

### *À propos de « Sans Soleil »*

Une première constatation s'impose, en dehors de tout jugement de valeur : voilà une œuvre qui, même si elle médite sur des civilisations qui ne sont pas la nôtre, est hautement représentative de son lieu et de son temps, une œuvre du vingtième siècle occidental. Parce que c'est une œuvre autoréflexive, une œuvre sur l'œuvre et la possibilité de l'œuvre, une sorte d'ouvrage critique à l'intérieur de l'ouvrage créateur. Et parce que cette pénétration de la création par la réflexion, cet entrelacement de la spontanéité et de la conscience critique, est un phénomène éminemment moderne.

Mais ce n'est pas de cela que je voudrais vous parler. Ou du moins, ce n'est pas de ce phénomène en lui-même, mais bien plutôt de sa manifestation singulière dans ce film, où la conscience critique ne se joue pas à l'intérieur du seul langage, ou d'un seul langage, qui serait celui des mots.

Les écrits d'un Borgès, d'un Maurice Blanchot, d'un Butor instaurent, à l'intérieur même de la littérature, donc par le médium d'un seul type de langage, cette sorte de mise à distance de la spontanéité créatrice par la vision critique. Mais dans le cas présent, si la matière verbale de l'œuvre est extrêmement importante et dense, plus importante, en un sens, que sa matière visuelle, nous sommes quand même, et comme l'aurait constaté M. de la Palice, en présence d'un film, pas d'un roman ni d'un essai dans l'acception classique du terme. Et l'intérêt de *Sans soleil*, c'est bien sûr de tenter l'aventure critique et réflexive par le médium d'un art visuel, par le moyen des images. Et l'une des questions que je voudrais me poser devant vous, c'est précisément de savoir jusqu'à quel point le travail réflexif et critique, et, plus

généralement, le travail de la conscience, peut s'opérer par le médium des images. C'est de savoir si le langage des mots n'est pas en tout état de cause nécessaire dès lors qu'on vise à créer une distance intérieure, à s'arracher à l'émotion brute pour inaugurer et approfondir un travail de pensée.

Le film de Chris Marker, pour le dire de façon simpliste et apparemment polémique, et pour contredire très exactement ma lapalissade de tout à l'heure, n'est pas un film. Ce n'est pas non plus une création littéraire. C'est une œuvre hybride, plurielle, marginale, ambiguë. Cela n'a rien d'étonnant, puisque son auteur, comme vous le savez, se passionne aussi bien ce qu'on appelle la littérature que ce qu'on appelle le cinéma, et qu'il les pratique tous les deux. Toute son activité, toute sa recherche visent précisément à faire dialoguer ces deux modes d'expression, (comme a pu le tenter, dans un tout autre style, une Marguerite Duras).

Mais précisément, notre constatation se transforme aussitôt en question : comment Chris Marker parvient-il à créer ce dialogue ? Ce dialogue est-il convaincant ? S'il ne l'est pas, quelles peuvent en être les raisons ? D'autre part, le mot de « dialogue » est-il bien choisi ? Peut-être s'agit-il plutôt d'une dialectique violente, d'une opposition, d'une confrontation sans espoir, ou sans autre synthèse que rêvée ? Peut-être s'agit-il, tout au contraire, d'une espèce de fusion, d'un essai d'œuvre totale, comme a pu la tenter Wagner avec ses opéras ? La référence paraît des plus saugrenues, mais j'observe tout de même que si la parole et l'image sont extrêmement présentes dans *Sans soleil*, la musique ne l'est guère moins : une œuvre de Moussorgsky donne son titre au film, et tous les genres musicaux, du chant populaire au rock en passant par les musiques de synthétiseurs et de jeux électroniques dialoguent avec cette œuvre du compositeur russe. D'ailleurs, dans le seul autre film de Marker que j'aie pu voir, *A.K.*, qui raconte le tournage du *Ran* de Kurosawa, un quatuor de Toru

Takemitsu, compositeur japonais contemporain, scande les images avec insistance. Bien sûr, tous les films ou presque ont leur musique, mais on sait assez que la plupart du temps il ne s'agit pour le réalisateur que de broser un fond sonore à nos émotions, de faire vibrer un peu plus notre corde sensible. La musique, dans la plupart des films, n'est pas réellement pensée. Chez Marker, elle l'est indiscutablement. Elle joue dans son œuvre un rôle conscient, et l'on pourrait se risquer à dire que *Sans soleil* cherche à faire dialoguer, sinon à fondre trois modes d'expression différents. Même si la musique joue plutôt, dans le débat entre l'image et la parole, un rôle d'observateur.

En tout cas, la convocation de différents moyens d'expression dans une même œuvre est, elle aussi, un phénomène typiquement moderne, qu'on peut faire remonter, précisément, à Wagner. Et ce phénomène peut trahir aussi bien la volonté conquérante de totalité qu'un certain sentiment de déperdition, voire d'impuissance. L'œuvre éclatée, l'œuvre difficile, l'œuvre peut-être impossible convoque tous les moyens d'expression, comme si elle voulait recenser et rassembler ses pouvoirs perdus, exorciser, peut-être, l'impuissance et l'impossibilité de dire vraiment, de créer simplement.

Dans *Sans soleil*, cette dimension d'échec reconnu n'est pas tout à fait absente. Vous vous rappelez peut-être que l'auteur, de son propre aveu, rassemble des images fortes ou significatives pour composer un film qui n'a pas vu le jour. Et le film que nous voyons est donc une œuvre sur l'œuvre future, sur l'œuvre rêvée. Thème qui fait écho, bien sûr, à *Huit et demi*, ou, plus près de nous, à *L'état de choses* de Wenders, et qui, lointainement, rappelle une œuvre littéraire fondatrice à cet égard : *La recherche du temps perdu*. Mais chez Proust, l'œuvre se referme sur elle-même, l'œuvre est réellement accomplie, achevée. Son être est l'assomption triomphale de sa volonté d'être. Dans les films que je

citais, nous n'assistons peut-être qu'au rêve de l'assomption. L'œuvre de l'œuvre est devenue la nostalgie de l'œuvre. Après Proust, Maurice Blanchot.

Cependant, et pour le répéter encore, je ne veux pas ici m'attarder sur ce thème en tant que tel. Je crois qu'il n'est pas vraiment central dans le film de Marker. Ce qui est central, c'est sans doute moins le rêve de l'œuvre, ou l'impossibilité de l'œuvre que la nécessité - et peut-être l'impossibilité - du regard critique à l'intérieur d'une œuvre dont le médium est l'*image*. En d'autres termes, Marker parle moins des difficultés, des angoisses ou des pannes de l'imaginaire que des pièges, des séductions et des mensonges de l'image. L'imaginaire, c'est vrai, lui pose des problèmes, puisqu'il s'est presque invariablement refusé à la fiction cinématographique. Mais c'est d'abord l'image qui le préoccupe. Son œuvre est moins, me semble-t-il, une réflexion sur les pouvoirs ou l'impuissance d'un langage, quel qu'il soit, que sur les pouvoirs merveilleux et redoutables d'un langage spécifique, l'image. Le langage des mots, chez Marker, ne s'en tient pas à une autocritique, il s'essaie à une critique du tout autre, le langage visuel.

Il est donc beaucoup plus fécond, et plus proche de notre sujet, de chercher à voir comment une œuvre *cinématographique* instaure ou intègre un regard critique. Qu'advient-il du texte, qu'advient-il des images, dans *Sans soleil*? En d'autres termes, dans quelle mesure le cinéma peut-il faire œuvre critique, œuvre réflexive ?

Tout d'abord, il se pose un problème d'ordre pratique. J'ai eu la chance, pour ma part, de disposer du texte du film qui nous occupe, sous forme dactylographiée, si bien que j'ai pu le consulter pour mieux le saisir tandis que défilaient les images, et que, surtout, j'ai pu le relire tout à loisir. Celui qui n'a pas cette

chance perd forcément, inévitablement, une bonne partie de la substance de ce commentaire dense, subtil, élégant et paradoxal, qui, de surcroît, entretient avec l'image des rapports complexes, qui ne sont pas de pur accompagnement, mais, bien souvent, de contrepoint.

Problème d'ordre pratique ? Oui et non. Un texte riche de substance, accompagnant des images elles-mêmes fort riches, elles-mêmes construites selon une architecture savante, une syntaxe très travaillée, un tel texte ne peut pas, me semble-t-il, livrer tous ses secrets. Le spectateur en saisit des bribes, il s'y accroche par instants, puis il en perd le fil. Et comme il en sent l'importance et la qualité, il se trouve tiraillé entre les paroles et les images. Entre les deux langages, la dialectique est tendue. (J'évoquais tout à l'heure le nom de Marguerite Duras. On voit à quel point son style diffère du style de Marker. Chez elle, le langage des mots et celui des images sont les deux voix sœurs et conjointes d'une même incantation. Et seule compte l'incantation).

L'incantation n'est pas l'unique but ni le dernier mot de Chris Marker. Il y a chez lui dualité, combat. Mais de quel combat s'agit-il exactement ? Celui de la conscience réflexive, incarnée dans la parole, contre l'immédiateté de l'émotion, incarnée dans l'image ?

La question est plus complexe qu'il n'y paraît, l'opposition moins simple. Car on a l'impression que, dans *Sans soleil*, l'image elle-même est traitée comme un langage verbal, de telle manière qu'elle ne nous parvienne pas à l'état brut, dans sa virulence ou sa violence émotionnelle, mais à l'état réflexif, si je puis dire. Les images elles-mêmes sont travaillées et montées de telle façon que le spectateur soit empêché de s'y complaire émotionnellement. Chris Marker essaie de traiter les successions d'images comme des phrases sèches, pointues et coupantes : il multiplie les points d'ironie, les bifurcations, les paradoxes, les changements de

sujets, ou encore les détails, les fragments, les instantanés. Autant de moyens d'empêcher, de casser un rapport confortable, complaisant ou sentimental aux images.

Je n'ai pas besoin de multiplier les exemples de ce procédé, ou de ce trait stylistique. De façon très générale, le passage constant, et sans transition, du Japon à l'Afrique, ou des images dites normales aux images synthétisées contribue à briser la durée, à entraver ce déploiement intérieur qui permet à l'émotion de croître et de proliférer. De même la brièveté des plans, parfois papillottante (notamment les plans de visages dans le métro, ou les plans qui relaient des images de la TV japonaise). De même encore l'essai d'annihiler ou tout au moins de réduire les pouvoirs émotifs de la violence par l'usage du synthétiseur : les manifestations de Narita, le départ des kamikazes en deviennent presque abstraits, se transforment en un pur jeu de couleurs au sens indéchiffrable.

Donc l'image est elle-même traitée comme un verbe qui se méfie de ses pouvoirs, un verbe haché, précis, serré, étrange, ironique.

Mais il faut nous poser maintenant la question : traitée ou maltraitée ainsi, l'image parvient-elle vraiment au degré de conscience du langage ? Parvient-elle à mener sa propre critique ? Et si oui, le commentaire parlé ne devient-il pas alors superflu, sa richesse et sa subtilité mêmes ne deviennent-elles pas superfétatoires ? Si l'image requiert du spectateur une telle attention critique, si elle lui refuse à ce point le confort et les joies du premier degré, si elle est elle-même conscience de l'œuvre, à quoi bon les mots ? N'y a-t-il pas surdose de conscience réflexive ? Ne nous impose-t-on pas concurremment deux voix de la conscience, deux discours magnifiquement intelligents, mais que les orateurs auraient le tort de prononcer en même temps, au risque de nous accabler d'une terrible cacophonie ?

Dans la mesure où les images parviennent à l'autocritique, ce danger est réel, et *Sans soleil* ne l'a pas évité complètement. Même après l'avoir vu plusieurs fois, même après avoir lu séparément le texte dit par la voix off, le film continue à donner l'impression d'une certaine surcharge, d'un survoltage ou d'un surampérage intellectuel, comme s'il nous diffusait un peu trop d'intelligence à la minute.

Néanmoins, et c'est surtout là-dessus que je voudrais faire porter mes observations, les images et le commentaire ne font pas vraiment double emploi, parce qu'ils ne se situent pas vraiment sur le même plan de conscience, ils n'ont pas vraiment le même statut réflexif. L'image, même et surtout chez Chris Marker, garde sa spécificité, ses charmes incontrôlables, son irréductible pouvoir émotionnel. Bien plus, il n'est pas du tout certain que Marker tienne absolument à gommer toute émotion visuelle de son film. C'est peut-être même le contraire qui est vrai. Ce que le cinéaste veut et peut gommer, c'est l'émotion la plus superficielle et la plus primaire. Oui, mais pour mieux nous donner une image « vraie », une image dont la vérité ou la réalité soit à la mesure de sa puissance émotionnelle.

Disons tout simplement que le cinéaste veut atteindre au réel, et que comme tout le monde, il est pris dans cette fascination, cette croyance instinctive qui nous fait éprouver, envers et contre tout bon sens, envers et contre tout, qu'une *image* est plus proche de la vérité, de la réalité, que ne le sont les mots. L'image d'une chose ou d'un être *est* (nous semble-t-il invinciblement) la « vérité », la « réalité » de cette chose et de cet être, on les tient, on les détient, on les touche dès lors qu'on les filme. Tandis que les mots, par nature, ne touchent pas les choses, ils les symbolisent, ou pire, les signifient, d'une manière infiniment plus médiata, plus indirecte, *donc* moins réelle. Dire « la mort d'une girafe », ou même décrire la mort d'une girafe, cela pourra-t-il

jamais peser une once de réalité, en regard de la vraie mort d'une vraie girafe, filmée, vue et bue par nos yeux ? Tout est là, tout est dans cette fascination première, irrationnelle mais si puissante. Et les images de Marker ont beau être travaillées, brutalisées par le synthétiseur, coupées, saccadées, fragmentées, hachées, brassées, contestées les unes par les autres, elles continuent envers et contre tout, malgré toutes ces manipulations, ou plutôt malgré tous ces exorcismes, à garder leur puissance émotionnelle, leur pouvoir mythique de *réalité*.

Pensons aux visages du film, aux regards. Le thème le plus constant de *Sans soleil*, c'est peut-être le visage humain, presque toujours saisi à l'insu des sujets, dans la foule, dans le métro, sur le marché, dans les fêtes, les funérailles, les grands magasins, les musées, les promenades, les carrefours, les bistros, les gares. À chaque fois, on a l'impression que l'auteur nous dit : je tiens un être, un vrai, je tiens sa réalité. Voyez comme il existe, voyez à quel point il est. À chaque fois, il traque et pense atteindre l'émotion pure d'une existence. Bref, la *réalité* humaine. Une des scènes les plus significatives du film, et les plus aisées à suivre dans son classicisme, c'est la traque du regard de cette femme noire, sur une place de marché, et la conservation précieuse de ce regard enfin trouvé, enfin rejoint, sa déposition dans l'écrin d'un arrêt sur image... Quant aux séquences du métro, elles évoquent assez irrésistiblement celles du *Ciel au-dessus de Berlin*, qui, semble-t-il, sont prises dans une intention assez semblable, et même thématifiée d'une façon beaucoup plus transparente, puisque chez Wenders, les anges recensent les humains, et saisissent à chaque fois, en les regardant, leur *réalité*. Mieux, quand ils regardent, ils entendent l'âme de ceux qu'ils voient : comment mieux dire que le cinéma rêve de saisir, à travers l'image et l'apparence extérieure d'un être, cet être tout entier ? Tout cinéaste, comme tout ange, est un voyeur aux intentions



pures. Ou plutôt, ce n'est ni un voyeur, ni un voyant, ni un visionnaire, c'est quelqu'un qui, par la vision, supprime ou veut supprimer totalement la distance entre l'œil et le réel.

Pensons aussi, pour revenir à *Sans soleil*, au rôle que joue la politique. Ces souvenirs des années soixante, cette présence de l'extrême droite et de l'extrême gauche japonaises, cette aventure de la guérilla en Guinée Bissau, tous ces événements et toutes ces références sont là moins pour elles-mêmes, ou pour une réflexion d'ordre intellectuel que pour fournir l'occasion (je ne dis pas le prétexte) de nous montrer des êtres et des visages. Le visage de l'orateur solitaire, celui du distributeur de tracts, celui des hommes et des femmes dans des files d'attente. Le visage, le corps, c'est la personne réelle, c'est donc le réel, plus que toutes les idées et toutes les consciences.

Voyez aussi les scènes violentes ou dures ou brutales, celles qui ne sont pas déformées par le synthétiseur : cet enfant affreusement mutilé, que l'on voit brièvement à la fin du film, et la mort de la girafe, d'une lenteur vraiment sadique, et qui nous est d'ailleurs présentée sans commentaire aucun, comme si les mots ne pouvaient plus ici nous arracher à une espèce de vertige horrifié. Mais que signifie cette séquence de la girafe qui meurt, que permet-elle sinon de simplifier à l'extrême, jusqu'à l'insupportable, la réalité ? Quoi de plus réel qu'une mort, une mort vue ? Les animaux, vivants ou mourants, sont une des grandes passions de Marker, paraît-il. Les chats surtout, mais aussi les chiens sur la plage, et la statue du chien fidèle dans Tokyo, et les représentations animales dans les musées, et le cimetière des chats. Là encore, de quoi s'agit-il ? De nous montrer la vie brute, la vie pure, plus pure encore que l'existence humaine, parce qu'inconsciente, instinctive, donc incontestable, irréfutable, *réelle*.

Ainsi donc, les choses ne sont pas tout à fait ce qu'elles apparaissent d'abord. L'« image » et le « commentaire verbal » ne sont pas deux armes de la conscience réflexive, deux appareils à casser l'émotion, une sorte de double discours critique, ou de discours pléonastique et redondant à force de distance. On a plutôt l'impression que le commentaire d'une part, et la syntaxe surprenante des images d'autre part, (leur syntaxe, c'est-à-dire leur ordre, mais leur ordre est peu de chose en regard de leur réalité, de leur nature d'image) sont deux moyens de tenir à distance le mythe poignant qui habite et hante tout le film, image et texte. Et ce mythe pourrait se résumer ainsi : *voir un être, c'est détenir la réalité, c'est voir la vérité*. L'essentiel (c'est toujours le mythe qui parle) l'essentiel est de bien voir, de voir purement, absolument. Comment parvenir à cette pureté, à cet absolu ? Par l'instantané, l'arrêt sur image, l'effraction furtive dans les intimités. D'où ces gros plans fuyants, ces brefs coups de zooms, ces téléobjectifs, ce glissement émerveillé, toujours déçu pourtant, toujours recommencé. D'où ce fétichisme des lieux filmés par d'autres, comme le trahit cet étrange pèlerinage sur les traces de *Vertigo* d'Hitchcock : le film du film, la rêverie sur la fiction, doit être plus vraie que le vrai, puisqu'elle filme des objets qui sont, qui sont là, qui existent...

D'où, également, la séquence étrange qui ouvre le film et réapparaît tout à la fin. Celle des petites filles sur une colline d'Islande. D'où, encore, cette remarque ironique et beaucoup plus qu'ironique, sur l'impossibilité de se faire une mémoire par d'autres moyens que par l'image. « Je me demande comment se souviennent les gens qui ne filment pas, qui ne photographient pas, qui ne magnétoscopent pas, comment faisait l'humanité pour se souvenir... » C'est que l'image, une fois encore, joue le rôle mythique d'un absolu, d'une préservation des choses, des êtres et du temps tels qu'ils furent ; elle est revêtue, malgré tous les

trucages, toutes les distorsions, tous les artifices, d'une mystérieuse et bouleversante *objectivité*. Tout le film de Marker est à la fois une leçon de méfiance vis-à-vis de l'image, de prudence dans son usage, de réflexion sur ses pouvoirs douteux, et un hymne discret mais constant, poignant, peut-être désespéré, à ce pouvoir de réalité qu'elle conserve envers et contre tout, envers et contre tout langage critique.

S'il fallait encore des preuves de cette fascination pour l'image, des signes de cette quête de la vérité dans et par l'image, nous en trouverions dans cette séquence que je viens d'évoquer, celle des enfants sur la colline islandaise. Je vous lis le commentaire qui en est fait lors de sa première apparition, tout au début du film : « La première image dont il m'a parlé, c'est celle de trois enfants sur une route, en Islande, en 1965. Il me disait que c'était pour lui l'image du bonheur, et aussi qu'il avait essayé plusieurs fois de l'associer à d'autres images - mais ça n'avait jamais marché. »

L'« image du bonheur », donc. On a envie, en se souvenant de ce plan tremblotant, du commentaire dont il est assorti, et de la place inaugurale qu'il occupe dans le film, de s'interroger. Pourquoi l'« image du bonheur » ? Et le bonheur de qui ? En quoi la marche de trois petites filles sur une route balayée par le vent, en quoi l'agitation de trois chevelures blondes, incontestablement nordiques, sur fond de lumière et d'herbes folles, en quoi cela signifie-t-il le bonheur ? Ces petites filles sont-elles heureuses ? Sans doute, elles ont l'air plutôt joyeuses que tristes, mais on ne saurait préjuger de leurs états d'âme. Est-ce alors le paysage, dans sa simplicité presque désolée, dans sa nudité paisible, qui dégage ce sentiment de bonheur ? Est-ce l'idée implicite et reçue de l'innocence enfantine ? On comprend que c'est tout cela ensemble : l'enfance, l'innocence, le plein air et le vent, le vent surtout, qui si souvent connote la liberté, et la lumière dorée, la fragilité des êtres et des choses, évocatrice de bonheur pour cette

seule raison que le bonheur lui-même est considéré par les humains comme rare et fragile. Élément d'autant plus important que le retour de ces images, à la fin du film, s'accompagne de l'annonce de l'éruption volcanique, filmée par Tazieff, qui a complètement bouleversé, voire détruit ce paysage idyllique ; la scène dit le bonheur parce qu'elle n'est pas répétable, parce qu'elle est morte pour toujours. À vrai dire, l'éruption volcanique n'est qu'une métaphore particulièrement expressive, particulièrement spectaculaire, de l'éphémère et de la caducité de toute chose. Le passé n'a pas besoin de volcans pour être passé.

Si donc l'image de ces trois enfants peut exprimer ou évoquer le « bonheur », c'est uniquement parce qu'elle autorise chez le spectateur ou chez le cinéaste un certain nombre d'associations d'idées (ou plutôt d'associations de sentiments). C'est uniquement parce que, en toute subjectivité, on lui fait signifier le bonheur. Cette séquence, au fond, pourrait aisément prendre place dans un contexte infiniment moins subtil que celui d'un film de Marker, et signifier par exemple le bonheur que nous procure, selon les publicités télévisées, l'absorption de tel ou tel produit alimentaire dont on nous vanterait le « naturel » et le bien qu'il fait aux jeunes estomacs. Bref, dès lors qu'on enclenche son esprit critique, ces images ne disent plus la « réalité » du bonheur, (pour autant que cette réalité soit saisissable, exprimable). Elles ne sont que des images, précisément, que nous chargeons subjectivement de mille interprétations, de mille connotations, à la fois sociales et personnelles. Elles n'existent pas « en soi », elles ne sont pas naïves, elles ne sont pas pures, elles ne sont pas LA réalité.

Notre esprit critique, dès qu'il est en alerte, nous dit tout simplement que l'image du bonheur n'est pas le bonheur, que l'image d'un être n'est pas cet être, que l'image d'un objet, même, n'est pas cet objet. L'image de la mort de la girafe n'est pas la réalité de la mort.

Sans doute, nul plus que Chris Marker n'est conscient de ces évidences, et conscient de l'extraordinaire plasticité, de la monstrueuse ambivalence de toute image, même celle qui paraît la plus simple, la plus univoque et la plus innocente. C'est lui, après tout, qui dans sa *Lettre de Sibérie*, a repassé trois fois les mêmes images en les assortissant à chaque fois d'un commentaire différent ; à chaque fois, les paroles semblaient dégager LA vérité, la réalité de l'image. Et la preuve était faite, avec éloquence, que les images, en elles-mêmes, n'imposent aucun sens et ne détiennent aucunement la réalité ultime des choses.

Nul n'en est plus conscient que Marker, mais je n'en garde pas moins le sentiment que cette conscience est chez lui une lutte perpétuelle, que sa vigilance critique travaille comme un exorcisme douloureux, et que son rêve, encore une fois, demeure de toucher « la réalité même » en touchant les êtres, en dérobant leur image comme on le fait dans les pratiques magiques. Sa méfiance, la subtilité même et l'intellectualité même de ses commentaires sont à la mesure de son rêve de naïveté, de son désir de croire et de se laisser submerger par la puissance de réel que toute image détient.

Quel est, au fond, l'enjeu de tout cela ? Pourquoi se méfier, et pourquoi croire ? Quel est finalement le réel que nous voulons, que nous cherchons, dont nous avons besoin ? Ou si vous préférez, au nom de quelle conception du réel les deux Marker s'affrontent-il dans ce film, l'homme de la crédulité et l'homme de la réflexion critique ?

Nous voici conduit en des altitudes philosophiques où l'air commence à se raréfier singulièrement. Je ne sais si je pourrai m'y maintenir. Mais je voudrais risquer au moins ceci : l'image s'impose ou cherche à s'imposer à nous comme le « réel » dans la

mesure où nous identifions le *réel* à la *présence*. La présence dans son sens le plus simple et le plus primitif : ce qui est accessible à la fois dans l'espace et dans le temps. Donc ce qui est « présent », ce qu'on peut atteindre, toucher, goûter, respirer, regarder, absorber, ingérer. Si l'on comprend le réel comme présence sensible, il est clair que rien, mieux que l'image, ne nous en fournit le simulacre, ou même l'équivalent : ces visages japonais, dans le métro de Tokyo, seraient-ils beaucoup plus présents pour nous si nous étions juste en face d'eux, dans le même wagon, au lieu de nous tenir à des milliers de kilomètres, devant un écran de cinéma ou de télévision ? Ils sont présents, puisqu'ils sont accessibles à nos sens, ils sont réels puisque nos sens peuvent s'en emparer. Tandis qu'un discours sur des Japonais dans le métro, même si ce discours est admirable, ne nous en donne pas une présence accessible aux sens, ne témoigne pas de leur existence d'une manière irréfutable.

Cependant, nous pouvons aussi refuser d'identifier le réel à la "présence", dans l'acception que je viens de dire. Nous pouvons estimer, pour toutes sortes de raisons, que le *réel* n'est pas dans la présence, mais au contraire dans la *distance*. Nous pouvons considérer que la préhensibilité d'un être ou d'un objet, son immédiateté sensible non seulement ne sont pas toute la réalité, mais ne sont même qu'une apparence, un simulacre au sens le plus dépréciatif du terme, un succédané sans vie, sans réalité. Nous pouvons estimer par conséquent que la réflexivité, la prise de conscience et de distance valent mieux et valent plus que l'abandon à cet effet de réel que nous procure si généreusement la présence physique des êtres et des choses. Nous pouvons considérer que le monde n'est pas une collection de réalités absolues qu'il serait loisible d'approcher de plus ou moins près, mais un gigantesque réseau de significations que nous attribuons aux choses, avant de nous persuader qu'elles leur appartiennent

en propre. Et que c'est le fait de ce qu'on appelle la pensée, de découvrir tous ces réseaux, d'en juger le sens et la validité, bref, de dépasser la pure sensation.

Nous pouvons estimer de même que ce qu'on nomme l'intériorité n'est pas un vain mot, et que tout l'essentiel de l'existence appartient à cette intériorité. Le « bonheur », pour y revenir, ne pourra jamais, alors, être une « image », ni même être incarné dans une image. L'« image du bonheur », nous n'y verrons plus alors que le remplacement d'une réalité par un simulacre plus ou moins conventionnel, plus ou moins vide, plus ou moins mensonger.

Inutile de dire que ces deux visions coexistent en tout homme comme elles coexistent dans le film que nous avons vu. Inutile de dire qu'il est probablement exclu de choisir entre elles, de choisir la pensée contre la sensation, la culture contre la nature, le mot contre l'image, ou l'inverse. Ces deux visions, depuis des temps fort reculés, informent, décidément, deux types de relation au monde, celle qui nous fait éprouver l'être comme présence, et celle qui nous enseigne la réalité de l'être comme distance, comme dévoilement... non pas au sens heideggerien, mais au sens, déjà platonicien, de réduction de l'image à l'apparence, et de recherche du Vrai au-delà de cette apparence. Plus simplement encore, on pourrait dire que tout l'effort de la philosophie et de la pensée fut de quêter le réel au-delà des pures données sensibles. En leur pointe extrême, la philosophie et la science modernes tendent d'ailleurs à dissoudre la notion même de réel, à en faire une pure construction de l'esprit. La fascination que nous éprouvons tous pour l'image tendrait à prouver que cette raréfaction de l'être ne suffit pas à notre soif ; que l'attitude critique ne peut supplanter totalement l'attitude naïve.

Mais ce qui me paraît sûr - et pour revenir à la question que je

me posais au début - c'est que le médium de l'attitude critique est bel et bien le langage des *mots*, exclusivement - même si le langage des mots peut véhiculer bien autre chose que la critique. Il en est ainsi dans l'exacte mesure où la réalité- comme-présence est irrésistiblement imposée par les images, quand bien même ces images sont torturées, hachées, triturées de toutes les manières. La "présence" des êtres et des choses, dans *Sans soleil*, a beau se trouver morcelée, fugitive, balbutiante, étrange. C'est encore la présence, instinctive, envahissante, indiscutable, immédiate. Nous mesurer les images, nous les hacher, nous les briser, nous les mêler comme un jeu de cartes n'a finalement pour effet que de nous rendre plus avides encore de ces instants de présence magique, absolue, qu'elles nous dispensent en tout état de cause, et qu'elles seules, sans doute, peuvent nous dispenser.

Présence ou distance. Apparence ou intériorité, image ou simulacre, émerveillement naïf ou conscience critique. Oui, c'est bien là, à mes yeux, le débat fondamental du film, son enjeu le plus important, le lieu même où l'auteur s'y dévoile et s'y montre le plus généreux de lui-même, lui qu'on pourrait accuser, par ailleurs, de se surveiller jusqu'à l'excès, et de se réfugier dans l'élégance et l'intelligence. *Sans soleil* médite un problème dont l'auteur, heureusement, ne détient pas la solution. Ce film est une énigme vécue et mise en scène. Comme on a pu le dire des romans de Dostoïevsky, on pourrait affirmer qu'il fait dialoguer les deux lobes d'un cerveau, de tous les cerveaux.