Elle peut maintenant revenir à l'atelier. Du couloir, on entend les coups de marteau donnés avec frénésie. Il est perché sur l'escabeau et tape au sommet du cadre, sur la poutre peut-être. Il a des clous dans la bouche, manie l'outil avec des gestes d'ouvrier du bâtiment. Il ne se retourne pas quand elle arrive. Puis redescend avec ce mélange de souplesse et de force qui lui est habituel, jette les clous qui roulent sur les tommettes.

La toile est immense ! Tendue sur un châssis, c'est un rectangle disproportionné, très large et dont la hauteur l'empêche de se dresser à la verticale. Aussi grande qu'un écran de cinéma, elle s'incline légèrement, coincée de biais entre les poutres et le sol. Sa blancheur semble éclairer la pénombre persistante de l'atelier. On dirait une voile de bateau, un de ces canots rustiques et frais qui partent au matin, pense-t-elle. Pas une carte postale, plutôt la vision de ces aubes encore froides où elle marchait sur la pierre dure des quais, parmi les cordages, ports de pêche, marchands, villes d'Europe ou d'Amérique du Sud, on continent natal, souvenirs nombreux, des départs, des arrivées, livrés au hasard, été comme hiver, des pérégrinations familiales, des errances solitaires, des voyages d'amis, des brises de mer. Il s'est approché maintenant tout contre la toile, trace des arabesques, des courbes à grands moulinets de bras. Tout son corps participe. Il projette des ombres qui s'étirent, se ramassent, s'enroulent comme un double de lui.

1937 Paris-Guernica, Thierry Beinstingel (2007)

J'ai toujours distingué dans le cinéma une vertu propre au mouvement secret et à la matière des images. Il y a dans le cinéma toute une part d'imprévu et de mystère qu'on ne trouve pas dans les autres arts. Il est certain que toute image, la plus sèche, la plus banale, arrive transposée sur l'écran. Le plus petit détail, l'objet le plus insignifiant prennent un sens et une vie qui leur appartiennent en propre. Et ce, en dehors de la valeur de signification des images elles-mêmes, en dehors de la pensée qu'elles traduisent, du symbole qu'elles constituent. Par le fait qu'il isole les objets il leur donne une vie à part qui tend de plus en plus à devenir indépendante et à se détacher du sens ordinaire de ces objets. Un feuillage, une bouteille, une main, etc. vivent d'une vie quasi animale, et qui ne demande qu'à être utilisée.

Antonin Artaud, texte sur le cinéma de 1927, *Oeuvres complètes III,* Gallimard, 1978

Delphine entre dans la galerie d'art de Guillaume Lancien.

GUILLAUME Bonjour ma fleur.

DELPHINE Bonjour Guillaume.

GUILLAUME Que tu es belle, mon âme.

DELPHINE Quand tu dis « mon âme » c'est à mon corps que tu penses.

GUILLAUME Exactement, mon cœur. Si je n'étais pas aussi amoureux de toi, je serais jaloux. Mais je t'aime, et cela me rend orgueilleux. Et envieux, parce que j'ai toujours envie de toi.

DELPHINE Au fond je ne t'inspire que de très vilains sentiments.

GUILLAUME Et aussi gourmand, et luxurieux...

DELPHINE ... et bavard. Tu t'écoutes parler, tu n'aimes que toi.

GUILLAUME Moi et toi. Je t'aime.

DELPHINE C'est pour me dire ça que tu voulais me voir ?

GUILLAUME Tu ne m'aimes pas, mon cœur, et pourtant un jour tu seras ma femme.

DELPHINE Je t'ai déjà dit non, Guillaume.

GUILLAUME Alors pourquoi viens-tu ?

DELPHINE Parce que tu m'amuses. Mais si tu y tiens je peux ne plus venir. (*elle tourne un peu dans la galerie, découvre le tableau peint par Maxence*). Mais c'est moi !

GUILLAUME Oui ma fleur. Tu ne m'avais pas dit que tu posais pour les militaires.

DELPHINE Les militaires ? Qu'est-ce que c'est que cette histoire ? Qui a fait ce portrait ?

GUILLAUME Mais je viens de te le dire : un militaire. Il se dit peintre, et poète : tu vois le genre. Tu le connais ?

DELPHINE Non. C'est troublant cette ressemblance. Tu ne trouves pas ?

GUILLAUME Simple coïncidence.

DELPHINE Mais c'est tout à fait moi !

GUILLAUME Pas du tout, c'est platement figuratif. Toi, tu es spirituelle, mon âme. Non, c'est un portrait sans valeur, une œuvre d'imagination. Et il l'appelle « idéal féminin » en toute simplicité.

DELPHINE « Idéal féminin »... Comme ce type doit m'aimer, puisqu'il m'a inventée.

Jacques Demy, *Les Demoiselles de Rochefort.*

Les cartes postales

Elles étaient bien trop précieuses pour se contenter de les accrocher à un mur, de chambre, de placard dans la cuisine ou comme on fait désormais avec les petits aimants sur le réfrigérateur. Les bistrots s'en glorifient, les clients en vacances restent leurs clients, ils ont toujours le coin au-dessus de la caisse avec les cartes postales envoyées par leurs fidèles. Idem à l'usine ou au bureau – mais pas chez soi. On les stockait dans des cartons à chaussures : les chaussures ne sont pas une dépense mineure, le carton et le papier soie à l'intérieur font partie de la transaction – marchandise précieuse, autrefois, les cartons à chaussures. C'est dans le carton à chaussures que les lettres sont triées par années avec un élastique, les timbres précautionneusement décollés pour qui les collectionne. Si le texte prime, la carte postale est parmi les lettres, mais à côté, calées verticalement dans le carton à chaussures, il y a les autres : je peux affirmer, quitte à certaine naïveté, qu'on les regardait pour apprendre. Ce qu'elles nous montraient, nous ne l'avions pas vu. La carte de géographie devenait – lacunairement – un gigantesque puzzle à recouvrir. Nous connaissions Nice et les montagnes, l'Italie et la Tour Eiffel.

François Bon, *Autobiographie des objets*, éditions du Seuil, 2012

La fable, qui occupe trente secondes de *Jour de fête*, met en scène un facteur qui roule à vélo dans la campagne sur sa bicyclette, un faucheur qui le regarde juché sur le haut d'une pente, et une guêpe. Celle-ci, on ne la voit pas, elle n'est qu'un son intermittent, qu'un va-et-vient irrégulier de bourdonnement comme dans un bocal.

Nous avons donc, dans le découpage en deux plans de la scène, d'abord le facteur filmé depuis la route qu'il parcourt, et qui tout en roulant se met à faire des moulinets avec les bras pour se débarrasser de quelque chose. On coupe, et le changement de point de vue révèle un autre spectateur que nous, un faucheur en chemise blanche. Selon la bonne habitude tatienne, le regardeur figure de dos au premier plan dans le tableau qu'il considère. À la distance où il est, on entend le zzz... plus faiblement. Puis le bruit se rapproche d'un coup, et c'est au tour du faucheur-regardeur de s'agiter les bras. Enfin, sans couper, disparition du bruit, et au fond de l'image en contrebas, le facteur qui a de nouveau écopé de l'animal.

Moralité : il n'y a pas de place sûre à l'abri de ce que l'on regarde.

Moralité n° 2 : la guêpe, c'est l'objet du regard, c'est-à-dire quelque chose qui se déplace à toute allure entre le regardant et le regardé.

Jacques Tati, Michel Chion, éditions des Cahiers du cinéma

Je pense au visage d'Anna Magnani dans un film de Pasolini. Nous sommes près de Rome dans des terrains vagues. La mère observe son garçon assis sur un manège. Pendant les quelques secondes où elle ne le voit pas, Ettore se lève. Il descend du manège en marche. Puis... Le manège tourne encore. Là où il était assis, il ne reste que l'effroyable vide de l'enfant disparu. Il s'est levé, il est parti, mais la mère n'en sait rien. A ce moment, les yeux de sa mère ! Son gamin a disparu, il lui a été volé. C'est ce qu'elle pense, ce que disent ses yeux. Elle se met à courir. Elle crie : *Ettore ! Ettore !* Si proche de *Terrore !* Terreur des instants minuscules, d'une mort inimaginable. La mère court après son propre effroi. Elle court après sa peur. Puis, au bout de quelques mètres, elle le voit. Ettore ne s'est pas envolé, pas encore. Il marche gentiment sur un chemin qui s'appelle : *ennui*. Les bras le long du corps. Les pieds à la traîne. Dégaine familière du gosse. La mère s'apaise. L'inquiétude la quitte, mais pour combien de temps ?

Camille de Toledo, *L'Inquiétude d'être au monde*

Quel déploiement d'architecture, de toutes parts ! Dans cet unique vallon, qui contient à lui seul l'essentiel de l'activité de la ville, se tiennent côte à côte ou les uns derrière les autres tous les styles du globe. Ils suivent la dénivellation du sol : temples égyptiens ou grecs, palais vénitiens, flèches gothiques, agglutinés dans un désordre qui fait l'admiration unanime ! Coiffant et dominant le tout s'élèvent les masses épaisses du château et le sommet du Siège d'Arthur d'où l'on peut plonger un regard méprisant sur ces imitations avec une dignité pleine de componction. Car – c'est vrai – la mère Nature produit des œuvres qui peuvent regarder de haut les monuments de notre Art ; néanmoins, il faut bien dire que cette Nature est une protectrice douée de moins de discernement que ce que l'on pourrait croire et un contraste criant ne l'effraie nullement. Les oiseaux nichent aussi bien dans des châteaux de style corinthien que dans n'importe quelle fissure d'un simple rocher ; la même atmosphère et une lumière identique baignent le roc éternel ou l'invitation fugace d'un portique.

(...)

Conformément aux règles du plus pur romanesque l'endroit exige d'être à demi-déserté et penche vers le déclin, ouvert avec largesse à une profusion d'oiseaux, aux jeux du soleil et du vent ainsi qu'à quelques gitans qui campent dans la proche banlieue ; mais les citoyens de la ville, avec leurs fiacres et leurs tramways, leurs trains et leurs affiches, se tiennent indifférents, en dehors de tout cela. Semblables à des touristes qui seraient venus là en voyage organisé, ils se désintéressent complètement du contexte historique qui les entoure et traînent derrière eux leur progéniture au milieu des sites les plus pittoresques, et ce dans l'indifférence la plus totale.

Robert Louis Stevenson, *À travers l'Ecosse, Édimbourg de ma jeunesse*

PAYS, PAYSANS, PAYSAGES

« Louis, comment dis-tu : il est beau ce paysage ? Il me regarde et je comprends que je lui pose un problème difficile. Après un long silence encore, il déclare enfin : « *Es brave lo païs* », on dit ». Je viens de comprendre : le mot *paysage* n'existe pas en occitan (il n'apparaît d'ailleurs dans la langue française qu'à la fin du XVIe siècle).

L'incompréhension de départ n'était pas seulement due à l'habituelle difficulté de langage, mais à l'incompréhension du concept même de paysage. Le paysage, pour lui, pour les gens, c'est le pays[1]. »

Es brave lo païs : réponse étonnante et, dans sa cohérence, très significative, puisque, par deux fois, en quatre mots – *brave* au lieu de beau et *païs* au lieu de paysage – elle élimine le point de vue esthétique. Le paysan de Cueco n'est nullement exceptionnel. Michel Conan signalait naguère, dans un colloque à Lyon, que, selon une enquête effectuée dans le Finistère, la notion même de paysage semble échapper aux paysans, qui, plus proches que quiconque du pays, seraient d'autant plus éloignés du paysage.[2] (...). Cueco le dit fort bien : « Le paysage n'existe pas, il nous faut l'inventer ».

Alain Roger, *Court traité du paysage*, 1997

1 Henri CUECO, « Approches du concept de paysage », in *La Théorie du paysage en France,* 1995.
2 Michel CONAN, *Mort du paysage ?*, 1982

Il y a ce qui se pense dehors, et ce qui se pense dans l'eau, de même nature que l'eau des rêves et qui naturellement en découle.

Dira-t-on que l'eau est trompeuse, sirène séductrice, fatale enjôleuse ?

Cette façon qu'elle a d'annuler les duretés du monde, de dénouer les conflits, de dissoudre les hostilités, d'effacer les discordes, les âges, les noms et les renoms, de résoudre tous les problèmes en un tournemain, en quelques battements de chevilles, cette manière en une seule plongée aveugle, de séduire l'âme, d'envoûter le corps, de promettre monts et merveilles d'initiation au mystère de la vie, non, sans doute, ce n'est pas sérieux.

N'empêche... Impossible de revenir sur terre maintenant comme si de rien n'était, comme si l'eau ne m'avait rien appris.

(...)

Je nage et je sens la méchanceté rendre une à une toutes ses armes, rancunes et revanches, je la sens doucement fondre le long de moi comme neige au soleil.

La vie n'est plus dressée contre la mort qui rôde, elle coule de source.

Annie Leclerc, *Éloge de la nage* (Actes sud, 2002)

ALFRED HITCHCOCK Pour moi, il est essentiel de toujours se servir d'éléments liés aux personnages ou aux endroits et je sens que je néglige quelque chose si je ne m'en sers pas.

FRANÇOIS TRUFFAUT De ce point de vue, l'exposition du film est excellente. On démarre sur la cour endormie, puis on glisse sur le visage de James Stewart en sueur, on passe sur sa jambe plâtrée, puis sur une table où l'on voit l'appareil photo brisé et une pile de magazines et, sur le mur, on voit des photos de voitures de course qui se retournent. Dans ce seul premier mouvement d'appareil, on apprend où nous sommes, qui est le personnage, quel est son métier et ce qui lui est arrivé.

ALFRED HITCHCOCK C'est l'utilisation des moyens offerts au cinéma pour raconter une histoire. Cela m'intéresse plus que si quelqu'un demandait à Stewart : « Comment vous êtes-vous cassé la jambe ? ». Stewart répondrait : « Je prenais une photographie d'une course d'automobiles, une roue s'est détachée et elle est venue me frapper. » N'est-ce pas ? Ce serait la scène banale. Pour moi, le péché capital d'un scénariste est, lorsqu'il discute une difficulté, d'escamoter le problème en disant : « Nous justifierons cela par une ligne de dialogue ». Le dialogue doit être un bruit parmi les autres, un bruit qui sort de la bouche des personnages dont les actions et les regards racontent une histoire visuelle.

Hitchcock Truffaut, à propos de *Fenêtre sur cour*

Le lundi 16 février 1981, je réussis, après une année de démarches et d'attente, à me faire engager comme femme de chambre pour un remplacement de trois semaines dans un hôtel vénitien : l'hôtel C.

On me confia douze chambres du quatrième étage. Au cours de mes heures de ménage, j'examinai les effets personnels des voyageurs, les signes de l'installation provisoire de certains clients, leur succession dans une même chambre. J'observai par le détail des vies qui me restaient étrangères. Le vendredi 6 mars 1981, mon remplacement prit fin.

(...)

Lundi 16 février. 10 heures. J'entre dans la chambre 44. Un seul lit défait, à droite. Une violente odeur de renfermé. J'ouvre grand les fenêtres. À première vue il s'agit d'un homme : je repère sous le porte-bagages une énorme paire de chaussures. Sur la valise, fermée à clé, des cartes postales écrites en allemand et toutes adressées à Bâle.

Pour son petit-déjeuner, une simple tasse de café. Il n'a pas touché à la banane. Dans l'armoire, pour tout vêtement, une veste en mouton retourné. Dans l'une des poches, je trouve un agenda écrit en allemand, langue que je ne pratique pas. Seule indication intelligible, à la date du 24 février, entre 15 et 17 heures : « Nietzsche ». Dans l'autre poche, divers objets que j'étale sur le lit pour les photographier : trois mouchoirs, une brosse, deux bouchons de salière, des ordonnances vierges de l'hôpital de Bâle (sur l'une, il est écrit : « Aspirin »), un mètre...

Dans la salle de bain, des produits masculins et trois gants de toilette. L'homme se parfume avec « Nouvelle image ». Je photographie la valise fermée, les cartes postales indéchiffrables, toutes ces indications vaines. J'entends du bruit dans l'escalier et cache mon appareil photo dans le seau. La porte s'ouvre. Il entre. Il a un gentil sourire. Dans un italien hésitant, je crois qu'il me dit : « Merci pour la gentillesse de tous » et il me tend quelques lires. Mon premier pourboire. Je lui rends son sourire et quitte la chambre.

11H30. Il est parti sans s'être fait connaître. Sous l'oreiller, l'homme a oublié son mouchoir.

Sophie Calle, *L'hôtel*, éditions de l'Etoile, 1984

Il ne faut pas m'en vouloir, j'ai dit au juge, quelquefois j'ai des images étranges qui me traversent l'esprit. Elles ne restent jamais longtemps, elles passent. Seulement, tant qu'elles sont là, mon regard se fixe et se brouille et les yeux se tournent comme vers un écran qui descendrait en moi, et alors il faut attendre. Et alors le juge attendait. Et dans ma tête, c'était comme un cadre de fer avec de angles droits qui déchiraient le temps.

Lui, le juge, il n'a jamais eu l'air gêné par ces longues secondes vides qui ponctuaient mes paroles selon que dans ma tête certaines phrases laissaient dans leur sillage comme un plan fixe, une image qui durait et ne voulait plus s'effacer.

Tanguy Viel, *Article 353 du code pénal*, 2017