

Pierre Alferi

Des enfants et des monstres



P.O.L.

**Des enfants
et des monstres**

DU MÊME AUTEUR

chez le même éditeur

Les Allures naturelles, 1991.

Le Chemin familial du poisson combatif, 1992.

Kub Or (avec Suzanne Doppelt), 1994.

Fmn, 1994.

Sentimentale journée, 1997.

Le Cinéma des familles, 1999.

La Voie des airs, 2004.

chez d'autres éditeurs

Guillaume d'Ockham. Le Singulier, Minuit, 1989.

Chercher une phrase, Christian Bourgois, 1991.

Personal Pong (avec Jacques Julien), Villa Saint-Clair, 1997.

Handicap (avec Jacques Julien), Rroz, 1999.

Petit petit, rup & rud, 2001.

Cinépôèmes et films parlants (DVD de dix courts métrages),

Les laboratoires d'Aubervilliers, 2003.

Pierre Alferi

Des enfants et des monstres



P.O.L

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

© P.O.L éditeur, 2004

ISBN : 2-86744-992-8

www.pol-editeur.fr

L'éternelle reprise

Au cinéma les films passaient comme des comètes. On venait de loin les voir, pas certain qu'on vivrait jusqu'au prochain passage. C'était l'ère cinéphile – émerveillement, classement, scoutisme –, dont Serge Daney vécut la fin et dont Louis Skorecki constata la seconde mort. Aujourd'hui, à l'ère téléphage, le câble fait valser les films en boucles circadienne, hebdomadaire, mensuelle, et le satellite les met en orbite en attendant les self-serveurs. Le cinéma peut tout partager avec sa sœurlette la télé, il lui résistera par un trait bien plus que technique : la projection vient de derrière, nous met en garde. Le caisson lumineux, lui, nous plonge dans son tube. Les films y sont des souvenirs, déchets, carlingues de vieux vaisseaux encombrant le ciel cathodique. Ils y tournent et se heurtent, rognés au bord, grisés. Souvenir d'une séance, mais sans son sex-

appel. Souvenir qu'on n'a pas, et désir d'une séance. Occasion d'un retour critique? Plutôt, comme on enfourche un cheval de manège, d'en saisir un au vol et de jouer la curiosité contre la nostalgie.

Ce programme un peu paresseux, un peu désinvolte, étaient celui d'une chronique sur feu le site *cahiersducinema.com*. Thierry Lounas et Emmanuel Burdeau n'avaient fixé qu'une règle : présenter chaque semaine un film passant sur l'une des chaînes du câble. La véritable contrainte était plutôt une chance – le journalisme, le vite écrit bref, l'allusion péremptoire. L'ordre chronologique des mises en ligne, d'un automne à un été, recoupe un semblant d'ordre logique. Le choix des films, quoique soumis au hasard et au caprice, s'est de fait orienté successivement vers deux ou trois pôles. Au terme de ce trop rapide défilé ils restaient assez obscurs, et son seul intérêt éventuel, après coup, serait de les avoir constamment effleurés.

Au premier pôle se rejoignent le fantastique et l'immaturation. Avant de devenir une spécialité, le

fantastique était dans la nature du film, qui produit par la projection des fantômes animés. La peur et la fascination, passions infantiles, restent l'effet le plus fort dont le cinéma est capable. Si montrer l'impossible était sa mission « fantastique », il est clair qu'elle fut accomplie dès l'irruption d'un train dans la salle de café où se trouvaient assis les premiers cinéphiles. Une fois le genre isolé, deux écoles de magie se disputèrent les cœurs fragiles. L'une, globalement victorieuse, exhibait monstres et machines folles, extra-terrestres et morts qui marchent. Elle fit le succès de la firme Universal dans les années trente – avec Frankenstein, Dracula, King Kong, la Momie, l'Homme invisible et autres chimères surpuissantes. Elle se continua après la guerre dans le gore, l'horreur gothique ou la science-fiction à effets spéciaux. L'autre école est celle de l'ellipse et du murmure, de ce qu'on peut nommer le « deffet ». Ses maîtres, forcément plus discrets, œuvrant souvent au sein de studios plus modestes, n'en sont pas moins considérables – Jacques Tourneur et son producteur Val Lewton, Edgar G. Ulmer, Allan Dwan. D'ailleurs, la minorité mentale à laquelle est renvoyé

le spectateur émerveillé ou terrifié s'accorde naturellement avec la minorité financière, voire esthétique, où le genre fantastique s'est souvent réfugié. Faire un maximum d'effet – fût-ce par « deffet » – avec un minimum de moyens, ne craindre ni la naïveté ni le ridicule, telle est la noblesse des meilleurs films fantastiques « B » ou « bis ». La force de ce qu'ils suggèrent – la présence d'esprits inhumains, d'hybrides animaux, de morts – tient moins à une croyance encouragée quelques minutes qu'à une vision du monde toujours possible depuis l'enfance, où le normal est l'exception, l'homme un monstre réduit, et la nature fille du chaos.

Le second pôle qui aimanta le choix des films est le point où le monde lui-même s'abîme. Comme surpris de pouvoir le représenter avec plus de vivacité que jamais dans l'histoire, le cinéma a très vite mis en scène sa perte. Il a certes ramené à la surface des empires et des continents engloutis – Babylone dans *Intolérance* de Griffith, le premier *Monde perdu* de Hoyt et O'Brien –, mais il a aussitôt éprouvé le revers de ce pouvoir en escamotant l'univers le plus proche

et le plus concret qui fût, la société, la ville, en de vertigineux fondus au noir. Le contrechamp d'un monde qui se défait ou se dérobe est un individu mélancolique, c'est le héros exsangue de *L'Aurore* de Murnau, de *La Foule* de Vidor. Comment peut-on perdre le monde ? Cette question ouvrait comme une enquête sur la mélancolie filmée, car le candidat au suicide a d'abord été l'anonyme qui s'est vu refuser le monde pour des raisons obscures, et s'est donné pour tâche vaine, non de le regagner, mais d'en faire son deuil.

Les acteurs et actrices aimés ramènent à la vie, même lorsqu'ils sont les complices de films tristes. Ils n'arrêtent pas le désir qu'ils ont fait naître, vite il les a traversés, irrigue tout le monde. Ils s'offrent mieux que nos voisins en chair et en os, mais se désincarnent sous nos yeux, une fine peau qui obstrue la lumière à peine. Si généreux que soit le don qu'ils ont fait de leur corps à la fiction, il reste une chose qu'elle ne peut prendre : un corps privé, inaccessible dans l'exercice de sa puissance de vie extrême, dans sa sexualité. L'idéal pornographique

hante la caméra elle-même depuis son invention, mais ne dit rien aux acteurs, dont les renaissances entretiennent le secret. Et s'il n'est que la face cachée du corps, comme cachée par soi, la part intime non partageable, ce secret entre dans l'échange, qui l'entretient naturellement. Une singularité qui ne s'affiche pas, hyperphysique, se laisse entrevoir de rôle en rôle, entre les avatars. Les portraits d'actrices et d'acteurs publiés par la revue *Vacarme* (et quelques autres) s'obstinent à chercher cette singularité en deçà du jeu, dans une sexualité fictive ou tue : moins qu'une identité sexuelle, un genre unique dont les personnages endossés seraient les espèces.

Enfin, quelques articles imaginent des cinéastes à partir de leurs films. On les voit souverains, metteurs en scène de théâtre aux compétences élargis. Mais les limites de leur pouvoir font aussi la matière des films. Et la conscience de ces limites apparaît souvent, chez eux, dans l'idée qu'ils donnent des arts – les six premiers –, de l'art « majeur ». Certains s'appuyèrent sur un modèle déjà classique du beau, dans le théâtre et la peinture, pour maintenir farou-

chement une volonté d'art dans l'usine à films : Lang, Murnau, Ulmer, Preminger. D'autres, arrivés un peu tard, ont ostensiblement mimé cette volonté. Minnelli, en rendant la peinture du XIX^e siècle plus belle que nature ; Corman, en ridiculisant le tempérament « artiste » ; Lynch, en touchant à tout ; Kitano, en filant ses fleurs peintes. Sous ses airs d'opéra total, le cinéma a confirmé de fait la fin d'un rêve, celui de l'Art autonormé, qu'il continue de dissiper. Ce n'est pas tant que la production contienne la liberté de l'« auteur ». Certaines limites sont intrinsèques à sa fonction, même exercée souverainement. S'il franchit les obstacles, le marionnettiste éprouve le leurre de la maîtrise entre ses doigts, et il apprend à lâcher prise.

Tels seraient les thèmes, ou plutôt les figures, qui parcourent ce journal en forme de notices. Elles s'y reflètent régulièrement, trop brièvement chaque fois pour que leur réflexion soit cohérente. Mais elles finissent par un peu se ressembler. L'adulte qui voit le monde lui faire défaut ressemble à l'enfant regardant un monstre. L'impossible visible, au chaos qui

entr'apparaît. Le monstre, à l'humain de sexe inconnu. Et le cinéaste, à l'enfant souverain. On dirait qu'un regard a fait une scène, qui s'adapte aux décors, aux saisons, éternellement reprise. Mais il se contente de détailler des traits, parce qu'aucune image n'embrasse l'ensemble.

La notation manuscrite d'une image accompagne chaque texte, trace d'un contact avec le film.

le mineur fantastique

L'homme qui rétrécit

The Incredible Shrinking Man, Arnold, 1957

Dans *Peter Ibbetson* (Hathaway, 1935), les héros rêvaient le même rêve, comme des enfants côte à côte dans une salle. Vous êtes, vous, bien seuls devant l'écran à micro-ondes. Il vous faut *L'homme qui rétrécit* du merveilleux Jack Arnold. La science-fiction réagit mal à la raison, qui la fait vite tourner au prophétisme ampoulé du genre *2001*. C'est qu'il faut croire en les images, même les rapiécées de soupières volantes et d'effets spéciaux. Jack Arnold a, comme cinéaste, la force de sa naïveté, touchante dans le contre-chant sentimental de ses films fantastiques (prémices de *La croisière s'amuse*, qu'il produisit sur le tard). Le point de vue est celui du spectateur idéal : à peine pubère, car il faut être jeune pour voir les monstres. Extraterrestres *doppelgänger* du *Météore de*

la nuit, Créature du lac noir, Tarantula irradiée, ils sont alors vus et filmés tels quels, comme de purs êtres exposant, avant tout jugement, des alternatives de vies, des devenirs possibles plutôt qu'un avenir adulte.

L'homme qui rétrécit est justement célèbre pour l'implacable simplicité de son dispositif. Rien qu'un changement d'échelle : toujours moins pour le héros rajeuni dans l'espace, puérilisé à domicile, et toujours plus pour le décor, jusqu'à une conflagration du cosmos. Le monologue sans apprêt d'un Robinson voyageant autour de sa cave, la frontalité de son duel avec un univers en expansion donnent à ce conte une puissance, une beauté qui désarment et l'ironie et la raison. Sa fin, ouverte par une grille, fait se rejoindre les étoiles et les microbes, les deux gouffres de Pascal, dans une infime extase. Les autres films de Jack Arnold glissaient entre deux mondes, celui des témoins et d'une mini-humanité, celui des monstres et de la vie multipliée. Ici, le monstre est son propre spectateur, et il n'en finit pas d'atteindre sa minorité, sa puissance de pâtir dans le grouillement. Les monstres ne connaîtront pas l'âge adulte. Et vous ?



Mieux que petit : transparent

Achévé d'imprimer en janvier 2004
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.s.
à Lonrai (Orne)
N° d'éditeur : 1844
N° d'imprimeur : 040122
Dépôt légal : février 2004
Imprimé en France



Pierre Alféri
Des enfants et des monstres

Cette édition électronique du livre
Des enfants et des monstres de PIERRE ALFÉRI
a été réalisée le 17 janvier 2011 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en février 2004
par Normandie Roto Impression s.a.s.
(ISBN : 9782867449925)
Code Sodis : N45232 - ISBN : 9782818007525
Numéro d'édition : 2772