

*Cet article a été écrit par Alain Bergala et publié en Février, 1984. Réalisateur de courts et longs métrages, critique, professeur, il est membre de la rédaction des Cahiers du cinéma et a publié plusieurs livres sur le cinéma et la photographie*



## **Le paradoxe du caillou**

Prenez un caillou au hasard, comme celui que Godard filmait dans [WEEK-END](#), si je me souviens bien : c'est à la fois la chose la plus insignifiante et la plus singulière au monde. Dans son insignifiance même — je parle là d'un caillou qui n'est ni l'arme du crime ni un signe sur le chemin du petit Poucet, bref d'un caillou qui ne sert à rien dans l'histoire — ce caillou n'est semblable à aucun autre. Il est unique au monde et il ne vaut rien. Mérite-t-il d'être filmé ?

Le paradoxe du caillou hante plus d'un film moderne. Vers la fin de [L'ANGOISSE DU GARDIEN DE BUT AU MOMENT DU PÉNALTY](#), Joseph Bloch rencontre un huissier qui est en train de dresser un procès-verbal de saisie. Il en profite pour sortir de sa poche un caillou qu'il a ramassé Dieu sait où et demande à l'huissier s'il vaut quelque chose. L'autre prend sa question très au sérieux et se met à lui expliquer comment il reconnaît les objets :

“Quand je vois un objet, par exemple une machine à laver que je dois saisir et que je ne connais pas encore, j'en demande le prix. Quand je revois l'objet, je ne le reconnais pas à son aspect extérieur, les touches des différents programmes, par exemple, mais toujours à la somme que l'objet coûtait quand je l'ai vu pour la première fois. Je me souviens bien du prix. Ainsi je reconnais chaque objet.”

Mesuré à cette aune, le caillou de Bloch, tout singulier qu'il soit, ne vaut évidemment rien du tout, et même pas la pellicule qu'il a fallu pour le filmer. Il y a de plus en plus de cinéastes qui raisonnent comme l'huissier et ne reconnaissent les choses filmables (les fictions, les acteurs, les décors) qu'au prix qu'elles ont antérieurement au filmage. (On aurait dit, dans une époque pas si lointaine, à la valeur d'échange, encore que la singularité véritable des choses échappe aussi à leur valeur d'usage). Ces cinéastes-là refuseront toujours au caillou, ça va de soi, le droit au filmage.

Wenders, dix ans et huit films après *L'ANGOISSE...* continue à défendre ce droit. Dans un entretien, il va même jusqu'à dire que c'est “*le plus important au cinéma : des choses qui ont le droit de se faire remarquer.*” Et à ce moment-là il sait de quoi il parle puisqu'il vient de passer trois ans de sa vie à faire son [HAMMETT](#) dans l'autre système, celui où c'est le prix antérieur des choses et des acteurs — et lui seul — qui leur donne le droit au filmage.

Le paradoxe du caillou, mine de rien, divise le cinéma en deux. D'un côté les films où le cinéaste laisse à certaines choses le droit de sortir du chaos, du bruit, et de se faire remarquer pour elles-mêmes. De l'autre les films où le travail se fait si loin de la confusion des choses, dans une atmosphère déjà raréfiée et stérilisée, que l'on peut être sûr qu'aucune singularité ne pourra y advenir en cours de route : tout est déjà si soigneusement sélectionné et apprêté avant filmage que l'on retrouvera à la sortie du film les ingrédients qu'on y a mis, et jamais (quelle horreur !) le moindre caillou dans les lentilles.

La singularité d'un visage (mais ceci vaut évidemment pour les films) n'a rien à voir avec la perfection, ce n'est même pas sa beauté (qui est de l'ordre de l'harmonie, du code) mais le plus souvent une petite anomalie, une subtile dissymétrie, une légère disproportion, ou encore un détail qui se fait discrètement remarquer parce qu'il a l'air de désobéir à l'ordre qui a programmé ce visage. La singularité est toujours une entrave à l'exécution parfaite du programme, une anomalie.

La perfection — dont Renoir disait qu'elle engendre inévitablement l'ennui — ne saurait tolérer la véritable singularité, qui est toujours un embryon de monstruosité. Sa limite, c'est la fadeur du visage du mannequin dont on peut admirer un instant la parfaite exécution, mais que l'on oublie aussitôt tournée la page du magazine.

Si la singularité est quasiment par essence une offense à l'harmonie, au programme, au consensus esthétique, c'est pourtant d'elle dont on se souvient et c'est d'elle dont on peut tomber amoureux dans un visage ou une démarche. Mais, du même coup, c'est de ce trait singulier que peut venir l'aversion, c'est à cause de lui que l'on peut aussi se mettre à détester un visage. La singularité n'a jamais fait bon ménage avec la recherche du consensus, il est dans sa nature de s'exposer à une appréciation ou à un désir lui-même hasardeux et singulier, dans tous les cas impossible à prévenir ou à programmer.

Les publicitaires l'ont bien compris qui se contentent de mimer avec d'innombrables précautions mais d'éliminer à tout prix la véritable singularité. Le message publicitaire (j'en parle ici comme d'un modèle parfait d'exécution de programme vers lequel lorgne tout un pan du cinéma d'aujourd'hui) ne célèbre jamais la singularité du corps ou de l'objet dont il met en scène la fausse épiphanie, car cette singularité renverrait chaque spectateur à sa propre unicité, à l'angoisse de son propre désir, mais elle met en scène au contraire le fait qu'il est immédiatement reconnu comme désirable par les autres, à la limite par tous, nous délivrant ainsi des errements et de la solitude du choix d'objet.

La véritable singularité n'a jamais eu, contrairement aux standards programmés, la vertu de rassembler, de faire communier le plus grand nombre. Ce n'est pas une valeur euphorisante, ce n'est même pas une valeur du tout. Elle est toujours affaire d'affect et de jugement eux-mêmes singuliers. Et c'est peut-être ce qui fait peur au spectateur d'aujourd'hui qui ne va plus au cinéma pour s'y risquer à une expérience un tant soit peu personnelle (pour ne pas dire existentielle) mais pour se couler, au mieux, dans une émotion ou un plaisir standards dont il sait qu'ils ne l'affecteront pas en profondeur. Car ce n'est peut-être pas tellement d'incuriosité qu'il s'agit mais d'un véritable refus : si le public d'aujourd'hui se refuse aux films de la singularité, c'est peut-être qu'il sait beaucoup plus qu'il ne croit quelle expérience de spectateur l'attend avec ces films-là et que de cette expérience-là il ne veut plus.

Car ce public sait confusément que chaque chose ou chaque corps réellement singulier qui apparaît sur un écran nous renvoie à son unicité, c'est-à-dire à notre solitude et à notre différence irréductible en face de lui, autant dire à l'impossible achèvement du programme et à la mort. [Gombrowicz](#) parle quelque part dans son **Journal** de "cette angoisse face aux choses en soi" qui nous plongent dans le désespoir de la solitude — on se retrouve seul face à la chose et la chose est écrasante." Le véritable état des choses est dans leur singularité irréductible et le cinéma est sans doute l'art le mieux placé pour la capter, mais devant elle le spectateur est forcément amené à faire l'expérience d'un état d'abandon et de solitude dont, de plus en plus, il ne veut rien savoir lorsqu'il va au cinéma, et qui est le véritable sujet du film de Wim Wenders qui a justement pour titre [L'ÉTAT DES CHOSES](#).

Considérons que dans la création de tout film il y a une part de programme (l'idée du film, son projet, son scénario, etc...) et une part de réalisation (le moment où le film se fait réellement, s'inscrit dans de la matière que le cinéaste travaille, au tournage, au montage, au mixage).

Il y aura toujours un fossé entre ceux qui ne seront jamais que des exécutants (talentueux ou pas, là n'est pas le problème) d'un programme, fût-il le leur, et ceux qui dans n'importe quel système de production et avec n'importe quels moyens technologiques (là encore ce n'est pas le problème) réussissent à imprimer à leur film cette singularité par où ce film leur ressemble, et ne ressemble qu'à eux, serait-ce par sa boiterie.

Car la singularité d'un film, qui est aujourd'hui le nœud de la question de l'auteur au cinéma, c'est souvent une certaine boiterie, à quoi l'on reconnaît le pas inimitable d'un cinéaste (dont lui-même n'est pas forcément tout à fait conscient, incapable qu'il est de marcher autrement) et dont je dirais qu'elle est par essence ce qui ne saurait véritablement se programmer.

On pourrait définir cette boiterie comme ce qui peut venir infléchir, dévoyer, ou carrément faire obstacle (comme accident ou comme échec) à la réalisation en tant que bonne exécution du programme. C'est ce qui fait toute la différence entre la singularité et l'originalité. Un caillou ne saurait être original. L'originalité est affaire de codes et de modes, c'est une valeur qui se démonétise très vite mais c'est une valeur. La singularité n'est pas une valeur : le caillou est unique au monde et il ne vaut rien. La véritable singularité c'est ce reste irréductible qui refuse de passer au travers du tamis des codes et des modes, qui résiste au programme, un poids mort dans l'avancée du récit. Dans la mesure où elle est toujours affaire de détails et de rencontres hasardeuses, la singularité ne saurait être intégrée à un programme, sauf à être mimée, puisqu'elle en est par définition l'accident et l'échec.

L'originalité se démonétise très vite : ce qui était original hier peut devenir banal ou vieillot aujourd'hui. Ce qui est réellement singulier reste singulier ([LA NUIT DU CHASSEUR](#), [GERTRUD](#), [LA RÈGLE DU JEU](#) le sont autant aujourd'hui qu'au jour de leur sortie) car la singularité n'est pas recyclable. On ne peut rien faire de la boiterie d'un autre, sinon s'exposer au ridicule et à l'indécence de l'imiter. Aussi bien les œuvres les plus singulières du cinéma (aujourd'hui celle d'un Godard ou d'un Bresson) sont celles dont il n'y a pas grand-chose à hériter, sinon du respect qu'un cinéaste se doit à lui-même en tant qu'artiste (et qui est loin d'être aujourd'hui la chose du monde la plus partagée), jusques et y compris dans sa boiterie, sa part de bêtise, ses culs-de-sac et ses erreurs.

### **Le cinéma est ontologiquement un art de la singularité**

Et sans doute croyait-elle bien faire la fée qui s'est penchée sur le berceau du cinéma, à sa naissance, en prononçant l'oracle qui devait le distinguer des autres arts du temps : "Tu auras à faire avec la singularité des choses et c'est d'elle toujours que tu devras repartir !" La musique et la littérature travaillaient sur un matériau déjà chiffré, déjà dégagé de la rumeur cacophonique et du grouillement du monde. Le cinéaste seul aurait à construire ses messages et ses jeux de signes à partir de cette singularité irréductible des corps, des choses concrètes. Il serait contraint de les discerner une à une dans le chaos du monde, où aucun corps n'est jamais identique à un autre, où chaque caillou est unique, avec ses instruments de reconnaissance à lui : la caméra et le magnétophone. Un Bresson ou un Godard ne l'ont jamais oublié, mais on pourrait aussi bien citer Pialat ou Wenders.

Pourtant, dans le combat entre le cinéma comme mise en forme et le chaos du monde, on pourrait dire, pour paraphraser Kafka, qu'il est de moins en moins de cinéastes qui secondent le monde. Paradoxalement, ce sont pourtant ceux qui ont aujourd'hui le plus de chances de sauver le cinéma de son devenir "exécution-de-programmes-standards" et de se sauver en tant qu'auteurs.

Si ce n'est pas le cinéaste qui seconde le monde, il n'y aura personne d'autre pour le faire dans un processus — la fabrication du film — où rien ne fait plus peur que ce qui pourrait échapper au programme ou lui faire obstacle : le bruit, l'accident, le caillou qui insiste pour se faire remarquer. Toutes les forces qui entrent en jeu dans les différentes étapes de la genèse d'un film tendent à en éjecter le caillou et à réduire toujours plus la part de singularité et d'accidentel qui pourrait rester dans le film. Chaque professionnel qui intervient dans cette fabrication a sa réputation à défendre et il n'est pas question pour lui de laisser le moindre grain de sable ou le moindre bruit ternir sa valeur marchande. Toutes les normes techniques, plus ou moins implicites, vont toujours dans le même sens de l'exécution la plus lisse possible d'un programme

idéalement homogène où la singularité, comme aspérité, n'a pas sa place. Et cette lutte ne date pas d'aujourd'hui : Rossellini n'a jamais cessé, pendant toute sa carrière, de vilipender cette "maniaquerie" des professionnels du cinéma qui ne laisse aucune chance à l'accident, "aux petites choses qu'on a sous la main." Alors que pour lui il s'agissait au contraire "d'en profiter, d'être un bon voleur, de profiter de tout accident. Chaque faute de diction, disait-il, devient utile."

Le montage, tout particulièrement, travaille massivement — je dirais presque par nature — à réduire ce qu'il reste malgré tout de singularité, d'accidents, de choses qui ont réussi à se faire remarquer dans les plans tels qu'on peut les voir à la projection des *rushes*, dans l'état brut où ils sortent de la caméra, où ils sont encore un peu caillou. Le montage a toujours tendance à tailler le caillou, à le polir, pour qu'il puisse prendre sagement sa place à côté des autres, devenu enfin semblable aux autres dans une série que le mixage et l'étalonnage s'efforceront de rendre toujours plus homogène.

Le tournage est donc le seul moment, dans ce processus de fabrication, où quelque chose de singulier ait l'occasion de pouvoir s'inscrire dans le film avec quelque chance d'y rester en bout de chaîne. S'il faut donc insister sur le filmage, c'est qu'il n'est pas d'autre étape de son travail où le cinéaste soit en état de pouvoir seconder le monde au lieu d'être l'exécutant de son propre programme de film.

Reste qu'il y a beaucoup de tournages où l'on est sûr, au premier coup d'œil, que le caillou n'a aucune chance. Ça se juge au premier coup d'œil. Dans un entretien à la radio, Jean-François Stévenin parlait, à propos de *PASSION*, de ces "tournages de déménageurs", dont Godard a horreur, où la préparation de chaque plan ressemble plus à un déménagement ravageur qu'à la mise en place des conditions d'une captation véritable. Et les déménageurs ont horreur des cailloux qui ne sont pas inscrits dans le devis. Stévenin parlait de cette fameuse troisième prise, dans les tournages en extérieurs réels, qu'il a baptisée la prise d'après la fin du monde : à force de s'agiter, de crier et de déménager, la rue la plus passante devient aussi vide et artificielle, à la troisième prise, qu'un décor de studio. Si Rohmer limite son équipe de tournage à 5 personnes, je suppose que c'est qu'il partage avec Godard, Rivette et quelques autres la même horreur du cinéma des déménageurs.

L'avènement d'un peu de singularité dans un film est presque toujours le fait d'un renoncement volontaire à une part de maîtrise : elle est réservée à ceux qui possèdent sur leur film la véritable maîtrise, celle qui leur donne aussi le droit de ne pas tout devoir maîtriser. C'est-à-dire le plus souvent aux plus pauvres ou aux plus résistants : au plus est lourde la responsabilité économique qui pèse sur la fabrication d'un film, au plus est grande la pression sur le cinéaste pour qu'il se transforme en simple exécutant de son programme et qu'il renonce à cette perte consentie de maîtrise qui laisse parfois sa chance au caillou.

Les véritables auteurs d'aujourd'hui sont rarement les cinéastes qui gèrent jalousement leur maîtrise, qui essaient de perpétuer les signes de leur autorité d'un film à l'autre, ou d'exécuter frileusement leurs propres programmes. Ce serait plutôt ceux qui préfèrent remettre en jeu leur titre d'auteur à chaque nouveau film en risquant leur maîtrise dans la confrontation de leur programme avec la singularité des choses, ceux qui reprennent à chaque film leur combat à bras le corps avec le monde et avec le cinéma, en prenant le parti de la singularité contre la tentation de plus en plus grande d'un cinéma où les choses, les acteurs et les émotions sont déjà devenus à eux-mêmes leurs propres fantômes ou leurs doubles publicitaires. Et c'est plus dans les traces de ce combat où ils ont pris le parti de seconder le monde que dans l'originalité ou la maîtrise de leur programme qu'un Godard, un Pialat, un Eustache, un Bresson, un Rohmer, se révèlent dans leurs qualités singulières de cinéastes, à la façon du tennisman qui sait bien que c'est dans la rencontre effective d'un partenaire singulier qu'il fera la preuve et l'épreuve (aussi bien aux autres qu'à lui-même) de ses qualités et de ses défauts, et pas en renvoyant les balles programmées par une machine à lancer ni dans un match truqué.

Pour Godard, sans doute l'auteur français le plus exemplaire quant à cette remise en jeu permanente, la réalisation de chaque nouveau film est vécue comme une catastrophe, au sens étymologique de "bouleversement" (du programme, de l'idée du film idéal), catastrophe dont il essaie de sauver quelques restes — mais quels restes ! — en atterrissant sans trop de casse dans une planète cinéma où tant d'autres cinéastes se contentent de conduire leurs films dans les rails qu'on leur a tracés ou qu'ils croient être tracés.

Mais revenons pour terminer à la question qui se pose crucialement aujourd'hui au public dans ses rapports avec cette singularité qui nous semble le propre des véritables auteurs de cinéma, mais qui est visiblement à contre-courant du devenir-programme de la plupart des productions des images et des sons d'aujourd'hui. Il est vrai qu'il est dans la vocation normale des programmes (et des programmeurs de cinéma) de tendre vers toujours plus d'universalité, et que le propre de toute singularité est d'opposer de la résistance à cette visée d'universalité, de parcelliser ce public que l'industrie du cinéma voudrait unanime. Mais ce cinéma de la singularité avait réussi à se constituer un public partiel, il est vrai, cultivé, curieux, mais qui suffisait à en faire un cinéma viable et une alternative importante, peut-être historiquement la seule, au cinéma à visée universelle des Américains. C'est ce minimum de public qui est en train de lui faire défaut, au point que ce cinéma d'auteur, au sens où on l'entend ici, risque d'être condamné à court terme à devenir un cinéma de laboratoire qui se fera louer du public, ce qui n'est jamais bon pour le cinéma, même s'il arrive à se faire.

Lorsque Wenders parle de "ces choses qui ont le droit de se faire remarquer" il n'est pas très loin du Jean Renoir qui déclarait : "Je crois que c'est la règle numéro un en art, quel que soit l'art. C'est de permettre aux éléments de l'entourage de vous conquérir et puis après ça on arrive peut-être à les conquérir mais il faut d'abord qu'ils vous conquièrent. Il faut d'abord être passif avant d'être actif." S'il y a un cinéaste qui a toujours pris le parti de la singularité contre le programme, contre le "bleu" d'architecte qu'il haïssait tant, c'est bien Jean Renoir, qui n'a jamais résisté à enrayer son propre programme de film par amour d'un détail ou d'un corps singulier. Mais même chez Renoir, les films qui ont eu un certain succès public au moment de leur sortie sont ses films les plus "programmés".

Le spectateur de cinéma est de plus en plus enclin à aimer le programme et la parodie publicitaire des choses en lieu et place du filmage des choses elles-mêmes, dans leur singularité concrète. Les chances du caillou se réduisent de jour en jour. Mais rien n'est plus têtu ni patient qu'un caillou.

Alain Bergala

[Dossiers cinémathèque québécoise 12, 1984](#)