1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

79 | 2016

Varia

Actua 1, « film perdu » retrouvé de la filmographie de Philippe Garrel et de l'histoire du cinéma de Mai 68

*Actua 1, a lost and found film in Philippe Garrel's filmography and in the
history of film in May 68*

Émilie Vergé

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5183>

DOI : 10.4000/1895.5183

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 152-171

ISBN : 9782370290793

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Émilie Vergé, « Actua 1, « film perdu » retrouvé de la filmographie de Philippe Garrel et de l'histoire du cinéma de Mai 68 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 79 | 2016, mis en ligne le 01 juin 2019, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5183> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5183>

Garrel dans les dcors de *Caligari*, la Cinmathque franaise (Chaillot). Photographie de Michel Chassat.

***Actua 1*, « film perdu » retrouvé de la filmographie de Philippe Garrel et de l'histoire du cinéma de Mai 68**

par Émilie Vergé

En 2014, la Cinémathèque française présentait parmi les nouvelles acquisitions de ses collections *Actua 1*, film mythique, connu jusqu'alors comme un « film perdu » dans les filmographies de Philippe Garrel et de l'histoire du cinéma de Mai 68. De rares témoignages et documents pouvaient auparavant donner une idée de ce film, assez indéfinie et propice à attiser sa dimension légendaire. Jean-Luc Godard, qui a contribué à ce film (comme on le verra plus loin), s'en souvenait comme d'un film hors du commun, peut-être l'un des meilleurs films sur Mai 68 et de Philippe Garrel. En 1990, invité à écrire une préface au livre consacré à l'œuvre de Garrel *Une caméra à la place du cœur*¹, Godard évoque ce film, alors encore perdu mais que lui avait vu à l'époque, dès les premières lignes de son hommage :

Je me souviens aussi de ces plans en 68, les seuls où l'on voit les CRS de face avec la sombre austérité du 35 mm, alors que tout le monde ne faisait que du 16 flou, un flou dont le scope et le dolby ne nous ont pas sorti, bien au contraire².

Ces brefs propos de Godard sont élogieux mais suggestifs, peut-être non seulement par inclination pour le poétique, la métaphore, mais aussi à l'image du vague d'un souvenir lointain, vingt ans après les événements. Il était donc difficile de leur faire remplir la fonction de témoignage, si ce n'est pour en tirer quelques informations sommaires, notamment sur le format du film (35mm, et non 16mm), son contenu (« les CRS ») et sa forme (la frontalité, du filmé « de face », et la stabilité de l'image, par opposition au « flou » caractéristique des prises de vues en caméra portée qui prévaut dans la majorité des documents des événements). Ils constituaient cependant ce qui mettait le mieux en exergue le souvenir de ce film jusqu'alors « perdu ». D'après les rares témoignages et documents, il semblerait qu'il n'avait pas été projeté en public à l'époque de sa réalisation, et qu'il aurait été perdu en 1968, dans le désordre des événements. Dès lors, les seuls qui pouvaient témoigner du film étaient aussi ceux-là mêmes qui avaient contribué à sa réalisation, dont Godard, déjà cité, – en tant que collaborateur informel et témoin du tournage – et Garrel, réalisateur principal de ce film collectif, qui n'en a pas tourné tous les plans mais une partie importante et qui a réalisé tout le montage. Le souvenir de ce film s'est aussi conservé depuis 1968 grâce à la présence de son titre et d'une fiche technique, avec cette mention « film perdu », dans les filmographies de Garrel et des histoires du cinéma de Mai 68, dans les

1. Thomas Lescure, Philippe Garrel, *Une Caméra à la place du cœur*, Aix en Provence, Admiranda / Institut de l'Image, 1992.

2. Jean-Luc Godard, dans *ibid.*, p. 11.

livres. Mais le souvenir de ce film s'est encore conservé, ou plutôt manifesté, sous forme filmique. En 2004, en effet, lorsque Garrel réalise un film de fiction sur Mai 68, *les Amants réguliers*, le souvenir du film perdu *Actua 1*, « actualités révolutionnaires » de Mai 68, refait surface. Et c'est là un cas de figure original pour un film « perdu » : que son réalisateur le réalise à nouveau d'après le souvenir qu'il en a gardé. Dans *les Amants réguliers*, en 2004, Garrel refait en effet les plans tournés en 1968 d'*Actua 1*, effectuant une sorte d'auto-remake : les plans du court métrage documentaire perdu sont refaits par leur auteur plus de trente ans plus tard, cette fois dans un tournage de long métrage de fiction, pour entrer dans la composition plus large du montage de ce long métrage – justement le film le plus long de Garrel – deux heures et demi –, comme s'il réactualisait en cinéma le genre pictural de la fresque historique, du grand sujet.

À présent qu'*Actua 1* a été retrouvé, la possibilité de le comparer aux *Amants réguliers* permet de reconnaître les plans du premier film refaits par Garrel dans le second, comme le produit fidèle d'une mémoire kinesthésique automatique. Dès lors, certains plans de Garrel existent désormais en double, ou quasiment.

Deux plans en particulier sont assez exactement identiques dans les deux films : réalisés sur un pont de Paris, l'un d'eux présente une rangée de CRS, de jour, filmée en travelling suivant l'alignement des figures humaines, et l'autre le même lieu, déserté la nuit, simplement ponctué de manière très formaliste par les éclairages des lampadaires, cercles blancs alignés sur fond noir, dans l'image en noir et blanc contrastée, dont la forme et la disposition rime visuellement avec les casques des CRS alignés. On est fasciné de retrouver une telle maîtrise plastique, digne de constructivistes et formalistes comme Eisenstein, dans un film réalisé dans les circonstances perturbées de Mai 68, et non seulement dans leur mise en scène de fiction ultérieure. Si le souvenir cinéophile de la séquence de la révolte du *Cuirassé Potemkine* (avec les cercles des bérets blancs des marins sur le pont du cuirassé, filmés en vue plongeante, ou, de même, des cercles des képis blancs des soldats sur les lignes des escaliers d'Odessa, dans des compositions formelles) peut refaire surface, pour ce qui est de la maîtrise formaliste-constructiviste, c'est pourtant plutôt du côté de Vertov et du kinokisme, dans une synthèse de documentaire et de formalisme, que le film se situe, manifestant la capacité de composition constructiviste dans le chaos des événements, à l'image de la destruction et reconstruction du monde révolutionnaire. Le lien d'*Actua 1*, via Godard, avec le groupe Dziga-Vertov (1968-72), n'est pas qu'anecdotique. Il confirme la profonde filiation avec le cinéaste soviétique et, plus généralement, la conformité de la forme brève du film avec l'esprit du « film-tract », qui doit être percutant, et non seulement du cinéma « *underground* ». Le cinéma *underground* ou expérimental, en effet, est plus familier de la forme brève que le cinéma commercial, n'étant pas comme ce dernier formaté par la durée standard du spectacle. *Actua 1* fait partie de la période « *underground* » de Garrel qui dure jusqu'au *Bleu des origines* (1978) – film en noir et blanc empreint d'une nostalgie pour les origines du cinéma, dans lequel Garrel insère un autoportrait (son reflet filmé dans un miroir) en train de filmer avec une caméra à manivelle, ce qui peut rappeler l'« homme à la caméra » du film de Vertov, même si c'est plutôt le cinéma des frères Lumière qui constitue une inspiration pour Garrel, et des raisons économiques qui l'ont contraint d'acquérir une caméra d'occasion pour tourner le film. La « vue » Lumière est également de forme brève, un court métrage, mais constituée d'une prise de vue

unique, elle inspire plutôt les plans longs caractéristiques du cinéma de Garrel en général. Dans le court métrage *Actua 1*, le cinéma de Lumière n'inspire le film que globalement, dans son rapport documentaire au réel, et plus spécifiquement avec le genre du film d'actualité, mais, à la différence de la vue Lumière, la forme brève du ciné-tract est fragmentée par le montage qui joue un rôle important, notamment dynamique (nous y reviendrons).

Sur le « ciné-tract », Sébastien Layerle note ces éléments de définition :

Sa durée (30 mètres, 3 minutes) et ses possibilités d'expérimentations en font un instrument de contre-information et d'agitation particulièrement efficace, adapté aux modes de diffusion militants. « Si nous projetons des films de 20 minutes, ça donne aux flics le temps d'arriver. Nous préférons débarquer dans la cabine du projectionniste avec des "ciné-tracts". Dès la première bobine terminée, nous projetons le « ciné-tract » puis nous partons. »³

Dans un entretien de 2005, à propos des deux films, *Actua 1* et *les Amants réguliers*, Garrel explique :

En 1968, j'avais réalisé un film de trois minutes, *Actua 1*, avec Patrick Deval et Serge Bard. C'était des actualités en 35mm, des actualités révolutionnaires sur le Mouvement du 22 mars, comme des contre-actualités Pathé. Le film reposait sur un mélange de plans qu'on tournait en 35mm avec un Caméflex et de plans en 16mm de cinéastes amateurs qu'on gonflait en 35. Mais j'ai perdu ce film. Dans *les Amants réguliers*, j'ai refait les mêmes plans comme un peintre qui refait la toile qu'on lui a volée. Par exemple le travelling sur les cars de CRS garés sur le pont. Je me suis aperçu qu'il était plus facile de refaire ce plan que de se souvenir d'un événement, qui subit des métamorphoses par la mémoire et le rêve mélangés...⁴

Un film de Philippe Garrel ou un film collectif?

Il est avant tout remarquable que ce film retrouvé s'avère à la hauteur de sa légende, voire supérieur aux attentes qu'elle pouvait susciter. Godard n'avait pas exagéré. Au contraire, après avoir vu le film à présent retrouvé, son éloge semble très contenu ; en formulant ses impressions sur le film vingt ans après, l'enthousiasme a forcément eu le temps de se tempérer, et son admiration, néanmoins durable, s'exprime avec pudeur, et profondeur, comme un profond respect.

En effet, le film sidère par son efficacité et sa rigueur formelle. Les mouvements de caméra structurels, la composition du cadre hiératique, le montage court « coup de poing », la diction métrique de la voix-off, et la photographie en noir et blanc, à la fois sauvage et élégante, tous les paramètres formels concourent à faire de ce court métrage un choc. Garrel, qui a à peine vingt ans en Mai 68, prouve une nouvelle fois combien la comparaison de son cinéma avec la poésie de Rimbaud est

3. Yvette Romi, « Que sont devenus les films de Mai? », *le Nouvel Observateur*, 14-20 avril 1969, p. 28, cité par Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en mai 68 : « Par ailleurs le cinéma est une arme... »*, Paris, Nouveau Monde, 2011, pp. 25-26.

4. « Entretien avec Philippe Garrel », *Cahiers du cinéma*, n° 606, Paris, novembre 2005.

légitime : ce sont deux génies précoces de la modernité artistique. À ce lieu commun, on pourrait ajouter et soutenir une comparaison entre les expériences de Mai 68 pour Garrel et de la Commune de Paris pour Rimbaud, même si les limites de cette comparaison apparaissent aussitôt, dans la mesure où Rimbaud ne participe pas à un « soulèvement de la jeunesse » pour reprendre le titre du film de Maurice Lemaître inspiré de Mai 68. Néanmoins dans ces deux moments historiques, la remise en cause des structures et des formes conventionnelles et traditionnelles s'effectue dans les domaines de la société et de l'art simultanément significativement. Si jeune, Garrel a déjà une assez solide expérience de la réalisation de cinéma, puisqu'en 1966, à seize ans, il réalise deux courts métrages de fiction, *les Enfants désaccordés* et *Droit de visite*, qui stupéfient par leur modernité, et, en 1967, ses premiers longs métrages, *Anémone* et *Marie pour mémoire*, lequel reçoit le Grand Prix au Festival Jeune Cinéma d'Hyères en avril 1968. C'est donc fort de cette expérience significative que le jeune cinéaste s'engage dans la réalisation d'*Actua 1* dès les événements du 22-Mars anticipant Mai.

Les bornes chronologiques exactes du tournage restent incertaines, car les témoignages sont contradictoires. Garrel a déclaré que le film était fini avant début mai – puisqu'il aurait essayé de projeter le film à Nanterre, donc vraisemblablement avant la fermeture de l'Université le 2 mai 1968, comme le rapporte Layerle dans son livre sur le cinéma en mai 68 :

À l'occasion de la rétrospective que lui a consacrée la Cinémathèque française au printemps 2004, Philippe Garrel a confié que le film *Actua 1*, financé grâce à Jean-Luc Godard, avait été développé aux laboratoires LTC de Saint-Cloud, qu'il avait été monté mais jamais diffusé : « Je l'ai emporté à Nanterre pour le projeter, mais il n'y avait pas de projecteur ! C'était embêtant : impossible d'en trouver un ! Finalement, il n'a jamais été projeté. Comme il était estampillé "film collectif", on a dû le mettre un jour à la poubelle⁵. »

Jackie Raynal, cinéaste expérimentale proche du collectif qui réalisa *Actua 1*, composé de Philippe Garrel, Jean-Luc Godard, Serge Bard et Patrick Deval, laisse entendre quant à elle, dans son témoignage sur les événements, que le film aurait été fini plus tard, en mai ou juin 1968. Dans le livre de Sally Shafto sur le groupe de cinéastes et d'artistes nommé Zanzibar (en hommage à Rimbaud), qui recoupe partiellement le collectif *Actua 1* (Zanzibar comprenant Garrel, Bard, Deval et Raynal pour s'en tenir à ceux qui ont collaboré aussi à *Actua 1*), la témoin fait référence à des « Ciné-tracts de Jean-Luc Godard et Philippe Garrel »⁶, qui n'auraient pas été développés avant juin : « En juin 1968, le groupe est descendu à Rome où ils ont déposé tous ces ciné-tracts dans un laboratoire pour les développer, car les laboratoires français étaient en grève. Le laboratoire a perdu les films »⁷. Mais elle semble se contredire à une autre occasion, quand elle affirme qu'une projection du film était programmée pendant ce voyage en juin à Rome, ce qui laisse penser que le film avait pu être développé

5. S. Layerle, *Caméras en lutte en mai 68...*, *op. cit.*, p. 450.

6. Jackie Raynal, « Le groupe Zanzibar », dans Sally Shafto, *Zanzibar : Les films Zanzibar et les dandys de mai 68*, Paris, Paris Expérimental, 2007, p. 54.

7. *Id.* [entretien avec l'auteur, Paris, 5 mai 1999], dans S. Shafto, *op. cit.*, p. 20.

avant, ou qu'il aurait bien été développé là-bas en juin et qu'un projet de projection aurait été formé aussitôt sur place. Selon ses propres mots : « *Ciné-tracts* de Jean-Luc Godard et Philippe Garrel, perdus dans une voiture en Italie, à Rome où on voulait les montrer »⁸.

Le parcours occulte d'*Actua 1* est assez typique des films Zanzibar, comme le note l'historienne de ce mouvement :

« Production Zanzibar » désigne un chapitre encore peu connu de l'histoire du cinéma français : l'activité d'une association informelle de jeunes cinéastes, née de la mouvance intellectuelle révolutionnaire de 1968. La plupart de leurs films n'ont jamais été distribués, et certains ont disparu sans laisser de traces. Ils n'en sont pas moins devenus parfois de véritables mythes ou des objets de culte. Par ailleurs, les tournages étaient entrepris sans que quiconque ne se préoccupe des problèmes ultérieurs de distribution. Ils furent soit perdus, soit oubliés par leurs créateurs pendant qu'ils voyageaient⁹.

Si la chronologie du tournage et la composition de l'équipe technique d'*Actua 1* restent incertaines, dans le tumulte des événements (entre Nanterre, Paris, et le voyage à Rome), s'il en va de même des témoignages et des documents correspondants, rares, perdus, comme le film, dans le tumulte des événements, ce qui est certain, en revanche, c'est que ce film est l'émanation des événements de Mai 68, dès les événements précurseurs du 22-Mars, et que le jeune cinéaste Philippe Garrel est au centre de sa réalisation. Le long métrage précédent de Garrel, *Marie pour mémoire*, réalisé en 1967 et primé à Hyères en 1968, a souvent été qualifié de prophétique, comme *la Chinoise* (1967) de Godard, de l'esprit de Mai 68. *Actua 1* s'inscrit dans le prolongement de cette mouvance, dont il constitue le moment « historique », pour reprendre la distinction que fait Shafro :

Mais si ces films furent sans lendemains retentissants et leur histoire assez floue, une chose reste claire : les films présentés sous le label Zanzibar ont tous été créés autour de Mai 68 : avant, de façon prophétique, pendant, de façon historique, et après, de façon mélancolique¹⁰.

(Le moment mélancolique que définit Shafro se trouve, dans la filmographie de Garrel, dans *les Amants réguliers* en 2004, et déjà dans *le Vent de la nuit* en 1999.)

Bien que le film *Actua 1* ait été « collectif », selon l'idéologie de Mai 68 qui a pu remettre en cause l'auteur au profit du collectif voire à l'extrême de l'anonymat, il est d'usage de le faire figurer dans la filmographie de Garrel, et le style identifiable du cinéaste confirme sa prédominance dans la réalisation. Ne seraient-ce que les mouvements de caméra et la photographie, qui rappellent beaucoup *Marie pour mémoire*, tels l'étonnant mouvement de caméra géométrique « en carré » et le long travelling lyrique en voiture, qui font écho dans *Actua 1* aux étonnants – dans un documentaire et compte tenu du tumulte des événements plus propices aux bougés chaotiques de l'image – cadre fixe à la composition hiératique

8. *Id.*, « Le groupe Zanzibar », dans S. Shafro, *op. cit.*, p. 54.

9. S. Shafro, *ibid.*, p. 19.

10. *Ibid.*, p. 20.

et travelling rectiligne non moins hiératique, et enfin bien sûr la photographie en noir et blanc contrasté, caractéristique du cinéma de Garrel. Noir et blanc que l'on retrouve en 2004 dans *les Amants réguliers*, lorsque Garrel refait les plans d'*Actua 1*, et dans beaucoup de films du cinéaste, souvent en noir et blanc, jusqu'à ses films les plus récents. Par exemple, *la Jalousie* et *l'Ombre des femmes*, sortis en salles respectivement en 2013 et en 2015, sont encore en noir et blanc, bien qu'en l'occurrence ce choix ne connote pas nécessairement la référence à l'Histoire – c'est seulement le cas dans le film le plus récent, où le protagoniste est un cinéaste qui réalise un documentaire sur la Seconde Guerre mondiale –, par laquelle on pourrait interpréter l'utilisation du noir et blanc dans *les Amants réguliers*.

Les témoignages concernant *Actua 1*, contradictoires et lacunaires par ailleurs, sont unanimes pour confirmer cette prédominance de Garrel dans la réalisation. Les témoignages laissent dans l'indéterminé les autres contributions, ne permettant pas de savoir ce qu'ont effectivement et exactement fait les uns et les autres, tels les cinéastes expérimentaux Deval et Bard que mentionne Garrel cité plus haut : ont-ils réalisé certains plans du film ou étaient-ils simplement présents sur le tournage ? Dans quelle mesure y ont-ils contribué concrètement, qu'ont-ils fait précisément ? De même, Godard est tantôt défini comme témoin et collaborateur (par Raynal déjà citée, et encore ailleurs, où elle témoigne de sa présence aux côtés de Garrel à la caméra filmant les CRS), tantôt comme producteur (par Garrel cité par Layerle). En revanche, les témoignages sont unanimes sur Garrel : opérateur à la caméra et monteur du film. Certes, des prises de vues d'opérateurs anonymes, et peut-être d'autres cinéastes comme Deval et Bard, ont été montées avec les prises de vues réalisées par Garrel. Cependant leur différence est repérable, ne serait-ce que dans la façon de cadrer, le contraste étant flagrant entre une composition structurée par Garrel (où l'on retrouve sa propension au cadre fixe, à la composition rigoureusement calculée et aux mouvements de caméra géométriques hiératiques) et celles cahotées, décentrées, des opérateurs anonymes des prises de vues de rue, répondant à une esthétique amateur ou de reportage. Par ailleurs, la reprise de ces prises de vues anonymes dans le montage réalisé entièrement par Garrel et très structuré, sur la base d'unités de montage très courtes, permet de reprendre dans la structure du montage les bougés des opérateurs, de les rattraper dans des unités très courtes de montage et les intégrer dans la structure générale.

Dans un entretien de septembre 1968 avec les *Cahiers du cinéma*, Garrel questionné sur *Actua 1* soulève le problème de sa dimension collective :

Cahiers : *Comment vois-tu maintenant, deux mois après, le film que tu as fait pour les « Actualités révolutionnaires » ?*

Garrel : C'était une tentative de faire un film en collaboration avec plusieurs types. C'est cette sorte de mythe selon lequel on pourrait faire des films collectivement. Ça s'est révélé complètement aberrant parce que chacun se situe à des niveaux très différents par rapport à ce qu'il a à dire, et à sa parole : on ne peut pas parler ensemble ; on est obligé d'apprendre une même phrase pour parler ensemble. Et c'est très rare qu'on se rencontre¹¹.

11. Philippe Garrel « Cerclé sous vide : Entretien avec Philippe Garrel par Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Jacques Rivette », *Cahiers du cinéma*, n° 204, septembre 1968, pp. 53-54

Si le collectif n'a pas réussi en tant que tel, Garrel semble s'être imposé dans la réalisation de ce film, non pas forcément par volonté personnelle, mais peut-être par la force des choses, par la force de son style et sa vision personnels, toutefois à bien des égards représentatifs d'une mouvance intellectuelle liée aux événements de Mai 68, en particulier les idées du situationnisme. La forme très avant-gardiste de ce film en fait ainsi un document unique sur Mai 68.

Un film situationniste

Il importe de recontextualiser *Actua 1* dans la mouvance intellectuelle du situationnisme pour comprendre les enjeux historiques et socio-politiques de sa forme avant-gardiste. Si « dandy » que soit Garrel – « Dandy de Mai 68 » selon la formule de Shafto¹² –, on aurait tort de considérer le problème esthétique, dans ses films comme dans sa vie selon un décroisement avant-gardiste, pour superficiel, car la superficialité apparente du dandysme est métaphysique. L'œuvre de Garrel est d'ailleurs marquée par le romantisme allemand et son idéalisme.

À l'époque d'*Actua 1*, Garrel s'était remarquablement approprié les théories contemporaines du situationnisme.

Marie pour mémoire, déjà, manifestait une influence des idées du situationnisme, notamment telles qu'elles sont formulées dans les livres et les films de Guy Debord, *la Société du spectacle* et *Critique de la séparation*. Ainsi de manière très démonstrative, le caméraman hors-champ (ou plus exactement, à l'avant-champ) est interpellé par les acteurs du film, congédié comme un voyeur importun, qui lui lancent : « La vie n'est pas un spectacle ! ». Dans le même esprit, dans un film ultérieur de 1968 de Garrel, tourné très vite sur une durée continue de 72 heures en août 1968, *la Concentration* – film de fiction proche du *Gai Savoir* de Godard dans la chronologie et dans le dispositif minimaliste du tournage en studio, avec un simple couple d'acteurs, dont le masculin, dans les deux films, Jean-Pierre Léaud (et le féminin, au lieu de Juliette Berto chez Godard, la mannequin Zouzou chez Garrel) –, filme les rails du travelling et la pellicule :

La Concentration poursuit à sa façon la critique du Cinéma-Spectacle amorcée dans *Marie pour mémoire*. On y voit deux acteurs – Jean-Pierre Léaud et Zouzou – harnachés de micros HF et enfermés dans un appartement scindé en deux zones, une chambre froide et une chambre chaude, qui sont deux chambres de torture. Entre ces deux espaces, il y a un lit entouré par le rail du travelling, sur le chariot duquel on voit à un moment Zouzou étendue morte tandis que Léaud se tranche les veines avec un morceau de pellicule. Cette souffrance des comédiens suppliciés dans un lieu clos, qui représente manifestement le cinéma lui-même, était censée déranger le confort des spectateurs¹³.

12. S. Shafto, *op. cit.*

13. P. Garrel, T. Lescure, *op. cit.*, p. 47.

Cahiers : *La caméra est un instrument de torture alors ?*

Garrel : Oui.

Cahiers : *Et dans la Concentration, elle est littéralement cet instrument de torture ?*

Garrel : Oui, quand Zouzou rampe sur les rails du travelling, la caméra, le cinéma pourraient l'écraser. [...] c'est simplement la caméra montrée, ce que fait Jean-Luc [Godard] tout le temps [...] Dans *la Concentration*, le simple fait de montrer les rails du travelling, que ces rails soient montrés dans le décor, dans l'appartement – si c'est un appartement – et que cette voie ferrée, ces rails pour caméra soient donnés comme élément dramatique du film, signifie que ce n'est plus la caméra seulement, mais le cinéma lui-même qui est intolérable.

Cahiers : *Le chariot de travelling que l'on voit aussi dans le film, et sur lequel Zouzou est étendue, c'est plus ou moins une table mortuaire, une table de morgue.*

Garrel : Exactement.

[...]

Léaud se coupe les veines avec un bout de pellicule [dans *la Concentration*] ça vient pendant que je tourne : je n'en peux plus du cinéma, je ne le supporte plus, et je me demande ce que je pourrais bien faire. Alors nous avons pris un bout de pellicule, l'avons peint en métallisé pour en faire une lame de rasoir. [...] Après, je n'ai rien eu besoin d'autre que l'hémoglobine pour faire du sang. [*la Concentration* est un film en couleur]¹⁴

Garrel y va fort pour signifier la négation de la vie par le spectaculaire, la séparation du cinéma et de la vie, insupportable à ses yeux, problème plus aigu encore en contexte révolutionnaire, dans l'attitude à adopter en tant que cinéaste. Sur l'utopie révolutionnaire qui prétend « changer les formes de la vie », refusant une séparation schizophrénique entre l'art et la vie, on peut noter encore le film *les Chemins perdus* (1966-67/1984) de Garrel, documentaire sur le Living Theatre. Dans l'entretien avec les *Cahiers du cinéma* déjà cité, Garrel va assez loin sur cette idée, déclarant encore :

Cahiers : *Tu parlais de The Edge tout à l'heure ; tu as aimé ?*

Garrel : C'est pas mal, Kramer ; en tout cas c'est le meilleur film américain que j'ai jamais vu. C'est assez curieux d'ailleurs comment pas mal de grands cinéastes comme lui sont en mal d'être des hommes politiques ; comme Rocha qui passe son temps à se demander s'il va devenir un homme politique ou non. Ce sont des types qui, chaque fois, renient le cinéma dans ce qu'il a de faible. Faire un film sur « faut-il assassiner le président des États-Unis ? », et ne faire *que* le film, c'est dénoncer complètement le cinéma comme l'endroit où se désamorce toute violence.

Cahiers : *Le film, c'est forcément l'envers de l'acte....] Un film qui serait réellement l'acte, est-ce même imaginable ? C'est ce défaut du cinéma qui te donne un peu moins envie de faire des films immédiatement ?*

14. P. Garrel [entretien], *Cahiers du cinéma*, n° 204, septembre 1968, pp. 49 et 51.

Garrel : Oui, parce que, la dernière fois que je suis sorti de mon film, je me suis aperçu que la scène que j'ai vécu après était tellement plus forte encore que ce que je venais de vivre au tournage, encore qu'elle en découlait ; sans caméra, elle devenait effectivement fantastique, ou absolument intolérable¹⁵.

Dans *Actua 1*, Garrel utilise un moyen plus encore radical, l'écran monochrome noir, en inserts répétitifs, entre les prises de vues d'« actualités révolutionnaires », comme une figure de négativité (négation de l'image), qui problématise la spectacularisation du monde par le cinéma : l'impossibilité des « actualités révolutionnaires », puisque la situation spectaculaire est fondamentalement anti-révolutionnaire. Comme chez Debord, « La révolution est à faire et ne se filme pas ». Pour cela, à la différence, certes, du collectif d'*Actua 1*, « l'Internationale situationniste porte plus loin sa critique de la représentation au point d'écarter la question d'une intervention dans le champ cinématographique pendant le mois de mai 1968 »¹⁶. Pire, aux yeux de Garrel, est la bonne conscience politique et le simulacre de passion politique que retire le spectateur bourgeois de ces documents visionnés dans le confort d'une salle de spectacle ou devant sa télévision. Comme il l'explique à propos d'*Actua 1* dans un entretien de septembre 1968 :

Actua 1 (Philippe Garrel, 1968)

Je voulais montrer qu'il ne fallait surtout pas continuer dans le spectaculaire, continuer à filmer les barricades, c'est-à-dire faire complètement le jeu du régime, faire des films pour que les gens ensuite se défoulent sur l'image. Je voulais simplement montrer abstraitement une analyse de ce qui se passe, montrer l'état des forces de police, du gouvernement, l'oppression qui s'est accentuée et la fascination qui s'ensuit, et tout cela de manière théorique. Et surtout ne pas montrer les barricades, pas plus qu'on ne montre une jeune fille nue, parce que ce type de « document » permet au spectateur de se défouler.

Il ne faut jamais que le cinéma soit l'endroit où le spectateur trouve sa part de plaisir. Or, c'est cela que le cinéma avait tendance à devenir dans le système capitaliste. Il faut absolument que le film soit celui qui dérange : s'il a une fonction, c'est bien de tomber, comme un pavé dans la mare, dans la salle où la bourgeoisie vient se nicher. Il faut qu'il soit intolérable pour les spectateurs.

[...]

15. *Ibid.*, p. 53.

16. Fabien Danesi, *le Cinéma de Guy Debord*, Paris, Paris expérimental, 2011, p. 97.

Filmer les barricades, c'est complètement aberrant, parce que c'est n'avoir aucun rapport avec quoi que ce soit : c'est à la fois être absent de la barricade, ailleurs que le type qui est sur la barricade à lancer des pavés, donc être en sécurité par rapport au danger, et rapporter l'événement au présent en disant « Voilà, il s'est passé ça pendant que je vivais ». Ce qui est l'abolition de la pensée.

Alors que pour faire un film où l'on tente de restituer le climat politique d'un certain temps, et pour dire qu'il faut que le combat continue, il ne faut surtout pas que ça passe par le spectaculaire¹⁷.

Dans *Actua 1*, les inserts d'images monochromes noires viennent interrompre de façon répétitive les images des prises de vues des « actualités révolutionnaires » d'une manière comparable à l'utilisation radicale de l'image monochrome noire ou blanche dans le film du théoricien de *la Société du spectacle* (1967 le livre, 1974 le film), dans son premier film, *Hurlements en faveur de Sade* (1952), entièrement constitué d'écrans monochromes tantôt noirs tantôt blancs, qui

se présente comme une négation du médium en montrant un simple écran blanc, lorsque citations et aphorismes sont entendus, et un écran noir pour accompagner les moments de silence. Cette alternance est menée jusqu'à une séquence finale de vingt minutes où le spectateur est entièrement plongé dans l'obscurité muette de la salle de projection. Ainsi, *Hurlements en faveur de Sade* est un véritable tombeau aux images [...] Ainsi, le cinéma ne peut être pleinement satisfaisant. Et si Debord décide dans ses autres films d'utiliser à nouveau des images pour recouvrir le néant visible de *Hurlements en faveur de Sade*, il le fait avec cette intime conviction que les images ne peuvent rendre compte de l'éclat de la vie. Elles n'en sont que le pâle reflet¹⁸.

Le premier plan d'*Actua 1* préfigure les inserts monochromes noirs ultérieurs du film et en constitue comme l'archétype théorique, l'explicitation illustrée de leur valeur théorique : un rideau noir, tiré au centre d'une fenêtre, filmée en plan plan fixe et frontal, laisse apparaître seulement sur les côtés, en deux ouvertures en marges verticales, la rue occupée par une foule de manifestants, car la caméra est dirigée de l'intérieur de l'appartement vers l'extérieur de la rue par la fenêtre. La « fenêtre ouverte sur le monde » et le rideau comme symboles et métonymie de la représentation et du spectaculaire, constituent un rapport problématique aux événements. La « séparation » du rapport spectaculaire se manifeste d'autant mieux dans le retrait de la caméra, qui filme depuis un appartement, en hauteur et en sécurité par rapport à la rue. Cela permet aussi la composition du cadre, fixe et symétrique, rigoureusement mis en scène, dans ces conditions de tournage. De même, plus tard dans le film, le long travelling structural face à une rangée de CRS sur un pont parisien est très remarquable (c'est d'ailleurs le premier plan dont se souvient Godard lorsqu'il évoque le film vingt ans après, aussi parce que selon les témoignages il aurait été présent pendant le tournage de ce plan aux côtés de Garrel) et contraste fortement avec les mouvements de caméra bougés, plus typiques des documen-

17. P. Garrel [entretien], art. cit., p. 54.

18. F. Danesi, Fabrice Flahutez, Emmanuel Guy, *la Fabrique du cinéma de Guy Debord*, Arles, Actes Sud, 2013, pp. 10-13.

taires des événements, aussi par des anonymes, amateurs ou reporters. Dans sa forme structurelle, le plan peut encore signifier une « séparation » du rapport spectaculaire et cinématographique vis-à-vis des événements, puisque comme le premier plan du film tourné depuis un appartement par une fenêtre, un tel plan a pu être réalisé dans un certain retrait par rapport aux manifestations, comme l'explique Raynal qui témoigne du tournage de ce plan :

avec Godard et Garrel, nous avons utilisé la Lancia grand sport décapotable d'Alain Jouffroy pour suivre les manifestations avec une caméra 35mm et, comme c'était une voiture de luxe, les CRS qui attendaient les manifestants nous laissaient passer¹⁹.

Le long mouvement de caméra rectiligne, dans sa géométrie structurelle, est réflexif en ce qu'il manifeste la présence de l'appareil de prise de vue. Le témoignage de Raynal sur le tournage de ce plan peut justement rappeler un plan de *l'Homme à la caméra* de Vertov, où, en conscience du processus de production du film, le cinéaste soviétique montre l'opérateur dans une voiture décapotable en marche dans les rues en train de filmer (en tournant la manivelle de la caméra), s'inscrivant dans l'ensemble des plans du film qui montrent l'appareillage cinématographique, dont également le dispositif de projection dans la salle de spectacle au début du film. Aussi, on peut se demander si Raynal se souvient bien des faits dans son témoignage ou si elle ne mélange pas l'histoire des événements et l'histoire du cinéma, avec l'évocation de Godard, lié à l'époque au groupe Dziga-Vertov, dans une scène si ressemblante à des plans de *l'Homme à la caméra*, et avec Garrel, qui d'ailleurs dans ses films *underground* (comme *le Bleu des origines*) s'est filmé lui-même en train de tourner la manivelle de caméras anciennes comme l'opérateur du film de Vertov. Mais même si le témoignage de Raynal sur le tournage d'*Actua 1* déforme plus ou moins les faits, il n'en révèle pas moins et peut-être par cette déformation même, dans la mesure où elle mélangerait images mentales du souvenir et images du film de Vertov, une vérité sur le film, dans son rapport au cinéma de Vertov, dans cette synthèse de documentaire et de formalisme, déjà analysée. Rappelons ici à ce propos ces quelques mots d'ordre de Vertov, dans un manifeste du groupe des « Kinoks-documentaristes » : « Vive la *géométrie dynamique*, les courses de points, de lignes, de surfaces, de volumes. Vive la poésie de la machine mue et se mouvant »²⁰.

Si, pour leur modernisme, les films de Garrel s'apparentent à ceux d'Andy Warhol, en particulier ses films des années 1970 avec Nico (laquelle, avant de collaborer aux films de Garrel, comme *la Cicatrice intérieure* en 1970-71, *Athanor* en 1972, *le Berceau de Cristal* en 1975, a beaucoup figuré dans les films de Warhol, notamment dans *Chelsea Girls* en 1966), ici, plutôt qu'une influence, un parallèle peut être noté avec le cinéma structurel (de Michael Snow, dans *Wavelength* ou *Back and Forth*, par exemple, tel qu'il a été théorisé par P. Adams Sitney²¹) ou matérialiste (théorisé et pratiqué par le

19. S. Shafto, *op. cit.*, p. 52.

20. Dziga Vertov, « Nous : Variante du manifeste », dans *Articles, journaux, projets*, Paris, Cahiers du Cinéma / UGE, « 10/18 », 1972, p. 20.

21. P. Adams Sitney, « Structural Film », *Film Culture*, n° 7, 1969 (traduction français dans *le Film Structurel*, Les Cahiers de Paris Expérimental, n° 23, 2006).

cinéaste et théoricien Peter Gidal²²) – soit le formalisme d’une seconde avant-garde, par rapport à une première avant-garde cinématographique (de la génération de Vertov ou Eisenstein, pour prendre des exemples déjà cités). Dans la théorie du film matérialiste, Gidal, lui aussi influencé profondément par les films de Warhol²³ justement, et par les théories marxistes, conçoit la nécessité de démystifier le processus technique de production du film, dans une visibilité de l’appareillage cinématographique qui doit s’opérer selon lui dans un formalisme, distinct de simplement filmer la caméra par exemple, pour plutôt passer par la visibilité, à la limite par leur arbitraire, des opérations comme les mouvements de caméra, le zoom, le point (d’où l’utilisation intentionnelle du flou). Car l’appareil cinématographique n’est pas purement mécanique, mais fait partie d’une institution de représentation, dont il permet la critique. Aussi, l’invisibilité du processus de production dans le cinéma classique est-elle conçue comme un *analogon* de la classe opprimée par la classe dominante dans les rapports sociaux-économiques, dans la théorie du film matérialiste. Le cinéma matérialiste s’inscrit également dans une idéologie de la collectivisation, de la désobjectivisation, dans l’impersonnalité, l’anonymat des formes filmiques produites par la machine et la création de coopératives de cinéma expérimental (comme la London Filmmakers’ Coop à laquelle Gidal se rattache) ou de collectifs de cinéastes dans les cinémas expérimental et militant, tel le collectif d’*Actua 1*. Par rapport à ce contexte idéologique et de l’histoire des formes filmiques, le formalisme structurel d’*Actua 1* prend sa signification. Est notamment remarquable à cet égard, au milieu du film, le long travelling, réalisé en voiture le long de la rangée de CRS sur un pont de Paris, dont le tracé solennel est d’autant plus fascinant qu’il semble décalé compte tenu du désordre des événements, ou alors approprié, prophétique, pour rendre l’importance historique des événements filmés. Ce mouvement d’appareil réflexif peut se rattacher aux problématiques situationnistes, notées plus haut avec l’utilisation de l’écran monochrome noir, par rapport à la critique de la représentation et de la séparation du spectaculaire. De même, l’effort du cinéma matérialiste de réconcilier théorie et pratique, ce qui renvoie encore au contexte révolutionnaire des « actualités révolutionnaires » d’*Actua 1*, avec l’idéalisme qui prétend à changer la vie.

Actua 1 (Philippe Garrel, 1968)

22. Peter Gidal, *Materialist Film*, Londres, Routledge, 1989.

23. Gidal fait référence aux films de Warhol à de nombreuses reprises dans ses écrits théoriques, notamment dans *Materialist Film*, mais il consacre un livre entier à un seul film de Warhol, *Blow Job* (1964) (Peter Gidal, *Andy Warhol, Blow Job*, Cambridge, Afterall, 2008).

Manifestant la présence de l'appareil cinématographique, comme il vient d'être expliqué, le travelling d'*Actua 1* renvoie bien sûr également aux débats du cinéma moderne sur la représentation, et en particulier sur la représentation de l'Histoire et de la Seconde Guerre mondiale. Bien que dans l'entretien de Garrel avec Jacques Rivette (et Jean-Louis Comolli et Jean Narboni) dans les *Cahiers du cinéma* de septembre 1968 déjà cité, cette question formelle précise du travelling ne soit pas soulevée, la référence au travelling du film *Kapo* (de Pontecorvo) que condamne Rivette dans sa critique « De l'abjection » publiée dans les *Cahiers du cinéma* de juin 1961 peut venir à l'esprit. Le travelling de Garrel face aux rangs de CRS peut signifier visuellement, par la référence cinéphilique et historique, le slogan de Mai 68 sur la répression « CRS SS ». Le travelling est également très présent dans le film d'Alain Resnais *Nuit et brouillard* (1955), pouvant provoquer un effet de distanciation par rapport à la représentation et témoigner d'une recherche d'objectivité par le renvoi à l'appareil de prise de vue, ce que l'utilisation des documents historiques dans le montage du film peut confirmer. L'objectivisme des mouvements d'appareil et l'objectivité du document critiquent la représentation d'un irréprésentable. L'émergence d'un cinéma moderne après la Seconde Guerre mondiale témoigne des rapports de l'histoire du cinéma et de l'Histoire du xx^e siècle. Cependant, Resnais n'est pas une source d'inspiration pour Garrel, qui se déclare plutôt disciple de Godard, dans ses jeunes années. Cela dit, parmi tous ces cinéastes modernes, autour des *Cahiers du cinéma*, Garrel est certainement le plus radical, situé entre le cinéma moderne et le cinéma expérimental.

Le plan au travelling, au milieu du film, et le premier plan au cadre fixe, très composés et réflexifs, se démarquent dans la structure globale du film. Le premier plan dure, établit la scène de la manifestation dans la rue, filmée et surcadrée par la fenêtre. S'ensuit un montage court, « coup de poing », pour reprendre l'image qui fait la couverture de la revue *Opus International* de juin 1968 où paraissent « Quatre manifestes pour un cinéma violent », par Philippe Garrel, Daniel Pommereulle, Serge Bard et Patrick Deval²⁴, lesquels, dans un esprit situationniste, critiquent « un spectateur définitivement coincé dans son fauteuil, ligne marginale qui le sépare à tout jamais de l'action de cette compréhension » pour revendiquer « la hauteur de perception d'un film » où « l'impact devient réellement vivant » (Pommereulle), « un saisissement agressif » du spectateur (Bard), où « le spectateur sortant du mirage se voit obligé de se redéfinir. S'ensuivront, ou non, des modifications de comportements », « Le cinéma [...] de la montée sous agression perpétuelle, [...] aux confins de l'angoisse et de l'ironie réflexive. » (Garrel)²⁵. Car les inserts monochromes noirs répétés dans le montage des plans réalisés par Garrel ou anonymes des manifestations, ont également une fonction rythmique, presque comme dans le genre du cinéma expérimental du « film de clignotement » (*flicker film*). Ainsi, le monochrome noir ne fait pas seulement figure de négativité, iconoclaste, comme dans le cas où il dure de longues minutes, au profit de la bande sonore, volontiers parlante, comme dans le cinéma lettriste et situationniste. Le monochrome en inserts brefs et répétés dans la bande image d'*Actua 1* produit un rythme visuel qui vise à un choc du spectateur, participant par l'esthétique au genre du film militant. Comme l'explique Danesi dans son étude sur le cinéma de Debord :

24. Cf. S. Shafto, *op. cit.*, pp. 66-69.

25. *Ibid.*

la volonté de susciter une discontinuité relevant de l'esthétique du choc. À cet égard, Walter Benjamin avait souligné, durant l'entre-deux-guerres, que les scandales dada participaient de cette nouvelle sensibilité urbaine marquée par la brutalité des sensations. Avec les dadaïstes, « l'œuvre d'art acquiert une qualité traumatique. Elle a ainsi favorisé la demande de films, dont l'élément distrayant est également en première ligne traumatisant, basé qu'il est sur les changements de lieu et de plan qui assaillent le spectateur par à-coups ». De ce point de vue, l'œuvre de Debord porte le morcellement abrupt à sa haute intensité²⁶.

Dans le cinéma expérimental, cette esthétique du choc peut viser une réflexivité portant sur la condition spectaculaire cinématographique, comme chez Stan Brakhage voulant manifester les conditions techniques du dispositif, dont la collure dans le montage. Ainsi déclarait-il :

J'ai voulu, en fait, que la collure SOIT visible (une sorte de contrepoint esthétique au montage plastique et aux fondus à l'ouverture et à la fermeture...) La collure, cette barre noire entre deux sortes de blancs, agissant esthétiquement comme un contrecoup, ou pour secouer le spectateur dans son mouvement de fuite, ou pour lui rappeler ((comme toujours dans mes films les éclairs lumineux, les grattages, etc.) l'artifice, l'art, etc.) et je m'intéressais sérieusement aux barres des collures comme des crampes visuelles²⁷.

L'utilisation du monochrome au cinéma comme forme filmique, et non seulement considéré comme une simple absence d'image, n'est certes pas toujours autant que dans *Actua 1* la marque d'une influence de la théorie situationniste, puisque cette forme n'est pas si rare dans le cinéma expérimental. En 1968, il y a déjà quelques chefs-d'œuvre du genre, dont *Arnulf Rainer* (1958-1960) de Peter Kubelka, entièrement composé de monochromes noirs et blancs, et les films de Paul Sharits, films de clignotement composés de monochromes en couleurs. Plus proche de Garrel, son opérateur Michel Fournier est, par ailleurs, l'auteur d'un film expérimental entièrement composé d'écran blanc, avec de la pellicule vierge, daté de 1969 :

L'Homographe ou *Aquarelle de fœtus* seule réalisation de l'opérateur souvent remarquable de Philippe Garrel. Il fallait tenter une telle expérience : produire un film constitué exclusivement de pellicule vierge et du son de l'appareil de projection. Intervention personnelle l'adjonction de figures géométriques diverses : carrés, cercles, losanges, triangles, etc. par des variations de luminosités et de contrastes dans les noirs, les gris. Ce film reste avant tout une création, non d'un cinéaste mais plutôt d'un opérateur connaissant parfaitement son métier et nous le montrant. [...]

Cette expérience fut déjà effectuée par Tony Conrad aux États-Unis en 1965 dans *The Flicker*²⁸.

26. F. Danesi, *le Cinéma de Guy Debord*, op. cit., p. 46.

27. Stan Brakhage, *Manuel pour prendre et donner des films*, Les Cahiers de Paris Expérimental, n° 14, p. 14. [1^{re} édition dans *Film Culture*, n° 31, New York, 1964].

28. S. Shafto, op. cit., p. 93.

Dans le même groupe d'artistes, Zanzibar, le peintre Olivier Mosset est également sensible au courant moderniste, auteur de peintures abstraites, monochromes ou minimalistes composées de formes géométriques simples. L'influence de l'histoire de l'art, du modernisme, sur les formes cinématographiques d'*Actua 1* rejoint donc l'histoire des idées, avec le situationnisme et l'utilisation du monochrome dans les films situationnistes.

Comme dans *Hurlements en faveur de Sade*, entièrement composé de monochromes noirs et blancs, dans une négation de la bande visuelle au profit de la bande sonore parlante, l'utilisation de l'écran monochrome noir dans *Actua 1* s'accompagne d'une bande sonore parlante. Dans les deux films, il s'agit d'une voix-off, qui lit un discours militant. Dans le film de Debord, plus long, un discours théorique est développé. Dans *Hurlements en faveur de Sade*, le texte lu en voix-off est un montage de textes écrits par Debord et Gil J. Wolman, selon le même principe que le film ultérieur de Debord, *la Société du spectacle*, où des aphorismes sélectionnés et remontés de son livre homonyme sont lus en voix-off par Debord, mais dans ce dernier film, un montage d'images remplace l'image monochrome de *Hurlements en faveur de Sade* (comme il était initialement aussi prévu pour ce film, où Debord a finalement préféré l'image monochrome). Dans *Actua 1*, la voix-off est lapidaire : le film est court, et la voix-off n'est pas continue durant tout le film, comme pourrait l'être une voix-off didactique ; le discours est également plus proche de la forme du « slogan », même si le film ne reprend pas non plus à la lettre des slogans pré-existants de Mai 68, des graffitis ou des affiches. Garrel a employé la formule « des mots d'ordre » : prétendant s'opposer, avec ses « actualités révolutionnaires », aux actualités officielles, en sachant tirer des événements « des mots d'ordre » :

Donc, ce qui peut être le plus spectaculaire au monde, c'est en fin de compte le document brut, au sens péjoratif du mot spectaculaire.

D'ailleurs, tout le monde patauge dans cette notion de spectacle. Je pense aux situationnistes qui la dénoncent. Parce qu'en fait, la « Télévision Française » a montré aussi des barricades, mais il s'avère que c'est nul, parce que les gens se défoulent à l'image à ce moment-là. Ce qu'elle ne montre pas la TV, c'est ceux qui sont capables de tirer des barricades des mots d'ordre pour la suite²⁹.

Ce qui frappe aussi dans la voix-off féminine, c'est la diction très marquée, métrique, et l'intonation autoritaire. La voix exprime la certitude et l'impératif. On peut trouver rétrospectivement une parenté remarquable avec le travail de Straub-Huillet sur la diction. Est-ce un souvenir sonore de ce film qui fait que Godard définit et situe Garrel « à l'autre bout de la galaxie Straub »³⁰ dans ce texte où il commence par son souvenir d'*Actua 1* et sa « sombre austérité » ? La forme sonore du film rejoint ainsi en tout cas la forme visuelle structurelle, tel le travelling hiératique au centre du film déjà analysé, comme un équivalent et une cohérence d'ensemble stylistique.

29. P. Garrel, art. cit., p. 54.

30. Godard, dans T. Lescure, P. Garrel, *Une Caméra à la place du cœur*, op. cit., p. 12.

L'autre façon de s'opposer au spectaculaire est l'abstraction. Comme le préconisait Garrel dans le manifeste de juin 1968 déjà cité : « *La pellicule est la matière réfléchissant les images mentales*, lesquelles doivent tendre à l'abstraction »³¹. Dans ce propos, Garrel fait certes référence davantage à son film *le Révéléteur* (1968), encore un autre film issu de Mai 68, tourné en Allemagne, où le cinéaste part « vers la fin du mois de mai », « en quinze jours – une semaine de tournage et une semaine de montage »³². En effet, ce film d'une heure met en scène la répression et « cet en temps de guerre »³³ de Mai 68 de manière symbolique et d'un point de vue intérieur, psychique – sa « génération montrée dans son traumatisme »³⁴. L'abstraction de ce film est remarquable dans le symbolisme et dans le noir et blanc contrasté, lequel fait aussi référence à l'histoire du cinéma, à l'expressionnisme allemand – et au slogan de Mai 68 « CRS SS ». L'Allemagne comme lieu de tournage conforte l'abstraction du film également en tant que patrie du Romantisme et de l'Idéalisme, se réactualisant dans la charge d'utopie du film, même si ce sont là « les espoirs fusillés », pour reprendre un intertitre du film *les Amants réguliers*, intertitre présenté sur un écran monochrome blanc éblouissant cruellement et brisant la continuité du déroulement filmique et de l'illusion spectaculaire. Dans *le Révéléteur*, nous sommes le spectateur d'un monde complètement cauchemardesque, oppressant, plus du tout dans le réel. Mais dans les « actualités révolutionnaires » d'*Actua 1*, une certaine abstraction est déjà perceptible, comme cela a déjà été noté, dans le travail formel du montage court et de la plastique de l'image en noir et blanc contrasté. L'abstraction ne va pas forcément jusqu'à l'extrême du monochrome noir ou blanc, mais, comme l'a déclaré Garrel :

montrer abstraitement une analyse de ce qui se passe, montrer l'état des forces de police, du gouvernement, l'oppression qui s'est accentuée et la fascination qui s'ensuit, et tout cela de manière théorique³⁵.

Par l'abstraction, les « actualités révolutionnaires » d'*Actua 1* dépassent le document brut : une représentation abstraite des événements à distinguer de la représentation spectaculaire. Aux yeux de Garrel, on l'a vu, « ce qui peut être le plus spectaculaire au monde, c'est en fin de compte le document brut, au sens péjoratif du mot spectaculaire » ; aussi est-ce l'« abolition de toute pensée ». Dans *Actua 1*, les événements sont représentés abstraitement comme l'opposition de deux forces antagonistes, selon une schématisation certes manichéenne, à l'image du noir et blanc contrasté de l'image, mais condition de l'abstraction, dans la mesure où l'abstraction opère par une certaine simplification par rapport au matériau brut du réel que représente le document. Comme dans le « ciné-déchiffrement communiste du monde » du « Ciné-Ceil » et du « ciné-vérité » de Vertov qui oppose classe ouvrière et classe bourgeoise suivant la théorie marxiste, *Actua 1* oppose le mouvement révolutionnaire et les forces de

31. P. Garrel, « Quatre manifestes pour un cinéma violent », dans S. Shafto, *op. cit.*, p. 69.

32. T. Lescure, P. Garrel, *Une Caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 47.

33. P. Garrel [Entretien], art. cit., p. 52.

34. *Id.*, p. 46.

35. P. Garrel, art. cit., p. 54.

Actua 1 (Philippe Garrel, 1968)

l'ordre, les manifestants et les CRS, selon une abstraction confortée ici par l'anonymat des figurants, dont les visages ne sont pas filmés en plans rapprochés mais en plans éloignés et figurés sous forme de foule – pour ce qui est des manifestants – ou réduits à l'uniforme impersonnel du CRS. Au plan de la composition visuelle, la masse désordonnée et mouvante de la foule des manifestants s'oppose à l'alignement strict des figures humaines en uniformes, immobiles comme au garde à vous, filmées de surcroît par un travelling géométrisé parallèle, pour les forces de l'ordre. Deux forces en présence sont opposées très nettement.

Présence versus représentation

Dans *Actua 1*, « actualités révolutionnaires », la forme filmique avant-gardiste, avec notamment l'utilisation de l'écran monochrome noir et le formalisme de la composition, s'oppose à la représentation, notamment des actualités télévisuelles officielles mais aussi de la représentation cinématographique classique, pour substituer la présence à la représentation. Plus exactement, la représentation cinématographique se rehausse d'effets de présence cherchant une efficacité – sur le spectateur, c'est-à-dire dans le monde. C'est ce qu'a remarquablement bien perçu et expliqué Gilles Deleuze dans *Cinéma 2: l'Image-temps*, où il s'avère l'un des plus perspicaces et profonds théoriciens du cinéma de Garrel, rejoignant par là, à bien des égards, les théories de Debord sur *la Société du spectacle* et *Critique de la séparation*:

« L'absence d'image », l'écran noir ou blanc, ont une importance décisive dans le cinéma contemporain. C'est que, comme l'a montré Noël Burch, ils n'ont plus une simple fonction de ponctuation, à la manière de l'enchaîné, mais entrent dans un rapport dialectique entre l'image et son absence, et prennent une valeur proprement structurale [...] ³⁶. Cette nouvelle valeur de l'écran noir ou blanc nous semble correspondre aux caractères analysés précédemment : d'une part, ce qui compte n'est plus l'association des images, la manière dont elles s'associent, mais l'interstice entre deux images ; d'autre part, la coupure dans une suite d'images n'est plus une coupure rationnelle qui marque la fin de l'une ou le début d'une autre, mais une coupure dite irrationnelle qui n'appartient ni à l'une ni à l'autre, et se met à valoir pour elle-même. Garrel a su donner une extraordinaire intensité à ces coupures irrationnelles [...]. Bien mieux, l'écran ainsi utilisé devient le support de variations : l'écran noir et l'image sous-exposée, le noir profond qui laisse deviner de sombres volumes en voie de constitution, ou bien le noir marqué par un point lumineux fixe ou mobile, et toutes les alliances du noir et du feu ; l'écran blanc et l'image surexposée, l'image laiteuse, ou bien l'image neigeuse dont les grains dansants vont prendre corps... Et, dans *l'Enfant secret*, c'est souvent le flash qui fait naître les images et rassemble les puissances du noir et du blanc. À travers tous les films de Garrel l'écran noir ou blanc n'a plus seulement une valeur structurale, mais génétique : avec ses variations ou tonalités, il acquiert une puissance de constitution [...], la puissance d'une genèse [...]. C'est peut-être le premier cas d'un cinéma de constitution, véritablement constituant : constituer [...] et par là redonner croyance au monde [...]. Il est douteux que le cinéma y suffise ; mais, si le monde est devenu un mauvais cinéma, auquel nous ne croyons plus, un vrai cinéma ne peut-il pas contribuer à nous redonner des raisons de croire au monde [...] ? [...]

En quel sens Garrel est-il un des plus grands auteurs modernes, dont l'œuvre, hélas, risque de ne développer ses effets qu'à longue échéance, dotant le cinéma de puissances encore mal connues ? Il faut revenir à un très vieux problème, qui opposait déjà le théâtre et le cinéma. Ceux qui aimaient profondément le théâtre objectaient que le cinéma manquerait toujours de quelque chose, *la présence*, la présence des corps qui restait l'apanage du théâtre : le cinéma ne nous montrait que des ondes et des corpuscules dansants avec lesquels il simulait des corps. [...] Mais si le cinéma ne nous donne pas la présence du corps, et ne peut pas nous la donner, c'est peut-être aussi parce qu'il se propose un autre objectif : il étend sur nous une « nuit expérimentale » ou un espace blanc, il opère avec des « grains dansants » et une « poussière lumineuse », il affecte le visible d'un trouble fondamental, et le monde d'un suspens, qui contredisent toute perception naturelle. [...] Ces réponses qui changent le problème sont celles de Jean-Louis Schefer dans *l'Homme ordinaire du cinéma*. Elles consistent à dire que le cinéma n'a pas pour objet de reconstituer une présence des corps, en perception et en action, mais à opérer une genèse primordiale des corps en fonction d'un blanc, d'un noir ou d'un gris (ou même en fonction des couleurs), en fonction d'un « commencement de visible qui n'est pas encore une figure, qui n'est pas encore une action ». Est-ce cela, le projet de Bresson, « *Genèse* » ? Or, ce dont Schefer cherche des exemples épars dans l'histoire du cinéma, chez Dreyer, chez Kurosawa, nous croyons que c'est Garrel qui en tire, non pas une récapitulation systématique, mais une inspiration renouvelante qui fait que le cinéma coïncide alors avec sa propre

36. Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 85-86.

essence, du moins l'une de ses essences : un procès, un processus de la constitution des corps à partir de l'image neutre, blanche ou noire, neigeuse ou flashée. Le problème n'est certes pas celui d'une présence des corps, mais celui d'une croyance capable de nous redonner le monde et le corps à partir de ce qui signifie leur absence. Il faut [aussi] que la caméra invente les mouvements ou positions qui correspondent à la genèse des corps, et qui soient l'enchaînement formel de leurs postures primordiales. Cette part propre à Garrel dans le cinéma des corps, on la trouvera dans une géométrie qui compose le monde, à son tour, avec des points, des cercles et des demi-cercles. Un peu comme chez Cézanne, l'aube du monde est liée au point, au plan, au volume, à la section, non pas comme figures abstraites, mais comme genèse et naissance³⁷.

Le formalisme du film *Actua 1* dépasse bien les simples actualités en tant qu'« actualités révolutionnaires » : le film donne le sens, certes pas comme le contenu idéologique défini d'une propagande, plutôt comme une croyance, des espérances (« espérances de feu », selon l'intertitre présenté sur un écran blanc en un flash dans *les Amants réguliers*) d'un nouveau monde, d'un nouvel ordre à naître, après le désordre des événements révolutionnaires, présentés comme le chaos d'une genèse.

37. Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : l'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, pp. 261-263.