



- Olivier Salazar-Ferrer

Le poème cinématographique comme catastrophe

Dans son introduction au numéro d'*Intégral* de 1927 consacré à la poésie française, Benjamin Fondane déclare que les protections de la raison ne pourront pas lui enlever « le sentiment de danger panique que nous apportons aux hommes »¹. Les termes « catastrophique » et « panique » se côtoient souvent dans le langage de l'avant-garde et je voudrais explorer les liens qui associent le désastre et le lyrisme dans des actes d'expression poétiques souvent placés aux marges extrêmes de la poésie officielle. Dans les années vingt, le concept « panique » se retrouve porteur des forces mythologiques du dieu Pan, dans les premières œuvres de Jean Giono qui lui aussi met en scène des catastrophes libératrices liées plus directement au dieu grec des forces vitales d'une nature incontrôlée et à l'expression de l'immanence qu'il

¹ B. Fondane, « Le grand ballet de la poésie française », dans Petre Raileanu et Michel Carassou (éd), *Fundoianu/Fondane et l'avant-garde*. Paris/Bucarest : coédition Fondation culturelle roumaine et Paris-Méditerranée, 1999.

faudrait rapporter peut-être plus justement à des valeurs dionysiaques². Mais ce sont ses usages dadaïste et surréaliste jusqu'au *mouvement panique* des années soixante lancé par Arrabal, Jodorowsky et Topor qui en constituent les lignes de force les plus fécondes.

Mais mon questionnement du catastrophique se rattache plutôt à la genèse créatrice de toute œuvre d'art. L'idée de rattacher le ποιῆν à la catastrophe n'est pas topique, mais transcendante, au sens où l'effondrement n'acquiert son lyrisme que par la puissance créatrice d'une destruction des obstacles linguistiques, culturels et sociaux³. Plutôt que de rattacher ma réflexion à la théorie de Walter Benjamin sur le catastrophique qui se rapporte plutôt à la puissance créatrice de l'utopie révolutionnaire, je voudrais la rattacher aux efforts de Gilles Deleuze (à la suite de Henri Maldiney) pour explorer les conditions de l'acte de peindre, lorsqu'il analyse le catastrophique chez Turner et Cézanne en rapport avec le sublime défini dans la *Critique de la faculté de juger* de Kant, et de même, la naissance du filmique fut l'occasion d'une réflexion sur le catastrophique dans l'expérience cinématographique⁴.

En effet, chez Benjamin Fondane, les catégories catastrophiques du cinéma muet d'avant-garde, dont le paradigme est apporté par *Entr'acte* (1924) de René Clair, constituent un équivalent visuel de la libération poétique dans le langage. Hans Richter, dans ses *Entretiens* avec Philippe Sers, a insisté sur le fait que dans le cinéma issu du dadaïsme, les catégories d'absurde, de surprise, de discontinuité sont intégrées à un travail de désincarcération logique et linguistique des représentations. « Nous déchirons vent furieux le linge des nuages et des prières, et préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition » écrivait Tristan Tzara dans le *Manifeste Dada 1918* (*Dada*, n° 3, 1918). De même, chez Fondane, les métaphores du naufrage reprennent l'idée d'un effondrement de la stabilité épistémologique et axiologique du monde socioculturel, comparable à la crise galiléenne du XVI^e siècle

² Voir O. Salazar-Ferrer, « Le cycle de Pan chez Jean Giono » dans Peter Schnyder (dir.), *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, Paris, L'Harmattan, « Université / Domaine littéraire », 2008.

³ Voir O. Salazar-Ferrer, « L'espérance catastrophique chez Benjamin Fondane », *La Sœur de l'ange*, n° 13, juillet 2013.

⁴ G. Deleuze : Cours enregistrés accessibles sur le site de l'Université de Paris VIII : 14- 31/03/81 – 3 dans http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=42

lorsque le cosmos fini et anthropocentrique avait fait place à un univers infini délocalisé et indifférencié. A l'inverse, le réenchantement du monde, et les nouvelles formes de lyrisme cinématographique vont s'appuyer sur le nomadisme, la transgression des limites, la traversée des frontières, la déterritorialisation de l'expérience⁵, mais aussi sur la suspension du langage dans le film muet. L'exploration du lyrisme catastrophique n'a strictement rien à voir avec le film catastrophique américain dont les matrices narratives sont constituées d'une destruction des Etats-Unis comme puissance mondiale avec ses symboles nationaux : New-York, Washington, et la présidence de l'Etat fédéral et ses valeurs fondatrices (la famille américaine, la puissance militaire) pour conduire en général le spectateur à une restauration idéologique intégrale au moyen de l'exaltation de ces mêmes valeurs morales. Ces catastrophes narratives, dont le déroulement vise surtout des effets physiques, constituent plutôt l'antithèse de la catastrophe lyrique. J'explorerai donc plutôt des films abordant le paradigme catastrophiste à partir d'une déconstruction plus essentielle des structures d'espace-temps, de la temporalité ou du langage ou des films qui abordent indirectement cette destruction, selon une incidence postmoderne.

On sait que la projection d'*Entr'acte* en 1924 avait été intégrée à « Relâche », un spectacle « instantanéiste » de Francis Picabia, avec les ballets suédois de Rolf de Maré, sur une musique d'Eric Satie, d'après une esquisse de Picabia, avec comme acteurs l'apparition de Man Ray et de Marcel Duchamp jouant aux échecs⁶. Enthousiaste, Fondane avait exprimé un point de vue proche de celui des surréalistes, par exemple Benjamin Péret qui avait salué le film dans *L'Humanité*⁷. René Clair lui-même avait indiqué que « ... dans *Entr'acte*, l'image "détournée de son devoir de signifier", naît à une existence concrète » en présentant son film⁸. Parfaitement conscient de la révolution introduite dans la visualité filmique, René Clair s'exclamait : « Au nom de quoi jugerez-vous [...] le *réjouissant chaos d'images* [je

⁵ O. Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane et la révolte existentielle*, Paris, De Corlevour, 2007.

⁶ R. Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard Nrf, « Idées », 1970, p. 27.

⁷ Voir R. Walter, « Benjamin Péret critique de cinéma », « Marges non-frontières », *Mélusine*, n° 3, 1982.

⁸ *La Danse*, novembre-décembre 1924.

souligne] qui menace le monde d'une mesure nouvelle ? »⁹ en affirmant par ailleurs que : « Ce qui est cinéma, c'est ce qui ne peut être raconté »¹⁰.

C'est à partir de cette crise de la transposition linguistique que Fondane formule sa conception du « catastrophique » : « supprimer toute parole, et toute logique qui étaye la parole et toute conception de l'humain qu'étaye la logique »¹¹. Dans son compte-rendu d'*Entr'acte*, en mars 1925 dans *Intégral*, il salue ainsi la vision d'un monde « bousculé, brouillé, emmêlé à force de vitesse ». Le caractère exploratoire du montage de René Clair, avec ses variations de tempo, ses accélérations et ralentissements, ses surimpressions et les jeux de disparitions et apparitions des personnages, révèle les possibilités transgressives du nouveau cinéma qui devient une véritable exploration phénoménologique. Lorsqu'au terme de la folle poursuite d'un cercueil par un cortège funèbre au ralenti, puis saisi d'une vitesse infernale, un magicien sort du cercueil pour faire disparaître de sa baguette magique tous les figurants, puis lui-même, c'est la puissance du cinéma elle-même, sa puissance de transformation ontologique et ses illusions, qui est figurée par une autoréférence ironique. Pour Fondane, la vitesse, la collision des formes, la transsubstantiation des objets, l'illogisme des enchaînements, la destruction partielle de la narrativité de l'intrigue, restituent « l'existence concrète de l'image ». Les transitions d'images par métaphore ou métonymie brisent les liaisons rationnelles des images en les intégrant à un rythme propre et les valeurs symboliques des éléments sont volontiers détournées de leurs codifications sémiotiques, comme dans les premiers « cinépoèmes » de Man Ray, par exemple *L'Etoile de mer* (1928). C'est une révolution phénoménologique car René Clair distancie brutalement l'objectif de la perception naturelle du sujet ; la rupture de l'horizontalité perceptive des plans bouleverse le référentiel du corps propre.

L'image-temps d'*Entr'acte* inaugure un monde fluide. Nous pourrions l'analyser dans le cadre théorique bergsonien (celui de la durée), mais Fondane formulera ses principes théoriques dans l'ontologie négative de *La Conscience malheureuse* (1936, réédition 2013), qui considère l'anarchisme mystique de son maître

⁹ *Ibid.*

¹⁰ G. Charenso, R. Régent, *Un maître du cinéma, René Clair*, Paris, La Table ronde, 1952, p.76.

¹¹ B. Fondane, *Ecrits pour le cinéma*, Lagrasse, Verdier Poche, 2007 [désormais abrégé EC], p. 75.

Chestov comme la véritable philosophie du dadaïsme. Simultanément, un inédit récemment retrouvé de 1925, intitulé « De l'idiotie pure au suicide »¹², montre que les transcodages qui circulent entre cinéma, poésie et philosophie commencent très tôt dans son œuvre. Les grands poèmes fondaniens vont tous s'inscrire dans des espaces catastrophiques : perte de l'origine, voyage sans fin dans *Ulysse* (1933), naufrage et solitude du témoin dans l'enfer des grandes villes dans *Titanic* (1937), effondrement de civilisation dans *L'Exode super Flumina Babylonis* (1967). Dans *Titanic*, Fondane bouleverse le référentiel « Terre » en décrivant le naufrage inaugural du navire de notre civilisation : « C'est un rêve effrayant et je m'y trouve encore. / – Une chose mouvante et qu'on appelle Terre / coule à pic, lentement, hors du regard de l'être... »¹³. « Hors du regard de l'être » : comprenons hors de ses référentiels ontologiques. L'acte poétique dissout les référentiels construits artificiellement pour placer le sujet dans un champ angoissant de forces et d'énergies ; les identités stables des êtres et des choses, les géographies familières se défont et s'abîment au profit de forces intensives, d'affects, de questions sans réponses :

Le tremblement de terre est en route. Quel est
Le mot de passe cri ou chanson ou sésame ?
L'arbre de l'existence
Sera-t-il le premier des arbres foudroyés ?¹⁴

Or, le muet (malgré la présence de certains sous-titres et de la musique) apporte l'avantage de permettre un art spécifiquement filmique : « la raison de sa chance, c'est d'avoir trouvé par hasard, je le veux bien et par impuissance, je l'accorde, ce qui le différenciait, l'isolait de tous les autres arts, ce qui le rendait unique : à savoir le fait qu'il était muet, qu'il nous dispensait l'étoffe du monde moral, visuel et cosmogonique, sous les espèces du silence »¹⁵. C'est donc dans la brèche du rationalisme que le cinéma va s'engouffrer. Ces perspectives restent fidèles

¹² A paraître dans la revue *La Sœur de l'ange*, texte annoté par Olivier Salazar-Ferrer, n° 13, 2013.

¹³ B. Fondane, « Titanic », *Le Mal des fantômes* [abrégé désormais MF], Lagrasse, Verdier Poche, 2006, p. 103.

¹⁴ B. Fondane, MF, p. 110

¹⁵ B. Fondane, « Du muet au parlant – Grandeur et décadence du cinéma parlant », *Bifur*, n° 5, 30 avril 1930, dans EC, pp. 82-83.

à la subversion du langage inhérente au dadaïsme, et en particulier à sa critique du « langage social » comme véhicule inconscient des représentations et des perceptions. En 1927, Fondane avait déjà martelé le même leitmotiv : « L'homme a besoin de désapprendre le langage, ce dépotoir du vital »¹⁶.

Cette conception rejoint le concept de « films purs », en accord avec une expression consacrée, notamment chez René Clair¹⁷, qui fait également écho au débat sur la poésie pure déclenché par les ouvrages de l'Abbé Brémond¹⁸. La notion de « cinéma pur » avait déjà été utilisée par Henri Chomette avec ses *Cinq minutes de cinéma pur* (1925), par Germaine Dulac¹⁹ et Paul Romain²⁰. Les films « purs » désignent alors certains films expérimentaux muets de l'avant-garde qui restent délibérément étrangers à des finalités extérieures à l'art dit « cinématographique ». Ils font souvent l'économie des intrigues narratives, mais ambitionnent aussi de se tenir à l'écart des visées commerciales. La notion recouvre en réalité une grande diversité d'expériences cinématographiques.

Dans une conférence intitulée : « Présentation de films purs » (1929), Fondane souligne que les films purs possèdent une fonction réactive vis-à-vis des valeurs instituées, mais aussi une fonction libératrice ; ils s'adressent « à votre humanité la plus dépouillée, à votre subconscient en liberté, à votre mémoire délivrée » dit Fondane à son public argentin²¹. Et il ajoute : « dans la grande crise qui le menace actuellement [le cinéma] attendons-nous une rupture, une catastrophe, un grand schisme qui mettra toutes choses au point »²². Abstraction, inhumanité, nudité, difformité, absurde : le film pur s'inscrit dans un espace de différence, et restitue un mode de pensée « à l'état brut, formel », une pensée « hors des catégories ». C'est exactement ce que vise le catastrophique.

Récemment, dans son ouvrage *Certitudes négatives*, Jean-Luc Marion a proposé une approche de l'événementiel, à partir de l'analyse du poème « A une passante » des *Fleurs du mal* de Baudelaire, en l'opposant au phénoménal qui rejoindrait ce genre

¹⁶ B. Fondane, « Le grand ballet de la poésie française », *op. cit.*, p. 55.

¹⁷ R. Clair, « Cinéma pur et poésie », dans *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, *op. cit.*, pp. 145-156.

¹⁸ Abbé Brémond, *Prière et poésie*, 1925 ; *La Poésie pure*, 1926.

¹⁹ Voir A. Virmaux, « Un article pugnace », *Cahiers Benjamin Fondane*, automne, 1998, p. 85.

²⁰ P. Romain, « Sur le soi-disant "film pur" », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 128, 1^{er} mars 1929, pp. 7-8.

²¹ B. Fondane, « Présentation de films purs », *EC*, p. 74.

²² *Ibid.*, p. 67.

de suspension de la rationalité dans l'appréhension poétique d'un événement, le passage d'une femme aimée. Les catégories kantienne, si nous les prenons comme des références *a priori* de notre perception de l'événement, explosent sous la puissance de la singularité. Pour Fondane, la pensée existentielle correspond aux propriétés du film pur : « Cette logique, et ce principe de contradiction, sont absolument *négligés* par *la pensée de l'existence* ; un état vital, organique, procède par changements, avance, développements, maturation, et quelles que soient ses apparentes contradictions pour un œil situé en dehors de lui, il n'est présent à lui-même qu'en tant que sentiment d'être ce qui est, et cela à travers toutes les phases de sa démarche »²³.

Il ne s'agit cependant pas de quitter l'existential pour se limiter à des expériences formelles. Dans un inédit récemment retrouvé : « Le poème cinématographique » (1929), Fondane se distancie des premiers films purement abstraits de l'avant-garde. « C'est pour avoir voulu trouver une sortie à la condition humaine que le poème du cinéma a commencé par être vide, par être inhumain ; l'homme nous empêchait de voir l'homme. Les premiers poèmes purs de Richter, de Rutman [sic], étaient complètement abstraits, mouvements purs, de volumes, de superficies, de lignes géométriques. Mais le véritable chemin de la recherche exige de ne pas abandonner complètement l'homme »²⁴. Remarquons que cette lutte contre le *déficit ontologique* des artifices culturels chez Fondane est récurrente dans son œuvre qui l'associe avec le thème du « mal des fantômes » lorsqu'il porte sur la déréalisation de l'existant. Il s'agit toujours dans sa démarche philosophique ou poétique de reconquérir un réel occulté, humilié, travesti par les masques culturels de l'idéalisme et des normes sociales, morales ou idéologiques. C'est dans l'humour tragique du cinéma burlesque, de la pantomime et de l'absurde, avec une forte dose de tragique et

²³ B. Fondane, *La Conscience malheureuse*, Paris, Plasma, 1979, p. 21. « Loin d'être une disposition fondamentale qui le pousse inexorablement vers le péché, il s'agit, tout au contraire, dans la pensée de Chestov, d'une puissance – la seule – qui transcende le péché, en montre l'inanité, le Rien. Puissance intermittente, qui se donne dans les « soudain », les « tout à coups » et le plus souvent à l'occasion de ce que Chestov appelle « le moment catastrophique ». Il faut le dénûment total de l'individu — ce dénûment total de Job, dont parle Kierkegaard — pour qu'intervienne l'angoisse ; sans doute alors découvre-t-elle le Rien, mais ce *Rien*, c'est le néant de l'éthique, de la connaissance, des œuvres, des religions, de *l'Esprit* », B. Fondane, *La Conscience malheureuse*, Lagrasse, Verdier Philosophie, 2013, p. 242.

²⁴ B. Fondane, « Le poème cinématographique », dans « Benjamin Fondane, esthétique et cinéma », *La Part de l'œil*, « *L'Art et la fonction symbolique* », n°25/26, 2010/2011.

de subversion sociale, que Fondane cherchera une solution, notamment dans son film aujourd'hui disparu *Tararira* (1936) en réalisant une comédie musicale baroque comique et tragique, cherchant dans les ressources de la *commedia dell'arte* et le film burlesque l'héritage du lyrisme des années vingt qui s'achevait sur le saccage en musique d'un salon bourgeois, au son du *Boléro* de Ravel. Le choix du *Boléro* mériterait une longue analyse, non pas tant à cause de sa référence ironique à l'Argentine, que pour son accélération catastrophique qui parvient à détruire de l'intérieur une structure thématique circulaire.

Dans l'un de ses séminaires, Deleuze s'interrogeait sur la catastrophe en peinture : « on va de la catastrophe représentée, soit la catastrophe locale, soit la catastrophe d'ensemble, sur le tableau, à une catastrophe beaucoup plus secrète, catastrophe qui affecte l'acte de peindre en lui-même »²⁵. Prenant pour exemple la dissolution du représenté chez Turner, il se demande : « Fallait-il passer par la catastrophe dans l'acte de peindre pour que la couleur naisse, la couleur comme création picturale ? » ; de même, nous pourrions nous demander s'il ne fallait pas passer par la catastrophe dans l'acte de filmer pour que l'image filmique naisse ? S'il en est ainsi, comme dans la réflexion deleuzienne sur la catastrophe chez Turner et Cézanne, la catastrophe dans le cinéma est sans doute l'acte inaugural, mais non suffisant, de toute authenticité. Mais il faut naturellement distinguer la catastrophe narrative de la catastrophe dans l'acte de filmer, de concevoir un film, qui sont très différents, mais non pas indépendants car la figuration narrative de la catastrophe peut servir de médiation symbolique pour indiquer la catastrophe fondatrice de tout acte de création authentique.

Le poème cinématographique pour être un véritable *poiein* serait donc essentiellement transgressif et libérateur. Parmi les héritiers de ce cinéma sonore, je voudrais évoquer *Mesbes of the Afternoon* (1943) et *Ritual in Transfigured Time* (1946) de Maya Deren, de son vrai nom, Eleanora Derenkowskaia (1917-1961) : rupture des continuités topographiques, onirisme, rupture du principe d'identité, absence de trame narrative rationnelle, absence de dialogues et multiplication de la subjectivité

²⁵ La voix de Gilles Deleuze: « Cours du 31/03/81 » : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=46

dans un temps déconstruit servent essentiellement à interroger le temps transfiguré de l'inconscient et les multiples intuitions de la mort qui parsèment les films de Maya Deren²⁶. Chez elle, il s'agit clairement d'une libération des limites du langage²⁷. La catastrophe ici peut certes être interrogée dans un cadre psychanalytique freudien ou lacanien, mais ici, c'est l'effondrement des catégories fondamentales d'identité, de causalité, d'unité et de succession dans *Ritual in Transfigured Time* (1946), absolument silencieux, qui nous intéresse. L'expérience américaine de Maya Deren s'inscrit à la fois dans la continuité des expériences de Duchamp et Cocteau : le film est bien « source pétrifiante de la pensée » (Cocteau) offrant une sorte de regard d'Orphée qui fait s'évanouir le réel en le révélant. Dans ce travail sur le temps, l'espace et les identités, le symbole est une limite négative, qui fait plutôt obstacle, parce qu'il réclame ses codifications iconographiques, sémiotiques, culturelles ou sociales tandis que nous nous intéressons maintenant à la libération à l'égard de ces codifications dans un travail d'invention de l'individualité par elle-même, même si la médiation technique du cinéma est incontournable.

Ce moment de rupture avec les codifications est sans doute essentiel à toute poésie, et sans doute à tout art, mais le cinéma s'adresse à une relation dialectique au langage. Il faudrait explorer ici les principes de rupture qui font du cinéma d'auteur le lieu même de l'étrangeté salvatrice. Je prendrai un seul exemple ici qui me semble intéressant parce qu'il offre une continuité avec la réflexion catastrophiste de Benjamin Fondane. Il s'agit du film de Veit Helmer *Tuvalu* (1999) qui a été diffusé de façon assez restreinte dans des cinémas d'art et d'essais européens. Je prends ce film car il se déroule entièrement dans un espace voué à la destruction, un établissement fantastique de bains thermaux quelque part en « Absurdistan et Balkanie », selon l'expression de son réalisateur. Le film renonce aux dialogues et mêle plusieurs langages européens qui sont intégrés à la matière sonore des objets et de

²⁶ « *Artistic freedom means that the amateur filmmaker is never forced to sacrifice visual drama and beauty to a stream of words... to the relentless activity and explanations of a plot... nor is the amateur production expected to return profit on a huge investment by holding the attention of a massive and motley audience for 90 minutes... Instead of trying to invent a plot that moves, use the movement of wind, or water, children, people, elevators, balls, etc. as a poem might celebrate these. And use your freedom to experiment with visual ideas; your mistakes will not get you fired* » (M. Deren, « *Amateur Versus Professional* », *Film Culture*, 39 (1965), pp. 45-46).

²⁷ M. Deren, « *A letter* », dans *Essential Deren -- Collected Writing on Film by Maya Deren*, edited by Bruce R. McPherson, Kingston, New York, Documentext, 2005, p. 191.

l'environnement de façon à leur retirer leur fonction de structuration narrative ou d'identification psychologique des personnages. Lorsque la parole surgit à la fin chez Anton, c'est au moment libératoire. Interjections et onomatopées où la fonction déictique est privilégiée, avec quelques noms prononcés de personnages, constituent les seuls actes d'expression individuels verbaux. Les mots sont des ponctuations rythmiques. Le nom propre associe la parole à une désignation singulière. Ainsi, la valeur sensorielle, expressive et performative du son est plus importante que sa valeur informative, sémantique et narrative : bruits de tuyaux, bruits d'eau, de vent sont intégrés à la bande musicale, composée par Jürgen Knieper, compositeur de Wim Wenders. Ainsi, *Tuvalu* est tout sauf un film muet de l'avis de son réalisateur.

Dans le film, Anton (Denis Lavant) déclenche chaque jour un magnétophone pour faire croire à son père aveugle, Karl (Philippe Clay) que la piscine est pleine de clients. C'est un leurre sonore qui constitue un véritable motif car les personnages vont tenter de faire survivre les bains jusqu'au bout dans une fraternité désespérée, masquant la décadence, les fractures, les trous des toitures au contrôleur jusqu'à la catastrophe finale. Ce leurre sonore est l'équivalent du leurre visuel du cinéma lui-même, et la preuve en est que le spectateur se rend compte plus tard que Karl avait toujours été conscient de l'artifice.

Ce traitement du son renoue avec la bande sonore dans *M le Maudit* (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931) de Fritz Lang ou de Chaplin dans *Les Temps modernes* (1936) lorsqu'il faut intégrer le son aux techniques du muet empruntées au film de Buster Keaton et de Chaplin, y compris les accélérations et ralentissements des mouvements des acteurs²⁸. L'espace paratopique, pour reprendre le concept de Greimas, est constitué par la tension entre deux espaces : l'établissement des bains au-dessus duquel Anton, le fils, tout entier écrasé par la présence aveugle de la loi du père, a installé un faux poste de pilotage et le port désaffecté (le port de Varna en Bulgarie) où se trouve le bateau du capitaine Gustav (Djoko Rossich) avec sa fille

²⁸ « J'aime, je pense, prendre le meilleur de la réalisation du muet, car le langage visuel, avant l'arrivée du son, était bien plus élaboré que dans la plupart des films que nous voyons de nos jours. A l'époque, les films consistaient à raconter des histoires visuelles, mais je pense que je peux combiner les deux, parce que j'aime travailler avec le son. Pour moi, le son a la même importance, mais je n'aime pas utiliser le son simplement comme un dialogue et une petite ambiance sonore et musicale en arrière-plan. Dès que tu n'utilises pas le dialogue, cela signifie que tu as un travail important à faire pour remplir ce vide avec quelque chose qui ne donne pas l'impression du vide » (V. Helmer, [Absurdistan](#)).

Eva (jouée par l'actrice tatar Chulpan Hamatova). La dialectique de l'espace fermé et de l'espace ouvert répond aussi aux deux personnages clés : d'un côté, Anton avec son père, vieux maître nageur aveugle, et leur monde autistique et, de l'autre, celui d'Eva et la quête de l'île Tuvalu. L'espace central des bains est voué à la destruction mais il est animé (au sens latin d'*anima*) par l'espoir d'une régénération vers l'espace hétérotopique de l'île. Les techniques d'expression du cinéma muet (éclairages, accélération des mouvements, coloration en sépia, bleu, rouge de la pellicule noir et blanc) sont utilisées. Si nous appliquons la méthode bachelardienne à l'imaginaire visuel cinématographique, ce que nous appelons lyrisme ou poésie au cinéma est souvent lié à la perception de structures mythographiques structurantes qui organisent en particulier les valeurs symboliques des éléments, comme cela est très évident chez Jean Vigo. Ainsi le bain d'Eva dans la piscine avec son poisson rouge dans un bocal présente une nymphe proche de celle de *L'Amour fou* de Breton, avec ses valeurs purifiantes et baptismales. La nage dansante d'Eva avec son poisson est traitée par déformation visuelle de l'image qui fluidifie son corps. Ainsi, l'eau est un élément ambivalent, facteur actif de la destruction sous la forme de pluie, humidité, stagnation, elle est purifiante, sublimante, salvatrice, vecteur d'utopie et de désir.

Grégor cherche à détruire les bains pour les remplacer par un vaste projet immobilier, appuyé sur un régime oligarchique corrompu et spectral qui évoque un ancien régime communiste. Destruction et création se trouvent finalement réconciliées par la mort de Karl et le transfert (véritable greffe du cœur) de la chaufferie des bains vers la chaufferie du bateau. Le principe de vie est identifié au cœur-machine qui unit l'espace catastrophique et l'espace utopique. L'espace-temps est utopique car deux lieux : les bains décadents et l'île de Tuvalu (comme île séparée de l'Histoire) se trouvent associés dans une dialectique onirique, unis par un élément central symbolique, le moteur impérial et son piston, cœur mécanique commun aux deux espaces utopiques. Dans cette tentative, certains critiques ont voulu déceler une contradiction entre les techniques du cinéma muet et la naïveté de la narration, au prétexte que le cinéma muet n'a jamais été naïf, mais ce serait confondre la naïveté des personnages de la narration avec le métalangage de la réalisation²⁹. C'est plutôt

²⁹ M. Merlet, « Fluctuat », *Première*, <http://www.premiere.fr>

l'atmosphère d'une posthistoire idéologique communiste qui donne sa valeur à ce film par opposition aux films de Jeunet et Caro qui ont pour cadre les milieux sociaux franco-français saisis dans leurs clichés mémoriels.

Dans *Tuvalu*, le naufrage idéologique d'un concept de progrès inhérent aux communismes d'Europe centrale donne à la structure utopique (non politique) du récit une valeur toute particulière.

Dans le film, plusieurs simulacres sont proposés : la poupée gonflable, simulacre d'Eva, l'enregistrement sonore, simulacre du présent (ou du passé-présent), simulacre de la valeur économique avec les boutons remplaçant la monnaie à la caisse, la fausse musculature gonflable de Karl, l'oiseau artificiel au début qui survole les bains, simulacre de plage tropicale sur les bords de la piscine, la fausse passerelle de bateau sur le toit de l'établissement des bains ou encore les rêves en couleur d'Eva. L'utopie insulaire, cet ailleurs lumineux, se présente comme une sortie du règne des simulacres qui représentent une tentative dérisoire et artificielle pour répéter un passé révolu ou mimer la satisfaction d'un désir impossible. Mais d'un autre côté, le simulacre dévoile la pleine humanité du désir qui est à sa source : la résistance au temps, le désir de répétition, l'enchantement dérisoire et infantile de la forme mimée. La gestuelle de la pantomime des acteurs dans *Tuvalu* convient parfaitement à cette exhibition des simulacres qui appartient à la spectralité générale des lieux. Espace fantôme peuplé de nombreux simulacres, les bains représentent une vaste illusion qui agit comme une métaphore métaphysique, à la manière du théâtre baroque de Calderón de la Barca. Face au réalisme noir d'une ville d'un régime socialiste industriel, absurde, décadent et corrompu en pleine décomposition organique, l'innocence, le jeu et l'émerveillement du couple Anton-Eva composent un jeu avec le monde. Veit Helmer, après Chaplin, retrouve un lyrisme poétique de la machine contre la machine destructrice du réalisme socialiste. C'est le sens de l'effondrement des bains sous les coups de batoir d'une terrifiante machine dont la fabrication évoque l'industrie métallurgique socialiste.

Dans ce film, les techniques du burlesque sont reprises de façon postmoderne de façon à penser de façon originale la relation du film à la mémoire et au temps, mais aussi la loi du père comme limite à détruire. Le cœur de la machine est transposé dans une recreation de la vie que le bateau final est chargé de conduire

vers tous les possibles. En cela, *Tuvalu* peut être considéré comme un film sur la libération à l'égard de toute dictature patriarcale sur la possibilité existentielle. René Char déclarait : « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament ». Le cinéma selon Fondane est une expérience à la limite, à la limite du langage et de la rationalité, mais cette défamiliarisation des arts visuels n'est peut-être que la correspondance secrète la plus juste avec la défamiliarisation interne au langage que la poésie ne cesse de recommencer. *Tuvalu*, avec ses anachronismes postmodernes, fonctionne comme un rappel, ou comme un signal d'alarme, dans une industrie où la répétition des schèmes narratifs et des images consommables constitue la matière du cinéma. Des idéaux de l'avant-garde des années vingt aux films expérimentaux qui explorent les marges du discours cinématographique codifié, c'est une pensée du catastrophique qui est apte à lui rendre son sens originel de création.