

L'ART TERMITE ET L'ART ÉLÉPHANT BLANC 1962

L'apathie et la faiblesse de l'art contemporain peuvent essentiellement s'attribuer à sa volonté de rompre avec la tradition, tout en se cramponnant irrationnellement au modèle étriqué et conventionnel, à la perfection inerte des chefs-d'œuvre des vieux maîtres européens, aussi minutieusement ouvragés que des bijoux.

Pâtissant depuis longtemps d'une conception du chef-d'œuvre parfaitement exténuée, la peinture d'avant-garde n'échappe à ses contraintes que pour se lancer dans une improvisation suicidaire et se risquer en tous sens, avec un manque d'ambition à la fois omnivore et chipoteur, tout en s'en tenant cependant strictement au cadre de la toile, et en traitant chacun des précieux centimètres carrés de l'espace disponible d'un même tableau avec une égale déférence. Cette inertie est parfaitement illustrée par la peinture de Cézanne : dans le traitement intimiste des paysages boisés des alentours d'Aix-en-Provence, il creuse de façon saisissante, inquiétante, détonnante, ses « petites sensations » (selon ses propres termes), à travers l'angle d'un tronc d'arbre, ou le subtil jeu de couleurs complémentaires, accentuant à peine un mur de ferme. Par ailleurs, chaque toile offre, en un alliage compact, densité, masse, structure et patine, où s'exalte sa maîtrise. Plus il s'écarte de la vision singulière et originale qui lui tient à cœur, et plus sa peinture s'appauvrit et s'obscurcit : pur équilibre des courbes d'une composition resserrée, laminant les couleurs, travaillant la toile jusqu'à ses limites. À titre de témoignage de ses austères derniers travaux, Cézanne a curieusement laissé des aquarelles

d'une terrible honnêteté et des huiles inachevées, dont un portrait rosâtre de sa femme, posant sous une tonnelle ensoleillée, où il renonce à tout, hormis aux infimes jeux de taches qui le fascinent.

L'idéal d'un art conçu comme précieux bloc d'espace bien régulé, à la fois logique et magique, a lourdement pesé sur le talent de tous les peintres modernes, de Motherwell à Warhol. L'originalité de Motherwell (tels le choc produit par le rapprochement de formes ambivalentes, ou la pénétrante sensualité émanant de l'application hédoniste de fines couches de couleurs froides délibérément convenues) souffre inévitablement de la nécessité de délayer ces petites jouissances dans de grandes œuvres maîtrisées. Constamment renvoyé à des entreprises peu gratifiantes (remplir de vastes formes ovoïdes, ou structurer un rectangle de trois mètres aux angles vides, évoquant la steppe sibérienne par les temps les plus rigoureux), Motherwell ne produit en fin de compte que d'affligeantes machines plâtreuses, des compositions si immenses et tellement bâclées dans leur facture que leurs contours délicats et électriques semblent écraser la matière schisteuse qu'ils renferment. La jubilation animant chacun des pontes de la peinture moderne (et transparaissant dans les formes lancéolées chères à De Kooning, dans le minutieux intérêt porté par Warhol au trait de l'illustrateur et aux nuances de la sérigraphie, ou dans le pesant brio avec lequel Jim Dine sature intégralement une forme stylisée d'une couleur brillant par son indigence) se perd généralement dans la poursuite de la continuité et de l'harmonie qu'implique la réalisation d'un chef-d'œuvre. La peinture, la sculpture et l'assemblage ne sont plus dès lors que béante production d'une technique plus qu'avancée où percent la préciosité, l'ambition, la volonté de se faire un nom ; et là-dedans, comme sur un plateau, apparaît la signature de l'artiste, qui n'est plus que pur maniérisme, au terme du trucage et du remplissage pervers qu'exige la nécessité de combiner l'esthétique contemporaine avec le fonds même des traditions du Grand Art.

Le cinéma a toujours été étrangement tenté par le style termite. Le meilleur cinéma apparaît généralement quand des créateurs apparemment dépourvus de toute ambition hautement culturelle (tels Laurel et Hardy, ou le tandem Howard Hawks-William Faulkner opérant sur la première moitié du *Grand Sommeil* de Raymond Chandler) semblent essentiellement lancés dans une entreprise acharnée et prodigue qui ne prétend ni rimer à rien ni mener à rien. L'art style termite, solitaire, mousse ou champignon, a la particularité de progresser en s'attachant à ses propres contraintes, pour ne laisser d'ordinaire sur son passage que des signes d'activité dévorante, industrielle et désordonnée.

Tout comme les termites, cet art se fraie un chemin entre ses contraintes spécifiques – laissant à croire que l'artiste n'a d'autre but que d'en rogner les frontières immédiates, pour en faire les conditions mêmes de son œuvre suivante. Ainsi, dans leurs films les plus drôles et les plus acides, comme *Les Bricoleurs* (1930), Laurel et Hardy se livrent à une parodie des amateurs d'ouvrages du style « comment réussir » ; mais, quand il s'agit de mettre ce savoir en pratique, ils en reviennent instinctivement à un comportement digne des termites.

Dans le style termite, l'une des meilleures réussites est constituée par *L'homme qui tua Liberty Valance* de John Ford (film où John Wayne interprète un cow-boy égaré dans le décor irréel d'une ville de carton-pâte, peuplée d'acteurs falots et interchangeable, que rien ne distingue hormis leur maquillage poudreux). De meilleurs films de Ford ont été gâchés par un tempérament tout irlandais, à la fois flegmatique et solennel, raffolant d'une interprétation déclamatoire au point d'en être ronflante, de plans de cavaliers silhouettés à la crête d'une montagne sur fond de coucher de soleil doré, et de répétitions qui finissent par mêler tous ces grands corps en une composition curviligne rythmée comme celles de Rosa Bonheur. Le jeu de John Wayne fleure le trimard, tandis que, carré sur son séant, il oppose une amertume goguenarde à l'action neutre et transparente que le film déroule autour de lui. Dans un trop paisible patelin d'Arizona, parsemé de cactus apparemment plantés la veille même, et hanté par des acteurs n'interprétant uniformément que des lâches, des ivrognes et des rapaces, John Wayne incarne le prototype de l'acteur termite, exclusivement focalisé sur l'instant qu'il creuse avec un vaillant professionnalisme et une décontraction transparaissant dans sa pose même, lorsque, de sa chaise calée contre un mur, il lorgne un cabot éhonté (Lee Marvin). Tandis qu'il poursuit son petit bonhomme de chemin, à une allure de ver solitaire, John Wayne ne laisse derrière lui que des bribes de jeu habile et intérieur – avec ses traits ravinés, marqués par l'amertume et la jalousie, et son grand corps de flemmard depuis longtemps lassé du chahut affectionné par des cow-boys du style de John Ford.

L'art termite n'apparaît jamais aussi clairement que dans le domaine cinématographique, où, hors de toute prétention culturelle, l'artiste peut affirmer son originalité, prodiguer son énergie, et s'impliquer opiniâtement, sans souci du résultat à venir. L'éditorial occasionnel d'un véritable spécialiste alléché par un événement intéressant (tels Joe Alsop ou Ted Lewis à l'occasion des élections présidentielles), ou d'un technicien du base-ball réveillé pendant un match de championnat, amenant sur le terrain ses méchants préférés (Dick Young); l'adaptation

télévisée de *The Iceman Cometh*, remarquable par le jeu paresseux de Myron McCormack, Jason Robards et autres ; les derniers polars de Ross Macdonald et la correspondance de Raymond Chandler, rassemblée il y a des années en un volume passé presque inaperçu, mais constituant la meilleure critique populaire qui se puisse trouver, avec sa méticuleuse prolixité et son sobre prosaïsme ; les émissions télévisées de William Buckley, avant qu'il n'oublie le talent qui lui permettait de contre-attaquer par la tangente pour se lancer dans le dangereux débat soulevé par les mésaventures hautes en couleur de James Meredith.

Au cinéma, l'art non termite est trop étroitement géré par les scénaristes et les réalisateurs pour permettre à un artiste termite omnivore de tenir plus de quelques scènes. Même l'interprétation d'un John Wayne fait long feu dans un duel au pistolet, surchargé de champs-contrechamps, de jeux d'ombres et de lumière, de poses et de mouvements stylisés. Dans *La Solitude du coureur de fond*, l'écrivain Alan Sillitoe a éprouvé le besoin de ressaisir en un récit conventionnel les faits saillants de la carrière d'un petit délinquant. Le parti pris adopté par Sillitoe, et consistant à évoquer par bribes de souvenirs une sombre affaire, refaisant surface à l'occasion de diverses séances d'entraînement d'un marathonien, aboutit à multiplier les séquences montrant un type en train de courir. Même une star de la cendrée de l'envergure de Peter Snell aurait du mal à accrocher le spectateur, malgré la tonne de pseudo-jazz balancée en bande sonore, histoire de relever un peu la platitude de ces virevoltes à travers un vibrant paysage anglais.

Les domaines surpeuplés de la télévision et du cinéma sont désormais dominés par cet art faisant dans le chef-d'œuvre, qui n'est pas sans rappeler les humidificateurs à tabac émaillés et les poneys de bois jadis vendus aux enchères, entre autres « éléphants blancs », comme on appelle en anglais les objets aussi coûteux qu'inutiles. L'art éléphant blanc souffre de trois tares : 1) faire rentrer de force toute action dans un modèle globalisant, 2) insérer tout événement, personnage et situation dans un ensemble d'éléments formant série, et 3) traiter chaque centimètre carré d'écran et de pellicule comme champ d'expression d'une louable créativité. *Requiem pour un champion*, de Ralph Nelson, est si lourdement surchargé d'effets accrocheurs que le jeu négligeable d'Anthony Quinn, qui évolue en se fiant à son instinct et en s'immergeant dans son sujet, ne peut rendre qu'une seule des scènes, celle où le boxeur quasi illettré qu'il interprète tombe entre les mains d'un employé d'une invraisemblable sollicitude. Les inconvénients de la continuité sont parfaitement illustrés par *La Nuit* d'Antonioni, dès la première scène, où un critique agonisant reçoit la visite de ses deux meilleurs amis. La scène démarre bien,

mais le réalisateur la fait traîner en longueur, assenant au spectateur un dialogue sur l'art d'une platitude scolaire, entrelardé d'artistiques plans d'hélicoptère (histoire de remplir les temps morts), avant d'enchaîner sur des scènes d'extérieur où Jeanne Moreau et Marcello Mastroianni s'évertuent à rendre d'impossibles effets de tristesse, le tout suivi, au bout de plusieurs bobines, d'une grotesque conversation où Jeanne Moreau et Mastroianni épiloguent sur le « sens » de leur amitié avec ledit critique, ainsi que sur d'autres points passablement fumeux de la personnalité du pauvre gars. Les films de Tony Richardson, si prisés des amateurs de théâtre, portent à son comble la tare de l'encadrement, en encadrant toute action d'une idée noble ou d'un effet de caméra emprunté au Grand Art

Tous les films de Richardson (*Un goût de miel*, *La Solitude du coureur de fond*) offrent le même plat de résistance : un certain talent pour montrer le quotidien de paumés (dans les pièces blafardes de Richardson, l'atmosphère même semble s'opposer au comportement crapuleux de tous les personnages, tant jeunes que vieux). Avec son goût « chaleureux » des matériaux de la mise en scène, le patient intérêt qu'il porte à la confusion, et son attachement à la pesanteur d'un flic aux gros sabots qui creuse moins les détails qu'il ne bute pesamment dessus, Richardson peut refaire dans pratiquement n'importe quel décor son remarquable numéro, et, en exploitant l'unité de lieu, donner un sens aigu de l'écoulement du temps – que ce soit devant les aveuglantes vitrines d'un grand magasin, en pleine nuit, ou dans un compartiment de train où deux couples de jeunes amoureux s'installent avec un étonnant enthousiasme animal. Richardson a le don d'offrir au spectateur le sentiment d'être Là, avec du temps à perdre; don surtout flagrant dans les intérieurs, les appartements, les ateliers d'artiste, voire dans un appartement aménagé comme une écurie, où le réalisateur se révèle proche (en plus abstrait) de Walker Evans, lorsqu'il oriente le regard du spectateur vers d'invisibles rails, vers l'angle d'un bras, le grain d'un bois rongé, l'hostilité voilant de petits yeux froids, pour réussir parfois à faire surgir une pièce sous le regard du flic aux traits bouffis qui la découvre, ou de la fille espérant y trouver le meublé qu'elle cherche. Dans une scène située dans une cuisine, où s'affrontent âprement un jeune voleur et un flic usé par son boulot, Richardson a le chic d'utiliser des angles inattendus pour démonter la scène thèmes délavés et usés jusqu'à la corde, il fait habilement monter la tension entre les deux adversaires antipathiques, s'affrontant encore dans une situation qui, pour l'une des premières fois, rend crédible un effort trop souvent tenté

compassion. En fait, cette surfamiliarisation sert à réconcilier des ennemis de longue date, ou du moins supposés tels : l'art académique et l'art chic sévissant sur Madison Avenue.

François Truffaut offre un cas exemplaire d'art éléphant blanc, affligé qu'il est de la manie de bourrer le moindre pore de chacune de ses œuvres d'audacieux et brillants effets de Style, débordants de Vivacité créative. *Tirez sur le pianiste* et *Jules et Jim*, deux cliquetantes machines en mouvement perpétuel qu'on croirait dues à un Rube Goldberg français, laissent loin derrière eux les grossières astuces de *Requiem pour un champion* et même le style journalistique, par son côté net et tranchant, des *Quatre Cents Coups*.

Délivré dans son court métrage digne d'Henry Miller, montrant des gamins qui épient un couple d'amants (avec une image d'une inoubliable audace : les gosses reniflant la selle de la bicyclette dont vient de descendre la fille, image d'un voyeurisme frisant l'art pornographique), le message voilé de Truffaut incline à régresser dans le temps jusqu'à retomber en enfance. Le suicide devient un simple jeu, les maisons ont l'air de modèles réduits – on rit, on meurt, on éteint un incendie –, tout semble ramené à l'irréelle innocence des mythes de l'enfance. L'authentique naïveté de *Jules et Jim* transparaît dans l'écriture, qui suppose que le spectateur partage les conceptions de l'auteur, persuadé, comme un adolescent ébahi, que la sexualité est chose mauvaise, ainsi qu'en témoigne l'affrontement pervers qui se déroule entre les deux hommes et la femme.

Tout comme ses personnages, les intrigues de Truffaut (où les femmes sont immanquablement mauvaises, où le maître d'école est vu à travers les yeux d'un gamin pleurnichard, où tous les héros sont incroyablement innocents et incroyablement persécutés) donnent l'impression de danser au bout d'un fil, même quand Truffaut s'applique à plagier l'esthétique du cinéma des années trente avec sa liberté linéaire et ses bifurcations singulières. À compter des *Quatre Cents Coups*, ses films sont limités et empêtrés par un même parti pris, chaque film étant censé traiter un thème. Ce parti pris réduit les protagonistes et les péripéties des *Quatre Cents Coups* et des *Mistons* à de simples caricatures tressautantes de flip-book, de Mickeys qui semblent s'animer si on fait défiler les pages à vive allure. Cette approche élimine tout relief et tout intérêt, et plus encore toute possibilité de donner à un film une forme originale.

Jules et Jim, le seul film de Truffaut qui semble emporté par ce mouvement glissant, rappelle aussi les dessins animés, mais de façon esthétique, distancée. Là encore, la plupart des effets visuels servent à illustrer le cours d'une histoire senti-

mentale. L'acharnement que met Truffaut à fluidifier et à simplifier son film élimine toute complexité et en réduit les scènes à des saynètes pornos – comme si on se contentait d'assener la chute d'une blague obscène. Les bonds opérés par la caméra autour du lit du trio sont si injustifiés que le résultat frise le burlesque. Et pourquoi l'héroïne sort-elle subitement une arme? (Voir plus haut : malignité des femmes.) Pourquoi se jette-t-elle d'un embarcadère au volant de sa voiture? (Les méchants doivent être punis.) Etc.

Jules et Jim semble avoir été filmé à travers un tamis qui n'a laissé filtrer que la sécheresse et la vivacité des dialogues, ainsi que la faible et erratique sensibilité de Truffaut. Ce film vise sans doute à démontrer que l'amour ne résiste pas au temps : toutes les frictions de la scène se concrétisent par un langoureux après-midi dans un chalet (mais où sont les chalets d'antan?), où Jeanne Moreau excite ses deux amants en chantonnant une interminable ritournelle dont les paroles sont signées de Truffaut – bavardage bien enlevé censé attester du raffinement de l'auteur, mais qui s'en soucie? –, ainsi que par une façon inepte de souligner des détails insignifiants de visages, sinon de meubles (et de traduire une certaine humeur par le rythme de l'oscillation d'un rocking-chair). Tout le problème est qu'une fois dépouillées de cette vivacité insignifiante, les scènes en elles-mêmes s'avèrent dénuées de toute tension, tant dramatique que psychologique.

L'ennui – pour ne rien dire de l'irritation – suscité par Truffaut naît de la méthode qu'il emploie pour vider de toute vie des scènes déshydratées comme du café instantané. À cause de son goût des éclairages étouffés et des plans d'ensemble cadrant les acteurs à trente pas, surtout par mauvais temps, non seulement les personnages s'évanouissent, mais la scène même menace de s'évaporer aux bords de l'écran. À cette impression d'évaporation s'ajoute un effet de dissolution : l'imagerie de Truffaut se limite au travelling (que les personnages courent à travers champs, marchent dans les rues de Paris, etc.), à des décors et des scènes dialoguées où des voix désincarnées et comparables aux monstrueux couinements des dessins animés de Mel Blanc, du style *Porky Pig*, produisent une sensation de vol plané. Avec un tel système, Truffaut peut se dispenser de faire des efforts musculaires ou de fixer son film pour tenir l'art à distance. Au moment où le spectateur se penche pour le saisir, le film lui échappe comme un cerf-volant.

La spécialité propre à Antonioni, qui est de concevoir des déplacements quadrillés comme ceux de pions sur un échiquier, aboutit à une direction autocratique qui dépouille chaque acteur de toute motivation et de toute énergie. Documentariste par nature, et documentariste rappelant souvent à la fois Paul Klee et Fred

Zinnemann, et notamment l'habile et froid intellectualisme de l'époque d'*Acte de violence* (1949), Antonioni obtient ses curieux effets en privilégiant par-dessus tout la clarté et en cédant à un art maniériste et chic qui produit un écran vitreux, animé de glissements latéraux, et peuplé d'individus plaqués contre des fonds rayés ou divisés par des verticales et des horizontales; son incapacité à traiter les rapports interpersonnels finit par imprimer aux foules une rigidité de marée humaine, et par dissocier les amants esseulés, accolés l'un à l'autre, et s'entrechoquant parfois comme des feuilles de métal, mais donnant rarement l'impression de communier.

Au mieux de sa forme, Antonioni parvient à transmuier cette stagnation psychique en figuration de l'angoisse moderne, de la solitude, et de vagues et coupables aspirations. Des détails, ou un geste, tel celui d'une femme ironique imitant de l'index la façon dont une idée se matérialise dans son esprit, semblent souvent corrodés par l'esseulement. Un petit orchestre de jazz apparaissant à une fête donnée par un millionnaire finit par constituer le cœur même du film, recentrant in extremis *La Nuit* – cette grande fête sans fin. Antonioni traite ce petit orchestre comme un tas d'ordures déversé sur la pelouse d'une immense propriété. Il donne ainsi une respiration à son film, en revenant régulièrement et brièvement aux quatre musiciens qui, bêtement figés, totalement détachés de la fête qui se déroule autour d'eux, jouent imperturbablement, sans la moindre variation, le même morceau kitsch. Le plan le plus efficace de ce film est celui où Jeanne Moreau tente d'approcher, ou même d'apprivoiser, l'un des musiciens, en lui jetant des regards sombres et égarés, et en faisant quelques moues avant d'exécuter deux ou trois pas de danse. Le masque de Jeanne Moreau, comme celui de tous les acteurs passés entre les mains d'Antonioni, semble se craqueler sous cet effort soudain et non retenu.

La qualité ou le défaut commun à des créateurs apparemment aussi divers qu'Antonioni, Truffaut et Richardson est la peur – peur de la vie, de la rudesse et de la violence qui peuvent naître d'un film. Lorsqu'elle se double d'une mentalité de rat de cinémathèque et d'une connaissance encyclopédique du cinéma, cette peur donne des films marqués par une constante vigilance. Dans les films de Truffaut, cette vigilance se trahit par une sécheresse papillonnante et vide de sens. Le sentimentalisme foncier d'Antonioni et son besoin d'étirer en d'interminables développements de minces intrigues, réduites à une épaisseur de peinture murale, finissent par noyer dans l'obscurité l'image micaschisteuse et la progression linéaire de ses films.

L'absurdité de *La Nuit* et de *L'Avventura* tient au fait que son réalisateur a une personnalité singulière, et vraiment intéressante, sans toutefois en avoir conscience. Comme celui de Paul Klee, son talent le porte à réaliser d'originales et modestes, sinon microscopiques, études de personnages et de choses qu'il épingle dans leur ridicule, sur un arrière-fond social étouffant. À la différence de Klee, qui sut s'en tenir à de petits formats, et ainsi éviter de justesse le maniérisme, Antonioni aspire à coincer son spectateur contre un mur et à lui assener sens et effets, comme autant de coups de serviette mouillée. À un moment, dans *La Nuit*, la femme malheureuse en ménage, adoptant la manie déambulatoire du metteur en scène, traverse un gigantesque décor, et s'arrête dans un terrain vague, pour écailler un bout de fer tout rouillé. Ce gros plan, véritable icône minimale de la désolation, est probablement le plus léché des clichés photographiques, mais Antonioni ne peut jamais s'empêcher d'en rajouter, histoire de faire avancer intrigues et péripéties en exploitant les matériaux signifiants, ainsi que les grands romanciers. Toujours dans *La Nuit*, une nymphomane remarquablement interprétée tente, à bout de ressources, de violer le héros lavette ; c'est là un événement majeur, notamment durant les cinq premières minutes d'un film. Mais Antonioni écrase cette folle terrorisée, avec sa curieuse tignasse, en l'épingleant dans une composition genre bande Velpeau – comme une bestiole torturée, la malheureuse se retrouve coincée sur l'arrière-fond horizontal d'un mur blanc. C'est là une image dont l'esthétisme prétentieux compromet l'effet poignant de la scène.

Par-delà les divers thèmes que ces films prétendent traiter, domine toujours une même idée implicite : le cinéma en a terminé avec l'art des musées ou l'art du pastiche. Ce désenchantement transparait clairement dans l'anachronique nonchalance de *Jules et Jim*, de *Billy Budd*, et de *Quinze jours ailleurs*. Ces films semblent chus jusque dans le présent depuis un passé désormais dénué d'utilité. L'abîme qui sépare les réflexes éléphant blanc des prouesses termite apparaît dans l'inertie et l'interprétation fermée et défensive de Mickey Rooney dans *Requiem pour un champion*, de Julie Harris dans le même film, comme dans le morne survol d'une église désertée dans *L'Avventura*. Dans de telles scènes, de tels acteurs semblent anesthésiés, à mille lieues des émotions qu'ils sont censés incarner, comme des clochards s'efforçant de tirer quelque chaleur d'un vieux poêle à charbon. Cet abîme d'inertie semble attester que le Passé de l'art du cinéma lourdement assuré et bouclé est devenu incompréhensible aux interprètes contemporains, fût-ce à ceux-là même qui connurent l'époque où il avait encore quelque pertinence.

En 1941, *Citizen Kane* annonçait avec des années d'avance l'évolution cruciale qu'allait connaître le cinéma, en abandonnant l'intrigue classique, et la narration naturaliste, pour laisser émerger un film iceberg aux sens cachés. Or la révolution annoncée par le passionnant mais voyant film d'Orson Welles, révolution qui atteignit son zénith dans les années cinquante, s'est accomplie et a été supplantée par une nouvelle technique cinématographique, qui pousse comme du chiendent jusqu'au beau milieu de films qui se donnent pour de purs joyaux du passé. Curieusement, le film qui marqua cette rupture surgit en 1952, et paraît, à première vue, aussi traditionnel que *Les Rapaces. Vivre*, de Kurosawa, constitue modestement une véritable pierre de touche, et suggère une nouvelle approche, plus centrée sur elle-même. Il condense toutes les ambitions de l'art termitaire : une immersion ponctuelle, sans fin ni but, comparable à celle d'un insecte, et surtout une absolue concentration sur l'effort d'isoler un instant sans prétendre l'embellir, pour oublier même cette prouesse sitôt accomplie, avec le sentiment que tout est remplaçable, et que tout peut être, sans dommage, démonté et remonté en un autre ordre.

(Traduction Sylvie Durastanti)