

## Écrire un nouveau cinéma

Le corpus de cette programmation est d'abord l'expression « expérimentale » d'une crise, et non pas seulement d'une crise des valeurs cinématographiques. L'hommage au Festival International du Jeune Cinéma de Hyères (1965-1983), particulièrement à la section consacrée au cinéma différent, la spécificité de l'ensemble – ancré ici dans les années 1970 – trouve, par exemple, des correspondances avec le Nouveau Roman littéraire et la période subversive des années 1960. Elle s'interprète par une volonté de recherche toujours renouvelée et marquée par deux existentiels indispensables : la répétition et la variation.

Le macabre et surprenant film de Kunihiro Nakagawa, *Les deux chambres distantes* et ou *Les deux chambres discrètes* (1975), dédié à Alain Robbe-Grillet, expose méthodiquement cette éminence d'une seule cellule narrative qui se trouve répétée et variée. Le film se présente moins comme un récit que comme l'énumération, par strates, d'une variante décomposée-recomposée durant 11 minutes, de visions possibles d'un même événement : le maculé viol et meurtre d'une femme, narré à rebours par Nakagawa. L'étoffe générale du film est connue du spectateur dès le début, mais de façon très lacunaire. C'est au fur et à mesure de la lecture que des tableaux aux descriptions « objectales » s'ordonnent, créant ainsi un réel parallélisme entre l'acte de lecture et la résolution du meurtre, analogue à l'enquête policière menée par Alain Robbe-Grillet dans son roman *Les Gommés*. Le narrateur et protagoniste y décrit une trajectoire circulaire qui le ramène, en quelque sorte, à son point de départ.

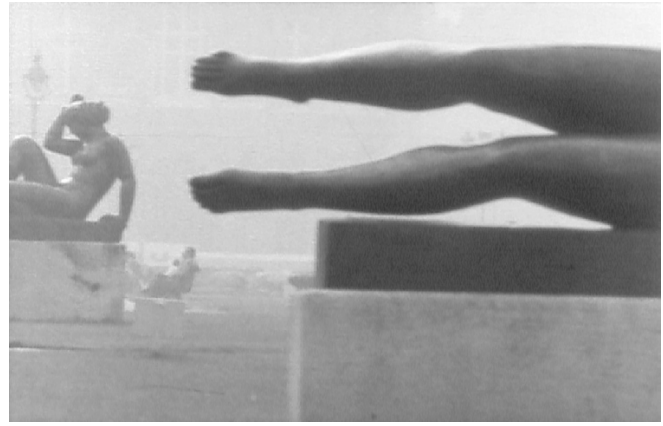
Nous schématisons l'ossature du film d'archétype robbegrilletien ainsi :

- A. Première séquence - emplacement du contexte, du lieu : le hangar
  - 1. Deuxième séquence - premier plan fixe, d'ensemble, du corps nu défunt, féminin, exposé dans le lieu.
- B. Troisième séquence - retour au lieu (première pause ou respiration) : le hangar.
  - 2. Quatrième séquence - le corps nu inanimé, meurtri, en différents plans rapprochés et descriptifs.
- C. Cinquième séquence - retour au lieu (seconde respiration du récit filmique) : le hangar.
  - 3. Sixième séquence - le corps inanimé nu, meurtri auquel s'ajoute la présence du meurtrier au chapeau qui observe, agenouillé face caméra, le corps mort.
- D. Septième séquence - retour au lieu, (troisième respiration filmique) : le hangar.

4. La huitième séquence - le flash back : la scène du viol et du meurtre de la femme par l'homme au chapeau.
- E. Neuvième séquence - retour au lieu, (quatrième respiration) : le hangar.
5. Dixième séquence - retour au même premier plan fixe (1), d'ensemble, du corps nu inanimé, féminin, exposé dans le lieu.
- F. Onzième séquence - dernier retour sur le lieu, ou possible « reprise » de la première séquence du film (A)



*Les deux chambres distantes*, Kunihiko Nakagawa



*Césarée*, Marguerite Duras

Roland Barthes parla de l'aspect révolutionnaire de la description, de cette « école du regard », à propos du Nouveau Roman. Nous établissons un rapprochement idéologique avec les films étudiés : le spectateur ne peut manquer d'être frappé par la description filmique souvent très longue, très minutieuse de certains lieux, objets ou symboles. Les séquences quasi identiques du sépulcre-hangar nourri de hautes fenêtres, qui s'intercalent – respiration musicale – avec chacun des mini récits du meurtre, mis en scène par Nakagawa, en sont un modèle. De même, empruntant la métonymie, l'unique voix off qui conduit *Les Deux chambres distantes*, décrit la scène de mort dans une conscience quasi lyrique, fascinée par une tâche de sang : « une tâche rouge, d'un rouge vif brillant mais sombre aux ombres presque noires. Elle forme une rosace irrégulière au contour net qui s'étend de plusieurs côtés en larges coulées de longueurs inégales ». Le présent de la narration off est le fil d'Ariane qui permet au spectateur d'avancer dans le labyrinthe du passé. Comme dans le célèbre roman *La Jalousie*, le narrateur off porte sur les choses – et les êtres – une attention obsessionnelle, pathologique, signe d'un regard malade qui, chez Robbe-Grillet comme chez Nakagawa, culmine dans une conscience tournée vers l'extériorité, au point de déformer sa vision et de produire, chez le protagoniste et narrateur principal, des imaginations proches du délire.

*Césarée* est un poème musical, une véritable composition plastique qui mêle éléments statuaire et monumentaux à la voix et à la musique. Marguerite Duras, qui resta en marge du Nouveau Roman, en exploita toutefois certaines formules, comme cette volonté d'une recherche toujours renouvelée dans l'emploi de la répétition et de la variation. De même que la musique sérielle, venue de l'École de Vienne, marqua sensiblement les Nouveaux romanciers, la complainte d'Amy Flamer, choisie par Duras pour accompagner le film, n'a rien d'anodin puisqu'elle intensifie une chromatique des intervalles et récurrences mélodiques. La composition musicale d'Amy Flamer ajoute à l'émotion suscitée dans *Césarée*. C'est des cordes graves de la gorge du violoncelle que semble surgir cette rencontre avec Paris, sur une variation répétitive, à la beauté triste, se dessine un lieu désert, quasi imaginaire – les Tuileries filmées comme jamais –, originaire de l'histoire solitaire de la reine déracinée et de l'Histoire commémorative. La narration de Marguerite Duras ressuscite la mémoire et la réaffirme. Après la maîtrise des écrits, les images filmiques tentent d'égrener le sablier du temps. Duras, écrivaine déracinée à Paris, fut hantée par les lieux – comme ceux de son enfance – qui forment dans toute son œuvre des espaces offerts à l'altérité, passerelles vers d'autres souvenirs, comme celui du traumatisme de 1939-1945, l'attente insoutenable de l'achèvement de la guerre et du retour des survivants des camps, de Robert Antelme. Dans l'ombre de *Césarée* s'esquisse *La Douleur* d'une solitude durassienne.

Johanna Cappi