s'endort et dont il tâche de se souvenir, dans la distance parfois d'un « il » qui le détache comme de lui-même, enclot le temps de la mémoire et lui permet de mieux le voir. Si bien qu'au fur et à mesure des pages, dans l'avancement des jours qui courent sur deux années entières, il recommence à se saisir de sa propre mémoire et perçoit enfin son enfance. Il voit le bois de ses parents et son visage baigné dans l'eau de leur ruisseau, ce même visage grandi sur la couverture de *Trafic*[166]. Mekas est exilé car il a perdu son enfance ; mais à la toute fin de journal, assis au bord d'un lac et dans le secret de la nuit, Mekas, renouant avec le jeu, se prenant pour Ulysse et écrivant à Pénélope, retrouve finalement son enfance et, tel Sanbar tout près d'Amman, il fait briller d'une clarté blanche la nuit du monde américain.

> « Chère Pénélope. Me voici à présent tout près d'Ithaque… Je songe souvent à mon enfance et aux endroits où nous avions l'habitude de jouer et de nous promener. Premiers souvenirs. Champs de pommes de terre. Miel des abeilles. Je refais un long chemin à travers mes souvenirs, pour retrouver

[164] *Ibid*., p. 121.
[165] *Ibid*., p. 123.
[166] Sur la couverture du *Trafic* n°7, l'image est un photogramme extrait de *Walden* (Jonas Mekas, 1964-1968), entièrement composé du visage de Jonas Mekas.

> mon foyer. Tout d'abord, je ne me rappelais pas de ce qui s'était passé la veille. Je ne voulais pas remonter plus loin dans mes souvenirs. J'avais peur de regarder en arrière. Ce n'est que récemment que j'ai remarqué qu'il me revient de plus lointains souvenirs, de lieux depuis longtemps disparus.
>
> Je suis au bord d'un magnifique lac, et c'est l'automne. Le soleil donne sur le lac et les bois qui m'entourent. Les nuits sont fraîches et pleines de secrets.
>
> Pénélope. Quand j'étais assis aujourd'hui, embrassant du regard l'eau et puis le paysage, j'ai subitement eu l'impression que mon passé avait rattrapé mon présent. J'en suis presque arrivé au point de départ. J'ai eu le vif sentiment que mon enfance me revenait. J'ai failli pleurer. J'étais assis là, au bord de ce paisible lac de Nouvelle-Angleterre, embrassant du regard l'eau, et j'ai failli pleurer. Je me suis vu, traversant un champ avec ma mère, ma petite main dans la sienne, et ce champ flamboyait de fleurs rouges et jaunes, et je pouvais tout sentir comme jadis, toutes les odeurs, et le bleu du ciel… J'étais assis là, tremblant à ce souvenir[167]. »

Le temps des dernières pages de son journal, Mekas se prend donc pour Ulysse et tremble enfin de souvenirs. Et il le fait durant ces nuits d'automne, « fraiches et pleines de secrets », mais où brille aussi le soleil qui « donne sur le lac et les bois qui [l]'entourent ». Ceci ne paraît pas possible ; mais c'est que la nuit du poète, ici, est une nuit seulement de raison, c'est-à-dire un état de rêve que Mekas pose sur la réalité pour que cette dernière, en retour, lui fasse revivre ses souvenirs[168]. Tout comme cette Pénélope d'ailleurs, moyen trouvé par le poète de se scinder lui-même, de renouer le dialogue avec une part de sa mémoire auparavant perdue. Car sur ce point, Mekas lui n'est pas comme Sanbar ; il n'a pas reçu la parole d'un autre poète exilé lui permettant de se saisir de ses anciennes images, à présent oubliées. Aussi doit-il se mettre lui-même à « délirer[169] », à produire seul l'avancée dans la nuit de ses images d'enfance, à inventer cette Pénélope à qui parler et qui lui promet, en retour, son propre retour à Ithaque, Lituanie d'avant-guerre que Mekas pourrait retrouver. Aussi cette Pénélope – « Chère Pénélope. [...] Je suis au bord d'un magnifique lac, et c'est l'automne. [...] » – est-elle pour le poète ce regard noctambule permis par ce soleil qui brille à même la nuit, et pure coïncidence avec ses sensations d'enfant. Par elle, la perte et le défaut de sa mémoire s'annulent ; et l'enfance de Mekas, images de son premier pays – « Je me suis vu, traversant un champ avec ma mère, ma petite main dans la sienne, et ce champ flamboyait de fleurs rouges et jaunes, et je pouvais tout sentir comme jadis, toutes les odeurs, et le bleu du ciel… » –, se voit finalement revenir. Et en s'introduisant dans ce paysage automnal, elle brise les frontières précédentes du territoire américain.

---

[167] *Ibid.*, p. 140.

[168] Ce qu'exprime Saint-Exupéry dans son ouvrage *Pilote de Guerre* : « Ma vérité est en morceaux, et je ne puis que les considérer l'un après l'autre. Si je suis vivant, j'attendrai la nuit pour réfléchir. La nuit bien-aimée. La nuit, la raison dort, et simplement les choses sont. » Antoine de Saint-Exupéry, *Pilote de Guerre*, Gallimard, 1942, p. 28.

[169] Gilles Deleuze, « La littérature et la vie », *Critique et Clinique*, *op. cit.*, p. 15.

. L'enfance comme devenir

Du premier au septième numéro de *Trafic*, Sanbar et puis Mekas, le temps d'une même nuit fantastique, paraissent décrire un retour pareil de l'enfance, de leur enfance enfouie, restée cachée, mais qui envahit soudainement la terre de leur pays d'asile. Après Léon, après Daney, ils nous révèlent ainsi que parmi les premiers *Trafic*, le retour de l'enfance dans les textes de la revue est parfois cette manière de faire revivre des souvenirs, de s'arracher, pour un temps, à la douleur du manque, de replonger dans sa propre mémoire tout en la renouvelant dans le présent inédit des images. Dans de nombreux écrits (dans ceux de Daney, Léon, Sanbar ou de Mekas) l'enfance nous semble revenir de ces endroits anciens (une salle de classe, un village écossais, une ville palestinienne ou bien le bois de ses propres parents) qu'elle pose au centre de nouveaux textes, et les fait de nouveau comme rencontrer le monde. Même chez Sanbar, même chez Mekas, l'enfance est ce mouvement qui, dans *Trafic*, retrouve la profondeur de la mémoire et la place, telle une ligne de fuite, sur le présent immédiat des images.

Parce que, comme l'évoquait déjà Daney, l'enfance ici n'est pas seulement la fin d'une boucle, ni même le retour d'une même chose ; elle n'est pas un état bloquant mais une force de désir, un mouvement prolongé, une puissance d'entraînement. En quelque sorte, l'enfance des tout premiers *Trafic* contient en elle cette force du *devenir*, dans le sens où l'entendait Nietzsche qui dans *Ainsi parlait Zarathoustra* nomme trois métamorphoses de l'esprit : là où, dans l'avancée des choses, l'esprit est d'abord un chameau, changé ensuite en lion et enfin en enfant. L'enfance, ici, tout autant qu'un retour, est alors un recommencement. Mais un recommencement de « l'innocence et [de] l'oubli, [...] un jeu, une roue qui se meut d'elle-même, un premier mouvement, un "oui" sacré[170] », lorsque ce « oui » n'est plus le même qu'au premier âge, mais qu'il est désormais un « oui » gagné, un « oui » de volonté, et qui, après avoir porté (le chameau), après s'être battu (le lion), après s'être perdu au monde, alors, « gagne *son* monde », et enfin devient un enfant.

Et en effet, Nietzsche est ce cadre qui permet de mieux voir l'enfant de ces premiers *Trafic*. Il permet de comprendre la communauté cinéphile décrite par Léon derrière les mots de Stevenson, et justement d'y voir un jeu, certes une simple forme d'entente mais une entente gagnée, mais un « oui » décidé par lequel les membres de *Trafic* choisissent et définissent leur propre communauté. Il permet de comprendre Daney qui, à la toute fin du « Travelling de

[170] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 10-18, 1958 [1883], p. 27.

Kapo », écrit : « L'enfance, il m'aura fallu une vie pour la reconquérir[171] », quand ce qu'il reconquit n'est ni un choc, ni une scène primitive, mais l'innocence et puis l'oubli, la certitude nouvelle et retrouvée, éternellement recommencée, des questions de moralité. Et Nietzsche, enfin, nous fait comprendre Mekas : le jaune, le rouge et le soleil des nuits d'automne, la joie qui vient derrière les couleurs vives des fleurs. Cette joie retrouvée de l'enfance est une force de devenir.

Pourtant, il faudrait encore insister : le devenir comme ligne de fuite n'est pas une force d'imitation, il n'est pas ressemblance. Ce que produit le devenir n'est autre que lui-même, c'est-à-dire que, même pris dans ce devenir-enfant, Mekas, Daney, Léon *ne seront pas enfants*. Ils le deviennent seulement. Ils ne passent pas d'un point à l'autre, d'un état à un autre, mais se maintiennent dans la durée propre de ce passage[172]. Ce qui veut dire que ce devenir n'est pas une régression. Que ce que font Mekas, Daney, Léon, n'est pas un rabattement de leurs souvenirs adultes sur une pure utopie d'enfance : c'est se lancer dans cette enfance aux goûts anciens, dans le désir nouveau du territoire qui vient. Certes, mais pour certains, c'est aussi accepter ne pas vraiment retrouver ce temps merveilleux de l'enfance, de percevoir ses sensations comme des coïncidences ponctuelles, comme des points éphémères, leur permettant ici de continuer, mais dès là-bas de les voir s'effacer. Vivre l'enfance comme devenir, c'est aussi supporter de ne pouvoir la rattraper.

. *Leslie Kaplan et le Mexique*

Dans le *Trafic* n°1, Leslie Kaplan écrit cela aussi. Différemment toutefois, d'une manière plus terrifiante et relative au film de Luis Buñuel dont elle nous parle :

> « *Los Olvidados* commence [...] par un jeu de course de taureaux, cela se passe [...] au Mexique, [...] ce sont des enfants qui jouent, dans les faubourgs de la capitale. Le jeu est interrompu par un gamin qui arrive en courant : Jaïbo, le chef de la bande, s'est évadé de la prison. Tout de suite s'enchaînent jeu, délinquance, crime : dans le pays des "oubliés" on ne sait pas où est la frontière, s'il y a frontière, le terrain de jeu est un terrain vague, précision de ce qu'on voit, maisons de bidonvilles, bars et marchés, on reconnaît tout, c'est pareil depuis toujours, et pourtant où est-on exactement ? Ce malaise devient très vite de l'horreur, mais une horreur particulière, une horreur, disons, de la pensée. Ce n'est pas une horreur qui bloque la pensée du dehors, qui la paralyse, mais

[171] Serge Daney, « Le travelling de Kapo », *op. cit.*, p. 19.
[172] Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe,* Minuit, 1972, ou bien dans *Kafka, pour une littérature mineure*, Minuit, 1975, ou bien dans *Mille Plateaux*, Minuit, 1980, ou bien dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991, parlent du devenir à partir notamment de Nietzsche et à propos parfois d'enfance. C'est dans la suite de ces ouvrages que nous nous situons. Deleuze, dans *Nietzsche*, PUF, 1965, évoque par ailleurs le premier livre de *Ainsi parlait Zarathoustra* et son avancée décisive du chameau vers l'enfant.

> plutôt elle divise la pensée de l'intérieur d'elle-même, elle la scinde et la remet dans un mouvement inattendu : du début à la fin, ce que Buñuel filme, ce sont des enfants[173]. »

Los Olvidados, film mexicain de Buñuel de 1950, commence par des taureaux et par l'horreur, mais une horreur particulière. Kaplan écrit : de la pensée, mais on pourrait redire le devenir. Car cette horreur de terrains vagues est un mouvement inattendu et continu, qui « divise » la pensée ou qui la « scinde » mais à partir d'elle-même, et puis qui dissout les frontières. « Où est-on exactement ? », on ne sait pas trop, et le malaise grandit parce que « du début à la fin, ce que Buñuel filme, ce sont des enfants. » Cela peut paraître étonnant ; pourtant Kaplan termine ainsi sa première phrase, par ce constat simple et étrange qui déboulonne un peu le sens de son propos, qui passe directement d'un sentiment de spectatrice (« l'horreur ») au sujet seul de *Los Olvidados* (l'enfance), comme si la volonté de ce sujet portait de toute façon, on pourrait dire essentiellement, ce sentiment de mouvement.

C'est que, dans *Los Olvidados*, Buñuel effectivement filme des enfants. Il ne filme d'ailleurs que ça ; et, ainsi que le dit brusquement Kaplan, cela veut dire qu'il sait déjà. Qu'il sait quoi donc ? Qu'un enfant, notamment, n'est pas un adulte ; ceci qui est évident mais représente pourtant beaucoup. L'enfant n'est pas le savoir déposé de l'adulte sur lui, l'enfant n'est pas sa « nostalgie ». Il existe *en dehors*, ne peut être filmé que de *son* point de vue, à partir « de sa solitude » – égalité vraie, gardée comme telle par cette distance de l'adulte à l'enfant, et que Buñuel maintient, selon Kaplan, dans son refus de film à thèse. Le « connu, trop connu » est laissé de côté, le reste est l'inconnu donné à voir, le monde restitué comme un *tout*, ce grand « ouvert » de romantiques mais ramené à son unité, ou bien plutôt, à sa disponibilité par le souci surréaliste du cinéaste : livrer les choses « juste en passant, confusément[174] ». En lieu et place de filmer un « savoir » déjà prévu, déjà pensé, où l'enfance trop voulue aurait fini par s'effacer, il s'agit pour Buñuel de filmer dans son ignorance, espérant à présent s'accrocher à ce *tout* venant, mouvement qui le dépasse mais qu'il peut sans doute voir, ou du moins croire, apercevoir d'où il se tient.

Mais si filmer l'enfance c'est maintenir ce point de vue ouvert, c'est vouloir saisir ce grand *tout*, il s'agit alors d'accepter de filmer aussi la violence et la dureté du monde ; ce que justement Buñuel fait, lui qui filme également la mort. Car la dureté, Kaplan poursuit, est ce point de tension qui respecte l'interrogation et le mouvement de l'inconnu. Et plus encore, par cette tension, le cinéaste qui l'accepte et qui la met en jeu atteint une sorte d'observation plus

[173] Leslie Kaplan, « Children, children : depuis longtemps déjà nous ne naissons plus de pères vivants », *Trafic*, n°1, Hiver 1991, p. 46.
[174] *Ibid*., p. 47.

haute que de coutume, indépendante et qui suit son propre mouvement : un « *saut hors de la rangée des meurtriers* », mouvement imprévisible et qui « monte joyeusement[175] ». Ici Kaplan reprend Kafka. C'est chez lui qu'elle prélève ce regard fixe sur la dureté, et puis ce *saut* hors de la dureté, permis pourtant par cette dureté qui fait face à l'observateur[176]. Ce saut, dit-elle, est un saut très sérieux, car derrière la dureté, dessus les meurtriers de la rangée, le « je » de l'écrivain (de l'écrivain chez Kafka, du cinéaste chez Kaplan) s'oublie et s'affranchit de la contrainte du monde ; ainsi, il gagne la liberté du « il », l'observation radicale de soi-même et du monde, bien au-delà de la terreur, de la violence, de la perspective meurtrière.

Kaplan, ici, poursuit avec Blanchot, qui lui-même commentait Kafka[177]. Elle continue dans cette recherche du neutre, de la disparition du « je » de l'écrivain (du cinéaste) qui trouve, dans le film de Buñuel enfin, ce point de vue venu d'ailleurs, cet œil sur la dureté et dans la joie montante du « il » qui saute *hors* du retour de la rangée, et qui, une fois monté dans cette distance du neutre, ne répète plus la dureté meurtrière, mais la regarde seulement. Et à partir de ce point de vue d'ailleurs, ce que cet œil finalement vient produire c'est *une fonction témoin*. Une fonction qui témoigne, davantage que du meurtre, *de la possibilité* du meurtre. De la violence qui « traverse » les jeux des enfants mais cette fois ne s'y arrête pas, ou bien les rate encore. « Quelque chose aurait pu être, devait être, n'a pas été, mais reste là, flotte[178]. » Et c'est de cette façon que *Los Olvidados* rejoint le grand *tout* qu'il cherchait. Le film trouve sa justesse parce qu'il reste désintégré, toujours non-intégré, et qu'il laisse ce faisant, sans les réduire, sans les briser, leurs désirs aux enfants qu'il filme.

Alors, par le désir de ces enfants enfin laissé à la lumière du jour, c'est leurs propres souvenirs qui pourraient revenir. Ce que Kaplan, et dans un film de Lang cette fois, appelle les *bons souvenirs*. Non pas le souvenir *sur* l'enfant, celui-là *de* l'enfant : « le bon souvenir [...] est l'autre versant de la promesse : seule une parole qui contient une promesse, une promesse de parole, devient un "*bon souvenir*"[179]. » Ce souvenir donc, c'est la parole entendue par

[175] *Ibid*., p. 48.
[176] C'est dans son journal, à la date du 27 janvier 1922, que Kafka écrit sur le rang, ou « la rangée », des meurtriers. « Étrange, mystérieuse consolation donnée par la littérature, dangereuse peut-être, peut-être libératrice : bond hors du rang des meurtriers, acte-observation. Acte-observation, parce qu'une observation d'une espèce plus haute est créée, plus haute, mais non plus aiguë, et plus elle s'élève, plus elle devient inaccessible au "rang", plus elle est indépendante, plus elle obéit aux lois propres de son mouvement, plus son chemin est imprévisible et joyeux, puis il monte. » Franz Kafka, *Journal*, Le Livre de Poche, 1982 [1937], p. 540.
[177] « Ici, la littérature s'annonce comme le pouvoir qui affranchit, la force qui écarte l'oppression du monde, ce monde "où toute chose se sent serrée à la gorge", elle est le passage libérateur du "Je" au "Il", de l'observation de soi-même qui a été le tourment de Kafka à une observation plus haute, s'élevant au-dessus d'une réalité mortelle, vers l'autre monde, celui de la liberté. » Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit*., p. 86. Kaplan cite ce passage dans son article.
[178] Leslie Kaplan, « Children, children : depuis longtemps déjà… », *op. cit.*, p. 51.
[179] *Ibid*., p. 51.

l'enfant. En tant que cette parole est une promesse, elle dit qu'elle reviendra : « C'est le "*je reviendrai*" de Jeremy Fox » donné à John Mohune dans *Les Contrebandiers de Moonfleet.* En tant qu'elle est parole pourtant, elle ne reviendra pas : Fox est mourant, Mohune ne le sait pas. Tout comme Buñuel, « si lointain et si proche ». Le bon souvenir c'est ce retour, mais qui ne revient pas.

. *La promesse de* Trafic

Plus haut, nous évoquions la fin du journal de Mekas. Face à son lac et à l'automne, nous comprenons maintenant que, dans les images du bois de son enfance, Mekas tremblait de *bons souvenirs*. Ceci paraît moins terrifiant que les terrains vagues de Buñuel ; ceci, toutefois, ne doit pas nous tromper. Car en définitive, les images de Mekas projetées sur son lac et le terrain vague mexicain du film de Buñuel sont ce même monde ouvert, ce même espace au sein duquel s'actualise un devenir, fuite dans le paysage, mais une fuite par laquelle se promet un retour qui pourtant ne reviendra pas. Le terrain vague, le lac, rendent compte d'un territoire pareil, à la fois revenu et bien inaccessible, au point que dans ce lac, nous croyons désormais qu'il y ait des vagues. Des vagues de promesses qui avancent, venant de la Lituanie d'avant-guerre, tout comme les vagues du terrain mexicain sont sa frontière illimitée – « dans le pays des "oubliés" on ne sait pas où est la frontière, s'il y a frontière[180] » – et la violence de son hors-champ portée par les cris des enfants. Ces cris de terreur et de raison, mais qui, pour les adultes parfois, ne seront plus jamais que des bruits d'imagination.

C'est que, souvent, à la manière des personnages de Daney rencontrés chez Pialat dans le « Journal de l'an nouveau », les enfants jouent dans des endroits où les frontières, ou bien n'existent que comme des « limites » à franchir, ou bien sont toujours repoussées. Dans leurs fictions et dans leurs jeux, le territoire vécu par les enfants n'est pas le même que le territoire parcouru, comme si un second territoire, un territoire-fiction se déposait sur le premier, aperçu comme enclave réelle. Et plus encore, comme si depuis ce second territoire les enfants qui y jouaient, tout en jouant, traçaient des cartes, des cartes de souvenirs pour que, une fois adulte, ils puissent retrouver leur mémoire, déambuler dans ses couloirs. Mais que, avec le temps, les cartes certes restaient mais perdaient pourtant leurs histoires, leur second territoire, ancienne promesse *qui maintenant ne reviendra pas* (que l'on voit seulement par délire et la nuit quand on ne dort pas), au profit du premier, enclave réelle que la carte relevait déjà, et qui elle reste,

[180] *Ibid*., p. 46.

est encore là[181]. Jeu d'images compossibles, désir insatiable d'images mais retour impossible : ici toute la dualité de ce devenir-enfant propre à *Trafic*. Car si ces images sont des promesses dans lesquelles nos auteurs, une fois adultes, pourraient glisser encore, le défilé de leurs histoires est ce présent de joie qui vient, qui est, mais aussi le goût immédiat du *cela a été*. Et l'enfant *Trafic* saute dans un devenir mélancolique.

5.2. Du manque de l'écriture au présent des images

Parmi les premiers *Trafic*, cette mélancolie est le mouvement de nombreux textes. Ici avec Mekas, Kaplan, plus haut avec Sanbar, avec Daney nous l'avons vu, et au moyen à chaque fois de l'enfance. C'est que de cette mélancolie, l'enfance est une image sérieuse car l'enfance est ce temps premier, fondamental, où les histoires se réalisent. Celles qui avancent et qui se perdent, ces histoires déjà pleines et qui, derrière le jeu des terrains vagues, sont toujours vraies et toujours graves. L'enfance est cette image sérieuse dans la mesure où, dans l'enfance, derrière le jeu, le monde aussi est vrai et il est parfois grave. Et il avance et il se perd : Serge D. arrive au monde et ce monde est déjà moderne, quand Sanbar et Mekas, eux, pensent aux terres où ils ont grandi et sur lesquelles ils ne peuvent plus marcher. Parce que ce sentiment, comprenons-le, n'est pas seulement un sentiment d'enfant ; plus tard il pourrait continuer, se retrouver, rendu adulte, face aux images que l'on côtoie ou qui nous manquent encore. C'est ce que disait Daney lorsque dans *L'Exercice…* ou dans *Persévérance*, il évoque la mélancolie : le sentiment mélancolique est aussi lié au défilement inhérent des images – images du monde visible en général, mais prises dans une relation essentielle, dans une vérité analogue à celles du cinéma – ainsi qu'à la fonction témoin qu'elles entretiennent avec notre présent, avec la perte de notre monde qui, une fois passé, pas vu « à temps », peut ne plus revenir.

> « Certes, on n'est pas obligé de croire ce qu'on voit – c'est même dangereux – mais on n'est pas obligé non plus de tenir au cinéma. Il faut bien qu'il y ait du risque et de la vertu – bref, de la *valeur* – au fait de montrer quelque chose à quelqu'un capable de regarder ce quelque chose-là. À quoi cela servirait-il d'apprendre à "lire" le visuel et à "décoder" les messages si ne demeurait, minimale, la plus indéracinable des convictions : que *voir* est quand même supérieur à ne pas voir. Et que ce qui n'est pas vu "à temps" ne le sera plus jamais vraiment. Le cinéma est l'art du présent. Et si la nostalgie ne lui sied guère, c'est que la mélancolie est sa doublure instantanée[182]. »

[181] Sur l'enfant cartographe cartographiant un territoire imaginaire, relevant les puissances et les flux du paysage réel, voir notamment Gilles Deleuze, « Ce que les enfants disent », *Critique et Clinique*, *op. cit.*
[182] Serge Daney, *Persévérance*, *op. cit.*, p. 34.

Si bien que, parmi les premiers *Trafic*, cette perte continuelle des images évoquée ici par Daney, est reconduite par d'autres membres de la revue qui cette fois ne sont plus ni ne deviennent enfants ; et elle est notamment ce dont révèlent les textes de Raymond Bellour.

. *La recherche de Raymond Bellour*

Dans ses premiers articles pour *Trafic*, Bellour, dans la conscience de la perte définitive du défilement et des images, travaille effectivement le manque de l'écriture portée sur les images. Il cherche la vie de ces images que le mouvement du film aurait emporté avec lui, mais que le texte d'écriture, arrêtant la marche des plans, stoppant l'avancée des images, devrait finalement rattraper, au gré d'une course inévitable et pourtant comme insatisfaite ; comme toujours déjà « en défaut » selon les mots de Barbaro, lecteur lui également, rappelons-nous, des deux premiers *Trafic*.

> « Simultanément se déploie en d'autres textes (je pense en particulier à celui de Raymond Bellour) une écriture où l'empreinte de la voix serait perdue, une écriture en défaut, démunie et dont le retrait même, le volume, cette fois en pointillés, virtuel, permettrait de faire renaître autrement le film[183]. »

C'est que les textes de Bellour vont, en ce sens, se substituer au mouvement des films qu'ils s'emploient à décrire. Ils vont décrire comme un second mouvement, mouvement premier d'images devenu autre en écriture, et maintenu dans cette zone parallèle où l'œil – le spectateur –, en « retrait » des images, reste suspendu au-dessus d'elles mais comme sur le point de tomber : et cherchant toujours à le faire, cependant incapable de s'y fondre vraiment. De ce point à distance, l'écriture de Bellour, scrupuleuse et fouillée, s'assure d'une retranscription intégrale des images, de la restitution complète de leurs premiers mouvements. Par-là, elle prolonge ces mouvements, ou bien les précipite. Elle s'intéresse aux accidents et aux instants prégnants, réduits à des fractions d'images et aperçus comme valeurs rayonnantes, capables de soutenir, sur la totalité d'un plan, d'une séquence ou d'un film, une unité de fonctionnement (un mouvement d'images unitaire). Et non finalement pour juger : plutôt pour décrire ce mouvement dans ses différentes expressions. Car ici la critique n'est pas ce qui se donne dans le cours de l'article. Elle se fait en amont, par le choix préalable ; ici, décrire un film ou évoquer un plan, c'est avoir déjà décidé d'une qualité fondamentale que l'analyse, la description, auront à charge de maintenir davantage que de révéler, de déployer encore davantage que de vérifier. Et c'est, enfin, à partir de cette qualité, relever l'ambiguïté de

[183] Fabrice Barbaro, « *Trafic* numéros 1 et 2, P.O.L », *op. cit.*, p. 147.

mouvements multiples, parfois contradictoires, rendus à leur présence d'images par leur mobilité passée, perdue, par leur transmission impossible.

« La mort inassouvie », article publié dans le n°1 de la revue est ainsi fait d'une écriture de recomposition, d'un désir fort de réfection. « Comment filmer la mort ? » : Bellour pose cette question à partir d'œuvres vidéo, dont l'une de Thierry Kuntzel. Cette œuvre est une installation ; Bellour la décrit bout par bout, vérifiant son espace et comme découvrant ses images à l'instant de sa description.

> « La pièce où l'on pénètre est rectangulaire, longue de proportions, et nue. On peut s'y tenir assis, à même le sol, ou debout. On y pénètre et on sort quand on veut. La vision se répète, toutes les 5'30. Thierry Kuntzel : *Hivers (La mort de Robert Walser)*. Face au regard, sur le mur nu, trois écrans se dessinent. Blanc sur blanc, un tryptique mobile, composé de monochromes. Pendant que les deux écrans latéraux virent lentement au bleu, puis au gris, puis au blanc, jusqu'à s'effacer dans le mur, une image se forme, s'est formée sur l'écran du milieu. Elle est difficile à décrire. Et la description changera selon que l'on s'en tient à ce qu'on voit, ou ce qu'on sait de la façon dont une telle image est devenue possible.
>
> Ce qu'on voit est une matière qui devient un corps. Une matière blanche, dévoilant peu à peu un grand corps noir : celui de Ken Moody, un des derniers modèles de Mapplethorpe. Cette matière est définie avant tout par ses variations : voile sur voile (ou linceul sur linceul), pli sur pli, couche sur couche. Elle n'en finit ainsi jamais de couler et de se transformer, selon un trajet continu, d'une régularité absolue, qui passe et repasse sur le corps couché tel un gisant flottant dans un espace immatériel. Si bien qu'on a le sentiment de constamment halluciner ce qu'on voit, tant sont multiples, ténues, insensibles, imprévisibles (parfois même imprévisiblement brusques), ces variations de la matière ; tant paraît peu concevable ce mouvement cyclique qui ménage des distances imprévues avec le corps, par exemple avec cette tête aux yeux soudain ouverts, là où on ne l'attendait pas, avec une fixité effrayante. Les équivalents (lointains) de cinéma qui reviennent en mémoire pourraient être ([...] dans le pré-générique de *Persona*) : pour la brusquerie, la vieille femme à la tête renversée et aux yeux morts qui s'ouvrent violemment ; pour l'enlacement des couches et le flottement entre fixité et mouvement, la vacillation maintenue entre les deux gros plans de visages de femmes longuement caressées par la main de l'enfant – ce spectateur qu'ici nous sommes, sans plus aucun repère[184]. »

Depuis *L'Entre-Image* notamment, recueil d'articles publié en 1990 mais débuté dans le courant des années 1980, Bellour écrit sur la vidéo, support qui l'intéresse en premier lieu mais qu'il ne pense pas seul. Car il le fait dans la continuité d'une histoire des images, de cinéma essentiellement, également dans la rupture de son mécanisme nouveau, quand disparaît le photogramme dans le traitement électronique des nouvelles images vidéo. À cet égard, Bellour parle de « collusion[185] », là où cet autre mode de visibilité se joue de fixités et de métamorphoses, nouvelles et reproduites, avec son voisin cinéma ; ainsi dans ce premier article *Trafic*, lorsque le support vidéo se voit saisir singulièrement la mort, question qui fut aussi celle des images du cinéma. « Grandeur du cinéma, de perpétuer l'image, d'arracher la mort à la

[184] Raymond Bellour, « La mort inassouvie », *Trafic*, n°1, Hiver 1991, pp. 92-93.
[185] Raymond Bellour, *L'Entre-Image*, Éd. de la Différence, 1990, p. 12.

mort qu'il représente. Obscénité du cinéma, de rendre cette image possible, de soustraire la mort à l'invisible et à l'unique[186]. »

Et singulièrement, pour la vidéo, c'est tout d'abord par « couches », par des images qui se recouvrent, dans un mouvement qui coule en un trait continu et dans une perte de repères. « Car on glisse sans fin, dans *Hiver*, de la reconnaissance à la méconnaissance, on est contraint d'errer dans l'indéterminé [...], au point d'avoir le sentiment que se déplace en nous cette matière à la fois dure et impalpable[187]. » Une perte de repères qui donne sa part aux choses « ténues », à « l'hallucination » qui se poursuit dans le possible toujours multiple de la boucle vidéo ; une boucle dont la tension et les métamorphoses imposent à la vue la naissance, tandis que c'est un mort qui se donne à l'image. L'écriture de Bellour, précisément dans cet article, est étroitement liée au matériau qu'elle donne à voir. Un matériau, la vidéo, décrit comme travaillé par des retournements de sens, des circulations intérieures. Et en retour, « La mort inassouvie » est un article fait de trompe-l'œil qui n'ont de cesse de prononcer des mouvements co-présents, de souligner leurs sens contraires, pourtant indivisibles. Bellour y crée une écriture en négation, non pas labyrinthique, mais massive et abstraite, qui nécessite une description totale des images et de leur dynamique. Et une description non pas vraiment interne aux choses, mais toujours un peu décollé des choses, et pourtant presque participatif, tant les mouvements décrits sont pleins, tant ils décrivent des absences, et tant ils nécessitent, de la part du lecteur, un suivi imaginatif.

Au point que, dans le travail de l'écriture, se produise finalement ce point de vue étonnant, *point de vue de la chose perdue*, qui ne cesse d'osciller entre la position mise à distance du spectateur et l'intériorité mimée du centre des images ; un point de vue qui flotte parmi les plans et qui, dans un sentiment affectif, les polarise. Qui se veut effacé devant les décisions de la machine mais qui transmet ces décisions par son émotion propre, puisque cette même machine, nous l'avons vu, est ce mouvement déjà passé que seule l'émotion, après-coup, pourrait peut-être reconstituer. L'écriture de Bellour, au fur et à mesure du texte, devient cette suspension continue des images, images finalement arrêtées dans un récit de description qui souhaite en faire le tour du sens, et serait comme passé derrière la durée des écrans. Et en cela, la recherche de Bellour rejoint une mélancolie qui pouvait partir de l'enfance, la faisant se poursuivre au point où cette mélancolie rend compte d'une terreur plus adulte, d'une peur moins innocente. Car l'image, à présent, est devenue cette force de mort.

[186] Raymond Bellour, « La mort inassouvie », *op. cit.*, p. 91.
[187] *Ibid.*, p. 93.

. Dans le « rétroviseur »

Ce sentiment du déroulé et de la perte, de jeux d'enfants ou de mondes adultes terrifiants, on peut le retrouver chez Walter Benjamin laissé plus haut dans cette étude ; dans l'un de ses derniers textes, aujourd'hui bien connu, où l'écrivain décrit un tableau de Paul Klee appelé *Angelus Novus*. Ce tableau représente un ange qui regarde un point fixe et qui paraît s'en éloigner ; et Benjamin y voit l'attitude juste de l'histoire, du concept d'histoire.

> « Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel[188]. »

Et dans la perspective de la revue *Trafic*, cette image d'ange pourrait être l'image adulte de cette mélancolie d'enfance, lorsque le temps, ici, non plus le jeu mais le sentiment de l'histoire, est un signe qui (se) défile devant cet œil qui le regarde mais ne peut pas le conserver. Lorsque les images de l'histoire (mais celle aussi des « pleines petites histoires »), sont cette fuite en arrière du point de vue de qui les regarde, sont ce mouvement inarrêtable. Cet ange est une image très forte. Mais elle est très dure également, lorsque les ruines qui s'élèvent jusqu'au ciel, dans le texte de Benjamin, sont la montagne du progrès ; lorsque le mouvement de l'image, dans le texte de Bellour, est ce mouvement même de la mort. Et certes, nous le comprenons désormais, *Trafic* est parfois une revue qui reste non-réconciliée avec les images dont elle parle. Mais pourtant avec ce constat, ne tiennent pas toutes les images de la revue. Car Daney, souvenons-nous, emploie aussi une image plus tranquille à la conférence du Jeu de Paume : celle du « rétroviseur[189] ».

Or cette image est plus tranquille parce qu'elle dit cette attente du retour des images ; celles dont les émotions, la tradition, la force d'histoire et de mémoire, s'en viennent dans une « étrange simultanéité ». Le rétroviseur, ainsi, est cette image qui dit le défilement et la perte des choses, mais également la réconciliation possible entre l'homme qui regarde et puis les

[188] Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Gallimard, 2000 [1942], p. 434.

[189] « Chacun sent bien que le cinéma est pris depuis longtemps dans une évolution en forme de virage interminable. Cette histoire du "cinéma moderne" dont beaucoup d'entre nous ont subi le choc est néanmoins derrière nous et il nous appartient au moins de décrire ce qui vient, fût-ce l'effacement relatif du cinéma. Au bout de ce virage, aujourd'hui, c'est en effet tout le cinéma passé qui s'inscrit dans le rétroviseur de nos cultures cinéphiles. C'est ce poids du passé, d'émotions engrangées, de tradition orale, de complicité profonde avec l'histoire du siècle et avec nos propres biographies éparpillées, qui nous est donné dans une étrange simultanéité. Et c'est cela qui fait qu'aujourd'hui le cinéma est plus fort, plus présent dans nos têtes que sur les écrans de nos villes. » Serge Daney, « L'idée de *Trafic* », *La maison cinéma et le monde. 4…*, *op. cit.*, p. 24.

images de l'histoire. Benjamin, déjà, disait ceci que l'ange n'était pas seul et ne perdait pas tout, quand chaque présent porte avec lui une image du passé qui le regarde exactement[190]. Toutefois, il le disait encore avec le risque de la perte et de l'évanouissement, toujours avec cette peur du défilement. Ce risque fait partie de *Trafic* ; cela fut dit plus en amont, le cinéma aussi est une chose qui se perd. Mais désormais, une revue existe pour qu'il se perde moins ; par ses nouvelles du bout du monde et dans des lettres qui se répondent, reviennent les images du passé dans une « étrange simultanéité » : ce qu'il nous faut nommer ici, ce qu'il nous faut enlever à la mélancolie. Ce qu'il nous faut trouver chez un auteur qui prend pour lui cette volonté de simultanéité, qui cherche un temps d'écriture propre à faire valoir *la qualité de présent* des images, dans la continuité des écrits de Bellour, dans la tranquillité nouvelle du jeu retrouvé des enfants. Comme si la description, dans quelques pages de la revue, était une joie d'enfants devenus vieux, était une innocence déjà passée, et pourtant déjà revenue.

. *La volonté de Jean-Claude Biette*

Dans les premiers *Trafic,* Jean-Claude Biette publie une série d'articles intitulée « À pied d'œuvre » par laquelle se regagne une innocence, ou regard apaisé, face au déroulé des images. Sur le modèle de sa chronique « Les fantômes du permanent » publiée quelques années plus tôt dans les *Cahiers*, cette nouvelle série s'intéresse à de nombreux films, pas forcément contemporains des livraisons de *Trafic*, très différents les uns des autres, revus à la télévision ou découverts en salle ; des films qui sont relevés dans leur unicité, leur organisation interne et toujours propre, indépendante des autres films présents dans le corps des articles. Aussi le cheminement de chaque article, s'il reste minutieux, apparaît-il éclaté, indifférent à toute cohérence absorbante et préméditée. Une cohérence que Biette trouve cependant par des connections implicites et des mouvements plus amples et souterrains, et par exemple, par l'intérêt porté aux personnages de cinéma. Mais qu'il trouve également par une souplesse de texte, sinon nouvelle, du moins très affirmée en ce moment *Trafic*. Et c'est-à-dire par une façon particulière d'allonger de longues phrases par des virgules, par des « et » additifs qui n'arrêtent pas la réflexion pour la faire rebondir ailleurs, mais qui emportent dans la pression des enchaînements le centre d'une pensée qui suit toujours la forme linéaire de l'écriture. À la

[190] « L'image vraie du passé passe en un éclair. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance. [...] Car c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle. » Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 430.

différence d'une écriture passée (aux *Cahiers* par exemple, que l'on retrouve dans son recueil *Poétique des auteurs*) souvent faite de phrases à tiroirs et découpée par des tirets, des parenthèses, qui soulèvent ses objets et les arrêtent dans la continuité du texte. Et, ceci, nous le notons dès l'ouverture de son article dans le *Trafic* n°3.

> « J'aurais tendance à croire en l'épreuve du passage des films à la télévision, ayant souvent vérifié que les films solides n'y perdent qu'un peu de leur charme pelliculaire, un peu plus peut-être de la mobilité et du grain des visages que l'écran de cinéma agrandit comme surface de mouvements et d'expressions et de taches de lumière, et que s'ils y perdent la splendeur des paysages ou l'étendue de leurs décors, c'est que quelque force d'inertie et de mort s'y cachait qui ne demandait qu'à tomber devant l'inexorable pesée télévisuelle qui compte, recompte, et fait une sévère nouvelle somme de données pour une perception qui serait celle d'un troisième balcon d'une salle presque déserte, mais une salle qui aurait cessé de donner cette résonance d'autrefois au son du film maternellement protégé par la musique des bruits parasites des voisins et de la rue, et qui aurait cessé de garantir le sentiment bienfaisant d'un temps suspendu[191]. »

Cette phrase introductive est certes longue. Elle est faite de relances qui prolongent les idées et leurs demandent toujours de continuer un peu, et cela sans ruptures, de poursuivre « au-devant d'elles-mêmes[192] ». Les négations, par exemple (« n'y », « ne », « mais »), ne détournent pas le sens des propositions mais le continuent. Ainsi le double emploi du mot « salle », avant et après le « mais » en fin de phrase, poussant la description dans la répétition d'un mot qui s'ajoute à sa première fois et touche une autre qualité sans rompre la première ; précisément, qui touche un versant autre de son aspect désert. On devine ici la patience d'une écriture précise et accumulative, linéaire dans la forme mais profondément circulaire, réfléchissant, petit à petit, différents bords d'un même objet[193]. Ensuite, et mise de côté « la façon », cette ouverture dit une chose déterminante quant à la volonté critique de Biette. Elle dit ceci que, sur le mode de projection, de diffusion, *le film prévaut toujours*. Quand bien même il est vu à la télévision, tout film contient en lui sa propre puissance poétique ou sa propre force d'inertie, que la pesée télévisuelle peut certes révéler, mais qu'elle ne crée jamais. En somme, chez Biette, pas de nostalgie de la salle dans son aspect premier et matériel, seule la sécheresse de ce « troisième balcon », image qui ne désigne que la faiblesse propre du film, lorsque la salle de cinéma, elle, – « temps suspendu » – est une image permise cette fois par d'autres films, et stimulée par leur

[191] Jean-Claude Biette, « À pied d'œuvre » [n°3], *op. cit.,* p. 133.
[192] Mathieu Macheret a nommé au plus juste l'écriture de Biette dans « Voyages en cinéma », *Trafic*, n°100, Hiver 2016, p. 135.
[193] Ce que donne à monter la publication récente d'un des brouillons de Biette in. Hervé Joubert-Laurencin, Pierre Eugène, Philippe Fauvel (dir.), *Jean-Claude Biette, Appunti & Contrappunti*, De l'incidence, 2018, pp. 125-128. Celui-ci est rigoureusement annoté par son auteur ; beaucoup de mots sont raturés, changés, semblent pesés et repesés. Certains groupes nominaux, certaines propositions, parfois des pans entiers de phrases sont inversés ou ajoutés dans l'après-coup, venant combler l'architecture finale des paragraphes. La forme première est loin d'être définitive – ou bien la forme définitive, malgré sa grande fluidité, relève de nombreuses relectures.

vision nouvelle. Mais plus encore, pour le critique, et l'un va avec l'autre, les films – les bons films, ceux qui font montre encore d'une force de présent véritable, d'une réalité vraie et fondatrice prélevée au moment du tournage – résistent non seulement à leur passage à la télévision, mais également à la lecture bien souvent trop commode des critiques du passé.

> « Hélas ! ou pas hélas ! mais c'est ainsi, une certaine idée du cinéma a cessé d'être vivante, est devenue historique : elle n'est pas à proprement parler morte, mais est devenue mi-morte, mi-vivante, pas assez vivante en tout cas pour provoquer, telle quelle, des films qui en prolongeraient les canons esthétiques devenus aujourd'hui orphelins d'une certaine idéologie du spectacle qui autorisait une dose variable de morale humaine au sein de la lisibilité spectaculaire, mais pas encore assez morte, pourtant, pour ne pas permettre la célébration consciente, légitime, et inscrite dans le mouvement temporel de la vie, des désirs personnels de cinéastes, tels que les films continent de les affirmer, d'en donner des preuves, de maintenir, quelle que soit la forme qu'on leur découvre par la suite, leur signification universelle [...]. Il s'agit moins de la cinéphilie, comme chapelle des effets, qui voit les signes de cinéma gardés et rangés, comme signes de reconnaissance privés du sens qui les a fait éclore, comme fleurs séchées, alors que ces fleurs, aussi belles soient-elles, sont presque toujours casuelles, circonstancielles, et n'épuisent pas, loin de là, la généreuse fertilité du sens qui les a fait naître au jour, mais qui peut à tout moment en faire éclore d'autres. Il s'agirait plutôt, pour emprunter à l'histoire de Moïse et Aaron, du buisson ardent : il arde, pour peu qu'il soit permis à notre vanité d'en caresser l'idée, pour l'éternité[194]. »

Car il s'agit pour Biette de dire cette chose finalement simple, que toute vision du film *doit se faire au présent*. Que le film est ce bloc de temps, ce bloc compact et autonome, qui souffle à chaque vision nouvelle une autre part de son secret. Ce que nous disent encore les fleurs, « casuelles », « circonstancielles » et qui éclosent, bien au contraire des fleurs séchées des signes déjà rangés. Non, ces fleurs secrètes sont vives, elles sont ce sens toujours nouveau, inachevé dans sa floraison éternelle, et désigné comme tel par cette façon particulière d'écrire qui est un présent reconduit de perception, non certes pas instantané comme les brouillons l'indiquent, mais fait de lignes harmonisées, de couleurs composées : un présent de lecture où les choses sont données, une à une, dans la continuité heureuse d'un sens nouveau qui se découvre. Dans « À pied d'œuvre », Biette, en quelque sorte, maintient une écriture de description, panoramique et régulière, qui perpétue non plus l'évanouissement constant des signes et des images, mais désormais le présentiel de l'enregistrement. Car finalement, c'est de cela dont il s'agit : du présentiel de l'enregistrement. – « Il s'agirait plutôt, pour emprunter à l'histoire de Moïse et Aaron, du buisson ardent : il arde, pour peu qu'il soit permis à notre vanité d'en caresser l'idée, pour l'éternité. » Cette phrase, nous le croyons, est une phrase importante qui s'en vient retourner la mélancolie de *Trafic*, et qui dit un mouvement fondamental de la fonction critique chez Biette. Par l'usage des deux points en saut de l'écriture, Biette y rattrape l'indicatif présent du buisson ardent (« il arde ») après l'usage d'un

[194] Jean-Claude Biette, « À pied d'œuvre » [n°3], *op. cit.*, p. 134.

conditionnel (« il s'agirait »). Il saute alors d'un temps à l'autre, et il le fait par ces deux points qui sont le sentiment d'un temps *dans* l'autre, de la véracité du feu dans le récit mythologique, certes, mais aussi du récit critique dans la réalité du film. Si bien que ce récit critique, dans la pensée Biette, devient cette vanité qui reconduit le feu du film.

. *Une promenade avec Raoul Walsh*

Dans la suite de son article, Biette se penche sur plusieurs films : *La Terre des Pharaons* de Howard Hawks (1955), quelques films de John Dorr, *Le Désert de la peur* de Raoul Walsh (1951) et, enfin, *Le Journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson (1951). Pour beaucoup, ces critiques dispersées vont mettre en jeu, dans l'écriture de Biette, cette remise au présent des films, et d'une manière sans doute particulière, d'une manière forte et transparente lorsque le texte s'attarde sur *Le Désert de la peur*. Dans un premier temps, Biette nous raconte le film de Walsh : l'intervention de Kirk Douglas shérif qui, *in extremis*, empêche une pendaison sauvage, sa décision d'emmener le condamné se faire juger au tribunal de la ville la plus proche accompagné de deux employés ainsi que de la fille du condamné (Virginia Mayo), et puis leur traversée, sous la chaleur accablante, du désert qui les sépare de cette ville. Il dit aussi les liens complices ou de duperie qu'entretiennent tous les personnages, et puis l'envers de cette duperie, cette façon ironique qu'à Walsh de déniaiser les relations, de les rendre joueuses quant au savoir qu'elles ont des autres ou bien qu'elles portent sur elles-mêmes ; ceci, Biette le précise enfin, qui prend finalement à revers un scénario déterministe, trop facilement laissé au drame et aux décisions du désert.

> « La mise en scène de Walsh réalise ainsi étrangement un déni d'elle-même par la lucidité avec laquelle elle regarde le scénario qui dispose sous ses pas les traverses qui le font avancer dans le désert : en effet, les dix premières minutes, l'exposition de la scène de la pendaison s'achevant sur son interruption, sont parmi les plus belles choses jamais tournées par Walsh – cette âpreté de la nature, cette objectivité du mouvement des personnages, cette vérité d'organisation compulsive d'un lynchage autour d'un arbre, ces acteurs à cheval qui imposent les plans, cette présence matérielle de l'air dans la lumière, cette fixité des regards qui brûlent le cadre, tout cela conduit d'entrée le film sur un air difficilement prolongeable – et qui n'est, de fait, pas prolongé – mais qui le marque d'une façon telle que la mémoire ne peut plus se défaire par la suite de ce sentiment d'une incandescence qui doit organiquement devenir autre chose : cette incarnation de l'énergie, théâtre effrayant dressé à sa propre gloire, le reste du film, étapes et intermèdes, ne serait pas de trop pour en organiser la randonnée expiatoire[195]. »

De cette belle phrase, longue également, notons d'abord le retour des tirets dans la syntaxe de Biette – des tirets certes revenues (nous les avions dit disparus depuis ses chroniques

[195] *Ibid*., p. 141.

aux *Cahiers*) mais qui, pourtant, ne s'en viennent pas doubler le cheminement du texte, ni même briser l'avancée des idées. C'est que ces tirets, on le voit, sont étrangement utilisés, car ils sont une ponctuation qui continue le texte et qui vient seulement le secouer, le saccader un peu. À la manière d'un zoom, ils sont employés pour préciser une scène, celle de la tentative de pendaison inaugurale, et pour nommer sa densité presque trop dure et sa trop grande violence, le temps d'une description qui vient dynamiser ses différentes inflexions (lynchage, territoire, personnages, regards, etc.) tout en les maintenant dans leur défilement propre et non pas laissé au hasard. En ce sens, la scène paraît se prolonger dans des détails qui miment un rétrécissement du champ (territoire, personnages, regards, etc.), qui n'est pas forcément celui que produit réellement le film, mais qui permet de mieux lire la violence accumulée entre les personnages. Cette lecture se maintient dans un mouvement de précision, gagné d'un mot à l'autre comme il se découvrait d'un plan à l'autre à la vision du film ; et le tiret, ici, n'est pas cette forme de parenthèse qui vient bloquer le temps de la narration. Il est seulement ce souffle retenu dans le suspense d'une scène et qui vient se reprendre lorsque la scène se clôt ; et en effet, parce que sa violence est trop grande, le film, nous dira Biette, ne se continue pas ainsi. Le critique saute alors de la scène [tiret], il dit de cette violence qu'elle ne va pas se prolonger [tiret] mais que la scène de pendaison, désormais, sera ce sentiment d'incandescence dans la mémoire de celui qui l'a vue [deux points], un sentiment que le film par sa suite prendra en charge, afin, finalement, de le laisser se libérer – « cette incarnation de l'énergie, théâtre effrayant dressé à sa propre gloire, le reste du film, étapes et intermèdes, ne serait pas de trop pour en organiser la randonnée expiatoire. »

On voit comment, entre quelques tirets, une même pensée se prolonge et conserve la rigueur qu'elle souhaitait dire du film. Dans cette continuité, remise en jeu par la lente progression de l'écriture, la durée des actions du film peut être préservée : ainsi cette courte scène de pendaison qui est ce temps concis, violence soudaine et silencieuse, ramené à sa concision primordiale par la retenue presque respiratoire et la surprise de ce premier tiret ; ainsi ce temps plus long du scénario qui se retrouve ensuite, tandis que se dilate le poids des plans passés, déjà dénoués dans la mémoire, ceci par des seconds tirets qui montrent ces brisures de rythme et font se maintenir le spectateur et puis le film dans cette même étendue de narration. Si bien que Biette, même discrètement, appuie cette chose que d'autres ont dit à propos de ses films : en parallèle du film, le spectateur travaille[196] ; il peut compter les éléments, nommer

[196] « Alors, faire un film comme *Le Théâtre des matières* [Biette, 1977], où chaque élément – personnage, couleur, meuble, mot – doit être pris au sérieux, soit parce qu'il va se lier à un autre, soit parce qu'il va revenir plus tard, relève du *défi*. Défi qui exige, pour être relever, un spectateur qui ne parte pas battu : un spectateur à la fois naïf

précisément les plans, il est ce temps toujours présent qui sait les plans dans son propre savoir d'avant (d'avant le film, d'avant la prochaine scène) et qui les suit encore dans la patience du défilement. Le spectateur travaille, cela veut dire qu'il se situe à la hauteur de Walsh ; donc lui aussi, dans cette brillante exposition et scène de pendaison, s'en vient *gagner du temps*. Parce que son émotion serait l'équivalent de cette lucidité de cinéaste, elle nomme ce point d'intensité qui vient déjouer la voie programmatique du scénario par un sentiment dur qui ne se défait pas, et qui distribuera, dans la longue marche du désert, ce feu de cinéma trop fort que l'on garde avec soi. Et gagner du temps, ici, pour le spectateur comme pour Walsh, c'est en réaliser. C'est arrêter une part du film, faire preuve de mauvais sentiments (« les bons sentiments, écrivait Biette, c'est le fait que rien, dans le cours du film, ne viendra infléchir la ligne droite qui trace une idée du monde[197] »), en bref se faire surprendre par la force présente du film qui vient certes de loin (1951), mais dont les lois, elles, ne s'oublient pas comme ça.

> « Ce voyage obligé, qui mène presque à la désincarnation de personnages trop tôt altérés de cette eau furieuse mais nourricière de l'histoire (ou de l'Histoire, cf. *Silver River* ou *Band of Angels*), garde cependant encore aujourd'hui valeur de contre-exemple à la violence esthétique illégitime, car gagnée d'en haut, d'*Apocalypse Now* de Coppola. C'est au relatif échec de Walsh à filmer certaines séquences du désert que l'on découvre la difficulté à faire oublier qu'il y a une juridiction tacite et indicible par laquelle une caméra détient le droit de se rapprocher d'acteurs ou de personnages que plus rien ne protège dans la solitude glacée ou brûlante d'un désert où, tandis que nous les regardons, tout (eau, nourriture, abri, défenses, présence humaine) manque. Plus de rochers pour étayer la visée de la caméra, plus le moindre repère pour que le temps se consume au rythme secret des accidents de l'espace, comme s'il existait un point d'abandon des personnages, un point de rupture de l'équilibre entre le spectateur et le monde représenté, à partir duquel il faudrait soit redonner aux personnages un minimum de répit, afin de les soulager de ce dessèchement par l'abstraction du désert, à l'aide d'un relais spatial qui rétablirait l'ordre temporel, soit laissé subrepticement passer l'idée qu'il y a une sorte de droit d'enregistrement de l'action qui permettrait d'éveiller chez le cinéaste des scrupules quant à la distance avec laquelle il faudrait qu'il se tienne. C'est ce sentiment qu'exprimait John Ford quand il disait qu'il n'aimait pas entendre tout un orchestre symphonique quand on voyait sur l'écran des hommes mourant de soif dans le désert[198]. »

– De sorte que Walsh ferait penser à Coppola. Il est son frère d'arme qui trébuche, l'envers de ses airs triomphants. Mais parce qu'il trébuche justement, il est cet homme forcé à la patience. Sa caméra n'est pas une arme qui se rapproche, elle sait attendre également[199]. Tout comme le spectateur, qui lui aussi attend, et, par ses sentiments, poursuit avec le film sa

---

et exigent (un enfant ?), un spectateur qui appelle un chat un chat et qui, de ce fait même, est prêt à le voir se transformer en chas ou en chah. […] *Le Théâtre des matières* est tout à fait contemporain de la naissance possible d'un "nouveau spectateur" qui ne serait (pas seulement) un consommateur culturel, et dont on se sait pour le moment qu'une chose : qu'il se compte *un par un.* », Serge Daney, « Éloge d'Emma Thiers », *La rampe*, *op. cit.*, pp. 182-189.

[197] Jean-Claude Biette, « Solitude du spectateur », *Poétique des auteurs*, Éd. de l'Étoile, 1988, p. 105.

[198] Jean-Claude Biette, « À pied d'œuvre », [n°3], *op. cit.*, p. 133.

[199] Ou, comme l'écrit Léon quelques années plus tard : « "Si les coins en veulent, qu'ils se déplacent", disaient nos grands-mères qui connaissaient le secret des travellings félins de Walsh. » Pierre Léon, *Jean-Claude Biette…*, *op. cit.*, p. 44.

démarche hésitante et son histoire morale. Car cette approche critique, spectatorielle – approche ici relevée par Biette – est aussi une approche morale. Elle recherche dans les films cette esthétique passée qui nous regarde encore et qui n'est pas figée ; elle recherche dans l'écriture ce temps d'adéquation avec le film qui se refuse aux sentiments trop bons et aux lignes trop droites. Du reste, c'est ce que l'on sent à la lecture de cet article qui, bien effectivement, se situe *à pied d'œuvre* (c'est-à-dire juste aux pieds des œuvres), et accompagne le lecteur pour qu'il s'y tienne aussi, y sente le poids du mouvement vivant des images. Et c'est ce que l'on devine enfin dans les propos de Marc Chevrie qui, dans le *Trafic* n°85, décrivent Biette au travail du temps de sa chronique « Les fantômes du permanent » où il passait, pour y écrire parfois, au bureau des *Cahiers*.

> « Il était seul à sa table avec son stylo, ou peut-être moins seul soudain, riche seulement de sa mémoire, sans a priori. […] Il nous faisait témoins d'un agrandissement d'échelle ou du paysage. Le cinéma était pour lui un paysage global, dans l'espace et surtout dans le temps. […] De même que le but du cinéma était de "*représenter globalement la réalité*", chaque film était une globalité, qui s'inscrivait à son tour dans une globalité plus large. Le temps de Biette (du cinéma) était un espace où il n'y avait plus passé ni présent, mais une coexistence sans hiérarchie, une porosité entre les époques. Ce temps n'était pas linéaire, il était sphérique. L'écriture tenait compte des années éventuellement traversées par un film, mais n'importait que ce qui était vivant, donc *contemporain*. Son terrain, ce n'était pas l'actualité des films qui sortaient ou des reprises, ce n'était pas non plus "le cinéma d'autrefois", c'était l'histoire du cinéma, parce que cette histoire continuait et qu'elle était *son histoire*[200]. »

Car, par ses articles pour *Trafic* également, Biette devient ce critique qui s'en vient rattraper l'histoire. C'est comme s'il se promenait dans ce temps d'écriture sphérique, fait de ses propres descriptions mais qui ne devancent pas les films, les prennent comme forces autonomes et qui peuvent se croiser sur des questions sérieuses comme celle de la moralité. Ainsi leur histoire continue, lorsque les voir une nouvelle fois les fait changer de place dans ce mouvement qui tourne encore (cette fois, Walsh y trébuche, il tombe alors sur Coppola) ; dans les premiers *Trafic*, les articles de Biette sont cet endroit où tournent les images dans cette « étrange simultanéité » que Daney évoquait. Et quand elles se déposent sur le papier, elles sont une histoire qui avance, vue du milieu cette fois, et qui avance *pas à pas* ; et qui avance *à pied* (d'œuvre). Car Biette, et contrairement à Serge Daney, n'aimait pas prendre l'avion[201]. Il voyageait à pied, en bateau ou en train, là où l'espace reste ce jeu, ce jeu d'enfant mais qui se retient vieux, où l'histoire n'est rien d'autre qu'un paysage qui passe lentement ; où l'histoire est ce grand espace, qui se découvre et se recompose patiemment, dans une curiosité d'enfant.

[200] Marc Chevrie, « Comme on marche à pied », *Trafic*, n°85, Printemps 2013, p. 133.
[201] Pierre Léon, *Jean-Claude Biette…*, *op. cit.*, p. 36.

III

Chapitre sixième – ÉCRITURES INACTUELLES

6.1. Écrits de cinéastes

Mais Jean-Claude Biette, présent à *Trafic* comme critique avec sa série « À pied d'œuvre », est également un cinéaste. Au début des années 1990, avant que ne commence *Trafic*, c'est trois longs métrages qu'il a déjà réalisés (*Le Théâtre des matières*, 1977, *Loin de Manhattan*, 1980, *Le Champignon des Carpathes*, 1989), ses dernières chroniques aux *Cahiers* sont terminées depuis 1987 et il n'ambitionne plus d'écrire. Plutôt, il attend de tourner, avant que Daney ne l'appelle et que s'avance leur projet commun de revue. Par ses nouveaux articles, par sa présence au comité surtout, il indique enfin cet aspect central des publications de *Trafic* que sont les textes de cinéastes.

Car Biette est un critique autant qu'il imagine des films (il est aussi un mélomane), ceci que l'on retrouve à la lecture de ses articles où le poids de chaque film dans les étagères de l'histoire et l'intensité des séquences dans l'économie d'un métrage sont un même ensemble mélodique qu'il faut apprendre à composer, dans la mesure de parties bigarrées qui portent les unes sur les autres un savoir à solliciter. Ce que décrit Jean Louis Schefer lorsqu'il écrit, à propos de *Trois ponts sur la rivière* (1999), sixième long métrage de Biette : « Chaque branche d'histoire fait apparaître un plan temporel différent par sa vitesse, son recul ou l'effet de son éloignement. Et chacun à son tour est instrument de lecture d'autres plans, c'est-à-dire d'autres temporalités dans leur décalage subtil. » Ainsi, et dans cette réciprocité de procédés entre texte critique et réalisation de film, la première chronique de Biette dans *Trafic* est celle d'une personne qui écrit, mais surtout d'un homme qui combine des films que lui-même n'a pas faits. Ou, pour le dire autrement, le texte du critique, ici, réfléchit une activité, songe à des films qu'il n'aurait pas encore tournés : « Je crois qu'en quelques années de visites chez moi (l'heure du thé) nous avons à peine commencé à parler : beaucoup ri, échangé des lectures, écouté de la

musique (je le regardais écouter)[202] » ; et dans *Trafic* aussi, les cinéastes sont ces auteurs que nous regardons regarder, leurs propres films tout juste imaginés. Ceci que Biette, également, savait, lui qui, à l'occasion du troisième numéro de la revue, traduisait des écrits – deux notes – de Pier Paolo Pasolini, regroupés sous le nom de « Notes pour un poème sur le tiers-monde ».

. *Pier Paolo Pasolini et les images de l'Inde*

Écrites entre *Théorème* (1968) et *Médée* (1970), ces deux notes de Pasolini sont des travaux préparatoires de films documentaires – centrés, pour le premier sur l'Inde, pour le second sur les pays arabes – qui ne seront jamais réalisés. Cependant travaillées, magnifiquement écrites, ces notes donnent à lire, de la part de Pasolini, cinéaste autant que poète, un style d'écriture sûr, très libre aussi, et les images qui s'y produisent apparaissent libres également, libres surtout de leurs raisons techniques, images de poésie bien plus qu'images de cinéma. Ceci, en premier lieu, dans le cas de *Histoire indienne*, dont le récit est une allégorie, le personnage central y étant l'Inde – « l'Inde qui meurt de faim » ; et dans le cadre d'une ambition documentaire affichée par le cinéaste, dans l'attente d'un tournage prochain qui puisse se confronter à la réalité sociale de l'Inde, cette liberté, en premier lieu, pourrait nous étonner.

Mais par cette liberté pourtant, par leur aspect simplement littéraire fait d'images poétiques, ces notes assurent déjà l'une de leurs fonctions à venir, dans « un documentaire dont les images [filmées], selon la volonté du cinéaste, combinées en un système dramatique, entreraient dans l'histoire, faisant même corps avec l'histoire, dans la fonction double de justification et de libération[203] ». Car en ce sens, ces images poétiques écrites – dont les images fondamentales sont prélevées dans la culture traditionnelle indienne – sont comme la dramaturgie préparée du film. Elles sont prêtes à se *combiner* dialectiquement avec des plans prélevés en Inde et à rejoindre, ainsi, le récit que recherche Pasolini. Ces images écrites sont des points, des endroits de passage où se construit la structure du récit projeté par le cinéaste, attendant à se fondre avec la part documentaire qui attend, elle, d'être filmée. En somme, ce que Pasolini recherche est une sorte de réalisme imaginé. Le cinéaste, qui dit n'avoir qu'une connaissance « brève mais dramatique » des choses indiennes, fait tendre son projet vers un récit de paraboles et tiré d'histoires religieuses. Et ce faisant, il trace une ligne de réalité dans

[202] Jean Louis Schefer, « Polyphonie », *Trafic*, n°85, « Jean-Claude Biette, L'évidence et le secret », Printemps 2013, pp. 38-39.
[203] Pier Paolo Pasolini, « Notes pour un poème sur le tiers-monde », *Trafic*, n°3, Été 1992, p. 98.

le réalisme de l'Inde, selon le déplacement de son propre vocabulaire. « Peut-être que tout cela n'est pas vrai, et que les familles comme celles que j'imagine n'existent pas. Mais c'est une hypothèse de travail, qui peut devenir liberté poétique : c'est-à-dire un fait purement supposé qui, cependant, peut devenir scandale et paradoxe et donner ainsi réalité au "réalisme", seulement verbal et unidimensionnel, du documentaire[204]. » Alors, cela se passe comme si ces images poétiques étaient cette seconde couche qui, superposée aux images de l'Inde, allait les distancier d'elles-mêmes et les faire libérer leur part cachée, enfouie, dans la frontalité trop pauvre d'un document enregistré.

Histoire indienne débute ainsi : « Un jour d'hiver, le maharadjah traverse ses terres (pour des raisons religieuses ou pour accomplir des devoirs politiques). Il y a de la neige. Tout est couvert de neige. La solitude est immense. Et voici que le maharadjah voit une tanière de jeunes tigres, entre des buissons secs, au milieu de la surface blanche illimitée. Ils font entendre une plainte : ils sont en train de mourir de faim. Le maharadjah éprouve une profonde pitié pour ces créatures, et il prie. À la fin de sa longue prière, il congédie sa petite escorte, se dénude, et, priant, se donne en pâture aux jeunes tigres affamés, se laissant dévorer[205]. » Puis le temps passe et les enfants du maharadjah grandissent. Mais c'est alors que quelque chose change dans le monde. C'est la modernité qui vient et qui corrompt les choses du monde, éloignant notamment la religion et la culture traditionnelle de la vie des indiens. Et tandis qu'au palais la vie luxueuse est désormais « absurde », « anachronique » – « tout faste et tout luxe est de toute façon perdu, ou survit à soi-même » –, dans les rues de chaque ville de la région, la famine se propage. La famille entreprend alors un long voyage, un pèlerinage probablement ; mais, pendant que les jours passent et que la marche avance, les membres de la famille tombent de faim un à un, et de la veuve à la fille la plus jeune selon un rythme très précis – et il faudrait imaginer ici des séquences symétriques et homonymes, « comme un pont, dont les arches, régulières, sont les agonies et les morts par la faim des personnages[206]. »

Ces morts ne sont pas toutes décrites dans les notes de Pasolini. Mais chacune d'elles devrait avoir sa propre signification, de manière à « saisir un moment de la réalité indienne, qui sera dilatée et vitalisée par l'apport documentaire. » Pasolini en décrit seulement une, la dernière, lorsque la jeune fille, arrivée seule au bout de son voyage, finit d'en mourir à son tour ; lorsqu'il n'y a plus personne des siens

[204] *Ibid*., p. 99.
[205] *Ibid*., p. 99.
[206] *Ibid*., p. 100.

> « […] à pouvoir brûler son corps et à en jeter des cendres dans le Gange : y pourvoieront des étrangers. Et cela, c'est quelque chose que j'ai vu et décrit : ces "étrangers", pauvres, sales, en haillons, creusés par le jeûne et par la lèpre, sont angéliques et fraternels. Ils accomplissent les gestes funèbres presque avec grâce, avec une indifférence *qui est semblable à l'indifférence pour son propre corps avec laquelle le père s'est donné en pâture aux tigres.*
>
> Il n'y a du reste rien d'angoissé ou de funèbre dans les rites indiens de la crémation : il y a même quelque chose de consolant et de serein. La vision du fleuve trouble et atroce dans lequel on jette les cendres – vision par lequel le film devrait conclure – est pleine d'une profonde et abstraite douceur[207]. »

Derrière la violence de ces morts et leur accomplissement presque géométrique, Pasolini, nous le comprenons à présent, écrit vouloir montrer des choses sereines et la reconquête véritable, de la part des indiens, de figures et de gestes relatifs à leur propre histoire. Ainsi ce fleuve et ses lois de continuation, ainsi « l'indifférence » des étrangers accomplissant le rite de crémation qui est celle retrouvée du père se donnant aux jeunes tigres. Car derrière l'histoire singulière des personnages qui tombent, c'est l'histoire historique du monde qui s'accomplit et qui avance ; une vue de l'histoire qui coule, dans les corps et par eux, qui sont tout à la fois des corps de personnages et des corps de culture. La parabole introductive du père montre ceci d'une force extérieure et qui se réintègre au monde dans une mélancolie profonde ; pour Pasolini, elle est « l'histoire antique d'une nation en face de son histoire moderne[208] », quiétude que même la mort ne saurait diminuer. Et par-dessus les corps modernes, elle termine l'épreuve de la faim dans le silence des eaux du fleuve.

Aussi le rite de crémation est-il l'affranchissement, par la jeune fille, de son malheur moderne ; non pas qu'il fallut y mourir pour se soigner du monde, seulement la permanence et la puissance des choses sont la culture de ces lépreux, dont les actions funèbres relèvent d'une grâce d'autrefois. Le monde antique, « irréel et fabuleux : un monde où la religion était tout et qui ainsi coïncidait avec tous les contours et tous les plis du monde[209] », est donc cette unité, ce retour de l'histoire et sa force de continuité. Car du maharadjah aux tigres, et puis, plus tard, de la jeune fille au fleuve, une matière dure et se transforme dans des actions parfois fictives mais dans des corps contemporains qui doivent être filmés en Inde, car c'est par eux, toujours, que la culture se donne ; ainsi ces lépreux fraternels et que Pasolini a vus. Le « réalisme » du pays et la « réalité » des images du poète sont une relance réciproque, une réserve d'images poétiques dans la conscience du monde et qui la réactive, ou qui veut faire briller ses quelques

[207] *Ibid.*, pp. 100-101.
[208] *Ibid.*, p. 99.
[209] *Ibid.*, p. 100.

points qui tendent encore vers une histoire aux dimensions de la culture, et donc de la pérennité (Pasolini, lui, parle d' « éternité[210] »).

Cela, en l'occurrence, que la publication de ces notes dans *Trafic* ne peut pas restaurer, lorsque la force du texte littéraire est encore cette réalité, certes maintenue dans la langue, mais qui ne peut pourtant pallier au manque des images de l'Inde qui elles n'ont pas été filmées. Toutefois derrière ce manque, ce que raffermit la revue n'est autre que la croyance de Pasolini en la continuité du signe religieux, en son accord avec l'histoire des hommes, ainsi que son entente de cinéaste avec les corps qu'il attendait – comme une retenue devant le monde que le texte ne devance pas mais que ses mots d'auteur relèvent – et de toute façon *qu'il a vus* – et à nous alors de le croire – dans l'équilibre d'une poésie qui les laisse espérer encore et les fait donc se prolonger.

. L'image perdue des cinéastes

Dans la revue *Trafic*, il n'y a pas d'entretiens. Lorsque les cinéastes publient, c'est au moyen seulement de textes écrits – écrits par eux. Des textes où ils peuvent évoquer leurs projets en cours, donner de leurs nouvelles, ou bien revenir sur leur propre travail[211]. C'était une volonté de Daney que de ne pas faire d'entretiens, que de laisser écrire les cinéastes ; bien sûr, avec des exceptions possibles, lors d'occasions particulières[212]. Daney lui-même projetait d'entretenir Youssef Chahine, alors incapable d'écrire, mais dont la présence dans la revue lui apparaissait importante ; il voulait retranscrire leur discussion en en enlevant toutes les questions, pour donner l'impression d'une pensée ininterrompue de la part de Chahine. Cela certes ne se fit pas, mais ce projet, que Rollet nous révèle, dit bien cet espace libre de parole et de solitude partagée que se veut être la revue, et ce même vis-à-vis des cinéastes, lorsque se tenir à l'écoute, une nouvelle fois pour Daney, c'est relancer une parole autre, relancer la parole d'un autre, et par là même se retirer, derrière les mots de cet auteur révélé seul en dernier lieu.

[210] *Ibid.*, p. 102.
[211] Les cinéastes, selon le bulletin d'abonnement à la revue, sont invités dans *Trafic* à proposer des textes « sur le mode *work in progress*, moments de bilan, étapes, éléments de travail ». Serge Daney, « L'idée de *Trafic* », *La maison cinéma et le monde. 4…*, *op. cit.*, p. 25. Effectivement, Antony Fiant, quelques années plus tard, insistera notamment sur ces deux sujets principaux que sont la « pré-création » (le projet) et la « post-création » (le retour) qui composent majoritairement les textes de cinéastes publiés dans *Trafic*. Antony Fiant, « De la caméra au stylo : les écrits des cinéastes dans *Trafic* », *op. cit.*
[212] Ainsi la conversation entre Jacques Rivette, Jean-Claude Biette et Sylvie Pierre dans le *Trafic* n°37, premier des numéros spéciaux et consacré à Serge Daney, de même que le dialogue entre Jean-Luc Godard et Youssef Ishaghpour dans les *Trafic* n°29 et 30, répondant à une volonté de Godard et Ishaghpour que de produire un entretien, mais ne sachant à ce moment où publier.

C'est que, suivant la volonté première de la revue, ne pas faire d'entretiens cela veut surtout dire laisser et *faire* écrire les cinéastes ; et en effet, mis de côté quand il est également poète, un cinéaste écrit peu comme le notait Satyajit Ray, « trop occupé qu'il est à faire un film, ou trop triste de ne pas en faire, ou encore trop épuisé par celui qu'il vient d'achever[213]. » Or, à *Trafic*, les cinéastes aussi doivent se résoudre à l'écriture, puisque seule l'écriture, sans doute, est la garantie d'une parole personnelle, ou, pour le dire autrement (empruntant ces mots à Blanchot), de leur *solitude essentielle*. Et si cette solitude semble recherchée par *Trafic*, c'est que par elle peut se produire le sentiment *d'images manquantes* que la parole du cinéaste va venir mettre à jour. Lorsque le cinéaste, dans l'écriture, vient à se retirer du monde par le biais de travaux projetés, au sein d'une pensée des images encore indépendante de l'épreuve de ce monde, ce sont d'autres images qu'il porte derrière lui – images de la mémoire et vieilles promesses – qui se placent, dans son texte, à présent devant lui, prêtes à se vérifier dans leur rencontre avec le monde.

Car c'est de cela notamment dont nous parlent ces « Notes pour un poème… » de Pasolini. Par leur projection poétique d'une dramaturgie en pointillé, elles évoquent le souci d'images véritables de l'Inde qui sont le socle nécessaire du projet de *Histoire indienne*. Mais plus encore, appelées par le texte comme une promesse qui devrait faire retour, ces images véritables permettent aux notes de se comprendre sous une forme *finie* (dans le sens où René Daumal peut décrire la pensée poétique comme « *une chose finie mais non finale* », c'est-à-dire comme une « fin intermédiaire » qui livre l'objet de la pensée par la force de la suggestion[214]), bien qu'en lui-même le film ne fut pas réalisé. Et cette forme finie, équilibre du texte permis par la mise en présence d'images passées mais encore à venir, nous pourrions la comprendre comme la place révélée du cinéaste, à ce moment de l'écriture, dans une histoire de cinéma, comme la recherche d'une ligne personnelle dans le stock rêvé des images[215].

De cette manière, d'autres cinéastes publiés diront également dans *Trafic* leurs conditions d'hommes dispersés – « Que Dieu me vienne en aide » ! titre l'ironique Monteiro –

[213] Satyajit Ray, *Écrits sur le cinéma*, Ramsay, 1982 [1976], p. 5.
[214] René Daumal, « Les limites du langage philosophie et les savoirs traditionnels », *Les pouvoir de la parole, Essais et notes, I (1935-1943)*, Gallimard, 1972, p. 16.
[215] Pasolini, au moyen de ses notes, se positionne ainsi dans la recherche d'une culture religieuse, sociale, en l'occurrence indienne, désormais appauvrie, mais que le cinéma, par les gestes et les corps que l'enregistrement découvre, doit venir restaurer. Aussi fait-il remonter dans *Trafic* la mémoire d'une cinéphilie acquise aux voyages d'un Rossellini en Inde (*India, matri bhumi*, 1959) – Rossellini, déjà présent dès les débuts la revue (nous y reviendrons) – et à son projet utopique d'une communication mondialisée par les images de cinéma ; aussi, et davantage peut-être, fait-il remonter sa croyance en la valeur poétique des films, inscrits dans une histoire des corps par qui reviennent une culture antique, certes perdue dans le visible dévalué de la vie quotidienne moderne, cependant vive à l'esprit du poète.

renouant autrement leurs projets, leurs notes, leurs réflexions, avec les fils de l'histoire des images et de leurs propres images manquantes. Et ne serait-ce Robert Kramer qui, dressant l'état de ses recherches en prévision d'un film sur le Vietnam dans le *Trafic* n°1, pense à Marguerite Duras comme à une « matière pour un "chapitre" du film », et par des mots qui ici nous éclairent, qui aident à préciser cette nature de revue où les faiseurs d'images pensent à d'autres images : « Oui, Duras. Comme une autre forme de mémoire, un nouveau type de passé remémoré qui ne m'appartient pas, et qui pourtant est[216] ». Ou bien Abbas Kiarostami qui, dans le *Trafic* n°2, évoque sa brève rencontre avec Mehdi Akhavan Salesse, vieux poète iranien, dans le vacarme de l'aéroport de Londres où il aperçoit son visage fermé – fermé comme en lui-même –, et se demande ce que voit là, au fond d'une grande salle de transit, cet homme paisible, immobile et silencieux, décédé depuis peu : « Il voyageait en contemplant et, hélas !, nous n'avons pas l'occasion, cette fois-ci, de lire son journal de voyage et nous ne savons pas *ce que cet homme triste a vu*…[217] » Et parmi eux, il est enfin un texte de Bill Viola intitulé « Perception, technologie, imagination et paysage » (*Trafic* n°3) qui, bien qu'écrit un an plus tôt pour une revue de langue anglaise, traduit ensuite pour *Trafic* par Cécile Wajsbrot, exprime d'une façon saisissante cette volonté de se creuser, par l'écriture, au moyen d'une image manquante, un chemin dans l'histoire, et dans le mouvement des images.

. *Le souvenir de Bill Viola*

L'image manquante de Bill Viola, elle, nous est donnée dès les premières phrases de son texte, lorsque, introduisant sa réflexion, le vidéaste se revoit enfant. Seul dans sa chambre et le dos sur son lit, il regarde au plafond. « Pris de terreur », il se rend compte alors des limites de son imagination. « L'univers est infini en espace et en temps » : ce que disent les adultes, le jeune Bill V. ne peut l'imaginer, et il remarque, pour la première fois de sa vie, le seuil de ses propres pensées. Bien des années plus tard, en vidéaste cette fois, il est face à cette même question. Il la retrouve à l'aune des distinctions que lui pose son travail – que pose la perception, et que pose la technique qui continue cette perception. Précisément, se dit-il, y a-t-il une différence fondamentale entre le *soft* et le *hard*, le mental et le physique ? Le premier est-il infini ? Le second est-il limité ? Les deux, surtout, doivent-ils être opposés ? À première vue, c'est une pensée communément admise, l'imagination est infinie. Quand le paysage, lui,

[216] Robert Kramer, « Going (back) to Vietnam », *Trafic*, n°1, Hiver 1991, p. 102.
[217] Abbas Kiarostami, « Le passager », *Trafic*, n°2, Printemps 1992, p. 73.

est une chose limitée ; cela aussi souvent se dit, les montagnes et les pierres ne sont pas infinies. Mais Viola se revoit enfant, et il pense à la peur qui lui revient de ses souvenirs et témoignait, déjà, des limites de son imagination. C'est que l'on pourrait dire aussi : « le paysage est infini, et l'imagination limitée », cela n'en serait pas moins vrai. D'autant plus qu'aujourd'hui, poursuit Viola, les satellites ont réussi à dessiner la carte du monde dans son entier ; ils ont vu cette infinité.

L'imagination, le paysage : dichotomie trop dure et fausse, que Viola ne souhaite pas envisager comme entités contradictoires. Car selon lui, la limite d'un des deux pourrait aller dans l'autre, l'illimité *a priori* de l'autre pourrait nourrir les deux, au gré d'un souvenir d'enfance qui plus tard le convainc, tandis qu'il réfléchit à son travail de vidéaste. Mais au gré également de ses voyages adultes qui viendront appuyer son sentiment d'enfant. Comme par exemple en Australie, où certains peuples aborigènes perçoivent le paysage comme quelque chose qui rêve.

> « Le concept du Temps du Rêve et ses chants [y] forment un système extraordinairement beau et complexe. Le paysage [y] est traité comme un être vivant et les caractéristiques naturelles sont révélées en tant que lieux où les êtres totémiques d'un temps appelé "Temps du Rêve" émergeaient, entraient, et/ou transformaient la surface de la terre. Le paysage lui-même est une empreinte, l'incarnation vivante d'un temps mythique encore accessible aux êtres d'aujourd'hui. Marcher dans ce paysage, c'est redire ces histoires, ou plutôt les chanter. Le continent de l'Australie est tout entier traversé des traces représentant les versets d'un chant qui lie les individus de chaque groupe aux temps anciens de la création. En 40 000 ans, la terre est devenue histoire[218]. »

Viola, à partir d'un concept aborigène, prolonge ainsi sa réflexion en décrivant un territoire où peuvent coexister différentes couches de temps. Il nomme un « paysage mental », superposé au « paysage physique », et dans lequel l'homme qui s'y place et qui marche peut vivre un temps mythique, fait d'histoire compossibles ; ou plus précisément, peut « redire » ces histoires, ou bien peut les « chanter ». Car le chant réveille les histoires : le paysage lui-même est un être vivant – mis au monde des vivants par les versets des chants – par qui revient une expérience accumulée et incarnée dans cet état de rêve donné au paysage.

Nous le lisons, il y a dans cette croyance aborigène un sentiment puissant et rassurant que Viola souhaite réinsuffler dans son propre récit. Parce que marcher, dans ce paysage australien, c'est certes marcher seul, mais dans le paysage des autres. C'est marcher parmi d'autres histoires qui viendraient du passé, puis remonteraient à surface d'un paysage devenu un esprit. Un esprit qui, tout comme le vent, la pluie, creuse une géologie, mais faite, à ce

[218] Bill Viola, « Perception, technologie, imagination et paysage », *Trafic*, n°3, Été 1992, p. 78.

moment, de perceptions anciennes. Mais plus encore, Viola raconte ce mythe avec en tête une autre perspective. Il veut montrer que les images peuvent se situer à la rencontre de ces illimités que sont le paysage et l'imagination, et puis que ces images, dès à présent, poursuivent notre vie mentale : « Nous sommes déjà, et nous avons toujours été, dans un paysage de perception imaginaire. » C'est que Viola insiste : ce paysage mental est un paysage vrai. Ses images sont réelles, elles signifient, car elles sont une mémoire où dort l'expérience de la vie, cette expérience certes qui dort, pourtant qui parfois se réveille ; et par exemple lorsqu'une histoire, venue d'avant, et qui perdure dans un être devenu seul, fabrique du sens, de l'ordre, dans l'avancée courante du monde de maintenant. Dès lors, la perception est cette façon pour nous de contacter l'histoire du monde. Et aujourd'hui, écrit Viola, ses capacités sont questionnées par les nouvelles technologies qui se veulent plus précises, qui vantent des meilleures perceptions et des plus hautes définitions. Car désormais, « la réalité même est "précisable" à l'infini[219] », comme le montrent nos satellites qui découvrent, toute entière, la grande carte du globe. Nous sommes dans l'ère de la machine qui nous précise la vie. Les machines créent des images qui seront pour nous des outils : le monde physique grandit, notre langage du monde aussi.

Dans « Perception, technologie, imagination et paysage », la vision de Viola est une vision idéaliste. Elle tend vers un avenir bientôt permis par la technique où notre perception, alors devenue plus puissante, pourra nous rapprocher du monde. Pour le vidéaste, la technique est cette chose qui repousse les frontières de la réalité ; mais plus encore, elle nous pousse à les habiter. Car derrière la technique, Viola, toujours, pense aux hommes, parce que leurs images à eux restent, ceci nous l'avons vu, elles se continuent dans l'histoire. « Comme la présence de l'homme à un endroit donné, sur une longue période de temps, crée une histoire, le paysage de l'image électronique commence à créer une couche d'archéologie mentale. Voilà le monde que nous apprenons à habiter à mesure que les images deviennent des outils[220] ». Et voici les images de l'homme qui, dans le texte de Viola, se mêlent ainsi aux images des machines.

En quelque sorte, la perception crée des images qui se prolongent hors de nous-mêmes ; qui subsistent par elles-mêmes sans que l'on doive penser à elles, et ainsi se mélangent à des images toutes différentes, quand bien même ces dernières sont des images électroniques. Ce que postule Viola, à l'aune d'une idée technicienne et dans une vision utopique, ce dont il rêve,

[219] *Ibid.*, p. 80.
[220] *Ibid.*, p. 80.

lui, de ce futur *trafic* électronique. Car la technique elle aussi continue, quand l'homme parfois s'en va. Elle cohabite avec certaines images devenues seules et qui perpétuent leur chemin. « Les images poursuivent notre vie mentale, que nous le voulions ou non. » Car elles sont le « mouvement de la conscience humaine[221] », mouvement d'histoire et qui avance quand bien même nous nous n'y sommes plus – mouvement qui se veut rassurant, mais qui pourrait faire peur lorsqu'on y pense enfant. Mais qui pourrait faire peur, comme à Bill V., encore enfant et le dos toujours sur son lit, qui avait peur que des images trop grandes puissent avancer sans lui.

. *Le monde « quand nous ne sommes pas là »*

De sorte que, lorsque se clôt le texte de Viola, nous revienne en mémoire une phrase du « travelling de Kapo », où Daney, empruntant à Paulhan, parlait du cinéma comme d'une expérience du monde « quand nous ne sommes pas là[222]. » Par cette formule, Daney, dans un sentiment proche de celui de Viola, y évoquait sa position propre de spectateur et son impression de terreur devant des films qui, par la force d'un instant prégnant, avaient arrêté son regard *et poursuivi sans lui* :

> « Comment – ce n'est qu'un exemple – oublier la première rencontre avec *Psychose* ? Nous étions entrés en fraude au Paramount Opéra et le film nous terrorisait le plus normalement du monde. Et puis, vers la fin, il y a une scène sur laquelle ma perception glisse, un montage "à la six quatre deux" d'où n'émergent que des accessoires grotesques : une robe de chambre cubiste, une perruque qui tombe, un couteau brandi. À l'effroi vécu en commun succède alors le calme d'une solitude résignée le cerveau fonctionne comme un appareil de projection *bis* qui laisserait filer l'image, laissant le film et le monde continuer sans lui. Je n'imagine pas d'amour du cinéma qui ne s'arc-boute sur le présent volé de ce "continuez sans moi" -là[223]. »

Car peut-être Daney et Viola partageaient-ils à ce moment (Daney enfant devant *Psychose*, Viola enfant et sur son lit) cette même rencontre avec l'histoire (d'un film en particulier et des images en général) qui les dépasse dans son élan et leur demande, le temps d'un plan, de se retrouver seuls, de laisser remonter en eux une solitude essentielle où les images sont ce mouvement qui parfois se produit *quand nous ne sommes plus là* – plus là pour les voir, certes, mais plus là également pour les réaliser. Au point que dans *Trafic* nous comprenions que les cinéastes convoqués, publiant leur projets, bilans et réflexions, n'en demeurent pas moins spectateurs – spectateurs des images qu'ils font, qu'ils se projettent et qui manquent à l'appel – n'en demeurent pas moins *regardés* par des images qui les arrêtent et les

[221] *Ibid.*, p. 82. Et par ces derniers mots, Bill Viola cite Hollis Frampton.
[222] Serge Daney, « Le travelling de Kapo », *op. cit.*, p. 9.
[223] *Ibid.*, p. 8.

plongent dans le calme, dans « le présent volé de ce “continuez sans moi” -là », face au territoire-cinéma qui sans eux, toujours, se construit.

6.2. Actualités intempestives

Mais alors, de nouveau, *Trafic* a perdu ses images. Et nous retrouvons cette enfance – cette même enfance incarnée chez Mekas, étudiée chez Kaplan, devenue adulte chez Bellour, apportant avec elle son émotion et sa mélancolie profonde –, ce temps retrouvé de l’enfance où les images avancent et continuent sans nous. Et si par Jean-Claude Biette ensuite, qui, dans un mouvement complémentaire, restaure le présent des images, nous avons cru les retrouver, les cinéastes déjà semblent les laisser s’échapper : Pasolini d’abord qui dans ses notes évoque les images véritables et encore manquantes de l’Inde, Viola, ensuite, qui retrouve un souvenir de son enfance où les images, trop grandes, se perpétuent sans lui. Si bien qu’un cycle, ici, semble s’être fermé.

Pourtant, nous ne tournons pas en rond. Car ce que nous avons décrit n’est pas le retour de la perte, mais bien *l’expression d’un mouvement* qui ne cesse de se débuter, de se tarir puis de recommencer, sautant vers des nouvelles images afin d’y reconduire leur mise en présence essentielle. L’enfance, encore une fois chez Viola, n’est pas état terminal : *c’est une machine à créer des images*, images de l’infini que lui permettent, à ce moment, de concilier les technologies vidéo avec la conscience grandissante que l’homme peut porter sur le monde. Autrement dit, par ce tracé de l’enfance à l’enfance au sein de différents articles, tracé commencé chez Mekas et fini chez Viola, nous voulions montrer que *Trafic* produit une pensée des images où se construisent des perspectives faites de glissements et d’avancées soudaines, mais également de manques, d’effrois et d’arrêts nets où les rédacteurs se rejoignent, où leurs lanternes se croisent et repartent enfin seules dans la nuit noire des films. L’enfance était pour nous l’une de ces perspectives, que nous nommions en amont *devenir*, que nous souhaitions décrire dans l’avancée d’une *ligne de fuite*.

Mais également, comme une ligne de fuite capitale, non anodine pour la revue en ce sens que, par la solitude essentielle que Daney et Viola ont pu lui associer, par ce « “continuez sans moi” -là » que Daney ressentait face aux derniers plans de *Psychose*, l’enfance nous permet enfin de comprendre l’importance de cette actualité particulière, « intempestive » recherchée par *Trafic* : « Intempestive, notre actualité sera d’abord la force qui pousse quelqu’un à écrire sur, disons, John Ford parce qu’il a une urgence personnelle à le faire et que

cela ne pourrait plus être publié ailleurs…[224] » Car dans le souvenir du film d'Hitchcock et dans la peur de l'infini, dans l'arrêt désiré du flux de leurs images, Daney et puis Viola évoquent chacun à leur manière la capacité de rupture de leur propre regard vis-à-vis du monde des images, leur désunion soudaine avec le mouvement continu de leur histoire, au même moment où leurs regards restent pourtant plongés dans ce qui fait que les images ont la force des images : dans ce manque primordial, et bientôt manque fondamental qu'elles laisseront à la vue, qu'elles resteront à la mémoire.

. *La part de l'oubli*

C'est pourquoi la revue *Trafic* recherche désormais, à partir de ce manque, sa propre actualité : actualité intempestive, littéralement *à contre-temps*, c'est-à-dire d'abord séparée *du flux*, de l'avancée historique des images. Et une actualité certes détachée du *flux du quotidien*, des impératifs médiatiques, des exigences journalistiques qui donnent au cinéma sorti en salle le seul temps d'écriture possible, une visibilité unique, ceci nous l'avons vu. Mais également, nous le comprenons à présent, une actualité détachée du *flux linéaire de l'histoire*, de la position de recul, totale, restée trop souvent fixe et en surface, des savoirs déposés sur le monde des images. Probablement d'ailleurs que l'un ne peut aller sans l'autre. Que la défiance face au flux médiatique, incapable de soutenir une possible expérience en cinéma, ne peut qu'être reconduite face au travail régulier de l'histoire, face au savoir du spectateur déjà sorti de sa rencontre avec l'image, sorti de *l'événement* de sa rencontre avec l'image, de ce « "continuez sans moi" -là » où viennent à manquer les images. *Trafic*, comme le disait encore Daney, doit être cet endroit « où il faut faire des sauts de puce[225] ». Et si l'histoire du cinéma ne pourra pas y être écrite, sans doute trop importante mais par manque de désirs surtout, c'est que la mémoire, à *Trafic*, ne doit avoir d'accroches que par *nécessités*.

Dans la mesure où il s'agit pour la revue de se défendre à la fois du devenir-musée d'un savoir propre en cinéma (chez Daney par exemple), mais aussi d'une certaine érudition, lorsque l'étiquetage des signes marque l'assèchement des images (cette fois chez Biette), peut-être y a-t-il désormais pour elle un désir de se séparer, non plus seulement du flux, mais également, *de la plénitude des images*. Car, comme pouvait le penser Nietzsche, peut-être y a-t-il « *un degré d'insomnie, de rumination, de sens historique, au-delà duquel l'être vivant se trouve*

[224] Serge Daney, « L'idée de *Trafic* », *La maison cinéma et le monde. 4…*, *op. cit.*, p. 24.
[225] Serge Daney, « *Trafic* au Jeu de Paume », *La maison cinéma et le monde. 4…*, *op. cit.*, p. 37.

ébranlé et finalement détruit[226] », et où, dans la perspective de *Trafic*, l'expérience des images voit le jour diminuée. Et peut-être à présent s'agit-il, pour *Trafic*, d'affirmer la part fondamentale du manque quant au suivi de la mémoire, quant à la rencontre expérimentale du spectateur avec l'histoire. Ce qui peut signifier, pour Daney par exemple, de replonger, après l'effroi, la peur, dans le calme retrouvé de sa « solitude résignée[227] » d'où s'en vient, approchant, la future parole des images – ou bien, pour Biette, de se maintenir dans cet espace de pur présent, dans le seul déroulé, sans passé ni futur, du mouvement de chaque plan – comme il pouvait s'agir pour Nietzche de se tenir seul et debout sur le « seuil de l'instant », dans un bonheur « sans crainte et sans vertige » permis par l'arrêt de l'histoire et la « faculté d'oublier ».

> « Mais qu'il s'agisse du plus petit ou du plus grand, il est toujours une chose par laquelle le bonheur devient le bonheur : la faculté d'oublier ou bien, en termes plus savant, la faculté de sentir les choses, aussi longtemps que dure le bonheur, en dehors de toute perspective historique. Celui qui ne sait pas s'installer au seuil de l'instant, en oubliant tout le passé, celui qui ne sait pas, telle une déesse de la victoire, se tenir debout sur un seul point, sans crainte et sans vertige, celui-là ne saura jamais ce qu'est le bonheur, pis encore : il ne fera jamais rien qui rende les autres heureux[228]. »

Car *Trafic*, elle aussi, est une revue qui, au moment de sa création, rassemble nombre de rédacteurs qui ont fait le choix d'oublier. C'est-à-dire qui ont vu, ou entendu, à la fois des images, des séquences et des films, puis les ont retirés de leurs propres mémoires afin de les revoir, de les voir à chaque fois comme pour la première fois. Puisque cette vision reconduite, toujours nouvelle et pourtant reconduite, leur fait considérer leur temps vivant. Alors, dans cette revue qui paraît de façon si régulière, dans son rythme trimestriel qui suit l'avancée des saisons, parmi des écrits réédités que les traductions manifestent et ceux, contemporains, qui regardent vers leur passé ou vers le cinéma d'actualité, mais toujours par ce même désir de se tenir sur le « point » du présent, les textes et lettres de *Trafic*, parfois, retiennent le paradoxe de ces surprises tranquilles qu'étaient, que sont, et que seront toujours les films, et leur force de présence donne la couleur faussement ensommeillée de leur revue, *inactuelle* en définitive. Ce qui veut dire capable « d'agir contre le temps, donc sur le temps, et, espérons-le, au bénéfice d'un temps à venir[229] », capable de se maintenir sur la ligne trouée de l'histoire d'où l'on revient, regardant encore vers l'avenir, les yeux mouillés du passage des fantômes.

---

[226] Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie », *Considérations inactuelles I et II*, Gallimard, 2015 [1874], p. 96. La traduction de l'allemand (*Unzeitgemässe Betrachtungen*, en français *Considérations à Contre-temps*) a longtemps hésité entre les mots « inactuelles » et « intempestives » comme qualificatif des considérations. Les traductions les plus récentes gardent le titre de *Considérations inactuelles*.
[227] Serge Daney, « Le travelling de Kapo », *op. cit.*, p. 8.
[228] Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et de l'inconvénient… », *op. cit.*, p. 96.
[229] *Ibid.*, p. 94.

. Les tableaux de Sylvie Pierre

Cette inactualité, observée chez Daney, chez Biette, nous la trouvons enfin dans les articles de Sylvie Pierre, là où le manque, l'oubli, remontant le cours de l'histoire pour surgir à l'instant d'un présent reconquis, sont une force qui participe du mouvement nécessaire des œuvres. Bien qu'au premier abord, le long travail de l'écriture soit pour Pierre une activité au caractère *a priori* plus incertain, étonnamment rigide. Non plus en retrait dans l'image, veillant à suivre ses déplacements dans l'écoulement patient du mouvement des films, comme chez Biette par exemple, mais prenant place face aux images, et on pourrait dire les heurtant, afin de les faire défiler et de soutenir leur impression. C'est que, précisément, l'écriture de Pierre, dans « Le mystère de la vie passionnée » (*Trafic* n°1), procède par touches discontinues, par des paragraphes synthétiques qui ne cessent de s'entrecouper, agissant par à-coups sur le sentiment qu'elle recherche. Un sentiment tout d'abord non explicité, qui se définit graduellement dans la progression de l'article, et qui, en même temps qu'il grandit, ne cesse de se démettre et donc de se recomposer. Aussi le texte dans son ensemble apparaît-il irrégulier, multiplié par des sauts de ligne et des alinéas constants, par de nombreuses questions aussi, que Pierre se pose comme à elle-même et dont elle use pour mieux saisir les enjeux de la séduction que lui fait toujours la peinture lorsqu'elle se donne en cinéma. Une séduction réveillée par l'arrivée prochaine – qu'elle attend avec « impatience » et « crainte » – du *Van Gogh* de Pialat.

> « [Mais] ce que j'essaie de comprendre pour le moment, c'est comment et pourquoi je n'arrive pas à faire mienne l'idée qu'il ne puisse y avoir un thème de peinture pour le cinéma *que sous la forme d'un trouble*.
>
> Trouble auquel je ne suis jamais aussi sensible que lorsque le cinéma se mêle de me représenter le peintre, d'en faire le protagoniste d'un drame ou encore le centre d'un dispositif qui le met réellement en scène dans l'action de sa vie ou de son travail[230]. »

Car Sylvie Pierre, et récemment, s'est rappelée d'un manque de quelques films sur la peinture : celui du corps du peintre, vu ou pas vu dans les récents *Cézanne* de Straub et Huillet (1990) et *La Belle Noiseuse* de Rivette (1991), quand le premier, par un mécanisme serré, se refuse farouchement à l'incarner, tandis que le second ne cesse pour ainsi dire de le montrer, même par de nombreuses précautions, dans le ressort d'un peintre fractionné et joué par plusieurs hommes. Dès lors, pour la critique, un corpus d'emblée se crée, et le fil du texte s'édifie, passant d'un film à l'autre au gré de nombreuses digressions, suivant tout d'abord ces

[230] Sylvie Pierre, « Le mystère de la vie passionnée », *Trafic*, n°1, Hiver 1991, p. 75.

deux films puis s'arrêtant sur deux plus vieux, *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* de Minnelli (1956) et *Le Mystère Picasso* de Henri-Georges Clouzot (1956). L'article par-là se structure, trouve sa pleine et riche expression dans les pas d'échasses qu'il opère entre les films qui se répondent, ou bien au contraire qui s'ignorent mais que Pierre fait communiquer, ramenant aussi sa propre histoire dans son récit critique.

De sorte que, si Pierre elle s'intéresse, d'une manière générale, à la peinture en cinéma, les films, eux, sont toujours aperçus du point de vue d'une seule émotion qui finalement les réagence, les réinscrit dans une histoire personnelle des images. Comme si la venue prochaine de *Van Gogh* reconvoquait, dans le même temps, et de cette manière arbitraire, le film de Minnelli, celui également de Clouzot, ceux de Rivette et de Straub et Huillet. Comme si ces films simplement revenaient, sans qu'il s'agisse pourtant pour Pierre de les penser comme un système entier ou fait de récurrences formelles ; en cabotant entre les films, Pierre se demande essentiellement si les présences anciennes ou la force des films récents impactent son souvenir des autres et redéterminent leur lecture. Présences anciennes, qui, comme d'elles-mêmes, sont là, montées au même moment à la mémoire de Pierre, et que la critique se voit suivre, reconduisant le présent simple d'une émotion en ricochet. Car la rigueur du film de Straub et Huillet à laquelle elle pense soudainement, leur volonté farouche de ne pas reproduire le peintre, afin notamment de trancher sur les moyens propres des arts (du cinéma, de la peinture) pour se tenir face au réel, et donnant seulement *en réserve* un cinéma qui ne peut que montrer des toiles dans le but affiché de laisser à la seule peinture l'épreuve sacrée de son travail figuratif[231], finit alors par la toucher, et impacte, comme en rebond, le dernier film de Jacques Rivette.

> « On se demande même s'il n'a pas fallu tout ce travail décapant des Straub (mené depuis le *Bachfilm*), travail de lessiveurs d'un plancher souvent pas très net, pour que le cinéma s'avise de décences minimales lorsqu'il se mêle de représenter la scène de l'activité artistique. Pour que le bruit parvienne jusqu'à des lieux de médiatisation relativement larges, il fallait tout de même faire preuve d'un peu de scrupule, un peu de pudeur, montrer le travail et afficher quelques illusions perdues.
>
> C'est sans doute un peu de ce travail-là que capitalise le succès – qui me réjouit – du film de Jacques Rivette[232]. »

Aussi Rivette montre-il le peintre, et plusieurs fois nous l'avons vu, dans le choix également critique d'un cinéma cette fois *impur*, par une tradition bazinienne qui ne dialogue avec les Straub que par un contre-coup. Mais c'est toutefois déjà beaucoup ; et le texte ainsi se

[231] Pierre le dit, elle, très simplement : « Car de la peinture, tout ce qui est dit ici c'est que c'est de la peinture. Les Straub préféreront toujours – c'est leur héroïsme – les tautologies aux métaphores. » *Ibid*., p. 78.
[232] *Ibid*., p. 79.

poursuit, dans l'émotion que lui procure *La Belle Noiseuse*, à travers son peintre-chimère et par ses quatre mains de peintre, créant cet espace irréel qui navigue entre les deux hommes (l'acteur, le vrai peintre) et ne cesse pas de composer cette subtile dramatique montrant des moments de peinture, tantôt joués et tantôt véritables, dans le théâtre à peine caché d'une mise en scène reconstituée. Cela qui reste, finalement, le grand propos du film de Rivette. « Ce qu'il a profondément (et pas seulement brillamment) négocié dans le film (et c'est justement ce qui me touche le plus), c'est la constitution difficile de la *persona* du peintre. Une action dramatique de peinture a vraiment lieu dans ce film : le visage doublement masqué d'un officiant à cothurnes la porte pour de bon. » Ou bien, résume-t-elle plus loin, « je voulais voir le peintre, je l'ai vu[233]. »

Puis le texte se continue, au gré cette fois de souvenirs et puis de cassettes vidéo, se penchant à présent sur le film de Minnelli, ensuite sur celui de Clouzot, qui touchent Pierre davantage encore. Le premier pour sa compassion envers le travail de Van Gogh, proposant en ce sens des scènes au lyrisme opportun – « ainsi ce plan stupéfiant où Van Gogh peint la nuit, sa nuit étoilée, ayant disposé, pour s'éclairer, des bougies allumées sur son propre chapeau ». Des scènes qui participent d'une énergie et d'une grande empathie pour les caractères durs du peintre, « rendant généreusement à la névrose son statut de mal nécessaire – de prix à payer – pour que la vie, la couleur de la vie, ait été saisie par l'artiste européen, dans son effrayant tremblement[234] ». En quelque sorte, et selon Pierre, par une naïveté très américaine, jetant sur le vieux continent un regard plein de romantisme, Minnelli réussit cette coïncidence poétique où le peintre et l'art se confondent dans sa conviction la plus franche.

Et le second, *Le Mystère Picasso*, pour son dispositif technique si singulier, qui permet au peintre de peindre tandis que la caméra filme, dos à toile mais en direct, enregistrant la fabrication d'un tableau dans la durée de ses étapes[235]. Lors de la sortie dudit film, Bazin déjà pouvait écrire cela : « Dans *Le Mystère Picasso*, les stades intermédiaires ne sont pas des réalités subordonnées ou inférieures, comme serait un acheminement vers une plénitude finale, ils sont déjà l'œuvre même, mais destinée à se dévorer, ou plutôt à se métamorphoser jusqu'à l'instant où le peintre voudra s'arrêter. C'est ce que Picasso exprime parfaitement quand il dit : "Il faudrait pouvoir montrer les tableaux qui sont sous les tableaux". » Tandis que Pierre, citant

[233] *Ibid*., pp. 81-82.
[234] *Ibid*., p. 85.
[235] « Rappelons d'abord ceci : c'est Picasso lui-même qui suggéra à Clouzot l'existence d'une nouvelle encre, mise au point aux Etats-Unis, et qui possédait la particularité d'être entièrement – et sans bavure – absorbée par l'épaisseur du papier. De telle sorte que le trait ou la surface colorée se trouvaient visibles aussi bien à l'endroit qu'à l'envers du travail. La caméra de Claude Renoir a donc pu se placer derrière le chevalet du peintre, en même temps que devant son travail, qu'elle filmait simplement inversé. » *Ibid*., p. 88.

ici le critique, insiste enfin sur le montage des figures opéré par le peintre, mis à la vue du spectateur par le dispositif du film, insiste sur *l'œil sur le montage* que devient donc la caméra, lorsque le peintre, derrière sa toile, devient le vrai monteur du film : « les premiers gestes du peintre – qu'on les observe bien – sont idéogrammatiques. Et toute leur suite est dialectique[236]. »

Alors, et par-delà ce dernier mouvement dialectique, lorsque le texte se termine nous comprenons que « Le mystère de la vie passionnée », saisi dans son entièreté, offre cette même sensation d'un travail en cours de fabrication. Que les accrochages du début et les bonds constants de l'article (de films en films, de cinéastes en cinéastes) n'étaient qu'une mise en jeu de son propre savoir par Pierre, pris en défaut dans cette forme éclatée de la pensée afin d'en retirer « le trouble » dont elle attend le dénouement. Comme si elle livrait ses brouillons, et qu'on la lisait elle, réfléchissant comment écrire, et écrivant pour réfléchir, nous donnant à voir les tableaux derrière son grand tableau final. Et l'article alors se repose, dans une forme d'évidence tardive et comme réconciliée, après avoir su oublier la forme définitive ou close de son regard, émietté sur cette route qui fait circuler les images et les fait clignoter dans leur parfaite simplicité. Puisque Pierre, également, le dit, filant le présent pur de son émotion restituée : « moi aussi, comme Descartes, j'ai été enfant avant d'être "homme". Et je suis allée au cinéma pour ça (et même, je continue) : pour la vie et pour la beauté[237]. »

. *« Les fantômes du permanent »*

Sylvie Pierre, Serge Daney, Jean-Claude Biette sont ainsi ces différents pôles d'une écriture en cinéma qui a pu oublier ; qui a pu choisir de le faire, ou bien, en toute confiance, a laissé le temps s'en charger, pour laisser au cinéma seul les moyens de lui rappeler le visage beau de son savoir et son regard encore vivant. Par leurs désirs, leurs souvenirs et leurs manques, tous trois finissent de transformer *Trafic* en cette revue sorcière qui brise la ligne de l'histoire ou bien la fait se retourner. Au sommet du « point » du présent, ils se tiennent là où leur bonheur devient la seule marque de l'histoire, et où le retour en arrière passe par des lignes de mémoire, galeries de souvenirs et trouées dynamiques d'où revient, par elle-même, la force vivante des films. En 1986, déjà, Biette qualifiait en ces termes les caractères du film vivant : remontée « à l'improviste » de la mémoire, « sentiment apaisé d'éternité », et enfin « cargaisons

[236] *Ibid*., p. 88.
[237] *Ibid*., p. 82.

entières de significations pétrifiées[238]. » Et aux *Cahiers du Cinéma*, dans sa chronique « Les fantômes du permanent », il devance ce faisant les futurs désirs de *Trafic*. Car par ces « significations pétrifiées », Biette ne décrit pas tant la fixité des films pris dans une impression critique close et déterminée, que la capacité de certains films à se donner au souvenir dans cette grande force de saisissement qui restitue ses formes passées, sa lumière propre et inchangée. Le film vivant, pour Biette, est déjà le retour essentiel de l'image, ce mouvement de retour par quoi celle-ci revient de loin, d'une façon même et pourtant différente, relevant l'histoire intempestive de la vie des images – ce même retour évoqué chez Kaplan, suscité chez Mekas, bien que dénué, chez Biette, de toute mélancolie. Et ce même retour, à présent, que l'on remarque sur les couvertures de *Trafic*, lorsque, la lecture terminée, s'écartant désormais des textes et refermant les numéros, nous retournons à leurs sommaires de papier kraft, à leur compacité première, au mystère initial (et nous disions « impénétrable ») de son bloc de titres d'articles, mais qui, nous le comprenons désormais, était déjà ce bloc creusé des avancées de la mémoire, brillant de la vie révélée des films, était cette « foule de choses » tombées, venues de cette éternité.

Car tout commence peut-être par la présence d'une seule image. Celle-ci, présente sur la couverture du *Trafic* n°1, est une photographie de Roberto Rossellini. Elle date de 1910 et R. Rossellini, accompagné de sa famille (de ma mère Elettra Belan, de son frère Renzo et de sa sœur Marcella), y est encore un jeune enfant, présent à gauche du cadre, légèrement isolé, assis comme les trois autres dans une pose presque picturale, on pourrait dire un repos remarquable, souligné par un clair-obscur qui retire la famille de l'espace comme du temps. Ceci qui pourrait sembler anodin ; mais cependant, dans le sommaire, juste en dessous, le même Rossellini écrit également « Une lettre ». Une lettre dont la date n'est pas indiquée, inscrite avec les autres auteurs, les autres titres, entre Kaplan et Monteiro, dans l'illusion d'un présent partagé (car Roberto Rossellini est mort en 1977). Dans le corps même du numéro, cette lettre n'est pas non plus préfacée, et s'adresse simplement à « une amie ». Envoyée d'Italie à *Trafic* par Adriano Aprà (ce que nous apprenons dans la *Postface*, après la lecture dudit texte), elle était conservée par la première femme du cinéaste, Marcella De Marchis, depuis de nombreuses années. On ne sait ni à qui elle s'adressait (on ne connaît pas cette amie), ni même si elle ne fut jamais envoyée ; et dans le reste du sommaire, donnée à lire comme pour la première fois, elle

[238] « Qu'est-ce, parmi les vieux films ou les films récents, qu'un film vivant ? Celui qui vient régulièrement à la mémoire, à l'improviste, et donne le sentiment apaisé d'une éternité du cinéma – une éternité relative, celle qui prend sa place dans le cours d'une vie vécue (par moi, par vous) au milieu des passions et des intérêts divers de cette vie. Il y a ainsi une foule de choses qui tombent, avec cargaisons entières de significations pétrifiées. » Jean-Claude Biette, « La roue tourne », *Poétique des auteurs*, *op., cit.*, p. 126.

donne ce sentiment d'une sympathie d'éternité, ou d'une amitié « pétrifiée ». Comme si cette lettre, oubliée, endormie depuis quelques années, venait à se réveiller simplement, mise au réveil par les rêves de quelques lanternes et leur désir avoué d'intégrer R. Rossellini – enfant sur ses photos, cinéaste dans ses lettres – aux joies secrètes de leur communauté. Cela que l'épigraphe du numéro, extrait d'un *Cantos* d'Ezra Pound, vient enfin soutenir, appuyant cette courbe de l'histoire que *Trafic* à présent prolonge, et son actualité intempestive où le présent des films et des images, nous le comprenons désormais, subsiste tant qu'un critique peut encore les aimer, d'un amour véritable ou amour d'amitié.

« Ce que tu aimes bien demeure,
le reste est déchet
Ce que tu aimes bien ne te sera pas arraché
Ce que tu aimes bien est ton véritable héritage
À qui est le monde, à moi, à eux
ou bien n'est-il à personne ?
D'abord vint le visible, et puis le palpable
Elysée, bien qu'il ait été dans le vestibule de l'enfer,
Ce que tu aimes bien est ton véritable héritage[239] »

[239] Ezra Pound, « Canto LXXXI », *Trafic*, n°1, Hiver 1991, p. 1.

CONCLUSION –

. Là où l'étude est résumée

Trafic avait choisi un papier kraft pour se couvrir. Car la couleur de ce papier la rapprochait de cette histoire de cinéma de sable où les films allaient et venaient, où les « petites » histoires s'ouvraient sans cesse et se fermaient, et dans lesquelles quelques critiques vivaient depuis plusieurs années déjà. Dans le même temps elle eut un nom, *Trafic*, trouvé par Biette, en référence au film de Jacques Tati (*Trafic*, 1971), pour dire avec un peu d'humour son désir de secret et sa cinéphilie à contre-temps qui voulait mélanger les films, les récits, les cinéastes et les époques ; le projet donc est là, mais la revue, elle, n'existe pas encore. C'est qu'elle aimerait être éditée, ou mieux, être *produite*, comme une revue *de* cinéma où les cinéastes écriraient. Mais comme cela ne se fait pas (nous sommes en 1986), les années vont, puis la décennie change. Le siècle bientôt se termine et avec lui une expérience propre des films, un sentiment de concordance entre film et histoire. Comme si ce siècle-ci, qui lui rêva de cinéma, n'était pas sûr de pouvoir passer au prochain ce qui avait pu faire, derrière la dureté de ses jours, la clarté calme – et « profitable » – de ses nuits : ce rêve immense qu'avait été le cinéma.

Alors il faut poursuivre et faire se prolonger le rêve, et ainsi continuer dans la grande nuit de la mémoire ; il faut imaginer des hommes qui sont devenus des lanternes, portant sur les chemins la lumière silencieuse des films. Des hommes venus de ce siècle finissant, ces hommes enfin se reposant, mais qui, dans le repos, ont des activités nocturnes. Font-ils des rêves étranges ? Peut-être ne dorment-ils pas. Car au petit matin, qu'ils rêvent ou bien qu'ils vagabondent, ce sont des souvenirs de films tirés de leur propre expérience qui, finalement, arrivent à la lumière. Par-là, ces hommes poursuivent le présent des images et le décollent de son actualité, rendant celle-ci intempestive et mieux capable de dialoguer avec leurs histoires cinéphiles. Mais également, dans le temps d'une nuit de travail ou bien durant cette nuit de rêve, ces hommes, précisément, vont rendre la nuit présente[240]. Ils deviennent les comptables

[240] « Le vagabondage nocturne, le penchant à errer quand le monde s'atténue et s'éloigne et même les métiers qu'il faut bien exercer honnêtement la nuit attirent les soupçons. Dormir les yeux ouverts est une anomalie qui indique symboliquement ce que la conscience commune n'approuve pas. Les gens qui dorment mal apparaissent

d'une attention particulière au monde, attention noctambule permise par une clarté blanche qui rentre dans le monde et illumine les films dans le secret de cette vigilance partagée, lorsque le jour à présent s'est levé, faisant s'éteindre les lanternes. Dans la lumière du jour, *Trafic*, une fois publiée, maintient une région nocturne où ces hommes parlent et se reposent, où les jeux de la nuit ont su produire un temps plus sûr et des mots plus patients. De sorte que, entre chien et loup, un membre de la communauté cachée puisse parfois reconnaître une voix plus calme et puisse se dire, à lui-même comme pour l'autre, tiens, « c'est intéressant, votre histoire, moi, j'en ai besoin pour…[241] », oubliant quelques-unes de ses propres images afin de reprendre son histoire, de la recommencer, la boucler autrement et la faire continuer ailleurs, grâce aux mots déposés d'une lanterne malicieuse.

Si bien que *Trafic*, en définitive, ne quitte pas la lumière du jour, ni le mouvement propre du quotidien. Ou bien disons qu'après l'avoir quittée, elle y retourne enfin pour le réhabiter. C'est que les films finalement l'y emmènent, et c'est que la rêverie, probablement, ne suffit pas. Car le rêve disait Pierre Léon, « est une succession d'images sans lien apparent. » Et le rêve, certes, est le travail fondamental du cinéaste, du spectateur, « qu'il soit réellement étendu dans la nuit, ou marchant le long des rues, dans une nuit imaginée[242] », mais il est aussi un travail qui demande de voir au-delà, d'aller plus loin. Parce que c'est dans la force du jour, c'est dans un soleil chaud et rouge que les images du rêve prennent forme – des formes sûres et solides alors – ou que l'ordre du rêve se précise, s'agence et se compose. La nuit, elle, est un moment de rencontre avec les images. Elle est un moment d'apaisement où le cinéaste, le spectateur, resté comme à demi-conscient le temps d'une marche silencieuse, laisse remonter en lui les vieilles images de la mémoire, en même temps qu'il se laisse se cogner contre d'autres, des images nourries de son temps, images elles aussi endormies, restées cachées derrière la vitalité morte des grands bruits de l'actualité. Or, une fois rencontrées, ces images, peu à peu, dans le temps nécessaire à leur remontée fantastique, réinscrivent le rêveur dans le trouble du jour. Un trouble parfois douloureux, mais pourtant nécessaire au présent retrouvé des films, à la force vive des images. Peut-être, d'ailleurs, est-ce de cela que témoignait Fritz Lang quand il disait : « J'ai fait tous mes films comme un somnambule[243] », tout en pensant, déjà, nos futurs voyages sur la lune.

---

toujours plus ou moins coupables : que font-ils ? Ils rendent la nuit présente. » Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 358.

[241] Serge Daney, « *Trafic* au Jeu de Paume », *La maison cinéma et le monde. 4…*, *op. cit.*, p. 37.

[242] Pierre Léon, « Marginalia », *Trafic*, n°50, Été 2004, p. 55.

[243] Cité par Pierre Léon, *Ibid*., p. 55.

. Réflexions sur la méthode

Dans le cadre de cette étude, nous sommes pour ainsi dire restés à ce premier temps de la nuit. En reprenant les mots de Lang, nous avons lu *Trafic* comme le ferait un somnambule, mais nous n'étions pas prêts à aller sur la lune. Et il est sans doute vrai qu'en maintenant *Trafic* comme un objet rêvé, lieu de rencontre d'une seule et même communauté ou lieu de prolongement d'une mémoire commune, nous n'avons pu saisir le jour que partiellement. C'est-à-dire que, dans le suivi des différents articles, nous n'avons pas toujours perçu la rencontre de *Trafic* avec les images de son temps. L'image, les images devenaient pour nous des choses lointaines, précieuses, mises en danger au regard de *Trafic*, et maintenues à distance par nous comme pour les protéger encore. Les films eux-mêmes disparaissaient au profit d'un film total, grand tout projeté là-bas et appelé *le cinéma*, où l'unité des films et la présence des cinéastes très souvent se dé-spécifiaient. Et nous pensions même que *Trafic* avait vu l'œil du cinéma et savait qu'il regarde. Et savait qu'il retient, derrière ses émotions à elle qui se laissent oublier. Au point qu'elle sache désormais qu'oublier, ce ne sera jamais perdre, mais que cela peut être dormir – dormir pour que remonte la nuit nouvelle de sa mémoire « ... *car tout y est brillant, et ceux qui sont là-bas, pénétrés de cette lumière, deviennent eux-mêmes des êtres beaux : tels souvent les hommes, montés sur ces collines dont le sol se dore de lumière, sont baignés de cette lumière et se teignent des couleurs du sol où ils marchent*[244]. » Et *Trafic* devenait ce là-bas, ce grand ailleurs où se colorent les hommes, qui les colore de cinéma.

Et cela nous le croyons vrai, mais dire cela ne suffit pas. Aussi est-il probable que cette étude, pour continuer encore (si elle devait le faire), doive sortir de la nuit. Et pour ce faire, ait besoin notamment, nous le comprenons désormais, de se séparer de la lecture, de se détacher de ce que, avec Blanchot, nous nommions « l'ignorance » de la lecture. Parce que cette ignorance, elle, nous a permis de commencer. Par elle, nous voulions approcher *Trafic* dans le souci de maintenir son unité – une unité que nous nommions « esprit », « accord fondamental », ou transformée enfin en espace de nuit, et dont, nous le pensions, la première qualité est de maintenir ses auteurs seuls face à leur expérience. Et, ce faisant, d'amener à la lumière *un vide* qui finalement les constitue, et est le propre de *Trafic*. Précisément, ce que nous voulions dire c'est qu'il s'agit pour la revue, au moment même où elle se crée, à la fois de sortir du vide et de créer un vide. *De sortir du vide* dans la mesure où la revue se veut être un nouveau point de départ pour l'écriture cinéphile et critique, se veut être un recommencement. Un peu comme

[244] Plotin, *Ennéade* [V, 8], cité par Jean Louis Schefer, « De la vie des mutants », *op. cit.*, p. 37.

si, éteinte depuis longtemps, cette écriture revenait et devait reconstruire ce que le temps, l'histoire du cinéma, avaient depuis enlevé à la pensée sur les images. Un peu comme si *Trafic*, au moment de sa création, tenait pour sienne l'expérience de Kafka : « Quand je commence à écrire après m'être interrompu assez longtemps, c'est comme si je tirais les mots du vide. En ai-je obtenu un, je n'ai encore que celui-là, et tout le travail recommence[245]. » *Mais aussi de créer un vide* dans la mesure où la parole, l'espace communautaire et la mémoire que les membres de *Trafic* se passent, ne cessent d'étendre les frontières de la revue en des nouvelles zones habitables par la critique, par la pensée sur les images, et relayées par la force singulière, parfois incomparable de ses textes. Kafka, encore, exprime cela lorsqu'il écrit : « Le trou que l'œuvre a creusé par le feu dans ce qui nous entoure nous offre une bonne place où poser notre petit flambeau[246]. »

Mais en suivant simplement ces flambeaux, en laissant seulement, dans la nuit, se promener ces belles et ces joyeuses lanternes, nous avons manqué certaines choses, et notamment de rigueur théorique. Il aurait fallu sans doute que les concepts que nous souhaitions défendre – la communauté, la parole, l'amitié, l'expérience, l'enfance, la mémoire, l'oubli – que ces concepts, *eux*, ne soient pas des concepts vides que la progression des articles, au fur et à mesure de la lecture, remplisse d'expressions inédites trouvées chez les auteurs des textes. Mais qu'ils soient des concepts sûrs au moment même de commencer, concepts alors que nous aurions dû vérifier, puis faire grandir, par la mise en cercle des articles qui, un à un, construisent cette communauté, ou cette parole, ou bien cette amitié, etc. Car à ce moment-là, lorsque, partant de la communauté, nous ne serions pas allés *vers* la communauté, c'est vers les films que nous nous serions déplacés. Vers les films qui sont ce vide, ce commencement ou recommencement éternel qu'il nous faut remplir d'expérience, ce vide que la critique, enfin, par le travail de la pensée sur les images est à même de reconquérir. Puisque ce vide, comme le réalisme chez Daney, « beau mot, chose rare », davantage qu'à relever, est toujours « à gagner[247]. »

[245] Franz Kafka, *Journal*, *op. cit.*, p. 165.
[246] *Ibid*., p. 259.
[247] Serge Daney, « La remise en scène *(Ivens, Antonioni, la Chine)* », *La rampe*, *op. cit.*, p. 70.

BIBLIOGRAPHIE

. Au sein d'une même catégorie, les auteurs apparaissent par ordre alphabétique.
. Les écrits d'un même auteur apparaissent eux par ordre chronologique suivant leur date de parution.

. CORPUS

Trafic, n°1, Hiver 1991.
Trafic, n°2, Printemps 1992.
Trafic, n°3, Été 1992.
Trafic, n°4, Automne 1992.
Trafic, n°5, Hiver 1993.

. ARTICLES CITÉS

Bellour Raymond, « La mort inassouvie », *Trafic*, n°1, Hiver 1991.
Biette Jean-Claude, « À pied d'œuvre », *Trafic*, n°1, Hiver 1991.
Biette Jean-Claude, « À pied d'œuvre », Trafic, n°2, Printemps 1992.
Biette Jean-Claude, « À pied d'œuvre », *Trafic*, n°3, Été 1992.
Biette Jean-Claude, « À pied d'œuvre », *Trafic*, n°5, Hiver 1993.
Biette Jean-Claude, « Qu'est-ce qu'un cinéaste ? », *Trafic*, n°18, Printemps 1996.
Bonitzer Pascal, « L'amour admirable », *Trafic*, n°2, Printemps 1992.
Daney Serge, « Journal de l'an passé », *Trafic*, n°1, Hiver 1991.
Daney Serge, « Journal de l'an nouveau », *Trafic*, n°2, Printemps 1992.
Daney Serge, « Journal de l'an présent », *Trafic*, n°3, Été 1992.
Daney Serge, « Le travelling de Kapo », *Trafic*, n°4, Automne 1992.
Douchet Jean, « À propos de Naruse », *Trafic*, n°3, Été 1992.
Eisenschitz Bernard, « Boris Barnet : journal de Moscou », *Trafic*, n°5, Hiver 1993.
Kaplan Leslie, « Children, children : depuis longtemps déjà nous ne naissons plus de pères vivants », *Trafic*, n°1, Hiver 1991.
Kiarostami Abbas, « Le passager », *Trafic*, n°2, Printemps 1992.
Kramer Robert, « Going (back) to Vietnam », *Trafic*, n°1, Hiver 1991.
Léon Pierre, « La lanterne de Stevenson », *Trafic*, n°9, Hiver 1994.
Pierre Sylvie, « Le mystère de la vie passionnée », *Trafic*, n°1, Hiver 1991.
Pound Ezra, *Canto LXXXI* [épigraphe], *Trafic*, n°1, Hiver 1991.
Mekas Jonas, « Les racines dans le désert ou retour à Ithaque », *Trafic*, n°7, Été 1993.
Michaux Henri, « Notre frère Charlie », *Trafic*, n°4, Automne 1992.
Murnau Friedrich Wilhelm, « Lettres de guerre », *Trafic*, n°2, Printemps 1992.
Narboni Jean, « Tous les autres s'appellent Meyer », *Trafic*, n°3, Été 1992.
Sanbar Elias, « Vingt et un ans après », *Trafic*, n°1, Hiver 1991.

Schefer Jean Louis, « De la vie des mutants », *Trafic*, n°1, Hiver 1991.
Schefer Jean Louis, « Lettre à Serge Daney sur l'interprétation des figures paléolithiques », *Trafic*, n°3, Été 1992.
Viola Bill, « Perception, technologie, imagination et paysage », *Trafic*, n°3, Été 1992.

. RÉDACTEURS À *TRAFIC*

Agamben Gorgio, *Enfance et histoire*, Payot Rivages, 2002 [1989].
Agamben Gorgio, *La communauté qui vient*, Seuil, 1990.
Bellour Raymond, *L'analyse du Film*, Albatros, 1980.
Bellour Raymond, *Henri Michaux*, Gallimard, 1986.
Bellour Raymond, *L'Entre-Image*, Éd. de la Différence, 1990.
Bellour Raymond, *L'Entre-Image 2*, P.O.L, 1999.
Bellour Raymond, *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L, 2009.
Bellour Raymond, *Je viens de la critique*, Youtube, le 8 novembre 2016 [consulté le 3 avril 2018], https://www.youtube.com/watch?v=9rBlfn-uFUo.
Bellour Raymond, *Pensées du Cinéma*, Youtube, le 8 novembre 2016, [consulté le 3 avril 2018], https://www.youtube.com/watch?v=xOKnRP3Jr58.
Biette Jean-Claude, *Poétique des auteurs*, Éd. de l'Étoile, 1988.
Biette Jean-Claude, *Qu'est-ce qu'un cinéaste ?,* P.O.L, 2000.
Biette Jean-Claude, *Cinémanuel*, P.O.L, 2001.
Daney Serge, *La rampe*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1996 [1983].
Daney Serge, *Ciné-Journal Vol. 1*, Cahiers du cinéma, 1998 [1986].
Daney Serge, *Ciné-Journal Vol. 2*, Cahiers du cinéma, 1998 [1986].
Daney Serge, « Jean-Luc Godard 1/2 : cinéma et Télévision », émission *Microfilms*, diffusée le 27 décembre 1987, France Culture.
Daney Serge, *Le salaire du zappeur*, Paris, Ramsay, 1988.
Daney Serge, « Jean Baudrillard et ses images », émission *Microfilms*, diffusée le 15 avril 1990, France Culture.
Daney Serge, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main : cinéma, télévision, information, 1988-1991*, Aléas, 1997 [1991].
Daney Serge, *Itinéraire d'un ciné-fils*, Viméo, 2011 [1992] [consulté le 5 octobre 2017], https://vimeo.com/19857850.
Daney Serge, *À voix Nue*, France-Inter, le 22 octobre 2017 [1992], [consulté le 6 octobre 2017], https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/a-voix-nue-serge-daney-12-partie-1-et-2.
Daney Serge, *Persévérance*, Paris, P.O.L, 1994.
Daney Serge, *L'Exercice a été profitable, Monsieur.,* P.O.L, 1997.
Daney Serge, *La maison cinéma et le monde. 1, le temps des* Cahiers, *1962-1981*, P.O.L, 2001.
Daney Serge, *La maison cinéma et le monde. 2, les années* Libé, *1981-1985*, P.O.L, 2002.
Daney Serge, *La maison cinéma et le monde. 3, les années* Libé, *1986-1991*, P.O.L, 2012.
Daney Serge, *La maison cinéma et le monde. 4, le moment* Trafic, *1991-1992*, P.O.L, 2015.
Eisenschitz Bernard, *Roman américain, les vies de Nicholas Ray*, Christian Bourgois, 1990.
Godard Jean-Luc, *Histoire(s) du Cinéma, 2(a) Seul le cinéma*, 1997.
Léon Pierre, *Jean-Claude Biette, Le sens du paradoxe*, Capricci, 2013.
Leutrat Jean-Louis, *Kaléidoscope : analyses de films*, Presses Universitaires de Lyon, 1988.
Leutrat Jean-Louis, *Le cinéma en perspective : une histoire*, Nathan, 1992.
Mekas Jonas, *Je n'avais nulle part où aller*, P.O.L, 2004 [1991].

Pierre Sylvie, *Glauber Rocha*, Cahiers du cinéma, 1987.
Pierre Sylvie, *Frontière Chinoise de John Ford*, Yellow Now, 2014.
Rollet Patrice, *Passages à vide : ellipses, éclipses, exils du cinéma*, P.O.L, 2002.
Rollet Patrice, *Trafic : Naissance d'une revue* [vidéo en ligne], Youtube, le 16 octobre 2015 [consulté le 16 octobre 2017], https://www.youtube.com/watch?v=UZ9S3vEXOJg.
Schefer Jean Louis, *L'homme ordinaire du cinéma,* Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980.
Schefer Jean Louis, *L'Espèce de Chose mélancolie*, Flammarion, 1980.
Schefer Jean Louis, *Du monde et du mouvement des images*, Cahiers du cinéma, 1997.
Schefer Jean Louis, *Cinématographies*, P.O.L, 1998.
Schefer Jean Louis, *Questions d'art paléolithique*, P.O.L, 1999.

Revues regroupant plusieurs rédacteurs des numéros 1 à 5 de Trafic

Café, n°1, Janvier 1983 [Pascal Bonitzer, Serge Daney, Yann Lardeau, Jean Louis Schefer].
Café, n°2, Avril 1983 [Pascal Bonitzer, Yann Lardeau, Jean Louis Schefer].
Café, n°3, Octobre 1983 [Raymond Bellour, Maurice Blanchot, Pascal Bonitzer, Serge Daney, Yann Lardeau, Jean Louis Schefer].
Café, n°4, Octobre 1984 [Serge Daney, Jean Louis Schefer].
Serge Daney, Cahiers du cinéma, 2005 [*Cahiers du cinéma*, n°458, Juillet-Août 1992] [Raymond Bellour, Jean-Claude Biette, Pascal Bonitzer, Youssef Chahine, Jean Douchet, Leslie Kaplan, Robert Kramer, Bill Krohn, João César de Monteiro, Jean Narboni, Sylvie Pierre, Jacques Rancière, Patrice Rollet, Jean Louis Schefer, Serge Toubiana, Paul Virilio].

. ÉCRITS SUR *TRAFIC* OU SES RÉDACTEURS, CINÉPHILIE

Baecque Antoine de, *Cahiers du Cinéma : histoire d'une revue*, Cahiers du cinéma, 1991.
Baecque Antoine de, *La cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Fayard, 2003.
Barbaro Frédéric, « *Trafic* numéro 1 et 2, P.O.L », *Cinémathèque*, Mai 1992.
Bortzmeyer Gabriel et Leroy Alice, *Raymond Bellour. Dans la compagnie des œuvres*, Rouge profond, 2017.
Chevrie Marc, « Comme on marche à pied », *Trafic*, n°85, Printemps 2013.
Chauvin Serge, « Les contrebandiers », *Les Inrockuptibles*, n°144, Mars 1998.
Eugène Pierre, *Serge Daney : écrits critiques 1962-1982. Exercices de relecture* (Thèse soutenue à Amiens le 7 décembre 2017).
Eugène Pierre, « Contre tous les feux, le feu, mon feu », *Artpress*, n°429, Janvier 2016.
Eugène Pierre, « *Mobilis in mobili* : l'émotion de l'histoire chez Serge Daney », *Critique*, n°814, Mars 2015.
Fiant Antony, « De la caméra au stylo : les écrits des cinéastes dans *Trafic* », *La revue des revues*, n °33, « Poétique de la revue, théâtre & cinéma », Août 2003.
Fiant Antony, « À propos de deux revues dissidentes, *Trafic* et *Cinéma* », *Études cinématographiques*, n°72, « Regard sur la critique et les revues de cinéma en France. 1. Cartographie », 2012.
Frodon Jean-Michel, « "Trafic", une certaine idée du cinéma », *Le Monde*, Janvier 1997.
Joubert-Laurencin Hervé, « J'avais vingt ans, je ne laisserai personne dire… », *La revue des revues*, n°48, 2012.
Joubert-Laurencin Hervé, Eugène Pierre, Fauvel Philippe (dir.), *Jean-Claude Biette Appunti & Contrappunti*, Tallin, De l'incidence, 2018.

Laufer Laura, *Entretien avec Serge Daney et Jean Claude Biette* (non daté, Janvier 1992 probablement) [consulté le 18 septembre 2018], http://www.lauralaufer.com/spip/IMG/mp3/_Daney_Biette-mp3-2.mp3.
Legrand Gérard, « Janvier en cinéma », *Positif*, n°373, Mars 1992.
Skorecki Louis, *Raoul Walsh et moi suivi de : contre la nouvelle cinéphilie*, PUF, 2001.
Trafic, n°37, « Serge Daney, après, avec », Printemps 2001.
Trafic, n°50, « Qu'est-ce que le cinéma ? », Été 2004.
Trafic, n°85, « Jean-Claude Biette, L'évidence et le secret », Printemps 2013.

. LITTÉRATURE, PHILOSOPHIE ET APPORTS MÉTHODOLOGIQUES

Arendt Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Agora, 2007 [1958].
Arendt Hannah, *La crise de la culture*, Gallimard, 1972 [1961].
Baudrillard Jean, *La guerre du Golfe n'aura pas lieu*, Galilée, 1991.
Blanchot Maurice, « Qu'en est-il de la critique ? », préface à *Lautréamont et Sade*, Minuit, 1949.
Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, 2009 [1955].
Blanchot Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, 1986 [1959].
Blanchot Maurice, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969.
Blanchot Maurice, *L'Amitié*, Gallimard, 1971.
Blanchot Maurice, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980.
Blanchot Maurice, *La communauté inavouable*, Minuit, 1983.
Benjamin Walter, « Expérience et pauvreté », *Œuvres II*, Gallimard, 2000 [1933].
Benjamin Walter, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Gallimard, 2000 [1942].
Daumal René, *Le Mont Analogue*, Gallimard, 1952.
Daumal René, *Les pouvoir de la parole, Essais et notes, I (1935-1943)*, Gallimard, 1972.
Deleuze Gilles & Guattari Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Minuit, 1975.
Deleuze Gilles & Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980.
Deleuze Gilles, *L'image-mouvement*, Minuit, 1983.
Deleuze Gilles, *L'image-temps*, Minuit, 1985.
Deleuze Gilles, *Critique et Clinique*, Minuit, 1993.
Kafka Franz, *Journal*, Le Livre de Poche, 1982 [1937].
Kafka Franz, *Lettres à Milena*, Gallimard, 1956 [1952].
Nietzsche Friedrich, *Considérations inactuelles I et II*, Gallimard, 2015 [1874].
Nietzsche Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 10-18, 1958 [1883].
Paulhan Jean, *Les fleurs de Tarbes*, Gallimard, 1941.
Paulhan Jean, « La critique a perdu sa montre », *Œuvres complètes II*, Gallimard, 2009 [1951].
Paulhan Jean, *Choix de lettres*, Gallimard, 1992.
Péguy Charles, *Clio*, Gallimard, 1931.
Rilke Rainer Maria, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Éd. du Seuil, 1966 [1910].
Stevenson Robert-Louis, *Essais sur l'art de la fiction*, Payot, 1992 [1905].