

PASCAL BONITZER

LA VISION PARTIELLE

Écrits sur le cinéma



capricci



Ouvrage réalisé avec la collaboration de Julien Rejl

Directeur: Thierry Lounas

Responsable des éditions: Camille Pollas

Coordination éditoriale: Maxime Werner

Correction: Élise de La Bourdonnaye

Conception graphique gr20paris

© Capricci, 2016

isbn 979-10-239-0101-6

isbn pdf web 979-10-239-0114-6

Droits réservés

Ouvrage publié avec le concours du

Centre national du livre

Capricci

editions@capricci.fr

www.capricci.fr

PASCAL BONITZER

LA VISION PARTIELLE

Écrits sur le cinéma

6 — PRÉFACE

12 — 01

**LIMITES DE LA
REPRÉSENTATION**

- 13 - Film / Politique
- 24 - « Réalité » de la dénotation
- 33 - Fétichisme de la technique : la notion de plan
- 46 - Hors-champ (un espace en défaut)
- 68 - Les silences de la voix
- 88 - J.-M. S. et J.-L. G.
- 98 - Voici
(La notion de plan et le sujet du cinéma 1)
- 119 - Les deux regards
(La notion de plan et le sujet du cinéma 2)
- 129 - Quoi ? L'éternité (*Agatha et les lectures illimitées*, Marguerite Duras)

134 — 02

NAGISA OSHIMA

- 135 - *La Pendaison*
- 140 - Oshima et les corps-langages
(*La Pendaison*)
- 150 - Cinéma / théâtre / idéologie / écriture
(*La Cérémonie*)
- 166 - L'essence du pire (*L'Empire des sens*)
- 173 - Le cercle de famille (*Nuit et brouillard au Japon*)
- 181 - La bosse et la voix (*Furyo*)

190 — **03**

FÉTICHES

- 191 - Le silence de l'œil (*Une sale histoire*, Jean Eustache)
- 199 - La vision partielle
- 214 - *It's only a film* ou la face de néant
- 226 - *Les Enchaînés* (*Notorious*, Alfred Hitchcock)
- 230 - Mâchoires (*After Hours*, Martin Scorsese)
- 235 - Glorieuses bassesses (*La Marquise d'O...*, Éric Rohmer)

244 — **04**

FEDERICO FELLINI

- 245 - Mémoire de l'œil (*Amarcord*)
- 248 - *Le Casanova de Fellini*
- 251 - *La Cité des femmes*
- 258 - Le rhinocéros et la voix (*Et vogue le navire*)
- 271 - La cité dolente (*Ginger et Fred*)

PRÉFACE

If juness she saved!
Ah ho! And if yulone he pouved!

J. Joyce,
Finnegans Wake

Ces écrits témoignent, en partie, de l'histoire de la revue — les *Cahiers du cinéma* — au sein de laquelle ils ont été pour la plupart rédigés, autant que du parcours sinueux de leur auteur.

Je n'ai pas exactement voulu leur publication. Ce recueil est d'abord le fruit de la patience ou de l'obstination des éditions Capricci, qui ont doucement usé ma réticence, voire ma mauvaise volonté à les voir publier.

Je ne renie certes pas des textes écrits il y a bien longtemps; je ne souhaite pas non plus les amender, les rendre plus lisibles ou moins risibles. Ils sont, disons gentiment, datés.

Le titre, en tout cas, définit assez bien l'angle sous lequel j'ai choisi autrefois de parler, d'écrire sur le cinéma (avant sur le tard de me lancer dans sa pratique): de transformer ce qui était d'abord une passion naïve, une jouissance inculte, en objet d'interrogation et de savoir.

La *vision partielle*: la notion de hors-champ, à laquelle Noël Burch avait consacré un article relativement exhaustif dans son livre *Praxis du cinéma*, Gallimard (paru l'année même, 1969, de la publication de mon premier article aux *Cahiers*), m'avait donné la clé d'un discours possible.

Ce qui fascine ou séduit dans un film, on le sait, est autant dans ce qu'il ne montre pas que dans ce qu'il montre. Toute l'histoire de la censure,

notamment celle du Code Hays à Hollywood, et des inventions pour, comme on dit justement, la « tourner », est là pour le prouver.

Le hors-champ, d'autre part, comme Burch le montre, n'est pas un, il est plusieurs. Il y a par rapport à ce que polarise l'écran toutes sortes de hors-champs. Seulement, ce qui moi m'intéressait n'était pas n'importe quel type de hors-champ, mais ce qui au cinéma, dans les films, avait soutenu mes fantasmes érotiques, ou bien ma peur (qui est au cinéma un des modes de la jouissance), c'est-à-dire un objet qui se cache mais qui hante les bords du cadre, qui pourrait y rentrer, ou qui incessamment va y rentrer, — un pied, un sein, un visage, celui d'une jolie fille, d'une star sublime ou celui terrifiant du tueur maniaque, de l'instrument de sa violence, ou de sa victime défigurée.

Parler de ce qui est sur l'écran en fonction de ce qui n'y est pas n'est pas toujours souhaitable et ne présente pas un égal intérêt pour tous les films, tous les genres de films, mais c'est ainsi que j'ai choisi d'approcher le cinéma.

Ce qui n'apparaît sans doute pas dans le recueil, c'est que ma grande passion cinéphilique, nourrie de la fréquentation quasi-quotidienne des salles d'art et d'essai et des cinéclubs, mais aussi d'une addiction pathologique, à l'adolescence, pour les livres de la Série Noire, avait été précisément le film noir américain. Il me fallait pour jouir pleinement d'un film la hantise de la mort, la plongée du héros dans les mondes interlopes, dans un labyrinthe de cauchemar peuplé de tueurs froids, saturé de sadisme, de danger et d'humiliations. Dans le film noir, le hors-champ prend tout son sens, tout ce qui pour moi faisait sens : *quelque part un monstre est tapi*. Et ce monstre peut ne faire qu'un avec la femme voluptueuse qui offre

ses lèvres au héros: à treize ans j'ai vu, au cinéma Le Ranelagh, salle d'art et d'essai de mon quartier, *La Dame de Shanghai*, et j'en suis ressorti en extase.

L'ironie, c'est qu'en entrant aux *Cahiers* exactement dix ans plus tard, quelques mois après ce Mai 68 que j'avais vécu en étudiant de philo à Nanterre, et en petit acteur du mouvement, j'aie dû refouler cette passion pour, avant de me coltiner la triste réalité des films militants, devoir m'attaquer à des choses comme « l'idéologie de la représentation » et tout ce qui grouillait et bouillonnait à l'époque autour de cette question. L'ironie, c'est que j'ai dû tenter de maudire, sous prétexte de l'interroger, cette « représentation » dont j'avais purement et simplement joui.

Mais c'était l'époque: le cinéma qui me faisait jouir en 1960 était déjà mort, — même si *À bout de souffle*, vu à quinze ans, m'avait donné une extase (je n'ai pas de meilleur mot) peut-être plus forte encore que celle de *La Dame de Shanghai* —, la modernité européenne avait ébranlé la domination du cinéma classique américain, et à la fin des années soixante, dans la grande effervescence de ce que les Américains plus tard nommeraient pour s'en moquer, ou la louer, la *French Theory*, cette modernité se radicalisait, à la fois idéologiquement et politiquement, presque jusqu'au suicide de la représentation, voire au suicide tout court. C'est la radicalité straubienne, l'aventure godardienne du groupe Dziga Vertov, à laquelle les *Cahiers* allaient se lier — au risque de leur disparition.

Or ce mot, *disparition*, fascine, en fonction même de ce qu'il suppose d'angoisse: c'est la modalité la plus radicale du hors-champ. Dès les années soixante, le cinéma et la littérature,

en affinité avec le structuralisme, s'étaient confrontés à cette angoisse, à cette fascination, à cette radicalité. *L'Avventura* d'Antonioni (1960) et *La Disparition* de Perec (1969) définissent peut-être toute la modernité de l'époque. La soustraction absolue d'un être ou d'une lettre, sans réapparition, fondent ce film et ce roman.

André Bazin dit dans un de ses grands textes théoriques que lorsqu'un personnage s'absente de l'écran, nous « savons » qu'il réapparaîtra un instant (un plan) plus tard. Oui, en principe. Mais hors-champ, il peut aussi mourir ou juste ne jamais revenir, comme le mari qui va chercher des allumettes.

Nous savons aussi bien qu'à la nuit succède le jour, mais.

Mais *si*, comme dans ce roman de Ramuz, je crois, où l'on prophétise qu'au bout de la nuit le soleil ne reviendra pas, ou encore dans le poème de Supervielle, « L'Allée » :

« Ne touchez pas l'épaule / Du cavalier qui passe,
/ Il se retournerait / Et ce serait la nuit, / Une nuit
sans étoiles, / Sans courbe ni nuages. / — Alors que
deviendrait / Tout ce qui fait le ciel, / La lune et son
passage, / Et le bruit du soleil? — Il vous faudrait
attendre / Qu'un second cavalier / Aussi puissant
que l'autre / Consentît à passer. »

Les *Cahiers* ont failli, entre 1971 et 1973, s'abîmer dans un hors-champ définitif, une nuit définitive. Ils ne sont pas sortis complètement indemnes de cette période, ou peut-être de cette névrose (cf. les premiers articles de ce recueil). Les textes qui jalonnent ce recueil témoignent aussi de cette aventure, de cette crise, de cette dérive, et de sa sortie.

Un mot pour finir : ce recueil sélectif privilégie,

parmi tous les cinéastes commentés, Oshima et Fellini. Pourquoi ces deux-là plutôt que Rohmer (sur lequel j'ai autrefois écrit un livre) ou Buñuel, dont j'ai aimé presque tous les films ? Fellini est d'abord un goût personnel, presque contre la modernité revendiquée par ailleurs dans la revue, et contre le goût affirmé d'autres rédacteurs : Fellini est antimoderne, mais son baroque débordant, tissé de rêve, d'érotisme charnu et de nostalgie crépusculaire, était pour moi comme l'antidote de tant de films anorexiques que nous devions défendre coûte que coûte au prix de l'ennui. Une résistance carnavalesque (je tiens à ce terme qui est une sorte d'étendard matérialiste et joyeux, de gai savoir contre tous les appels à la transcendance) à la froideur structurale dont l'ombre nous menaçait de sa fatale loi.

À l'inverse, Oshima représentait une modernité agressive, érotique et politique à la fois, marquée de la cruauté japonaise et de la révolte de sa jeunesse d'alors, qu'il ne fallait surtout pas manquer. Je l'ai d'autant plus aimé d'emblée que j'étais alors plongé dans l'œuvre republiée intégralement chez Gallimard de Georges Bataille, si « japonaise » par son érotisme sadique et scatophile. Ne retrouve-t-on pas l'œuf de *l'Histoire de l'Œil* dans le vagin de l'héroïne de *L'Empire des sens* ? Cette coïncidence qui n'en était peut-être pas une suffisait pour justifier un discours, une exégèse, une passion. Je m'y suis, si j'ose le dire ainsi, engouffré.

Pascal Bonitzer,
novembre 2015.

01

LIMITES
DE LA
REPRÉSEN-
TATION

FILM / POLITIQUE

Cahiers du cinéma n°222,
juillet 1970.

1.

Il est question du *discours politique* des films, c'est-à-dire du mode d'inculcation par le cinéma des *principes idéologiques* qui animent une classe dans la lutte contre une autre classe.

La bourgeoisie, en tant que classe dominante menacée par le prolétariat, doit inculquer ses principes sous une forme masquée. Ceci parce que :

« Tout pouvoir de violence symbolique, i.e. tout pouvoir qui parvient à imposer des significations et à les imposer comme légitimes en dissimulant les rapports de force qui sont au fondement de sa force, ajoute sa force propre à ces rapports de force ». (Bourdieu et Passeron).

Une signification politique « nue » est une formalisation du rapport de forces. Dans la mesure où la classe dominante doit imposer la *légitimité* de sa domination, donc masquer qu'elle ne doit celle-ci qu'à un rapport de forces, à sa violence propre (socio-économique), elle est obligée de refouler la nudité du discours politique derrière de multiples écrans idéologiques.

En tant que « pouvoir de violence symbolique » s'exerçant sur des masses non structurées mais largement populaires, le cinéma a toujours été, aux mains de la classe dominante, un mode d'inculcation de principes politiques masqués (en général selon les lois spécifiques de l'érotisme cinématographique. Il est en effet toujours possible de déceler dans un film *un discours politique et un discours*

érotique indissociables, réciproquement surdéterminés et « s'absorbant l'un l'autre », comme dirait Jean-Louis Schefer — scène, système ou langue dont la comédie américaine et la comédie musicale, cf. par exemple *Gold Diggers of 1933*, actuellement programmé, représentent l'exploitation la plus achevée).

Il se trouve qu'aujourd'hui, sous la pression de divers facteurs qu'il ne peut être question d'analyser ici (la modification actuelle des rapports de forces, la crise politique aiguë dans laquelle se débat l'impérialisme, la guerre, l'intolérance de certaines couches de la petite-bourgeoisie aux structures du capitalisme d'État, en contrecoup la séduction des idéologies révolutionnaristes et de l'érotisation de la violence sous sa forme politique par le biais de ces idéologies, traversant ces phénomènes la menace de plus en plus aiguë de la pensée marxiste), le discours politique émerge systématiquement dans les films du cinéma dominant, soit comme apologie ouverte de l'impérialisme, soit, et c'est le groupe de loin le plus nombreux, comme discours soi-disant progressiste (c'est le cas de la majeure partie des films américains actuels ainsi qu'en général des films internationalement les plus rentables).

Un exemple frappant de l'émergence du discours politique « à nu » : *L'Étau* et sa phrase-clé : « Personne n'est neutre ». En tant que film de propagande (peu important les *intentions* d'Hitchcock), il diffère fondamentalement des films anticommunistes américains des époques précédentes en ce que les prises de parti de ses personnages sont explicitement politiques. Au contraire, un film tel que *Pickup on South Street* par exemple, était obligé, pour pouvoir être lu, de traiter le communisme comme une monstruosité, une espèce particulièrement abjecte du gangstérisme et de la perversion, relevant d'une (ré) action non pas politique mais morale — le discours moral justifiant par contrecoup les transgressions érotiques et