

Paul Bayleville

**Actrice : la dictature des apparences ou
« Petit manuel pratique pour une
philosophie de notre temps et des autres ».**



Actrice : la dictature des apparences

ou « Petit manuel pratique pour une philosophie de notre temps et des autres ».

Chapitre 1

Un mot d'explication. Je parlerai beaucoup des acteurs, et du jeu de scène qui se peut tout entier résumer comme un art de l'apparence. Cet art a aujourd'hui envahi tout l'univers social, économique, et politique du monde occidental. Par des technologies subtiles l'apparence s'est magnifiée en virtuel devenu un paradigme du comportement, et le virtuel s'est perverti en dictature, celle des apparences. Je voudrais en montrer le mouvement et les conséquences. Je veux aussi m'en servir de levier pour mettre à jour ce que j'appelle « le mystère de l'être », et parfois sa splendeur.

Le jeu des acteurs m'a toujours fasciné. À raison ou à tort, j'associe spontanément le jeu de scène, surtout celui du cinéma, à un univers féminin. En parlant du jeu de scène, je parlerai beaucoup plus des actrices que des acteurs. D'ailleurs acteur est un mot anormal dans son genre, au mieux il devrait être hermaphrodite, comme autrefois l'était le mot *équivoque* dont le genre n'était pas encore fixé. Du temps de Boileau (1636-1711), on le trouvait tant au masculin qu'au féminin. Dans une de ses Satires, il écrit :

Du langage français bizarre hermaphrodite,

De quel genre te faire, Équivoque maudite,

Ou maudit...

Cela dit, quand un mâle fait du cinéma, il serait ridicule de l'appeler « actrice », acteur est plus seyant. Remarquez, l'hermaphrodisme prend sa revanche quand on dit d'un acteur qu'il est « **une** star ». Pourtant, il y eut et il y a des acteurs absolument mâles, mais pas beaucoup (je parle de la France et des États-Unis d'Amérique) : Jean Gabin, Lino Ventura, Robert Mitchum, Jean

Reno, Gérard Depardieu ... et même, le plus surprenant de tous, Fred Astier. Ceux-là, il serait ridicule de les appeler des actrices. Ils sont là, en scène, pour jouer ce qu'ils sont en apparence : des mâles... Pour une fois, il y a coïncidence de l'apparence et de l'essence apparente et le temps d'une prise de vue l'essence apparente est franchement utilisée comme une apparence... à ceux-là le mot acteur au masculin va bien, il leur sied et masque leur part féminine.

Est seyant ce qui donne belle apparence. Pourquoi belle apparence ? Parce que ce qui est seyant est en harmonie. En harmonie avec quoi ? Mystère. Et voilà que si près de notre point de départ l'apparence s'ouvre sur le mystère de l'être. Je vais faire comme tout le monde, je vais refuser de m'avancer dans le mystère de l'être et permettre à l'apparence de se refermer sur elle-même... pour l'instant. Avec l'apparence nous entrons de plain-pied dans le vif du sujet : la dictature des apparences. Pour moi, elle est le mal du siècle, un mal où le virtuel prend la pose du réel pour le remplacer. Un siècle qui est la suite des deux précédents, où l'on inventa le cinéma, l'art de l'apparence. Ce mal du siècle, dans un beau texte des « Mots de ma vie », Bernard Pivot l'a résumé au mot « Prière » : « Je n'aurai été qu'un songe-creux errant dans un monde exténué d'affectation et de vanité. » Peut-être y a-t-il de l'affectation dans ce jugement excessif, et terrible. Mais ce qu'il a de juste est inquiétant.

Ma fascination du jeu de l'actrice a été exprimée. Elle n'est pas positive, elle est ambiguë, équivoque. Un peu comme le paratonnerre attire les éclairs, sur ma fascination l'actrice concentre les lueurs aveuglantes des apparences. Elle en meurt parfois. Et ce livre essaiera d'expliquer pourquoi en explorant ce que l'apparence cache et révèle on peut s'approcher de la réalité de l'être, c'est-à-dire de son mystère, de la splendeur au-delà de l'image...

J'ai voulu avoir une vie plus aventureuse que la moyenne de mes contemporains, une partie de ma vie s'est passée à interviewer, protéger, sauver parfois, des victimes des tyrans du Tiers Monde. Je dis sauver **parfois**, parce que parfois ce fut un échec... Ces tyrannies-là n'étaient pas des apparences, les tyrans torturaient et tuaient pour de vrai. Des faux sages issus des couveuses de Franz Fanon et de Jean-Paul Sartre me servaient le vieux plat mijoté du « Tout est illusion ». Ils lui donnaient la forme et l'apparence d'un ragoût réchauffé au micro-ondes du relativisme culturel : « Les droits de l'homme sont une invention européenne, bourgeoise, occidentale, mâle,

blanche... ». Je leur servais le récit d'une séance de torture que venait de me raconter un survivant ou une survivante. Grâce à la souffrance des autres, les faux sages accordaient parfois un statut existentiel au réel.

Les vies aventureuses ne dépendent pas uniquement, loin de là, de ce que chacun croit savoir de son caractère et de son tempérament qui oriente des choix de vie où l'on prend des risques pour vivre plus fort ; ou l'inverse, on se ménage pour, éventuellement, vivre moins fort. Et plus longtemps ?

En vérité, l'époque où l'on se trouve vivre fait-elle aussi des choix, qui sans être vraiment les nôtres les déterminent en exigeant parfois ce qu'un des héros de la Résistance française, Pierre de Bénouville, a appelé « Le sacrifice du matin ».

Relisez quelques vies de Françaises et de Français qui avaient vingt ans vers 1789, ceux qui avaient survécu aux événements en avaient 52 en 1821 lors de la mort de Napoléon 1^{er} à Sainte-Hélène, peut-être empoisonné par les Anglais qui craignaient une seconde évasion. La vie d'un grand nombre de gens qui vivaient à cette époque fut un vrai roman plein d'enthousiasmes et d'horreurs, comme l'épopée tragique de la Résistance française, comme les campagnes napoléoniennes. Voyez les détails du tableau « Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau » d'Antoine-Jean Gros (1808). Eylau, en Pologne, en 1807, que les soldats du temps appelaient « la boucherie sous la neige » : près de 50.000 morts et blessés. Plus près de nous, pour la période 1939-1945, il y eut cinq millions de soldats français des quatre armes engagés dans une guerre désastreusement conduite, et perdue (342.000 furent blessés ou tués en 45 jours de combats : ce qui réduit en cendre le mythe des « Français vaincus sans combattre »); puis, il y eut plus de 140.000 déportés, dont 75.000 Juifs français et 42.000 personnes déportées pour fait de résistance (les chiffres varient selon les sources, j'utilise ceux de la revue « La Charte » de novembre décembre 2009). Selon le Commissariat aux Prisonniers, Déportés et Réfugiés du Gouvernement provisoire de la République française, entre avril et juillet 1945, 1.330.000 Français ou résidents ont été rapatriés des camps. Camps allemands de travail, de prisonniers ou d'extermination. Pour chaque Juif français déporté, il y en eut cinq de cachés et protégés qui ont survécu. Si environ 20% des Juifs français ont été déportés, 80% ont pu échapper aux persécuteurs (aux Pays-Bas, seul 20% des Juifs néerlandais ont échappé à la déportation). Pour

chaque personne déportée pour fait de résistance il y en avait de cinq à dix au fil des années (car le discrédit du régime de Vichy est allé progressivement), qui d'une façon ou d'une autre participaient à la Résistance. D'ailleurs, en cette période d'épreuves uniques dans l'histoire d'une grande nation, en dehors de deux franges extrêmes qui résistaient ou qui collaboraient, il y avait une vaste zone où collaboration et résistance coexistaient dans des actes concrets accomplis dans des domaines aux frontières indéfinissables : le paysan vendant son lait à l'occupant résiste-t-il ou collabore-t-il ? D'un côté il résiste en assurant la survie du cheptel, car occupation ou non, il faut traire les vaches qui font naturellement du lait : les rythmes naturels s'accomplissent quelles que soient la sagesse et la folie des hommes ; d'un autre côté, le paysan collabore en fournissant du lait à l'occupant. Peut-il détruire le lait ? Peut-être... mais alors l'occupant détruira le paysan, et l'avenir des vaches sera en danger. Plus de paysans, plus de vaches, plus de nourriture, plus d'avenir... plus de résistance. En dehors des choix extrêmes, résister ou collaborer n'est pas toujours une attitude univoque et simple : revoyez le film de Michael Curtiz « Casablanca » (1942) et vous comprendrez. Cela prouve que le duel où j'oppose le jeu de l'acteur et la vraie vie n'est pas simple. Non ! Il est sublime et caché dans un mystère sans fin.

Peut-être avons-nous appris en ces temps terribles de la défaite et de l'humiliation française à sentir dans notre chair à vif la complexité du monde : l'immensité du réel ! Ceux qui ont vécu directement ces épreuves de l'effondrement français – je pense à la génération d'Albert Camus - en ont tiré la conclusion philosophique que le monde était absurde. Il me semble que le premier à l'exprimer dans la littérature française, outre Stendhal dans son autobiographie, fut Antoine de Saint-Exupéry dans « Pilote de guerre », en 1940 : « Tout s'écroule. C'est si total que la mort elle-même paraît absurde. Elle manque de sérieux, la mort, dans cette pagaille. » Je pense parfois que cette philosophie de l'absurde, en se dégradant en idéologie molle, a fait le lit de la dictature des apparences : « Tout se vaut ! Puisque tout est apparence d'apparences, mon ego luminescent est la seule réalité... » Les magazines *people* et la vie au jour le jour des principaux ténors de nos classes dirigeantes sont des illustrations de la philosophie pratique de notre temps : « Moi, Président de la République, je... » Moi je, Moi je, répété une vingtaine de fois, et l'autre, en face, qui ne trouve pas la réplique qui eût cloué le bec à

l'impertinence : « Monsieur le candidat, un peu de modestie, vous vendez la peau du Sarkosy avant de l'avoir tué. » Il ne la trouve pas, car il est médusé par celui qui lui renvoie sa propre image dans le miroir de la télévision. Condamner l'autre eût été se condamner lui-même.

Pourtant, les aventures tragiques liées à la défaite française ont laissé les mémoires de millions de personnes peuplées de cauchemars, de rêves, remplies de gloire... et d'infamie. Un lest lourd qui aurait dû nous rendre modestes et forts. Tout comme les vingt ans de guerres coloniales qui ont suivi... Mais nous avons eu tout et son contraire, et l'on comprend que l'absurde soit devenu un concept philosophique chez les jeunes gens de la France de l'après-guerre : l'absurde, c'est la défaite d'un pays qui sortait d'une victoire, celle de 1918 ; c'est la désagrégation de l'esprit de tout un peuple ; c'est la fin d'un empire ; l'absurde, c'est l'Allemagne nazie qui expulse (pour longtemps, pour toujours ?) la France des premières places sans pourtant réussir elle-même à rejoindre le groupe de tête, en raison de ses crimes et de la suspicion des peuples ; l'absurde, c'est la fin des certitudes. Bien qu'il y ait dans ces chutes successives une expérience incommensurable, les jeunes gens meurtris et généreux de l'après-guerre se sont reconnus dans les artistes qui ont dominé le show-business et les arts de la seconde moitié du XXe siècle, et dont le lieu symbolique fut Saint-Germain-des-Prés. Puisque les certitudes étaient mortes, « Il n'y a plus d'après à Saint-Germain-des-Prés, plus... », il fallait dans l'aujourd'hui d'alors faire vivre autre chose. Chez Albert Camus, ce fut la dignité de l'homme inventeur de valeurs universelles face à l'absurdité de sa condition (« le silence déraisonnable des cieux »). Pour Sartre, ce fut la haine de soi métamorphosée en une idéologie du « bon sauvage » qui joue les agents secrets de la liberté, évidemment.

Tout le monde n'est pas Camus capable de placer l'exigence éthique aussi haut qu'il le fit. Et puis il y avait l'hédonisme, de tradition dans les classes dirigeantes françaises, autant que dans le peuple ; il était naturel après les privations de la guerre ; il était une gaie revanche sur l'esprit de contrition servile de Vichy ; il était un joyeux bras d'honneur au nazisme. C'est comme ça qu'au début des années cinquante Pierre Ségala invente le concept « Club Méditerranée » : on bouffe comme Gargantua, et l'on pratique tous les exercices des plaisirs du corps. Sur un territoire clos, une abbaye de Thélème,

on fait le contraire de ce qui fut fait dans les camps de concentration, et on nique les Teutons ! Et on se fait racheter par les Chinois.

Et puis il y avait la générosité égalitaire issue de l'esprit de la Résistance. Cet esprit avait mêlé devant les mêmes dangers des classes sociales rigidement séparées dans la société d'avant la défaite. Un semblable brassage égalitaire avait aussi opéré dans la Collaboration, mais avec un liant de tradition catholique ultra. On oublie trop souvent que le modèle de Pétain c'était Franco : réintroduire de force le curé dans les têtes et dans les chambres à coucher. On peut dire que là, presque tous les Français ont résisté.

Je veux dire qu'en ces temps où l'aventure de toutes ses forces sollicitait chaque individu (puisque la collectivité « France » était frappée à mort), il ne s'agissait pas des apparences, mais de la réalité, « l'âpre réalité ».

Si la réalité était infiniment complexe, les grands choix individuels à faire au jour le jour étaient simples : collaborer ou résister. Avant cette époque et comme aujourd'hui, pour un individu ordinaire l'histoire semblait faite par les autres : les politiciens, les spécialistes, les gens connus... Avec la défaite, l'histoire devenait l'affaire de tous ceux et de toutes celles qui voulaient y jouer un rôle (j'insiste sur le féminin, car les femmes ont joué un rôle important et dans la Révolution française et dans la Résistance). Dans la normalité du temps, il devrait toujours en être ainsi dans une saine démocratie : l'histoire faite par tous ! Malheureusement, il nous faut que la mort soit de la partie pour être vrais, pour ne plus jouer ... tricher ? Pas toujours, et de toute façon tricher devant la mort c'est ne plus jouer, c'est être tellement dans la réalité du jeu que l'on ne veut pas perdre.

Je l'avoue, j'ai le culte du réel chevillé au corps, d'où ma gêne devant l'actrice qui a pour but de faire semblant dans ce jeu sublime et ambigu d'où surgit le meilleur et le pire au gré des affects changeants. « Faire semblant » est le mot clef de l'acteur. D'ailleurs, Roland Barthes dit que le noème du cinéma est : « ça a l'air d'avoir été » alors que celui de la photographie est « cela a été » (il appelle *noème* la pensée inconsciemment produite par le moyen d'expression). Les Grecs de l'antiquité appelaient les acteurs des « hypocrites », le mot n'avait peut-être pas la connotation négative qu'il a aujourd'hui, mais j'en doute. Je crois que nous éprouvons toujours une gêne devant le « faire

semblant », que ce soit l'orgasme factice de la chambre à coucher ou les faux airs de compétence, de sagesse, de bonté, etc. ... Confrontés aux artificieux nous retrouvons la simplicité des enfants qui n'aiment pas celles et ceux qui « font semblant » : « C'est pas du vrai, c'est du chiqué ! » Le mal du siècle en Europe est celui des élites qui font semblant. Les peuples le savent et la vieille idée révolutionnaire refait surface.

L'origine du mot « chic » (« chiqué » en est issu) est obscure. Ce mot démodé est plein d'ambiguïtés, il peut être positif : « C'est chic ! » = C'est riche, c'est beau, c'est élégant (avec, parfois une nuance d'excès : « C'est trop chic pour moi ! »), il peut être très positif : « Quel chic type ! » = Il est franc et généreux. Mais dans son utilisation professionnelle, jusqu'aux années cinquante du siècle passé le mot chic appartient aux artistes, aux peintres, et pour eux son sens est toujours négatif. « Peindre chic », « Faire du chic », signifie peindre de façon rapide, facile, conventionnelle pour faire des effets sans profondeur. Comme les élites de notre temps qui ont confié leur communication aux illusionnistes du show-business.

Une étymologie fantaisiste du mot « Chic », selon Littré, lie son origine et son emploi à un jeune élève de l'atelier d'un autre peintre napoléonien : Jacques-Louis David (1748-1825). Il s'agirait d'un jeune « Monsieur Chique » que le maître citait sans cesse en exemple à ses camarades d'atelier. Un lèche-cul qui peignait en imitant le maître ? Probablement fausse, cette étymologie a l'intérêt de nous ramener à la volonté de l'artiste authentique d'être vrai... même s'il fait semblant. Pourtant, dans les situations de la vie courante le faire semblant nous met toujours mal à l'aise. Lorsque deux enfants se querellent, c'est en général le plus faible des deux qui, pour exaspérer l'autre, se met à répéter systématiquement ses phrases... intonation incluse, ce qui met l'enfant imité en rage. Imiter, faire semblant est une transgression. Jusqu'à la fin du XIXe siècle, l'Église excommunait les acteurs, ils n'avaient pas droit aux sacrements. En France, leur situation sociale dépendait de la protection des grands (le roi, les ducs), comme les Tziganes. Quant aux actrices, elles étaient souvent assimilées aux prostituées, activité elle aussi considérée comme une sorte de « faire semblant » pour en tirer de l'argent. Lors de son second séjour à Paris, à la fin des années cinquante du XVIIIe siècle, Casanova a décrit l'ambiguïté des gens du spectacle (mais aussi leur esprit de liberté), on lit dans

ses mémoires - il parle de son goût pour les « filles publiques » : « ... mais celles qui m'occupaient le plus étaient les entretenues et les autres qui ne prétendaient appartenir au public que parce qu'elles chantaient, dansaient ou jouaient la comédie. Se reconnaissant, pour tout le reste, très libres, elles jouissaient de leur droit se donnant tour à tour à l'amour, ou à l'argent, et quelquefois à l'un et à l'autre en même temps. » (Bouquins, 2006, second volume, p. 78). L'intérêt de toutes ces choses lointaines ou étranges est d'attirer l'attention sur le versant négatif de la valorisation du « faire semblant », surtout si nous mettons en rapport l'acteur et l'actrice avec la prostituée. Ce qui est injuste pour l'une et l'autre activité.

Prenons pour exemple l'actrice ou l'acteur. Il est faux de réduire son métier au « faire semblant ». Il y a une autre dimension dans le jeu scénique, elle n'a rien à voir avec l'imitation du naturel. Si l'acteur ne fait **que** semblant, s'il fait « comme si », exactement comme si, il court le risque du ridicule. Je me souviens d'une scène du film de Werner Herzog « Aguirre, la colère de Dieu » (1972) dans laquelle Klaus Kinski jouait une scène de folie. L'acteur donnait véritablement l'impression d'être fou et le spectateur moyen, moi et d'autres, balançait entre le ridicule, la pitié, et le malaise vis-à-vis d'un acteur qui en faisait trop... ou qui était vraiment fou. C'est le problème du naturel dans l'art. Le naturel n'est pas artistique... ou rarement. Je suppose que tous les amoureux qui expriment leur amour en toute liberté sont ridicules – mais ils sont sauvés s'il y a réciprocité amoureuse, car elle crée la réalité de l'amour. Alors que l'absence de réciprocité crée le ridicule, où au mieux reçoit une dose de pitié pathétique. L'acteur est dans la situation de l'amoureux, en pire. Sous la direction du metteur en scène, il doit créer une réciprocité de convention qui fait la crédibilité de son jeu. Cette création d'une réciprocité d'artifice est – selon des techniques différentes pour les deux types de jeux scéniques – tout l'enjeu du théâtre et du cinéma. Pour l'instant, nous pouvons en rester au niveau le plus superficiel, celui qui voit dans l'acteur et dans l'actrice des gens qui font semblant, comme les prostituées.

Cela entraîne une constatation déplorable pour l'espèce humaine. À de très rares exceptions, si rares que l'on en perd le souvenir (Ninon de Lenclos, la Belle Otero, etc.), l'espèce humaine est pleine de mépris pour celles qui font verser le sperme alors que nous sommes pleins de respect pour ceux qui font

verser le sang. Évidemment, il faut respecter les soldats, ils ne font pas semblant, ils paient de leur personne, et parfois ils sauvent nos libertés au prix de leurs vies. Mais pourquoi un tel mépris pour les prostituées (autrefois appelées « filles à soldats »), elles paient aussi de leur personne : maladies sexuellement transmises, clients contrefaits, pas propres, violents ou dérangés. Évidemment, il ne faut pas tout confondre : il y a chez le soldat un altruisme qui n'existe pas chez la prostituée, encore que le personnage de Boule de Suif de Guy de Maupassant soit à la fois un archétype littéraire (et cinématographique : *the good bad girl* des Westerns) et une réalité sociale. Toutefois, cette différence de valorisation entre la noblesse du sang versé et la bassesse du sperme répandu ne cesse de me surprendre. Car si le sang versé est source de douleur et de mort ; le sperme est plutôt source de plaisir et de vie. L'espèce humaine a-t-elle une préférence pour la mort ?

Chapitre 2

Il y a quelques années j'ai passé plusieurs semaines dans l'île croate de Hvar, dans la mer Adriatique. Une île qui produit un vin divin : le *Zlatan Plavac*. La guerre venait de s'achever dans l'ex-Yougoslavie et j'y avais vécu des moments incandescents de beauté, d'amour, et d'horreur. Nous habitons la ville de Hvar, sur le port. J'en goûtais le charme même si la guerre avait laissé sur l'île son horrible « parfum de colonne ». L'écrivain croate, Miroslav Krleža, 1893-1981, utilise cette expression pour décrire l'odeur qu'un régiment d'infanterie de sa jeunesse, en 1914 et avant, laissait dans son sillage au cours d'une longue marche forcée : il évoque ainsi plusieurs centaines de corps suants et mal lavés.

Un jour de promenade derrière le port, dans une rue qui montait doucement vers la colline, au-dessus du porche d'une maison décente, mais sans prétention, j'ai lu un message qui m'est allé droit au cœur : *O realtà quanto sei bella*. C'était une maison vénitienne, et pour je ne sais quelle raison je la vois bâtie du temps de la Renaissance. Depuis des années cette phrase « Ô réalité, comme tu es belle » me hante, et depuis tant d'années je n'ai pas résolu l'énigme : je ne sais pas qui a écrit et pensé un penser aussi splendide. Envolée de l'être ! En cinq mots est dit l'instant béni de la joie d'être dans la réalité du monde et de l'instant. Là ! dans une fulgurance, une vie singulière reçoit la révélation du mystère de l'être, comme dans un tableau de Léonard de Vinci. J'imagine Ulysse prononçant la même phrase à Ithaque, non loin de Hvar, après qu'il a passé sa première nuit avec Pénélope retrouvée après vingt ans de guerre et d'errance ; d'abord survivant à une guerre où il a passé son temps à combattre et à vivre dans la promiscuité des campements de fortune ; puis survivant à de nombreux naufrages dans la compagnie épisodique et brièvement agréable de nymphes amoureuses. Ma seule certitude : celui ou celle qui avait écrit ces paroles au-dessus de sa porte n'était pas une actrice. Cette personne était allée au bout de la splendeur du réel. La *splendeur du réel* !

Je ne saurais dire s'il faut entendre ce qui va suivre comme une restriction, mais voilà que cette splendeur apporte une ombre à ma joie du réel : *O realtà quanto sei bella* n'avait pu être vécu, pensé, écrit qu'avant Auschwitz, en un

temps où les massacres étaient préindustriels. Encore qu'il faille être prudent : en 1994, en trois mois environ, à la machette et au gourdin les Rwandais ont fait proportionnellement aussi bien que les industriels Allemands en trois ans. Quant aux Serbes, ce qu'en une semaine de juillet 1995 ils ont fait à Srebrenica est inoubliable. On a parfois l'impression que plus il y a d'êtres humains sur terre et plus les massacres sont rapides et massifs (al-Qaida : 3000 morts en 2001 à New York en moins de deux heures). Elle est bien seulette ma maison de la Renaissance de Hvar avec son « *O realtà quanto sei bella* ». Seulette, mais toujours debout !

En raison de mes choix professionnels, il m'est arrivé de risquer ma vie pour protéger celle des autres. Je le dis sans vantardise, je le dis avec modestie, car il suffit d'être face à sa mort possible *hic et nunc*, sans toutefois avoir été brisé par la torture, pour sentir les poids paradoxaux de notre insignifiance et de notre dignité. Pour sentir aussi le poids de la réalité. On change alors de dimension... si l'on survit à l'épreuve. Si l'on n'y survit pas, le changement de dimension est encore plus radical... mais incommunicable. Je m'en tiens donc à ce que je peux communiquer.

Si l'on ne l'était pas avant, on n'en devient pas plus grand ou plus intelligent, mais seulement différent. Être différent, ça n'est pas grand-chose, ça arrive à tout le monde. D'ailleurs, à force de se vouloir différents on se ressemble tous. Seul importe ce que l'on fait de sa différence, là, tout change. Je n'aime pas le propos nietzschéen : « Ce qui ne nous tue pas nous rend plus forts », c'est dans Zarathoustra où Nietzsche joue les prophètes du *nihil*... « Dieu est mort », etc. avec cette idée farfelue que du nihilisme surgirait quelque chose qui ne serait pas la folie et la mort, d'où « Ce qui ne nous tue pas nous rend plus forts ». Il est vrai que Nietzsche (1844-1900) écrit avant que les Allemands n'aient massivement torturé celles et ceux qui leur résistaient, que cette résistance soit réelle ou virtuelle (virtualité fantasmagorique du « danger juif » qui, aujourd'hui, les aveugle face au danger réel de l'invasion musulmane). Entre 1844 et 1900, on tortura assez peu en Europe, sauf dans la partie sud-est occupée par les Turcs. « Ce qui ne nous tue pas nous rend plus forts », dites cette phrase imbécile à un survivant des camps de la mort de Staline ou d'Hitler, ou d'Omarska en Bosnie, et il vous rira au nez... s'il est poli. Quel saltimbanque que ce Nietzsche ! Un poseur penseur qui commence le temps

des tueurs à moustaches et à barbes (Staline, Hitler, Che Guevara, Carlos, Osama ben Laden...) pas même capable de mettre une femme dans son lit, et qui finit fou jouant les légumes que sa sœur accommode à la sauce brune nazie ! De la différence à l'indifférence dans l'uniformité hitlérienne ! Quelle déchéance !

Au fond, je reproche à l'actrice de faire comme tout le monde, de faire semblant d'être quelqu'un, de faire un métier d'une chose aussi triviale qui est à la portée de tout le monde. Tenez ! Ce garçon de café qui m'apporte mon expresso du matin, qui est-il ? Je n'en sais rien, je ne connais que son rôle, il joue le garçon de café qui m'apporte mon café du matin sur cette terrasse de café où moi, de mon côté, je joue le rôle du type qui commande son café du matin. Nous sommes bien une dizaine, ici, à jouer le même rôle. Pour le reste... lui, il n'est qu'un mystère de plus dans un monde qui en est rempli. Évidemment, si je regarde vraiment son visage, il va changer de masque, car je ne jouerai plus mon rôle, qui est de ne voir que son personnage de garçon de café. Je ne sais pas qui joue le plus : moi dont le rôle de consommateur le force à jouer au garçon de café, ou lui qui tient son rôle pour provoquer le mien. J'ai dit : « Si je regarde **vraiment** son visage » ... il faudrait se mettre d'accord sur ce que **vraiment** veut dire.

J'avais un collègue et ami homosexuel qui faisait dans le garçon de café. Il les draguait systématiquement, d'une façon souvent lourde qui me scandalisait, genre DSK, version *gay*. Lui, il regardait les visages des garçons de café, mais c'était pour leur faire jouer un rôle différent : celui d'un partenaire sexuel. Je lui disais qu'il en faisait trop, je lui disais : « Est-ce que tu m'as vu mettre la main aux fesses des serveuses qui m'ont fait un sourire ? » Il me répondait qu'il fallait assumer ses goûts. Je lui répondais que j'assumais les miens, mais que je ne voyais pas pourquoi il donnait les siens en spectacle dans une sorte de *gay pride* permanente. Là, il commençait la grande scène de l'activiste qui bonimente sur « la décolonisation du continent homo », il me faisait le coup de la tribu persécutée. Il fut un temps c'était vrai, mais dans la modernité c'est fini tout ça, et puis, surtout, ce n'était pas une raison pour emmerder un garçon de café qui n'en avait rien à foutre. Tout le problème est là. Pour me montrer qu'il prenait son *agit-prop* au sérieux, il recommençait sa drague pénible, car dans la doxa de la bien-pensance contemporaine, le statut autoproclamé de « tribu

persécutée » donne le droit de faire n'importe quoi... sauf si la tribu est juive, car la tribu palestinienne est la plus persécutée des persécutés. Alors je lui disais que s'il continuait j'allais pleinement assumer mon rôle de défenseur de la vertu et lui casser la gueule. Ça le calmait. Le problème, c'est que je l'aimais bien, et lui aussi, je crois qu'il m'aimait bien : Dieu merci, je n'étais pas garçon de café. Nous avons coopéré dans des opérations difficiles, dangereuses, où son comportement avait été courageux et intelligent. D'où cette amitié et ce respect qui nous liaient. Malheureusement, en vieillissant il ne s'est pas amélioré, il s'est fossilisé dans son rôle de *gay* obsessionnel et idéologue, oubliant les autres rôles dont il était capable. Il n'a jamais appris à regarder un visage, il ne voyait que des miroirs où mirer son désir.

Il est difficile de comprendre ce que regarder un visage veut dire. Les peintres, les grands, peuvent nous aider, car, eux, ils voient autre chose. Je pense à Léonard de Vinci, à Rembrandt, à Goya, Renoir... à un portraitiste moins connu : Jan Kupetski (1667-1740), un Tchèque, qui a fait des portraits de femmes dont la tendresse, la sienne, la leur, peut vous tirer des larmes pour peu que vous la puissiez voir. Je pense au visage de Scarlet Johansen tel que vu et filmé par Luc Besson dans son film « Lucy » sorti en 2014. Je pense au visage, et au corps, de Bo Derek filmé par son mari en 1981 dans « Tarzan, l'homme singe », un film qui a peu à voir avec l'histoire de « l'homme singe » et tout à nous montrer de l'amour de John Derek pour sa dernière femme. Je pense aux deux films de Charlie Chaplin où il nous révèle le visage de Paulette Goddard...

Le philosophe Emmanuel Levinas (1906-1995) a compris le paradoxe du visage dont la nudité fragile proclame la loi divine « Tu ne tueras point ». Aller dans le monde à visage découvert c'est donc proclamer son innocence et celle que l'on s'attend à trouver dans le monde. Les enfants ne sont pas déjà un corps, mais ils sont toujours un visage. C'est la condition première (« Je me fais confiance, vous me faites confiance ») pour que toute vie humaine puisse déployer ses virtualités créatrices.

Je sais bien que ça ne marche pas à tous les coups. Certains visages trahissent leur innocence originelle et le monde est loin de respecter la loi divine, devenue dans l'Évangile : « aime ton prochain comme toi-même ». Un précepte simple, magnifique... et compliqué. Tous les prochains que je côtoie ne m'aiment pas, ni comme eux-mêmes ni comme moi-même. Certains ne

s'aiment pas, d'autres n'aiment les moi-même que s'ils sont des eux-mêmes : ils n'aiment pas mes possibles, ils veulent m'imposer le leur. Cela peut se comprendre, jusqu'à un certain point un pacte social est nécessaire. Impossible, par exemple, de communiquer sans respecter les règles du langage commun, la politesse aussi est un langage où s'exprime un respect élémentaire... mais passé ces points où le conformisme est nécessaire, l'amour du même devient un vice stérile. En imposant un seul moi possible, totalitarisme, violence et terreur infailliblement tuent la vie, d'où ma détestation des idéologues mal ou bien-pensants. Ce sont là des évidences. Malgré tout, et jusqu'à présent, la vie l'a toujours emporté : il y a statistiquement plus de visages que de meurtres, de la même façon qu'il y a plus de véhicules en circulation que d'accidents de la route. Fragile et parfois détruite par le mensonge la confiance domine pourtant dans le monde civilisé. Elle conspire pour rendre actions et créations en commun possibles. D'où le danger mortel d'une élite qui ne vit que d'apparences pour conserver la réalité de son pouvoir : elle brise le contrat de confiance qui a fait la force des sociétés occidentales.

Je m'étonne que dans les débats sur l'islam qui fait du voile une obligation divine, on ne se soit pas avisé du sens philosophique du voile. Il est le contraire de l'innocence. Si le visage découvert proclame « Tu ne tueras point ! », le visage voilé affirme silencieusement son droit au mensonge et au meurtre. De fait, l'islam est aujourd'hui la seule religion qui voile les visages et au nom de laquelle ses séides tuent : ils se tuent les uns les autres un peu partout, et ils tuent les non-musulmans quand l'occasion s'en présente. Le pire, c'est que ces gens-là sont convaincus qu'ils sont l'avenir du monde. L'avenir appartiendrait donc au meurtre ? Proclamer son droit religieux de tuer, c'est faire reposer sa foi sur une pierre tombale. L'islam est donc mort, seuls les musulmans ne le savent pas.

Cela ne veut pas dire que ceux que l'islam n'a pas tués soient déjà capables de voir un visage. Nous sommes, pour la plupart d'entre nous, toujours incapables d'aller plus loin que le stade du miroir, sauf les peintres, les peintresses et les amoureux, certains du moins, et les actrices, acteurs et les amoureuses, du moins certaines et certains. Lorsque l'amour va au-delà du désir, ce qui ne signifie pas nécessairement qu'il l'abolit, il permet de voir enfin

le visage. L'amour fait de nous des voyants, des peintres, des artistes. Dans un livre de souvenirs, Roger Vadim rapporte cette phrase que son épouse d'alors, Brigitte Bardot, lui aurait dite : « Quand on regarde son homme dormir et que des larmes de joie viennent aux yeux, on sait que l'on est amoureuse ! » Pourquoi ces larmes ? Parce que l'amoureuse perçoit alors la splendeur de l'être, que je peux aussi appeler l'essence du réel, car « tout être n'est que l'extension de la flamme qui l'anime ». Dans le jeu de l'acteur et de l'actrice, le rapport à l'être est à la fois moins beau et plus compliqué.

Jouer un rôle c'est prendre un nouveau visage. Il faut donc le voir, le concevoir, le sentir ce visage qui n'est pas celui de l'acteur, mais celui d'un autre auquel l'acteur prête le masque de son visage. Aux origines, un masque donnait à l'acteur le visage de sa métamorphose. Du masque d'autrefois ne demeure aujourd'hui que l'usage du maquillage qui, selon son importance, donne à l'aspect matériel de la métamorphose une visibilité plus ou moins manifeste. Puis il y a l'art du « faire semblant », donner à son visage le masque des états et des sentiments que l'artiste n'éprouve pas « pour de vrai », mais qu'il parvient à jouer d'une façon non naturelle sans être totalement artificiel – car si le naturel n'est pas crédible dans le domaine du spectacle, l'excès d'artifice peut nuire au spectacle. D'un point de vue philosophique le jeu scénique est une transgression et comme toute transgression il provoque admiration et dégoût, cette sorte d'effroi qui accompagne le sacré, ou sa violation – violer consciemment le sacré c'est toujours se situer dans le sacré. Forts de cette première transgression propre au jeu scénique, il ne faut pas s'étonner si les acteurs, et tous les professionnels du masque, ont tendance à avoir des vies où toutes les règles sont parfois transgressées.

J'ai vécu dans la forêt africaine où les masques sont encore une composante des cérémonies religieuses, comme dans les théâtres antiques grecs, indochinois et indiens (le Ramayana), mais aussi chinois et japonais. Dans cette région d'Afrique que ses habitants de souche appellent « La forêt sacrée », il y avait des masques d'ancêtres qui faisaient revivre les morts ; il y avait des masques qui représentaient une « force » (un peu comme les Kami japonais), le masque des Kran du Libéria représentant la guerre était terrifiant ; le masque « Afoui » des Loma était l'un des plus étranges : il représentait un homme-crocodile qui avait dévoré l'initié pour le métamorphoser en un nouvel homme,

comme le Jonas de la Bible dévoré par un monstre marin (« le grand crocodile » ou le « grand dragon ») qui le force à jouer un rôle assigné par Dieu : celui de prophète. J'ai vécu quelques années dans un lieu merveilleux où le fantastique était quotidien. L'horreur aussi : ces gens si doux habités par le mystère étaient sans défense face au mal. Chez les chamans noirs (par opposition aux chamans blancs) les sacrifices humains et le cannibalisme avaient encore cours. On me disait que les sacrifices humains étaient des éléments garants de l'efficacité de certaines pratiques « magiques ». C'était le fameux « On ne fait pas d'omelette sans casser les œufs ». Horrible pour les œufs ! J'ai la conviction que les chocs en retour de ces pratiques « magiques » expliquent, pour une part, l'état de décomposition de l'Afrique contemporaine. Au fond, c'est une situation qui n'est pas sans similitudes avec la nôtre, ou un capitalisme devenu fou depuis qu'il n'a plus d'opposition crédible nous sacrifie pour couvrir ses démesures.

La forêt équatoriale était un monde étrange, nietzschéen par son côté surhumain, un monde où en effet Dieu était mort. Alors tout était possible dans l'utilisation des « forces » qui dominaient le monde et s'offraient à des serviteurs, à la fois maîtres et esclaves, choisis par « elles » selon des critères obscurs. Si l'on était choisi par une de ces forces, il suffisait de suivre les rites et la « force » devenait une aide. Une aide qui réclamait son prix, son **cachet**. C'était comme un acteur qui tient à jouer son rôle aussi efficacement que possible sans se poser de questions sur la valeur métaphysique de ce qu'il fait. C'était comme un brave homme, ouvrier spécialisé dans une fabrique d'armes chimiques, qui manifeste pour s'opposer à la fermeture de l'usine. C'était comme nous tous qui vivons en un monde où nous devons conquérir enfin l'intelligence de nos actes.

Les acteurs sont un peu comme les chamans. Il y en a des blancs, il y en a des noirs. Les blancs sont ceux qui pratiquent la « magie blanche » où l'on pose des limites à ce que l'on fait, alors que la noire est sans limites. Les chamans noirs sont comme les bourreaux d'autrefois, quelle que soit l'ignominie de ce qui sera fait, on en trouve toujours un pour tenir le rôle. L'excuse invoquée est toujours la même : « J'obéis aux ordres, et si je ne le fais pas un autre le fera ». La dimension la plus tragique de ce raisonnement tient au fait qu'il est solide, il explique des siècles de tueries et de cruautés au sein d'une espèce, l'espèce humaine, dont la violence est endémique : les avancées et les reculs des

civilisations sont définis par les façons dont elles parviennent à utiliser positivement cette violence propre à l'espèce.

Le pari du pacifiste se fonde sur la proposition inverse à la précédente. Le pacifiste dit : « Si je ne le fais pas, personne ne le fera ». Ce pari n'a pas toujours été perdu, et pas toujours gagné non plus. Personnellement, je ne suis ni pacifiste ni belliciste, l'action doit toujours être juste, c'est-à-dire adaptée à la totalité des nécessités de l'heure pour atteindre un but réel, et non virtuel ou chimérique. On ne s'y reconnaît pas toujours entre le réel, le virtuel et le chimérique, et c'est l'essence de la tragédie. Il y a aussi la simple cupidité, l'appât du gain, ou l'excuse tragique de la volonté de survie. Ces explications, excuses ou justifications font que pour les rôles ignobles on trouve toujours des volontaires. Il me semble qu'il y a là, dans ce jeu de rôle, une perversion de ce sens du sacré qui, autant que la violence, est consubstantiel à la condition humaine.

Le sens du mot **cachet** mérite d'être exploré. Les autres professionnels ont un salaire, une indemnité, une paye, un traitement, une solde ; et au pluriel : des émoluments, des appointements, des honoraires, des gages, etc., etc. Seuls les acteurs ont un cachet (et les moins bons, ou les débutants « cachetonnent », ils « courent le cachet » : ils acceptent n'importe quel rôle). Le mot a la même origine que « la lettre de cachet » des rois de France qui envoyait les gens en prison ou en exil. Le mot est chargé d'arbitraire, d'incertitude, de précarité, de dépendance, et de puissance. Celui qui touche un cachet dépend du pouvoir et du vouloir du possesseur du cachet. À l'origine le cachet est cette estampille apposée sur un document pour authentifier la volonté de celui qui détient le cachet et le droit de s'en servir. Le pouvoir de la séduction force la volonté du détenteur du cachet. L'actrice est donc payée à proportion du plaisir qu'elle est censée procurer, d'où le lien fait autrefois entre actrice et prostituée. D'un point de vue philosophique, l'acteur est donc un être dépendant du plaisir qu'il promet aux détenteurs du cachet : le metteur en scène, les producteurs et, finalement, le public. D'où l'inextinguible besoin d'amour confondu à la séduction qui, souvent, rend la vie des acteurs infernale pour eux et pour leur entourage. D'où les suicides lorsque le trop-plein de séduction entre en conflit avec l'amour, ou encore lorsque séduction et amour se retirent, lorsque l'artifice de l'acteur n'est plus crédible. À nouveau, le

plaisir, la séduction et l'amour nous font entrer dans le domaine du sacré, du religieux, avec sa double postulation : le bien, le mal, le haut, le bas, le bon, le mauvais, le beau, le laid, Dieu, le Diable. Je ne vais pas vous passer aux micro-ondes la tambouille de Nietzsche : le christianisme religion des esclaves, Dionysos oui, les idéologies du sacrifice du plaisir terrestre non, dans le nihil tout est égal, par-delà le bien et le mal, trouvons les valeurs du surhomme, etc. Je n'ai jamais mordu à ces histoires, pas plus qu'aux bondieuseries homicides.

Des années passées à vivre parmi les peuples de la Forêt sacrée, j'ai tiré la certitude que le fait universel qui marque l'action théâtrale est sa dimension sacrée. La métamorphose de l'acteur est donc chamanique. Jouer un rôle, c'est voyager ailleurs qu'en soi-même, où dans un moi qui n'est pas celui de tous les jours, d'où les dangers du métier d'acteur dont nous reparlerons : avoir la capacité d'être des personnalités multiples, voire mythiques, entraîne par nécessité à se demander qui l'on est. Certains ont des ailleurs sublimes qu'ils parviennent à intégrer sans dommages, d'autres sautent d'une personnalité à une autre dans l'excitation permanente d'un jeu de rôles qui devient dépressif sitôt qu'il faut faire face au réel. Ou qui tombe dans la folie lorsque le réel est perdu.

Même si tout le monde ne sait pas faire semblant, même si certains réussissent le semblant mieux que d'autres, cette inégalité relative dans la capacité de créer de l'apparence ne change rien au fait que le phénomène du jeu est suffisamment courant pour que chacun le reconnaisse quand il le voit. Nous réussissons alors à nous y projeter pour juger la performance, l'efficacité de l'acteur. Performance, efficacité sont des termes du vocabulaire des gens du spectacle, et le fait qu'ils se sont glissés dans le langage courant en dit long sur l'irréalité du monde que nous avons créé : un monde aussi magique et fou que celui des chamans africains, même s'il est plus confortable, et globalement plus efficace. Performance, efficacité sont des mots dangereux et difficiles, des mots nietzschéens, car ils sont purement techniques. Comme avec les chamans noirs il n'y a plus de bien il n'y a plus de mal : il suffit d'être efficace : « on y croit »... Comme si c'était vrai ?... Mais non : « C'est du cinéma ! »

J'ai vécu des instants de grande violence. Les gens normaux devenus malgré eux, le plus souvent, les témoins et les victimes des violences me disaient qu'ils auraient voulu que ce ne soit **que** du cinéma. Malheureusement, il n'y avait pas

de fin au film. Le film allait jusqu'au bout, jusqu'à la mort de celles et de ceux entrés malgré eux dans l'histoire avec tous les autres qui s'étaient pris pour des acteurs. Des acteurs et des actrices dotés d'une assurance-vie qui permettrait de quitter la scène pour regagner les comforts du réel. Mais là où j'étais, impossible de sortir du drame ! Le réel était le drame. Il était atroce. Pourtant, je savais que le réel, mais le réel seulement et pas le « faire semblant », aurait pu être sublime et merveilleux.

Vous venez de le remarquer, le cinéma a changé notre façon de voir le monde, l'horreur en particulier. Il en a fait une esthétique où la manipulation devient possible. Alors qu'avant le cinéma, l'horreur était à la fois naturelle et exceptionnelle. Aujourd'hui, - à l'exception des victimes immédiates qui entrent dans le monde de la douleur et de la mort - même si nous devons vivre les mêmes drames qu'autrefois, à travers les hiéroglyphes du langage des images nous mettons une distance entre l'horreur et nous, celle du spectateur qui balance entre un excès de certitudes, ou de soupçons. Le soupçon qui née du « ça a l'air d'avoir été », d'où la multiplication présente des « théories du complot ». Mais en même temps, l'horreur filmée - et parfois reconstituée par le cinéma - ne peut plus être ignorée, car l'image crée des sensations. Ce double phénomène a été considérablement renforcé par l'universalisation de l'image télévisée. Il est probable qu'à terme le monde en sera changé. Mieux ou pire ? Je sais seulement que nous risquons l'indifférence. Par lassitude des sens et par peur de la manipulation. Car si l'image prétend à la vérité, elle sait très bien mentir. Elle fait alors du virtuel, nous le présente comme du réel, et nous conduit à la catastrophe dans la mesure où nous agissons sur un virtuel que nous prenons pour du réel. Cette « virtualisation » de l'univers est un des aspects les plus mystérieux et ambigus de la modernité. Prenez la valeur de l'argent, l'argent est l'image virtuelle de nos désirs, qu'il exhausse ... en principe. La valeur de l'argent est aussi virtuelle que sa fonction d'apaisement des désirs, elle repose sur la croyance collective en sa virtualité de valeur d'échange et d'apaisement des désirs. Si la croyance décline, ou s'accroît, la valeur de l'argent fait de même... et si elle cesse, le système s'écroule. De ce point de vue, les bitcoins sont les derniers venus de cette aventure d'une foi collective en une forme de cupidité spéculative... qui est aussi un instrument pratique d'échanges universels. Pour nous libérer de l'argent et du reste, il nous faut donc trouver enfin le réel... le plus grand des mystères.

Les grands drames que j'ai vécus se passaient souvent en des lieux reculés et sauvages où les beautés naturelles n'attendaient que le regard d'un homme pour prendre forme. Alors il y avait les paysages, les animaux parfois, dont la beauté et la grâce me donnaient des émerveillements qui versaient un miel étrange sur mon amertume. Voir la beauté et la grâce et s'en émerveiller au point que tout l'être semble vibrer dans la splendeur du monde est un don divin. Et puis, parfois, il y avait la surprise de l'amour attendu. Dans un battement de cils paraissait une femme que j'aimais et qui m'aimait. Aujourd'hui encore, je reste ébloui par toutes ces « belles passantes » qui se sont arrêtées en chemin pour bercer mes chagrins et dans l'enfer des hommes me faire la vie belle. Et dans tout cela, je me disais : « Dieu soit loué ! La splendeur de ce corps n'est pas du cinéma ! Ce que tu vis est vrai ! » En ces instants où tout était mêlé, splendeur et horreur, je percevais ma dignité dans le fait de vivre toutes ces choses inconciliables **simultanément**. Je n'avais pas le choix direz-vous. Vous vous trompez. J'avais le choix ! J'aurais pu me faire du cinéma, trouver des explications à l'horreur : « Ces gens ne sont pas innocents, ils l'ont cherché, après tout : l'Afrique aux Africains ! » ; ou encore : « Moi, je suis différent, je n'ai aucune responsabilité dans tout ça, j'aide ces pauvres gens, je suis vertueux » ; ou encore plus vicieux, genre mauvais porno : « Il faut de tout pour faire un monde, des tueurs qui tuent et des humanitaires qui assistent les massacrés. » ; et, dernier exemple, le plus diabolique peut-être : « Tu ne perçois qu'un aspect subjectif des choses, mais il y en a d'autres... des vérités alternatives... tu accordes trop d'importance à ta subjectivité ! » J'ai entendu les sadiques du bien employer ces arguments, je les ai toujours trouvés obscènes. Les moins ignobles étaient ceux qui disaient : « Qu'ils fassent ce qu'ils veulent, moi je bosse et je gagne mon fric ! » Mais pour moi, c'était le vide, rien, pas d'explication, pas d'excuse, et même l'illusion du cynisme ne venait pas. Ma seule consolation philosophique était de penser qu'en essayant d'arrêter les massacres je pouvais être massacré. Cela m'attachait au principe de **réalité** et créait une sorte d'égalité humaine dans ces histoires de fous. Certes, il y eut des instants où j'aurais voulu mourir, non par désespoir, mais par lassitude. Celle du spectacle de la sottise en marche que je ne parvenais pas à entraver. Alors la femme que j'aimais me confiait sa bouche et tout le reste et pendant des heures, le plus souvent la nuit, je baignais à la source et

dans la lumière du monde, cela m'attachait au principe d'**irréalité**. Ce n'était pas un jeu, la douceur de la chair était vraie. Merci, merci, merci !

J'ai su très tôt les métiers que je ne voulais pas exercer. Il y en avait trois : boucher, coiffeur, acteur. Boucher parce que j'avais pitié des bêtes, surtout des mammifères, ils sont comme nous, plus ils sont évolués plus ils aiment les gratifications sexuelles (les dauphins, les singes)... Leur abatage m'était insupportable, encore que j'ai vu les Bouriates tuer des daims et les dépecer avec un infini respect et transformer les carcasses en œuvres d'art, comme Rembrandt avec son « Bœuf écorché ». On devrait faire comme eux, les Bouriates et Rembrandt. Hélas, dans un monde qui n'a pas le respect naturel dû aux bêtes, je ne suis pas capable d'être végétarien, ce n'est pas vraiment dans mon programme biologique. Je mange de la viande avec plaisir et regret à la fois. Mais j'essaie de ne pas exagérer mes prédatons d'ovins, de caprins, de bovins et de suidés, et je ne mange jamais du veau, sauf par erreur ou par politesse. Enfin je fais souvent la cuisine, avec soin, pas seulement pour mon plaisir et celui de mes invités, mais pour rendre un dernier hommage aux bêtes sacrifiées : je travaille la matière qu'elles ont eu la bonté aveugle de m'offrir. J'ajouterai que les bouchers qui pratiquent leur métier avec art, comme les Bouriates, sont des gens que j'admire. Pour les coiffeurs, je suis moins à l'aise pour en parler. Sans vouloir leur chercher des poux dans la tête, je trouve leur métier trop sédentaire, monotone : des cheveux encore des cheveux toujours des cheveux. C'est peut-être la raison pour laquelle ils sont si bavards.

Ce que je dis est injuste parce qu'un coiffeur silencieux n'inspire pas confiance. On pense tout de suite que notre tête ne lui revient pas. On stresse en pensant que bientôt il saisira le rasoir. Il y a aussi ceux qui jouent les importants et vous font la liste des célébrités qui leur confient leurs chefs, façon de dire qu'ils sont bien bons d'avoir accepté votre tête d'inconnu. Je suis injuste avec les coiffeurs, les bavards m'insupportent et les silencieux m'inquiètent. Je ne fréquente que les coiffeuses, avec moi elles sont silencieuses. Et puis, il y longtemps, je suis tombé amoureux d'une coiffeuse. Depuis, je réserve aux dames le privilège de toucher mes cheveux... Elles les coupent aussi : « Moi Samson, toi Dalila ! » C'est un peu ce qui m'est arrivé avec ma coiffeuse.

Pourquoi ai-je eu cette répulsion pour le métier d'acteur ? Je me suis souvent demandé si j'étais un être timide. Je suppose que oui. Les timides se cachent, les acteurs se montrent. D'un côté la phobie d'être regardé, de l'autre le plaisir de se montrer, et derrière tout cela la peur de ne pas être aimé et la jouissance de provoquer le désir, qui assure par le regard et le corps de l'autre que notre corps existe, qu'il est source d'un pouvoir, celui d'être désiré(e). Pour l'amour c'est plus compliqué, l'apparence des corps ne suffit plus, ce qui crée des malentendus.

Je suis convaincu que chaque être est porteur de personnalités hypothétiques que les événements et les circonstances de la vie révéleront ou ne révéleront pas. Il me semble que derrière chaque timide il doit y avoir un exhibitionniste qui attend son jour. J'ai lu de nombreuses autobiographies d'actrices, et j'ai lu avec intérêt les deux livres de Brigitte Lahaie, l'étoile française des films pornographiques de la deuxième moitié des années soixante-dix : « Moi, la scandaleuse » et « Hommes, je vous aime ». Ce n'est pas du Proust, mais c'est plein d'intérêt. Ce qui me frappe le plus dans ce que l'on peut deviner de la personnalité de Brigitte Lahaie, c'est une forte timidité, que les circonstances de la vie ont métamorphosée en exhibitionnisme (modèle courant, celui qui consiste à exposer son corps) avec chez elle une tentative, pas très réussie, mais pas catastrophique, de faire de son exhibitionnisme une œuvre d'art. Je pense que l'exhibitionniste est une des personnalités hypothétiques les plus courantes qui coexistent avec la timidité. D'ailleurs, je ne fais rien d'autre moi qui écris et me mets moralement à poil en espérant produire une œuvre d'art.

On l'aura compris, une personnalité hypothétique est une autre façon d'être soi que chacune et chacun porte en elle et en lui : nous en portons toujours plusieurs. Le premier qui créa ce concept, à ma connaissance, est un écrivain tchèque, Karel Čapek (1890-1938). Dans sa pièce de théâtre « R.U.R » créée à Prague en 1921, il inventa le terme « robot », tiré du mot « ouvrier » (*robot* en tchèque), mais aussi, à mon avis, tiré de la légende juive du *Golem* de Prague. J'ai vécu à Prague autrefois. Prague est un de ces cœurs où palpitent diastoles et systoles des cultures qui font l'Europe. J'y avais de temps en temps de longues conversations avec Ivan Klima, un écrivain tchèque contemporain, grand admirateur de Karel Čapek qu'il m'a fait lire et dont il m'a expliqué

l'œuvre. De là vient mon utilisation de ce concept dans mon travail d'écrivain. Il lui arrivait aussi de s'étendre sur ses problèmes de droits d'auteur dont il avait chargé une suédoise, car, me disait-il, « Les Suédois ont la réputation d'être honnêtes ». Je n'avais pas ce problème de gestion de droits d'auteur, je ne l'ai toujours pas. Cette affaire ne m'intéressait guère, mais, par sympathie je l'écoutais m'énoncer ses espoirs et suspicions. Je devrais aussi parler du philosophe français Paul Ricoeur, venu rendre hommage à son ami le philosophe Jan Patočka mort en 1970, victime du communisme. Un soir à Prague, Paul Ricoeur longuement me parla du concept d'identité. Il y a aussi le poète croate Tin Ujević qui, vers 1930, écrit son poème « Fraternité des visages dans l'univers » :

« N'aie pas peur, tu n'es pas seul ! Il y en a d'autres que toi

« qui inconnus de toi vivent ta vie, dans l'obscurité

« et tout ce que tu as été, rêvé ou entendu flamboie

« en eux avec la même ardeur, beauté et pureté.

Si je devais rendre compte de tous ceux et de toutes celles qui ont marqué ma vie, par leurs œuvres ou par leur affection, ou les deux à la fois, je passerais mon temps à écrire des listes de noms suivies d'un bref descriptif. Ce serait sans intérêt, car le souffle mystérieux de l'œuvre d'art serait absent de cette compilation. Pourtant, toutes ces œuvres et tous ces personnages sont une partie de moi. Moi, un francophone européen qui a eu le bonheur de naître sur une terre riche de créateurs du passé et du présent dont je ne fais que transmettre l'héritage avec, si possible, quelques intérêts ajoutés au capital.

Les rencontres que l'on fait dans sa vie, notamment, mais non exclusivement les rencontres amoureuses, jouent un très grand rôle dans l'endormissement ou dans le surgissement de nos personnalités hypothétiques. Il est à la fois merveilleux et dangereux ce besoin d'être aimé qui nous détermine tous et met nos vies dans la dépendance de **qui** l'on aime. C'est vrai pour les hommes, mais plus encore pour les jeunes filles qui se lancent dans l'amour avec une force qui les bouleversent et fait surgir des personnalités hypothétiques qui soudain les font grandir, mais peuvent aussi les détruire ou les placer sur des voies sans issues. J'ai une grande admiration pour Brigitte Bardot, qui, sur le

chemin du tout-à-l'amour-des-enfants-qui-aiment, en refusant de grandir, a frôlé la catastrophe ; et s'en est tiré non sans mal en nous faisant don d'une splendide leçon de dignité. En un temps où elles sont si mal préparées à faire face aux désordres créateurs et destructeurs de l'amour, certaines jeunes filles se donnent aveuglément pour être aimées par l'être aimé. Plus qu'une éducation sexuelle, notre civilisation doit développer une éducation à l'amour afin de nous aider à choisir le sujet-objet de notre amour. Outre les proches et la famille, mais sans aucune garantie de qualité, ce savoir est en partie dispensé par la littérature, par l'opéra, le théâtre, la télévision et par le cinéma, mais sans que ces productions artistiques ou commerciales aient une véritable ambition de donner des leçons de vie. Un des drames de la jeunesse est le fait que nous avons le plus besoin de recevoir des leçons de vie à l'âge où l'on est le moins disposé à les recevoir ; et ce refus fait aussi partie de notre façon de grandir. Pourtant, en général, l'être sait reconnaître ce qui le nourrit. Il sait que seul ce qui lui est donné par amour peut le nourrir. D'où ce livre... D'où notre répulsion face au « faire semblant » sitôt que l'on touche au domaine de l'amour. Mais attention ! Ce qui est donné par amour n'est pas certifié à qualité. Ce n'est pas parce que nous mettons nos sentiments en actes que ces actes auront les conséquences que nous en escomptons. Nos actes auront les conséquences que le respect ou la négation du réel provoquera.

Lors d'une famine en Afrique, je suis allé dans un village près des sources du Nil Blanc. Les enfants encore vivants présentaient presque tous les symptômes du kwashiorkor (manque de protéines) : cheveux roux, œdèmes... Or, ces gens vivaient le long du fleuve, il y avait du poisson en abondance, je ne comprenais pas... J'ai demandé aux Anciens d'assembler le village, et, à l'ombre d'un grand manguier nous avons parlé. Les femmes ne donnaient pas d'œufs aux enfants, cela aurait apporté le malheur à la femme et à l'enfant : l'œuf était tabou. Elles allaitaient le plus longtemps possible et nourrissaient les enfants avec du *posho* – un porridge de maïs blanc renforcé de haricots. Affaiblies par la famine, les femmes avaient du mal à allaiter. La guerre avait désorganisé les circuits marchands : il n'y avait plus de haricots et peu de maïs. D'où les carences évidentes en protéines. J'ai demandé s'ils allaient à la pêche, oui, c'était un village de pêcheurs. J'ai demandé s'ils donnaient du poisson aux enfants. Réponse unanime : « Non ! le poisson est un *légume faible* qui ne remplit pas le ventre, il faut aux enfants une nourriture forte qui remplit le ventre : du *posho*

et des haricots ! » Il ne fait aucun doute que les mères de ce village nourrissaient leurs enfants avec amour. Sans le savoir il arrive que l'amour tue ! Saint Bernard le dit dans une magnifique formule latine : « *Quid faceret eruditio sine dilectione ? Inflaret. Quid, absque eruditione, dilectio ? Erraret.* » (Que ferait la connaissance sans l'amour ? Elle s'enflerait. Et l'amour sans la connaissance ? Il se fourvoierait.) L'Europe chrétienne fut porteuse d'une immense sagesse spirituelle. Il nous la faut redécouvrir et la porter encore plus loin.

Une véritable éducation sentimentale devrait nous apprendre à pratiquer la discrimination entre toutes les formes de l'amour : les fausses, les vraies, le désir auxiliaire de l'amour et celui qui se trompe de voie, l'amour qui ouvre les portes et celui qui les ferme, comment surmonter un chagrin d'amour... Pour acquérir ce savoir il faut parler de l'amour avec celles et avec ceux que l'on aime et qui nous aiment ; il faut lire les bons auteurs, moins nombreux que les mauvais, mais nombreux quand même ; et surtout, surtout, il faut faire confiance à son instinct. Cette sensation brève, mais immédiate à l'intérieur de nous qui dit : « Vas-y ! » ou « Danger ! N'y va pas ! ». Je dis l'intuition et non l'expérience : d'abord quand on est jeune on a tout, sauf l'expérience, mais de toute façon l'expérience en amour ne sert à rien du tout ! Quand on aime et que l'on est aimé, le génie de l'amour crée spontanément sa magie, le reste est littérature. Donc, à partir du moment où l'on entend son être intérieur dire : « n'y va pas ! » il ne faut plus raisonner : « Il est bien gentil, elle est bien gentille, elle est bien roulée, il est bien foutu, etc. », « De quel droit puis-je juger, etc. », « Il va penser que je suis raciste, etc. », « On a bien le droit de se faire du bien, etc. » La raison qui succède à l'intuition pour en faire la critique est toujours une sottise ; alors que celle qui essaye de comprendre l'intuition est une auxiliaire intelligente et utile, si l'on a le temps de raisonner avant d'agir. Je dis cela, car pour n'avoir pas écouté le message qui doucement, mais clairement, me disait de ne pas y aller, j'ai failli mourir.

Il y a quelque temps, dans le Kidepo, une région où opéraient des groupes armés, je voyageais en voiture, sur une piste tortueuse, dans un magnifique paysage. Il y avait un long virage puis le sommet d'une colline. J'ai ressenti dans le bas du cerveau une sorte de message, ce n'était pas des mots, mais une sensation que je transformais en mots : « Là, devant, danger, n'y va pas ! » Au

lieu de suivre ce message, j'ai commencé à raisonner tout en continuant ma route : « Tu deviens trop nerveux, calme-toi, etc., etc. » Arrivé au sommet de la colline ça a commencé à tirer d'un peu partout... Inutile de raconter comment je m'en suis tiré. Ici, l'important est de faire comprendre que le monde n'est pas toujours déraisonnablement silencieux (Albert Camus définit l'absurde comme la « confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde »). Je veux témoigner du fait que, parfois, le monde nous parle, il nous demande simplement d'être attentifs. Ce jour-là, je ne le fus pas. J'aurais dû en mourir, la chance est une étrange chose. Cette expérience m'a aidé à porter mon attention sur ce que l'on appelle « intuition », et que j'appelle, moi, écouter le langage du monde. Cela m'a sauvé la mise à plusieurs reprises. Je le dis avec humilité, avec tristesse. Un jour hélas, il m'est arrivé d'entendre le langage du monde sans transmettre le message. Une jeune fille et un jeune homme en sont morts, je porte encore ces deuils... ma faute.

J'étais dans une petite ville d'Ukraine, Vinnica je crois, une réception diplomatique, j'avais fait une petite conférence... je l'avoue, je ne me souviens plus très bien des circonstances, un festival de cinéma je crois, des films sur l'aventure humanitaire. Une jeune fille est venue me parler, ses amies étaient avec elle. Elle était belle, pleine de charme, de gentillesse, et de vie. Elle avait de longs cheveux bouclés d'un roux presque rouge que l'on voit parfois en Europe centrale, et, étrangement, au Moyen Orient. Nous avons parlé de voyages... je suppose que ma conférence portait sur le métier de diplomate. Elle m'a dit que l'été venu, elle allait partir au Pakistan faire un *trekking* avec son petit ami. J'ai failli lui dire que les Pakistanais en général n'étaient pas des gens très sains sur le plan sexuel, et que... (l'ai-je dit, ne l'ai-je pas dit ?). Mais elle m'a déclaré que son petit ami était le champion de boxe régional. C'est alors que j'ai ressenti le message de danger, comme autrefois, comme si souvent depuis... Mais il y avait tout ce monde autour de nous, le rire de ses amies, elles l'admiraient, elles l'enviaient. Je suppose que quelques-unes étaient également amoureuses du champion de boxe. Il y avait sa joie de bientôt partir pour cette aventure, et la joie dans son regard était si grande que je n'ai pas osé lui dire qu'elle ne devait pas partir là-bas, qu'ils devaient aller en montagne ailleurs... En Suisse !

Un an plus tard, par une amie qui avait été l'épouse de l'ambassadeur ukrainien au Pakistan, j'ai appris qu'alors qu'elle campait près d'un village, son ami et elle avaient été violés et tués. Les autorités pakistanaises ont accusé le Mossad israélien d'avoir fait le coup pour discréditer le Pakistan, cette étoile de l'islam militant. Je m'en veux, je m'en veux tellement de ne pas lui avoir dit le message. À l'un et à l'autre je demande pardon de ne pas avoir dit ce que je devais dire. Vous me trouvez des excuses ? Je ne m'en trouve pas. Moi, j'étais là !

Cela que nous sommes est toujours beaucoup plus complexe que ce que nous pensons ou ne pensons pas de nous-mêmes. On dit que cette vérité doit être cachée, ignorée, car elle est source d'angoisse : qui suis-je ? On prend la première personnalité hypothétique qui se présente, et en avant ! On joue à moi c'est moi et lui c'est lui ! Et plus l'affirmation de soi est péremptoire, agressive, plus l'angoisse est grande dans les profondeurs... Mais pas du tout ! C'est tout le contraire ! Les personnalités hypothétiques nous aident à vivre une vie magnifique où l'on peut regarder en face tous nos possibles, et choisir les dimensions de soi que l'on veut faire grandir pour laisser mourir celles qui sont des monstres. À nous les catastrophes, à nous les triomphes ! C'est toute la problématique du jeu, et du « je » de l'actrice.

Chapitre 3

« Comme le Dieu de la Bible, comme les parents qui font un enfant, l'acteur crée « à son image » »

La meilleure façon d'éviter les catastrophes est de savoir que nous sommes tous porteurs de personnalités hypothétiques. C'est une richesse qui nous permet de mieux comprendre les autres et de rester sereins devant la diversité du monde et de nous-mêmes. Le poète croate Tin Ujević, pauvre, ivrogne et mystique a su et dit cette vérité sublime. Percevoir cette richesse nous sauve de la déstabilisation créée par l'angoissante question : « Qui suis-je ? » La réponse porte un double danger. Répondre trop vite ! et mutiler la richesse de son visage en lui imposant le port d'un seul masque, un seul voile. Ne jamais répondre ! et se perdre dans le multiple : vouloir être tout n'aboutit à rien ! Comme Friedrich Nietzsche monté si haut en puissance pour finir en légume chez sa sœur. Une vie réussie avance mue par la tension de ces deux pôles, alors l'aventure humaine prend tout son sens. Celui que face aux étoiles nous créons.

Accepter et explorer avec prudence et détermination le fait que nous sommes porteurs de personnalités hypothétiques nous permet d'accepter la part d'énigme en sommeil dans l'unité de notre être qui, s'il veut être complet, doit apprendre à faire face à sa pluralité. Gabriel d'Annunzio a exprimé ce fait, par lui transformé en fulgurance poétique : « Louée sois-tu, Diversité des créatures, sirène du monde.»

Comme la vie elle-même, cette vérité n'est pas de tout repos. Dans l'Odyssée, Homère a été le premier écrivain qui exprima le danger que court l'être qui regarde sa diversité en face : Ulysse, pour ne pas être dévoré par les sirènes dont il veut écouter les chants envoutants, se fait attacher au mât de son bateau ; alors seulement peut-il écouter l'opéra, ou voir le film, si vous le voulez. La diversité du réel est une assemblée de sirènes qui cherchent à dévorer la vie de l'être aux attaches incertaines. En décembre 2010 aux EU et en février 2011 en France, on a pu voir une des expressions les plus récentes, et

les plus talentueuses, de ce danger dans le film « Le Cygne noir » (*Black Swan*), triplement réalisé par Piotr Tchaïkovski, Darren Aronofsky, et Natalie Portman : dans le personnage de Nina elle réussit à exprimer la métamorphose tragique du chaman blanc et noir, comme les cygnes du même nom. Il y a dans ces personnages (Ulysse chez Homère, Nina chez Aronofsky) plus qu'une métaphore des dangers que font courir les personnalités hypothétiques aux êtres mal préparés à y confronter leur moi ordinaire. C'est la raison pour laquelle tant d'acteurs et tant d'actrices, et plus généralement les personnes que des circonstances à la fois imposées et choisies forcent à porter des masques, ont des vies et des fins de vie tragiques, tant pour eux-mêmes que pour leurs entourages.

Pourtant, les acteurs nous donnent une leçon de vie. En théâtralisant la dynamique des personnalités hypothétiques, ils nous obligent à regarder les nôtres en face, ou à les projeter sur eux. C'est une illusion que de croire que l'acteur joue pour exercer une fonction professionnelle, source d'un gain considérable (ou dérisoire) et source d'une célébrité (ou d'une obscurité) qui risquent de pervertir l'expérience magique. Non, le jeu s'accomplit comme une fonction normale de l'esprit qui veut toujours aller plus loin. Plus loin que la dualité du blanc et du noir, plus loin que la multiplicité des personnalités hypothétiques... Oui ! Plus loin, pour enfin créer la splendeur de l'être devenu **soi**. Celle, celui que face à l'éternité tu veux être, et si tu y parviens ta mort sera une ode à ta vie.

Dans ses « Réflexions sur la poésie » rédigées en 1944, un mois avant son arrestation par les Allemands, le poète surréaliste Robert Desnos à magnifiquement exprimé ce besoin d'au-delà dans le processus de création : « Il me semble qu'au-delà du surréalisme il y a quelque chose de très mystérieux à réduire, au-delà de l'automatisme il y a le délibéré, au-delà de la poésie il y a le poème, au-delà de la poésie subie il y a la poésie imposée, au-delà de la poésie libre il y a le poète libre. »

De plus, grâce aux efforts que nous devons faire pour maîtriser la dynamique des personnalités hypothétiques, nous pouvons voir dans les autres des dimensions de nous-mêmes qu'avec joie ou à regret nous avons laissé croître,

ou non. La tolérance n'est pas une abstraction, mais un phénomène naturel d'empathies et d'antipathies pour la diversité d'un monde où tout communique. C'est un art que de se créer soi-même en acquérant la maîtrise de ses personnalités hypothétiques. C'est refaire un acte de création : comme le Dieu de la Bible crée « l'homme à son image » ; comme les parents font un enfant qui leur ressemble ; comme l'acteur crée un personnage à sa ressemblance, ou donne sa ressemblance à un personnage (un grand acteur qui joue un roi devient roi ; un acteur extraordinaire qui joue un roi force le roi à devenir lui ; avec un acteur génial, on ne sait plus qui est acteur, qui est roi). Tout être est créateur à partir du moment où il maîtrise son ou ses rôles. Ainsi sommes-nous tous porteurs d'une sorte d'universalité qu'un auteur latin, Térence, a exprimée en son temps en disant : « Je suis homme et rien de ce qui est humain ne m'est étranger ». Sur cette voie, il y a pour les acteurs mille façons d'échouer ... et quelques réussites. Celles et ceux qui échouent parfois ne le supportent pas.

Cela nous ramène au théâtre puisque Térence, un Berbère d'Afrique du Nord, née à Carthage (Tunis) vers 190 av. J.-C., écrivait pour le théâtre. Il écrivait pour des acteurs et pour des actrices dont il sortit les rôles des stéréotypes grecs et romains de son temps : la putain cupide, le père abusif, l'esclave trompeur, etc. en les dotant de sentiments et de pensées qui en partie échappent à leurs modèles conventionnels. Il eut son temps de célébrité à Rome, mais tout indique que son théâtre était contesté par les tenants d'une tradition comique populaire : celle qui associait au théâtre chants, musique et pantomimes ; celle des stéréotypes dont on retrouve les personnages dans la *Comedia dell'Arte*, dans l'opéra (le duel du ténor et du baryton, ou du ténor et de la basse, pour les beaux yeux de la soprano), ainsi que dans les premiers films du cinéma muet : la pure jeune fille, l'amoureux, le méchant, le justicier... Aujourd'hui, Térence est avec Plaute le seul auteur comique latin dont le temps a conservé plusieurs œuvres : six pièces en totalité. C'est là une tendre ironie de l'histoire, car alors que Térence n'a créé que pendant une brève période, dix ans peut-être, on sait que plusieurs auteurs comiques latins ont eu une longue carrière, mais leurs œuvres effacées des registres du temps nous sont inconnues. De la même façon que nous sont inconnues (sauf une seule pièce), car perdues, les œuvres de Ménandre, un auteur grec du IV^e siècle av. J.-C., dont Térence reconnaît s'être directement inspiré et qui, lui-même, avait été

influencé par Aristote, Platon et les stoïciens. Des espaces changeants apparaissent au fil du temps, et le temps est le mystère d'une inertie livrée à la merci des espaces changeants, chaque génération crée un nouvel espace. Ce qui est créé dans un espace-temps est renforcé par un autre, ou bien détruit... pour reparaître ailleurs, en un autre temps, ou nulle part et jamais : chaque génération est un peuple nouveau.

Térence disparaît âgé d'une trentaine d'années, noyé peut-être dans un naufrage alors qu'il revenait à Rome après un voyage d'études en Grèce. Aujourd'hui et pour l'éternité, son nom a la saveur immortelle de « cela qui fut en premier ». Même si de nombreux indices nous disent qu'il y en eut d'autres avant lui, la préservation de ses œuvres dans le temps, leurs qualités, et le fait que Molière s'en soit inspiré, lui ont donné le privilège d'entrer dans les mémoires comme le premier : la première fois, la première pièce de théâtre comique des Latins. Un peu comme sont immortelles les premières stars du cinéma parlant.

Tout au début, le nom des acteurs du muet n'était pas plus mentionné au générique que celui du réalisateur. Plus tard, le cinéma muet a produit quelques actrices et acteurs de grande renommée, je pense par exemple à Rudolph Valentino (1895-1926) un « cas » dans l'histoire du cinéma, et à Mae Marsh (1894/95-1968) qui joua dans tous les chefs d'œuvre de David Griffith : « la naissance de l'homme » (Coppola reprend le concept du premier outil dans « 2001, Odyssée de l'espace »), « Naissance d'une nation », « Intolérance ». Mae Marsh a eu une des plus longues carrières du cinéma, elle tourne son premier film en 1910 et le dernier en 1964. Elle figure dans plus de cent films. Mais elle ne fut pas une star, son adoration fut limitée. Même si son jeu muet est remarquable, la technique cinématographique de l'époque ne lui permet que d'être une sorte de fantôme muet évoquant des âmes dans les tourments de l'amour, de la peur, de la tendresse, de l'innocence, de la sensualité ... En dépit de tout son talent, il est difficile de croire aujourd'hui à son « faire semblant ». De plus, lorsque le parlant arrive, au début des années trente, elle a passé l'âge où son pouvoir de séduction aurait pu éclipser celui des étoiles plus jeunes dont la poitrine était plus développée. Je ne sais pas quel lien mystérieux unit les seins au parlant, mais c'est incontestable (voix de gorge ?). C'est pourquoi Mae Marsh (1895-1968) et (86-55-84 ?) ne fut pas une star, ce

qui est injuste si on la compare à une idole des années cinquante aux rôles médiocres : Jayne Mansfield (1933-1967) et (110-50-90), une femme au destin aussi étonnant que ses mensurations. Elle fit cinq enfants : rare pour une star ! En 1957, à travers une interview accordée à François Chalais lors du Festival de Cannes, elle apparaît plus intelligente et subtile que les rôles qui lui furent systématiquement confiés ; mais, folle de son physique jusqu'à l'absurde, elle semble avoir été un cas où la dictature des apparences a viré au comique, puis au tragique d'une vie artistique gâchée du fait que sa beauté d'apparences était un stéréotype dont toute la puissance était dans sa seule apparence : elle n'avait pas à jouer un personnage, il lui suffisait d'apparaître pour être. Pourtant, elle fut une star incontestable, jusqu'à son destin tragique (elle meurt dans un accident d'automobile) qui transforma une vie aux extravagances ridicules en légende sexuelle qui possède encore ses dévots. Comme Rudolph Valentino. Vous remarquerez le genre indéfini du mot « star » : on dit tout autant « Il est une star » que « elle est une star ». Ces stars, je pense à Mary Pickford (1892-1979) à peine parlante, mais 236 films et co-fondatrice des studios United Artists ; Greta Garbo (1905-1990), mieux causante bien que sa poitrine fut plate ; Beth Davis (1908-1989) au jeu extraordinaire et qui sut bien mieux que Jayne Mansfield contrôler les rôles qu'on lui faisait jouer ; Marilyn Monroe (1926-1962) ; Sophia Loren (1934) ; Gina Lollobrigida (1927)... jusqu'à Brigitte Bardot (1934) ; et, côté hommes : Douglas Fairbanks (1883-1939), Humphrey Bogart (1899-1957), Cary Grant (1904-1986), Raimu (1883-1946), Fernandel (1903-1971), Michel Simon (1895-1975) et Jean Gabin (1904-1976)... jusqu'à Alain Delon (1935) et Jean-Paul Belmondo (1933) : ces listes sont des exemples, elles ne prétendent pas être exhaustives.

Il est bien possible que les acteurs et les actrices d'aujourd'hui jouent mieux que ces premières stars des cinémas nationaux qui par hasard et par les jeux de la lumière fixée sur la pellicule ainsi que par leur jeu d'acteurs plus ou moins talentueux devinrent des images universelles, ou quasi universelles. Il y a pourtant peu de chances que les acteurs et les actrices d'aujourd'hui parviennent à recréer les mythes sidérants que furent les premiers qui, à jamais, ont capté le don d'éternité de la première fois. Par définition, il ne peut être donné qu'une seule fois. Ce qui est d'une ironie sublime si l'on considère que parmi ces relatifs immortels il y avait beaucoup de gens médiocres, plus petits que leurs rôles, et qui portaient les rêves de leur public en raison du

double fait qu'ils étaient les premiers, et qu'ils étaient des êtres vides : un vide étrange, instinctif ou créé.

Il existe une étrange vertu du vide, il se remplit des désirs les plus profonds des spectateurs. À travers l'idole, les adorateurs rendent alors un culte à leur propre personnalité, hypothétique ou non. Cela se fait par le biais d'un contexte qui crée un langage et son sens dont le vide naturellement s'empare. Car la fonction première de l'esprit est de chercher du sens. Cela s'appelle « l'effet Koulechov ». Lev Koulechov (1899-1970) est un russe qui fut un des théoriciens du cinéma et qui utilisa le montage pour faire des effets de propagande. Directeur de l'école de cinéma de Moscou dans les années vingt, il fit l'expérience suivante : il choisit un plan inexpressif d'un célèbre acteur du muet russe d'avant la révolution de 1917, Ivan Mosjoukine. Il procéda au montage de ce plan inexpressif avec trois types d'images : de la nourriture, un cadavre, une femme allongée. Il projeta ces trois séquences et demanda aux spectateurs ce qu'ils avaient perçu du jeu de l'acteur. Selon les trois contextes, du même acteur inexpressif les spectateurs dirent avoir perçu la faim devant la nourriture, la tristesse face au cadavre et le désir par rapport à la femme. Il serait ridicule de réduire le cinéma et le jeu des acteurs au seul effet Koulechov, mais il faut tenir compte de celui-ci pour mieux comprendre le langage que crée le contexte qui prédétermine l'imaginaire du spectateur afin qu'il révèle ses propres personnalités d'homme hypothétiquement affamé, triste ou désirant. L'autre face de l'effet Koulechov est son retournement, lorsque soudain il y a inversion du miroir. Ce retournement est nécessaire pour que l'effet joue pleinement. Il se produit lorsque l'image, par un effet d'hypnose, crée le vide dans le spectateur pour lui imposer la personnalité hypothétique jouée par l'acteur. Si le spectateur n'a pas conscience de cet effet d'hypnose, il court le risque de n'être plus capable de créer sa propre aventure individuelle et de se perdre dans les personnalités hypothétiques générées par l'hypnose cinématographique. Il est dévoré par les sirènes de L'Odyssée. Peut-être est-ce la raison pour laquelle un écrivain contemporain, Louis Calaferte, a écrit en 1992 : « (§) La connaissance passe et passera toujours par l'écrit. (§) L'image est une diversion encouragée par les pouvoirs. Sans valeur approfondissante, elle est de la seule catégorie de la sensation et, à ce titre même, de catégorie inférieure. » (Droit de cité, p.58, éditions Manyà, 1992) Si ce diagnostic philosophique de l'image est juste, le jugement général manque

de nuances : l'image n'est pas dénuée de vertus cognitives et s'il est vrai qu'elle a partie liée aux pouvoirs, les puissants peuvent facilement en être les victimes. D'où leurs efforts pour contrôler les images, voire les interdire. De façon absolue ou sélective, les totalitarismes sont iconoclastes.

Parce qu'il était un écrivain vivant au contact des acteurs, Térence a pu écrire la réplique (ou réactualiser en 163 av. J.-C. une réplique de Ménandre ?) « *Homo sum, humani nihil a me alienum puto* » (« Je suis homme et rien de ce qui est humain ne m'est étranger ») et mettre cette réplique dans la bouche d'un de ses personnages (précisons qu'en latin *homo* est le terme général qui désigne l'espèce humaine, l'homme en latin se dit *vir*). Il fallait aussi la singularité existentielle de Térence pour être capable de concevoir cette affirmation. En effet, le peu que nous savons de Térence en fait un être singulier. Il est un Berbère latinisé d'Afrique du Nord. Il commence sa vie comme esclave, son maître romain l'affranchit, lui donne son nom *Terentius*, lui donne accès à la solide éducation d'un homme appartenant à l'élite romaine... Térence est donc un homme aux identités multiples qu'il s'efforce d'unir en un seul être, celui qu'il fut et qui créa des pièces de théâtre qui aujourd'hui sont un pont sur le temps et font parler les morts. Pour moi, ce que dit Térence dans « Le bourreau de soi-même », en 163 av. J.-C. : « Je suis homme et rien de ce qui est humain ne m'est étranger » est l'expression de ces personnalités hypothétiques qui existent en chaque être, et que l'acteur apprivoise le temps d'un spectacle pour accéder à un moi qui n'est ni tout à fait le sien ni tout à fait un autre.

Vous allez me demander : « Si nous sommes porteurs de ces personnalités hypothétiques, pourquoi sommes-nous si rigides sitôt que nous devons établir notre identité ? » Vous l'avez remarqué, ces questionnements s'achèvent toujours sur des tautologies : « C'est comme ça, moi c'est moi, je suis ce que je suis ! », et si le questionnement devient trop déstabilisant, car il porte le danger de nous mettre face aux vides que nous n'avons pas su combler, il suffit de casser quelques gueules autour de soi pour être tout de suite rassuré : la violence que j'exerce sur les autres provoque la leur qui m'assure que moi, je suis bien moi (car je prends des coups !) et qu'eux ils sont bien eux, et pas moi, puisqu'ils donnent les coups, et reçoivent les miens. Hélas, en dépit de ce que l'esthétique du combat peut avoir d'excitant et de séduisant, la violence me

réduit à une seule dimension de moi-même : comme les deux boxeurs totalement seuls dans l'enclos du ring. Certes, c'est dur et il y faut du courage (le courage est la qualité relative par laquelle nous pouvons commettre des fautes irréparables). La violence me rassure quant à mon identité, mais j'en deviens tellement plus pauvre ! J'ai perdu mes ailes universelles. Pour moi, cette universalité de l'être est aussi évidente que l'individualité de chacun dont personne ne doute. Il est possible que ma fascination pour les actrices provienne des identités multiples que le jeu leur confère lors de l'exercice de leur profession. Irrésistiblement l'image multiple d'Isabelle Huppert me vient à l'esprit. D'où ma fascination philosophique : l'actrice serait l'image la plus approchée de ce que chacun de nous devrait s'efforcer d'être de façon consciente et gratuite : non pour jouer un rôle ou pour être ce rôle, mais pour comprendre de l'intérieur les diversités de l'aventure humaine. Mais alors pourquoi mon malaise ? Pourquoi le faire semblant me gêne-t-il ?

Parce qu'il n'est pas un jeu philosophique, mais un métier, une profession avec ses obligations : subir la dictature des apparences, s'abandonner à l'inflation de l'ego, faire parler de soi pour ne pas être oublié, éliminer la concurrence, parvenir à la célébrité et y rester (par tous les moyens ?). Une profession avec ses hiérarchies presque exclusivement fondées sur l'argent comme n'importe quelle autre profession exercée depuis que le capitalisme domine le monde. Par exemple, au début des années trente du XXe siècle Humphrey Bogart gagnait 250 \$ par semaine au théâtre et 1250 au cinéma ; à la même époque Jimmy Cagney touchait 450 \$ par semaine pour un film, dix ans plus tard son cachet était de 360 000 \$ par semaine de tournage. Aujourd'hui, pour des célébrités, le cachet atteint des millions. Comment un être humain peut-il conserver toute sa tête face à une telle démesure ? Rien d'étonnant à ce que dans ces types de vies, l'abondance du superflue détruise l'accès au nécessaire.

Il ne faut pas se tromper sur mon compte : je ne suis pas contre le capitalisme et la modernité qu'il exprime depuis deux ou trois siècles. Par contre, je critique l'unidimensionnalité du capitalisme. Elle nous force, que nous le voulions ou non, à donner à la cupidité un rôle central qui marque nos actes et risque en permanence de nous déshumaniser. En 2010, lors d'une interview avec le journaliste de télévision Larry King, le mathématicien et

astrophysicien Stephen Hawking a déclaré : « Nous risquons de nous détruire en raison de notre avidité et de notre stupidité... » Les trafiquants, les hors-la-loi, les bandits sont les catégories de la population qui expriment le plus ouvertement l'essence du capitalisme moderne : sa cupidité, son absence de moralité et son néant spirituel. Un certain nombre de banques et de banquiers non seulement utilisent les capitaux du crime, mais mènent des opérations financières, des « coups », qui assurent des gains rapides et désastreux dans le long terme pour des millions de personnes : voire la faillite annoncée de la Grèce, ou le scandale des *subprimes* qui consista pour les banques à transformer en avoirs des dettes irrécouvrables vendues en actions. C'est moins spectaculaire que les attaques à main armée montées par des jeunes bandits de banlieues « sensibles », mais tout aussi efficace pour détruire la confiance sociale des citoyens. Afin d'éviter une faillite générale qui aurait ruiné tout le monde, les États ont dû renflouer les banques avec l'argent des citoyens payant leurs impôts : le plus beau holdup légal du siècle ! Et presque tous les banquiers coupables et leurs acolytes courent toujours ! Voilà qui nous ramène aux origines du cinéma.

Je pense à une des premières scènes de « Docteur Mabuse, le joueur » (1922) de Fritz Lang où l'on voit Mabuse et son gang faire alternativement chuter puis apprécier des valeurs boursières pour acheter à bas prix, vendre à la hausse, et gagner des milliards en quelques instants. Comment voulez-vous après cela imposer une morale au petit caïd de banlieue qui deale pour rouler en BMW comme un banquier ! Un système qui repose essentiellement sur la cupidité est condamné à mort. Nous ne sommes pas faits pour vivre sous un seul soleil. Il nous faut d'autres planètes sous l'influence desquelles nos diversités s'expriment, comme le flux et le reflux des marées. La cupidité n'est qu'une facette possible, un des masques portés par nos personnalités hypothétiques, il est essentiel que nous apprenions à jouer nos autres rôles, surtout nos rôles positifs.

J'ai longtemps essayé en vain de comprendre cette parole du Christ « ne combattez pas le mal ». Si je n'ai pas connu le mal dans tous ses états, car je suppose que je n'y aurais pas survécu, je l'ai rencontré dans plusieurs de ses formes ... Malheureusement, je fais partie des gens « à la nuque raide » : je ne comprends pas facilement les vérités spirituelles, et quand je les comprends,

j'ai un mal fou à les mettre en pratique. Mais à force de me retrouver devant le malheur et d'être comme une abeille qui se heurte à une vitre, j'ai trouvé une ouverture : à combattre le mal face à face on risque de reproduire ses pratiques, et combat après combat d'assurer la victoire du mal en devenant son double mimétique. Ce risque est aboli si pour combattre le mal, on s'en détourne et l'on met toutes ses forces à faire croître le bien. Je peux en donner un exemple, un peu long, mais intéressant, du moins je l'espère.

Dans une petite ville d'Europe centrale, Ostrava, la population avait élu un maire d'extrême droite. Je dis d'extrême droite, je ne dis pas néo-nazi, car en raison des cruautés dont les Tchèques ont souffert lors de la tentative allemande de faire de la Bohême et de la Moravie des états SS, il n'y a pas de néonazis en Tchéquie. Mais il y a une droite extrême, elle est antirom et antiallemande... Ancienne ville minière, les mines ayant fermé, l'économie de la cité d'Ostrava était en pleine déliquescence. De nombreux Roms vivaient dans le pays. Ils étaient venus de Slovaquie, voire de Hongrie et de Roumanie après la Deuxième Guerre Mondiale, invités par le gouvernement tchécoslovaque pour compenser la perte démographique due à l'expulsion de quelque trois millions de Sudètes qui, globalement, avaient soutenu l'invasion allemande et nazie du pays en 1938. Après leur « coup d'État » de 1948, les communistes avaient développé une politique répressive contre toute expression politique qui n'était pas conforme à la ligne du Parti. Par exemple, l'unité des masses populaires était taboue et la liberté d'expression tellement absolue qu'il ne fallait pas en parler. Cela signifiait que crier : « Vive la liberté ! » ou « À bas les Roms ! » vous conduisait directement en prison. Il n'y avait donc pas de discrimination contre les Roms. Un des points forts du communisme fut d'assurer le plein emploi. Les Roms devaient en accepter la jouissance obligatoire comme le reste de la population. Avant le communisme, les Roms n'étaient pas très nombreux dans cette région. Jusqu'au début du XXe siècle, et parfois un peu plus tard en Bohême et en Moravie, les Roms vivaient selon leurs traditions qui, en raison du système de castes qui caractérise ce peuple étrange, étaient très diversifiées. Jusqu'à l'arrivée des communistes, le système des castes était d'une grande rigidité. Comme en Inde il était fondé sur le binôme pur/impur ; par exemple : toucher, c'est-à-dire travailler le cuir était

pur pour une caste et impur pour d'autres. À chaque caste correspondait une activité économique qui s'articulait à la société globale. Une des hautes castes élevait et dressait les chevaux, elle était articulée à la noblesse du pays, elle était considérée et protégée par elle, comme les acteurs ; une autre haute caste était spécialisée dans la musique, là encore, les catégories aisées de la société globale fournissaient du travail à cette caste. Certains opéras de Mozart, et surtout de Verdi, mettent en scène des Tsiganes associés à la noblesse, par exemple : « Don Juan », et surtout « Le Trouvère ». Ces deux hautes castes ont souvent été à l'origine des cirques qui parcouraient ou parcourent encore l'Europe. Puis venaient, en quelque sorte, les castes moyennes, celles travaillant les métaux : or, argent, fer... ces spécialistes trouvaient des clientèles particulières dans des villes et villages qui constituaient des territoires économiques traditionnellement attribués à tels ou tels groupes roms de la caste correspondante. D'où les déplacements des Roms sur le territoire où vivait la clientèle et les conflits qui éclataient si un clan venait commercer sur un territoire qui n'était pas considéré comme le sien. Puis venaient les castes inférieures travaillant le bois ou le cuir... elles aussi trouvaient des clientèles particulières sur un territoire donné. Enfin, tout en bas du système, il y avait la caste des voleurs et des prostituées. En ce qui concerne les mariages, il n'était pas question de se marier dans une caste inférieure à la sienne, sauf au sommet entre les éleveurs de chevaux et les musiciens. Quant aux mariages hors caste, c'est-à-dire avec des indigènes européens, ils étaient rares et peu encouragés par les Roms, du fait que les indigènes ne trouvaient pas de place dans le système des castes : où placer dans un système de caste un paysan, un ouvrier ou un bourgeois européen ? Ces systèmes étaient très rigoureux : si un homme d'une caste supérieure invitait celui d'une caste inférieure à prendre un verre chez lui, après le départ de l'hôte son verre devenu impur était jeté. Il est abusif de considérer les Roms comme un peuple unique : tous ne parlent pas la même langue, même si leurs parlers sont apparentés, comme sont apparentés le français et l'espagnol par exemple. Je me souviens d'une conférence où les participants roms avaient demandé à ce que la langue rom soit une des langues officielles des débats, ce qui fut accordé. On dut y renoncer bientôt, une partie des participants roms ne comprenait pas le traducteur rom. On en ajouta un autre, nouveau problème avec un nouveau groupe qui accusa les organisateurs de discrimination. Dites

« discrimination » ou « stigmatisation » et tous les papes du politiquement correct se mettent à faire des bulles d'excommunication au nom de la doxa de la « tribu persécutée ». On mit fin à la confusion en en restant aux langues pratiquées dans les pays européens participant à la conférence : elles étaient comprises par les Roms originaires de ces pays. Enfin, le système des castes empêche une communication simple et fluide entre ceux que, vu de l'extérieur du monde rom on appelle du nom générique « les Roms », mais qui, à l'intérieur de ce monde partiellement créé par les étrangers, se différencient en castes, en groupes ethnolinguistiques : Kalés, Gitans, Manouches, Tziganes, Sintis... qui peuvent s'allier, s'opposer ou s'ignorer. Fondamentalement, l'unité des Roms est un artifice créé par la discrimination dont ils sont l'objet. Les tentatives de créer une nation rom dans le but de trouver une solution aux difficultés des Roms et à celles des populations non roms qui doivent coexister avec eux, sont vouées à l'échec, car en raison de la diversité des communautés ce qui peut être une solution pour un groupe sera un problème pour un autre. Mais cela fera l'affaire des gangsters roms qui créeront ainsi un ethno-business et imposeront leur tyrannie à l'ensemble des Roms tout en recevant des subsides des organisations de bien-pensants.

Dans la ville d'Ostrava, les problèmes étaient sérieux. Le capitalisme encouragé par les Habsbourg, puis la version communiste du capitalisme avaient détruit les bases sociales et économiques de l'organisation du travail rom selon les castes. Plus besoin de faire rétamé les casseroles, de faire aiguiser les couteaux et les lames des outils agricoles, plus besoin de cuillères en bois et de paniers en vannerie : l'industrie, puis les grandes surfaces suppléent à tout. Le fait que capitalisme et socialisme marchaient au même carburant était exprimé avec humour par les gens d'Europe centrale. Ils disaient : « Le capitalisme est l'exploitation de l'homme par l'homme, le socialisme c'est l'inverse ». Toutefois, les communistes avaient favorisé l'intégration des Roms en payant de hauts salaires dans deux secteurs demandeurs de main-d'œuvre : le bâtiment et les mines. Un ouvrier travaillant dans ces secteurs gagnait deux à trois fois le salaire d'un professeur débutant de l'université. Peu scolarisés en général, peut-être pour préserver leur propre culture, les Roms ont délaissé le système d'éducation, pour, de père en fils travailler à la mine ou dans le bâtiment. Peut-être sans le vouloir les communistes avaient-ils recréé un système de castes : celui des mines et du

bâtiment. Ce qui, à l'époque communiste, pouvait apparaître comme une discrimination positive, est devenu un piège redoutable en raison de certains aspects de la culture rom. Lorsque les mines et le bâtiment n'ont plus employé personne, sans aucune éducation les Roms n'ont pas pu se reconvertir dans des activités nouvelles. J'ai essayé de me faire expliquer ce qu'est la culture rom que certains parmi eux appellent le « *Romi pen* ».

Cette culture m'a semblé pauvre, j'ai cru comprendre qu'il s'agissait d'« un art de vivre libre », peu convaincant en dehors des castes des musiciens et des gens du cirque, pour les autres il faut juger de l'arbre selon ses fruits, et ce n'est pas brillant. Le *Romi pen* est une culture qui a coupé ses adeptes du mouvement de la modernité, un des aspects les plus étonnants du *Romi pen* est sa capacité autistique : l'adepte est isolé du reste du monde comme les membres de certaines sectes religieuses. Le monde extérieur est perçu comme une menace ou une opportunité de gains. Chez les Roms « être un *gadjo* » (un non-Rom) signifie être un paysan, naïf et facile à tromper. Évidemment, dans la vie réelle, cette vision culturelle est beaucoup plus nuancée, ne serait-ce que par le fait que les castes ont produit des sous-cultures allant parfois jusqu'à l'assimilation des Roms à une communauté indigène européenne (j'ai vu cela dans la petite ville de Budovice en Bohême). Il y a donc des « Tsiganes heureux », mais de ceux-là on ne parle pas. De plus, ils ne veulent pas que l'on parle d'eux afin de n'être pas confondus avec les castes inférieures. Comme on le voit, plus on avance dans l'univers rom et moins on le comprend. C'est ce qui m'est arrivé en Europe centrale, j'ai compris que l'intérêt fascinant des Roms était le fait qu'ils échappent largement à nos concepts sociaux. Un travailleur social, compétent et bien-pensant, m'a un jour exprimé le dilemme, la solution, et le drame : « Les Roms, il ne faut pas essayer de les comprendre, il faut les aimer ! » On peut le voir comme ça. Personnellement, lorsqu'un Rom essaye de me voler mon portefeuille, je suis incapable de suivre la recommandation du Christ : « Aime tes ennemis... si l'on convoite ta tunique offre ton manteau... » Une éthique individuelle aussi sublime peut conduire une personne à la sainteté, mais il ne faut pas demander à une société tout entière de virer à la sainteté, car sur ce rêve se sont bâtis de nombreux cauchemars. Si je n'ai pas compris les Roms peut-être est-ce tout simplement parce que ce terme collectif n'a pas de contenu réel : il faut à chaque fois étudier ce qui se passe vraiment

hic et nunc entre les Roms et la communauté non rom sur les territoires où vivent les deux populations.

À Ostrava, c'était simple : les communistes avaient détruit les castes, et créer des substituts qui avaient permis aux Roms de se spécialiser dans des secteurs d'activité bien payés, les mines et le bâtiment. Ils ne voyaient aucun intérêt à envoyer leurs enfants à l'école pour qu'ils gagnent des salaires de misère alors que les mines et le bâtiment leur donnaient des rémunérations supérieures tout en restant dans le *Romi pen* ancestral. Les communistes protégeaient les Roms et les Roms soutenaient les communistes : si mes souvenirs sont exacts, peu de temps après la répression du « Printemps de Prague » en 1969, les Roms ont fait entrer un des leurs au comité central du parti communiste. Pour le futur, ces choix de l'immédiat perçu comme durable allaient s'avérer catastrophiques.

Quelque chose de semblable s'est produit en France. C'est après la Révolution de 1789 que le sentiment antirom est ouvertement apparu en France. Une des raisons en est le fait que dans l'ancien régime les Roms étaient protégés par l'aristocratie. Celle-ci ayant perdu le pouvoir, les Roms se trouvèrent livrés à la vindicte populaire qui leur fit payer les menus larcins commis contre les populations ordinaires des villes et des campagnes : vols de poules, des draps séchant en plein air... Peu de chose, mais une population ressent avec beaucoup plus d'intensité négative une multiplicité de petites incivilités que quelques grands vols commis épisodiquement dans des milieux auxquels l'ensemble de la population a peu accès : la haute finance, les œuvres d'art, les grandes familles. Les formes huppées de la criminalité frappent l'imagination et détruisent en profondeur une société sans que les simples citoyens en ressentent directement les effets, alors que, multipliées, les petites incivilités minent plus directement la confiance dans les rythmes ordinaires de la vie quotidienne.

La tendance des Roms à soutenir les puissants du moment, au besoin contre le sentiment populaire qu'ils ne connaissent pas puisqu'ils vivent en marge des cultures nationales, a eu des conséquences dramatiques sitôt que les sociétés de la modernité sont entrées dans des rythmes où les mutations économiques, politiques et sociales sont devenues beaucoup plus rapides que l'ordre en apparence immuable des sociétés traditionnelles. En Europe, cela a signifié la

fin du système qui combinait l'aristocratie, la paysannerie, et la bourgeoisie. À cette disparition fut associé l'avènement de sociétés fortement marquées par des idéologies concurrentes. Étrangers à ces débats idéologiques, les Roms ont continué à chercher le soutien du groupe dominant sans percevoir ce que cette stratégie de survie pouvait avoir de mortel. C'est ainsi qu'un roi tsigane, qui régnait sur sa communauté en Pologne, écrivit en 1937 à Mussolini pour lui demander l'attribution pour lui et pour son peuple d'un territoire en Éthiopie que les fascistes venaient de conquérir. À ma connaissance, Mussolini ne répondit pas à la requête... c'est Hitler qui, quelques années plus tard, répondit en faisant déporter le roi qui mourut en camp de concentration ; comme des dizaines de milliers de Roms pendant cette époque. Il y eut pendant cette période des Roms qui rejoignirent les rangs des résistances nationales. Toutefois, à l'inverse du cas des Juifs, très présents dans les débats idéologiques européens, il n'y eut pas de résistance rom en tant que telle. À Ostrava, cette incapacité des Roms à entrer dans le débat idéologique de la population parmi laquelle ils vivent a eu plusieurs conséquences négatives : ne s'inscrivant pas sur les listes électorales, et souvent sans domicile légal, ils ne sont les électeurs de personne (plus d'une fois, un maire m'a dit : « Je n'ai aucune raison de faire quelque chose pour ces gens : ils ne votent ni pour moi ni pour l'opposition, et si je fais quelque chose pour eux, je vais perdre des électeurs ») ; le soutien qu'ils accordaient dans le passé aux communistes - alors qu'une large majorité de la population leur était opposée ; et le fait que lorsqu'ils prennent la parole dans les médias ils expriment leur regret du système communiste... Tout cela met les Roms en porte-à-faux avec les groupes les plus dynamiques de la société nouvelle qui est en train de se mettre en place en Europe centrale. Enfin, si le système des castes a disparu, le piège communiste qui avait créé des quasi-métiers de caste dans le bâtiment et dans les mines a disparu lui aussi, abandonnant les Roms dans une sorte de no mans land économique et social, où pour survivre les Roms n'ont plus d'accès légal à une activité, qu'elle soit traditionnelle ou moderne : les moins malchanceux vivaient à Ostrava des pensions acquises pendant l'âge d'or des mines et du bâtiment, la majorité vivait d'expédients. Quelques familles, moins d'une dizaine, faisaient exception : elles avaient de l'argent (je n'en connais pas l'origine, et sur ce point, les rumeurs allaient dans toutes les directions : recyclage des ordures ménagères, commerce des vêtements usagés, trafic de

drogue, prostitution...). Ces familles prêtaient de l'argent aux autres Roms, à des taux usuraires de cinquante pour cent et plus mensuellement. Lors d'une enquête, j'ai appris qu'un père avait vendu sa fille à un réseau de prostitution pour rembourser sa dette. En un mot, les Roms détruisaient les Roms et tout le monde, ou presque, s'en foutait.

Les usuriers avaient découvert un moyen original pour permettre à leurs débiteurs de payer leurs dettes : ils les envoyaient en Angleterre, par avion, demander l'asile politique. La procédure était longue, jusqu'à six mois. Pendant cette période le gouvernement de Sa Majesté payait journallement une petite somme forfaitaire à chaque demandeur d'asile. Dans les villes anglaises certains Roms demandeurs d'asile se livraient à des activités illégales, mais pas nécessairement criminelles, qui apportaient un supplément au forfait journalier payé par le gouvernement de S.M. britannique. Lorsque la procédure était achevée, comme la situation objective ne permettait pas d'accorder aux Roms de cette région l'asile politique, les Roms d'Ostrava étaient renvoyés chez eux. En effet, alors que les Roms de Tchéquie demandaient l'asile politique en Angleterre, ceux de Slovaquie demandaient l'asile politique en Tchéquie ! Les concepts juridiques internationaux du droit d'asile, fondés sur la protection contre la persécution, étaient mis cul par-dessus tête : imaginons en 1943 les Juifs hongrois persécutés en Hongrie demandant l'asile politique en Allemagne ! En raison de cette pagaille, l'OCDE m'a demandé d'enquêter à Ostrava et d'essayer de trouver une solution au problème.

C'est ainsi que j'ai compris que pour combattre le mal il ne fallait pas s'y opposer directement. Le mal dans cette affaire c'était l'indifférence des autorités locales qui trouvaient commode d'essayer de se défaire de leurs problèmes sur l'Angleterre. Le mal c'était aussi le rôle destructeur des usuriers roms qui envoyaient leurs débiteurs en Angleterre, frais de vol par eux couverts, et attendaient les pauvres gens enrichis à leur retour en Tchéquie pour leur prendre tout ce qu'ils avaient pu gagner en terre étrangère. Il n'aurait servi à rien de dénoncer le racisme de ce maire dont l'indifférence vis-à-vis des Roms était finalement rationnelle : ils ne votent pas, ne paient pas d'impôts, ne présentent que des problèmes jamais de solutions, etc. En ce qui concerne les usuriers... Là, au début ce fut le bouquet ! Pour les autorités, les usuriers étaient « quoique Roms » des bons citoyens, ils parlaient bien le tchèque,

étaient bien habillés et payaient leurs impôts. En effet, ils avaient les moyens de se payer ces signes de respectabilité. Il n'était pas question pour moi de « stigmatiser » le racisme de ce maire et de convoquer pour une campagne de dénonciation le ban et l'arrière-ban de la bien-pensance internationale. En dénonçant le maire, je l'aurais pétrifié dans un rôle de maire raciste, il serait devenu le symbole de sa ville qui n'aimait pas les Roms. Pas question non plus de dénoncer les usuriers. Les Roms en avaient peur et simultanément ils les respectaient. Un jour un pauvre gars m'a dit : « Oui, c'est vrai, ce sont des salauds, mais ils sont des nôtres et ils sont riches ! » Il était fier d'être exploité, voire détruit par des gens de sa communauté !

Il m'a fallu chercher où était le bien pour l'aider à croître. En cherchant, on trouve. Le bien, ce fut Rajid, un Indien marié à une Polonaise qui avait créé une organisation non gouvernementale pour aider les Roms. Le bien, ce fut le maire d'extrême droite qui était un homme rationnel en quête de solutions pour que sa ville ne soit plus dénigrée par la presse internationale et par les diplomates. Le bien ce fut un groupe de femmes rom qui décidèrent de ne plus accepter la loi des usuriers. Le bien, ce fut Petr Hull, le Commissaire aux droits de l'homme créé par la République tchèque et par le Président Vaclav Havel : ils ont donné une légitimité à mon action. J'ai aidé le bien à croître par tous les moyens dont je disposais : j'ai soutenu l'organisation de Rajid, j'ai aidé à la création d'une caisse coopérative de prêts aux personnes sans compte bancaire : des petits prêts, moins de deux cents euros, pour les mariages, les baptêmes et les enterrements... le plus souvent causes de recours aux usuriers. Petit à petit le groupe de femmes rom s'est senti plus fort, la dénonciation des usuriers a pris de l'ampleur... Avec l'aide du Commissaire tchèque aux droits de l'homme et du maire, j'ai fini par organiser une table ronde entre ces femmes et la police locale. Magnifique aventure, pleine de tensions et de surprises, où j'ai vu le bien croître. Lorsque je suis parti, il y avait quelques femmes roms qui avaient été recrutées dans la police locale, et l'organisation de Rajid était considérée comme un interlocuteur institutionnel par le conseil municipal. C'est là le secret du Christ : ne pas combattre le mal sur son terrain, il y est le plus fort, et il risque de gagner en nous forçant à user des mêmes moyens que lui ; chercher le bien, le trouver et l'aider à croître selon son rythme. Je ne ferai pas de cela une idéologie bien-pensante de plus, mais un simple conseil pratique à utiliser

si l'on a la conviction qu'il peut réussir. Sinon... à chacun de trouver ses solutions !

On l'aura compris, je n'aime pas les bien-pensants qui dénoncent à tire-larigot le racisme et collent cette étiquette un peu partout lorsqu'ils se heurtent à une pensée qui n'est pas la béatification de la leur. En fait, il s'agit d'un couple infernal : les antiracistes ont besoin des racistes pour continuer à prospérer ! J'ai trop souvent rencontré des bien-pensants qui agissaient mal ; et des mal-pensants qui agissaient bien. Quand ils n'agissent pas, l'attitude des bien-pensants consiste à la mise en œuvre de la définition kantienne de l'innocence : « C'est une belle chose que l'innocence, elle a les mains propres ; hélas ! elle n'a pas de mains. » Ils dénoncent l'impureté des autres sans prendre le risque de l'action. L'immoralité de la bien-pensance tient au fait qu'elle a besoin du malheur des autres pour avoir une raison d'être, et de collecter des fonds pour faire des séminaires. Agir, lutter contre le malheur, c'est risquer de n'avoir plus rien à dénoncer : plus de fonds, plus de séminaires. C'est aussi prendre le risque de se tromper dans l'action, et le pire, ou le plus beau peut-être, c'est que l'on se trompe presque toujours. L'important c'est de faire au mieux dont on est capable, dans des circonstances que l'on ne choisit pas, et cela réussit parfois. Dénoncer c'est avoir toujours raison, les abstractions n'ont jamais tort : on applique les droits de l'homme à toutes les sauces. On les multiplie au point où les droits de l'homme sont en Europe devenus les ennemis de la liberté de penser, et d'agir. Écrivains ! N'écrivez pas que les poissons rouges sont des obèses imbéciles qui passent leur temps à bouffer et à chier ! Le comité de défense des obèses s'unira à la ligue de la protection des ostéichthyens pour vous faire un procès.

À Ostrava, il n'y avait pas de représentant de la ligue de la protection des ostéichthyens, par contre il y avait l'organisation non gouvernementale de Rajid, qui avait décidé de défendre les Roms. Rajid l'a fait avec intelligence et avec passion. Il est de ces quelques personnes qui ont marqué ma vie. Il savait bien, lui, que raciste ou pas, le maire était élu, et pour longtemps, et que raciste ou pas, il était un homme à la recherche de solutions.

Comme les Roms, et comme nous tous en tant qu'objets philosophiques, acteurs et actrices sont placés au seuil des plus grands dangers. En apparence, lorsqu'ils ont réussi, ils ont tout ! Pour s'apercevoir que ce tout ne leur sert

qu'à mettre en lumière leurs manques, et voici que ces manques peuvent les déposséder de tout... certains en meurent, d'autres deviennent fous. Il y a peu d'acteurs heureux. Si la dictature des apparences a fait moins de victimes que celle du prolétariat, elle tue beaucoup, surtout dans ses versions politiques et économiques. Elle mutile aussi : tous ces corps livrés à la chimie, à la chirurgie esthétique, pour faire semblant : les cheveux blond platine, les seins, etc. Reste le problème des mutilations positives, car si tout est simple rien n'est simpliste : on peut souffrir de son apparence et ne pas être capable de l'assumer. Il faut se garder de tout prêt-à-penser idéologique, celui du mal autant que celui du bien. C'est le but de mon prochain exemple.

Vers la fin des années quatre-vingt, chez les Karens du Myanmar qui combattaient dans la jungle birmane, la malaria faisait des ravages, surtout parmi les nouveaux nés. Le processus mortel était le suivant : les femmes affaiblies par la fièvre accouchent prématurément de bébés qui pèsent deux kilos et moins (il n'y a pas de couveuses artificielles dans la jungle), les prématurés survivants sont piqués par les moustiques, rares sont ceux qui résistent aux accès fiévreux. Une équipe de médecins humanitaires avait été envoyée chez les Karens. Pour réduire la mortalité parmi les nouveau-nés, ils ont décidé de traiter systématiquement les femmes enceintes contre la malaria. Parfaitement réussi le traitement a créé une catastrophe. Les femmes karens ont la particularité d'avoir le bassin étroit. En traitant la malaria, l'équipe humanitaire leur a permis de concevoir des gros bébés de trois kilos et plus qui ont généré des accouchements dramatiques, où non seulement les bébés mourraient, mais la mère également. L'ami qui m'a raconté son drame m'a dit : « La nature est bien faite, on a arrêté tous les traitements antimalariens : moustiquaires, etc. - les femmes enceintes sont redevenues malariques, elles ont recommencé à faire des prématurés, elles ont survécu aux accouchements comme un bébé sur trois... comme avant. » Que la nature soit bien ou mal faite ne peut pas faire l'objet d'une idéologie. Les victimes de tremblements de terre, de tsunamis, d'avalanches ou d'éruptions volcaniques n'ont aucune raison de penser que la nature est bien faite. La nature suit des lois indépendantes de nos volitions. Il nous appartient de décider face à nous-mêmes et à tout l'univers si ce que fait la nature entre dans l'harmonie de nos

vies, ou non, et d'agir en conséquence. Il ne s'agit plus de faire semblant, et de se faire son cinéma.

Chapitre 4

Au commencement le cinéma n'était pas grand-chose. Si l'expression septième art est venue assez tard, la réalité artistique du cinématographe n'est devenue manifeste que plus tard encore. Il me semble que le premier qui employa l'expression « septième art » fut un écrivain italo-français, Ricciotto Canudo (1879-1923). Un homme de l'avant-garde artistique du début du XXe siècle, créateur d'une revue « Montjoie » qui, un an avant la Première Guerre Mondiale, organisait les « Lundis de Montjoie » où se réunissait l'avant-garde artistique qui allait marquer son siècle, et le nôtre : Delaunay, Dunoyer de Segonzac, Picasso, Satie, Léger, Stravinsky, Kupka, Apollinaire, Cendrars, Chagall... En Italie, à Florence il avait publié dans le *Nuovo Giornale* du 25 novembre 1908 un article consacré à l'épanouissement de tous les arts dans le cinéma : « *Triunfo del cinematografo* ». À Paris, en octobre 1911 il avait repris et développé les mêmes arguments dans un essai : « La naissance d'un sixième art – Essai sur le cinématographe » où il dit pressentir dans l'émergence de cet art qui fait la synthèse des autres la naissance d'un « homme nouveau ». Réminiscence nietzschéenne, probablement. Il dit « sixième art » et non septième.

La guerre mit une parenthèse à ses activités artistiques. Passionnément attaché à la France, il s'engagera dans la Légion étrangère, sa conduite au combat lui vaudra plusieurs citations et décorations : il gagne l'une d'elles à Reims en 1918 pour avoir sauvé des œuvres d'art sous les bombardements allemands. Après la guerre ; tant en France qu'en Italie, il continuera à défendre la dimension artistique du cinéma. En 1922, il fonde à Paris « La gazette des sept arts » dans laquelle il publie en 1923 le « Manifeste des sept arts » où il écrit : « L'Art Septième concilie ainsi tous les autres. Tableaux en mouvement, Art plastique se développent selon les normes de l'Art Rythmique. » En 1923, il ne dit plus « sixième art », mais septième. Il exprime de façon simple et directe le concept « d'œuvre d'art totale »

(*Gesamtkunstwerk*), déjà exprimé en 1849, mais d'une façon pour le moins bizarre, par Richard Wagner.

Il est intéressant de se demander pourquoi entre 1911 et 1923 Canudo décline le cinéma du sixième au septième rang. Déclassement est un mauvais terme, car il n'y a pas de hiérarchies dans la classification des arts, il n'y a qu'une sorte d'arbitraire historique et raisonné.

Une de nos premières classifications des arts nous vient des Grecs avec les neuf muses : Jean Cocteau, créateur de ce que Coco Chanel appelait un « bazar antique », appelait le cinéma « la dixième muse », la cooccurrence *dix* et *muse* ne s'est pas imposée. Celle de Canudo, *sept* et *art*, a traversé le temps. Peut-être parce que le chiffre sept, plus que le dix, est en adéquation avec les capacités cognitives du cerveau humain (selon certains spécialistes, sept éléments seraient la limite commune de mémorisation spontanée, après, ça devient beaucoup plus difficile) : les 7 péchés capitaux, les 7 nains, les 7 jours de la semaine, les 7 merveilles du monde... Passons. Septième art, ça sonne bien. Mieux que dixième muse... mais pourquoi ? Peut-être parce que septième art nous renvoie à notre Moyen Âge qui avait classé les arts libéraux en sept divisés en deux groupes de trois plus quatre — le *trivium* : rhétorique, grammaire, dialectique ; le *quadrivium* : arithmétique, géométrie, astronomie, musique. Avec le septième art, on se sentirait rassuré d'un point de vue physiologique et conforté par un rappel historique conscient ou non. Canudo était un homme de culture classique, il savait tout cela : peut-être pas la physiologie du cerveau, mais comme tout le monde il la subissait.

Reste à essayer de comprendre pourquoi il passe du terme *sixième* art en 1911 à *septième* en 1923. Dans son essai de 1911, il considère que le cinéma fait la synthèse des « arts de l'espace » : architecture, peinture, sculpture ; et des « arts du temps » : la musique et la poésie. On retrouve le binôme du Moyen Âge, mais en trois plus deux. Cette classification est celle énoncée dans « L'esthétique » (1835) de Hegel (1770-1831) qui divise les arts selon la « nature de l'œuvre » et les « sens auxquels elle s'adresse » (Toutefois Hegel exclut le toucher, le goût et l'odorat). Pour Hegel, l'art est avant tout de nature contemplative et spirituelle. Cinq arts seulement sont des objets philosophiques dans le système de Hegel : l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie. La classification de Canuda est donc celle de

Hegel, à laquelle il accroche le cinéma, qui en 1911 devient le Sixième art — tout simplement. Alors pourquoi sept en 1923 ? Parce que Canuda a ajouté la danse, vraisemblablement à la suite des « Ballets russes » de Diaghilev qui de 1909 à 1929 (année de la mort de Diaghilev à Venise) vont enflammer Paris et l'Europe. Pour Hegel la danse n'intéresse pas la philosophie, il le dit très clairement dans « l'Esthétique » : « car la recherche philosophique doit se borner aux distinctions Fondamentales »*. Il y a chez les faiseurs de systèmes un humour délicieux que leur glisse le temps... comme une peau de banane. De plus, à mon avis, le fait que Hegel ne soit pas capable de découvrir que faire l'amour est le plus total de tous les arts, puisqu'il met les cinq sens en fête, en dit long sur les limites de sa philosophie.

Mes justifications de la fortune de la cooccurrence « septième art » ont le mérite de présenter des faits vérifiables. Maintenant si l'on veut savoir si mes justifications sont vraies de vraies... c'est une autre affaire... pas la mienne. Ajoutons que cette habitude d'ajouter des arts aux arts, ou d'en retrancher, est une banalité sans autre intérêt que de nous avoir donné l'occasion de trouver une explication stimulante au terme « septième art ». Malgré tout, je me sens obligé d'accorder de l'importance à l'obsession wagnérienne de créer un art nouveau, une obsession qui, à mon sens, annonce le cinéma.

L'obsession du nouveau appartient à la modernité. C'est une affaire qui germe lentement, je crois que ça commence au XVIIe siècle, c'est plutôt timide... mais au XIXe ça éclate partout ! Surtout à cause de la Révolution française qui a tout chamboulé, et créé un appel pour tout ce qui est nouveau. C'est dans la deuxième moitié de l'année 1849 à Zurich que Richard Wagner écrit « L'œuvre d'art de l'avenir » qu'il dédie au philosophe Ludwig Feuerbach qui quelques années plus tôt, en 1843, avait écrit à Zurich « La philosophie de l'avenir ». Entre ces deux dates, il y eut « Le printemps des peuples » de 1848, marqué par une série de révolutions contre les princes et les rois en Europe. Wagner (1813-1883) était un ardent défenseur des idées de la Révolution française, comme pratiquement tous les jeunes philosophes allemands. C'est la raison pour laquelle il prit part à l'insurrection de Dresde contre le roi Frédéric-Auguste II de Saxe en mai 1849. Devenu réfugié politique à Zurich, il écrivit un

*p. 241, version numérique par Daniel Banda, traduction de Ch. Bénard.

étrange manifeste dans lequel il annonce la venue d'un art nouveau, a priori on pense à l'opéra, mais, on le verra, Wagner va au-delà.

À cette époque, et comme aujourd'hui, il y a du nouveau partout ! La différence est dans le fait que ce nouveau intéresse moins de monde qu'aujourd'hui. L'obsession du nouveau touche surtout une élite intellectuelle et urbaine. Les gens du peuple sont moins affectés, car ils vivent encore largement dans un monde rural qui suit les anciennes traditions. Mais bientôt le capitalisme va détruire les campagnes pour transformer les paysans en ouvriers des usines qui vont devenir les premiers clients des cinémas. Notons que la première projection d'un film dans une salle fut organisée par les frères Lumières à La Ciotat, sur la Côte d'Azur, où ces industriels lyonnais avaient coutume de passer leurs vacances. Cette première projection se fit dans une salle de spectacles appelée L'Éden, le 28 septembre 1895. Depuis, les cinémas *Éden* se sont multipliés dans le monde entier. Le titre du film était « La sortie des usines Lumières de Lyon », après, ils feront « L'arrivée en gare de La Ciotat », « L'arroseur arrosé », et plus de mille petits films dans lesquels, entre 1895 et 1905, ils inventent les techniques cinématographiques. Artisanale à ses débuts, comme la production des automobiles, la production cinématographique est la première expression artistique dont l'existence est totalement inséparable du capitalisme : division du travail, elle va de l'écriture du scénario et de la fabrication des éléments techniques jusqu'à la projection, en passant par le capital financier nécessaire à la production du film comme objet esthétique. Toutes ces opérations demandent la coopération de nombreux artistes, techniciens, hommes d'affaires et ouvriers. Les capitaux engagés sont aussi importants que pour la réalisation d'un petit projet industriel. Gros bénéfices ou grosses pertes : un film comme « Goldfinger » a coûté 2,2 millions de \$, il en a rapporté 23, alors que le film « Cléopâtre » a coûté 45 millions de \$ pour n'en rapporter que 5. L'industrie cinématographique a donc une dimension spéculative. Salarisation des employés des industries cinématographiques, clientèle populaire complètent le tableau d'un art totalement issu du capitalisme... Au début, cette relation obligée entre capitalisme et cinématographe n'a pas été favorable à l'éclosion artistique de cette invention technique.

Encore qu'aux origines du cinéma, d'un point de vue technique on a la lanterne magique du jésuite Athanase Kircher (1601-1680). Du point de vue artistique, c'est l'opéra qui est le moule artistique du cinéma. Étonnamment, l'opéra naît à la même époque que la lanterne magique : le premier véritable opéra est probablement *l'Orfée* de Monteverdi, dont la première a lieu à Mantoue le 24 février 1607. Nous reviendrons à l'opéra, pour l'instant c'est la lanterne magique qui va nous éclairer. Il faut en parler, car nous allons voir que le cinéma est le résultat d'un vaste mouvement d'idées philosophiques et scientifiques, et de découvertes techniques, appelé « Les Lumières ». Ce mouvement a commencé en Europe au XVIIe siècle alors même que naissaient les nations des Amériques dans leurs formes coloniales. Les USA sont nés de l'exportation des Lumières par l'Europe vers une terre qui avait toutes les raisons de leur faire bon accueil. Puis, ce mouvement a gagné le Japon au début du XXe, d'abord sous sa forme de révolution technique appliquée à la guerre, ce qui eut des conséquences horribles. Enfin, la pensée des Lumières a atteint l'Inde et la Chine dans la seconde moitié du XXe siècle. Le fait que ce mouvement des Lumières soit désormais fermement établi dans les deux pays les plus peuplés de la planète laisse présager que les XXIe et XXIIe siècles seront des périodes de transformations extraordinaires de l'aventure humaine. Ou de sa fin, si nous nous autodétruisons en usant massivement des armes produites par les scientifiques issus de la modernité.

La lanterne magique d'Athanase Kircher a servi d'introduction et de stimulant à toute une série de bricolages et d'inventions techniques qui, jusqu'au XIXe siècle, ont permis d'animer et de projeter des images. Le Père Kircher était professeur au *Collegio romano* à Rome (l'université des jésuites). Vers 1635, en regroupant les pièces d'une collection privée avec celles envoyées par les jésuites du monde entier, il crée au Collège romain le premier musée archéologique, ethnographique, scientifique et artistique du monde. Ce musée fut un lieu d'inspiration des principaux créateurs de l'art baroque. Comme l'on sait, les jésuites jouèrent un rôle essentiel dans la naissance de la culture scientifique en Occident. Kircher était une sorte d'esprit universel, spécialiste de tout, mathématique, physique, musicologie, médecine, géologie, linguistique (copte et langues anciennes : il prétendait avoir décrypté les hiéroglyphes égyptiens). D'un point de vue scientifique, l'œuvre monumentale d'Athanase Kircher est une aberration, car il met sa culture universelle au

service d'une interprétation littérale des Saintes Écritures. Il apparaît comme un bricoleur du savoir qui utilise des raisonnements sans support expérimental, et dont les prétentions scientifiques faisaient rigoler Galilée : « Je m'en tape sur le ventre ! » écrit-il à un ami. Il faut dire que certaines théories de Kircher sont un délire qui aurait enchanté les fumistes, les surréalistes et les pataphysiciens.

Pourtant, en créant une sorte de poétique universelle Kircher a, entre autres, influencé le peintre français Nicolas Poussin (un des premiers à faire entrer le scénario dans la peinture), et à travers lui toute la peinture française et italienne. Poussin est né en 1594, il vécut à Rome de 1624 à 1640, puis revint en France, puis à nouveau il retourna à Rome de 1642 jusqu'à sa mort en 1665. Le musée de Kircher était célèbre, il recevait la visite de la haute aristocratie des cours européennes et notamment celle des jeunes aristocrates anglais lors de leur « Grand tour » qui précédait leur entrée dans la vie active. C'était aussi un lieu de rencontre des intellectuels italiens et étrangers en visite dans la Cité des papes. On y discutait des découvertes archéologiques que Kircher faisait au cours des fouilles qu'à l'instigation des papes il menait dans Rome et dans ses environs. On s'y extasiait et l'on débattait sur les objets, dessins et rapports envoyés du monde entier par les missionnaires jésuites. On y parlait tout autant des éruptions volcaniques que d'ésotérisme, d'optique dont René Descartes venait d'étudier les lois (indispensable pour mettre la lanterne magique au point), du magnétisme, des mathématiques, ou de la kabbale juive. Tout le baroque est issu de cette émulation culturelle bouillonnante qui avait commencé au Moyen Âge avec la scolastique pour prendre forme à la Renaissance et qui fleurissait grâce au baroque dans toute l'Europe. À l'exception des régions européennes qui subissaient le régime colonial turco-musulman.

Ce dynamisme interculturel est évident par l'utilisation que font les architectes du baroque des formes et des thèmes de l'antiquité, mais on le perçoit aussi dans les pyramides, les obélisques et les toits en pagode que l'on retrouve dans les tableaux des peintres et dans les édifices des architectes de l'époque : en 1667 Kircher avait publié à Amsterdam « Les monuments de la Chine, tant sacrés que profanes, ainsi que... » ou plus précisément « *China monumentis, qua sacris qua profanis, nec non variis Naturae et artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata...* ». On l'a

dit, le musée du Collège romain contenait toutes sortes de pièces de collection, y compris des manuscrits chinois : Athanase Kirchner considérait que les caractères chinois étaient apparentés aux hiéroglyphes égyptiens qu'il considérait comme des symboles : Champollion a montré qu'il n'en était rien, ou pour le moins qu'à l'aspect symbolique des images s'ajoutait une phonétique et un alphabet, ainsi que des signes permettant de placer le mot dans un contexte qui en précise le sens. Oui ! Vous avez compris, je parle bien du cinéma.

À travers les soi-disant symboles hiéroglyphiques, Kircher cherchait à retrouver **Le langage universel perdu**, celui qui unissait les hommes avant la catastrophe de la Tour de Babel... Vous le voyez, bien que la pseudo-linguistique biblique de Kircher soit une chimère, avec ce langage total nous revenons au cinéma et au rêve de l'art total. Voyez ce qu'écrivit le poète surréaliste, critique de cinéma pour « Paris-Journal », Robert Desnos en 1923 : « Plus surnaturelles que les langues de feu de la Pentecôte, des bouches aériennes parlent, en dépit des frontières à tous les cœurs initiés au rêve. » « La Pentecôte », selon le christianisme, est le don des langues donné aux apôtres ; « les bouches aériennes », ce sont les rayons lumineux qui sortent de la lanterne magique des appareils de projection « Pathé » ; « les cœurs initiés au rêve » c'est le délire surréaliste... Tout Athanase Kircher est là !

Pour finir, les collections des jésuites seront dispersées en 1773, lors de la dissolution de la Compagnie de Jésus par le pape Clément XIV. Je n'ai pas trouvé d'inventaire du contenu du musée « fourre-tout » du Collège romain, on disait alors « des curiosités », mais on sait par les correspondances et mémoires du temps qu'il y avait des manuscrits, des objets d'art, des vestiges archéologiques grecs, romains et égyptiens, des objets ethnographiques, des minéraux et des animaux exotiques empaillés. Une des curiosités qui a frappé l'imagination des chroniqueurs du temps, ils en parlent abondamment, fut une sirène. Selon toute vraisemblance, il s'agissait d'une femelle dugong ou lamantin naturalisée, ce mammifère marin des mers chaudes que Christophe Colomb fut le premier à appeler « sirène ». Même si en Croatie j'ai vu une sirène sculptée dans la cathédrale de Trogir (XIIIe siècle), ce n'est pas sans surprise que j'ai retrouvé la sirène de Kircher dans la décoration anthracite de l'intérieur de l'église de Saint-Laurent à Turin. Cette sirène surprenante est due

à Guarino Guarini (1624-1683), qui, comme Borromini et tant d'autres, avait fréquenté les cercles kirchériens de Rome. Il faut dire qu'au XVII^e siècle les arts et les sciences, ainsi que pensée magique et pensée scientifique n'étaient pas perçues comme des domaines séparés. Sur des bases totalement nouvelles nous sommes en train de revenir à une certaine unité de perception des arts et des sciences, mais c'est une autre histoire.

La parenté entre art et science n'avait pas totalement disparu au XIX^e siècle, car, étrangement, le premier qui déposa un brevet de caméra de projection de cinéma, Louis Le Prince, avait été initié à la photographie par Louis Daguerre, un artiste, et l'un des inventeurs de la photographie. Daguerre était très connu en son temps comme peintre, et comme décorateur pour le théâtre et pour l'opéra. De son côté, Louis Le Prince, devenu ingénieur, marié à une Anglaise, créa avec sa femme *The Leeds Technical School of Art* (l'École de Leeds pour la formation technique et artistique). Ils se spécialisèrent dans l'impression de photos sur céramique et vendirent des milliers de portraits de la reine Victoria en sérigraphie sur des assiettes, services à thé... En 1881, la famille partit pour les États-Unis où Louis Le Prince garda le contact avec l'univers artistique. Toutefois, comme ingénieur il poursuivit ses études sur l'image et déposa un brevet de caméra ; malheureusement, à la projection les images n'étaient pas bonnes. Ce n'est qu'après ce qui ne devait être qu'un bref retour à Leeds qu'il déposa aux États-Unis son brevet pour une caméra dont les images et le mouvement étaient au point. Selon une source américaine, le brevet fut déposé le 10 janvier 1888, sous le numéro 376.247 avec comme titre « Méthode de, et Appareil pour, la Production d'Images Animées ». Louis, Aimé, Augustin Le Prince a laissé trois films de quelques secondes, le premier daté du 14 octobre 1888 est connu sous le nom de « Une scène au jardin de Roundhay » (on y voit sa famille anglaise ainsi que son fils). La fin de Le Prince est aussi mystérieuse que le début d'une histoire filmée par Alfred Hitchcock : le 16 septembre 1890 il disparaît dans le train Dijon-Paris... Autre hypothèse (reprise dans la revue polonaise « Alliage », numéro 22, 1995, article d'Iréné Dembowski) : Le Prince aurait disparu entre le domicile de son frère à Dijon et la gare de la ville. En 2003, une photo d'un homme noyé ressemblant à Le Prince a été découverte dans les archives de la police parisienne... on ne sait pas si ce noyé est Le Prince ou non. Nous ne connaissons donc pas la fin du film.

Malgré ce drame, il est évident qu'à la fin du XIXe siècle l'invention du cinéma était dans l'air en Occident : vers 1880, le cabaret du Chat Noir crée à Montmartre un théâtre d'ombres qui préfigure le cinéma. Pourtant l'appareil de projection n'a pas encore de nom définitif. Son nom lui sera donné en deux temps. Le 12 février 1892, Léon Bouly dépose à Paris le brevet numéro 219.350 pour un appareil « réversible de photographie et d'optique pour l'analyse des mouvements, dit *cynématographe Léon Bouly* » (« réversible » signifie que l'appareil à la fois filme puis projette). Deuxième temps : le 27 décembre 1893, il corrige le nom de son invention qui devient le « *cinématographe* ». Par abréviation populaire, ce nom savant a donné le mot utilisé aujourd'hui. Plus populaires encore sont les mots « *cinoche* » et « *ciné* ». Aux USA, la racine grecque du mot *kinema*, qui signifie « mouvement » a donné le mot *movie*, qui signifie la même chose. Pour le reste, tout le monde sait que Thomas Edison a lancé ses kinétoscopes en avril 1894 et que les frères Lumière ont fait leur première projection commerciale le 28 décembre 1895 au Grand Café du boulevard des Capucines, à Paris, par loin de l'endroit où Stendhal avait eu une crise cardiaque, en pleine rue dans la nuit du 22 mars 1842 (il mourut le 23). Je dis cela parce que j'aime Stendhal, le plus cinématographique des romantiques. Quelque temps avant sa mort il avait écrit : « Il n'y a pas de mal à mourir dans la rue, si on ne l'a pas fait exprès. » Une réplique de cinéma : j'imagine Raimu la prononçant.

Toutefois, si à la fin du XIXe siècle l'invention du cinéma était dans l'air, sa vocation artistique ne l'était pas. Les premiers films sont des curiosités, des expériences sur le mouvement, pas des œuvres d'art ... mais j'ai un doute... la vocation de *Le Prince* pour l'image lui vient sans conteste de Louis Daguerre, un peintre, dont les premiers daguerréotypes sont imités de la peinture : natures mortes, portraits, quartiers de Paris, l'éclipse de Soleil du 28 juillet 1851 est une sorte de tableau fantastique... Lors de son long séjour aux États-Unis, de 1881 à 1889, *Le Prince* organisait des spectacles de diorama. Il s'agissait de sortes de « sons et lumière » selon un procédé mis au point dès 1822 par Daguerre et son associé Charles Marie Bouton. Ce même procédé avait été modernisé par les créateurs du théâtre d'ombres du Chat Noir à Montmartre. Un des succès américains de *Le Prince* avait été la recreation d'une bataille navale de la Guerre de Sécession. *Le Prince*, comme le peintre Nicolas Poussin, était déjà porteur de la mise en scène. Il me semble que sa mort a sorti pour un temps

l'art des cinémas. Mais il y est vite revenu. D'abord comme une exception, et ce, dès 1896 avec « La partie de cartes » de Georges Méliès, qui, avec une extraordinaire fulgurance, d'un film à l'autre, entre 1896 et 1913, inventa tout le futur du cinéma (scénario, effets spéciaux, couleurs...), même si l'œuvre abondante des frères Lumière mériterait une étude approfondie.

Néanmoins, conceptuellement et en raison de l'utilisation du son, l'entrée des arts dans le cinéma a suivi les chemins de l'opéra, j'en suis convaincu, et c'est pourquoi il nous faut retrouver Wagner. Cela va me demander des efforts, car je n'aime pas Wagner, génial sans doute, mais souffrant de cette hystérie mélancolique allemande, qui parfois se rassure en humiliant les autres... et en les massacrant. C'est bien vu par André François-Poncet, ambassadeur de France à Berlin de 1931 à 1938, qui vécut la montée en puissance du slogan nazi : « Hitler, c'est l'Allemagne ! L'Allemagne, c'est Hitler ! ». De par ses fonctions, il eut plusieurs rencontres et entretiens avec Hitler. À propos de la relation entre Wagner et Hitler, André François-Poncet écrit : « ... il n'était pas seulement féru de la musique de Wagner, il ne se bornait pas à tenir Wagner pour un prophète, pour le prophète du national-socialisme, il « vivait » son œuvre ; il se concevait, lui-même, comme un héros wagnérien »*. Cette identification est peu comprise par les metteurs en scène contemporains, qui se gargarisent de pâmoisons esthétisantes en refusant de voir l'évidence... à l'exception, me semble-t-il, d'Olivier Py, qui, en 2015, a donné une version du « Vaisseau fantôme » (*Der fliegende Holländer*) dans laquelle les thèmes du nazisme sont illustrés, notamment dans la scène finale où la soprano, Senta, rejoint dans la mort son héros maléfique, le Hollandais (Adolf Hitler) : on croit assister au mariage puis au suicide d'Eva Braun dans le *führerbunker*, le 30 avril 1945. D'ailleurs dans la nuit du 28 au 29 avril 1945, l'officier d'état civil qui avait enregistré le mariage d'Hitler avec Eva Braun s'appelait W. Wagner !

* « Souvenir d'une ambassade à Berlin » Flammarion 1946, p. 354

Chapitre 5

Pour le meilleur et pour le pire, l'obsession de la totalité hante la pensée occidentale, ainsi que la pensée musulmane ; avec une différence pourtant : la pensée occidentale cherche la totalité, la pensée musulmane a la certitude de l'avoir trouvé depuis longtemps. On vient de le voir avec Athanase Kircher bâtissant des systèmes fantasmagoriques d'explication des phénomènes particuliers par une lecture littérale de la Bible et par raisonnement analogique. Il y eut là une sorte « d'islamisation » de la pensée chrétienne. C'est le danger auquel s'expose toute pensée dogmatique. Je ne suis pas assez savant pour dire si cette obsession de la totalité est universelle ou non. Je sais seulement que nos cousins par la pensée, les musulmans, ont résolu le problème en décidant que le Coran était la totalité et que leur seule mission en ce monde était de chercher à imposer cette totalité à tout l'univers, d'où les talents qu'ils mettent dans leurs actes terroristes conçus comme des beaux-arts du crime. Dans le monde occidental, c'est plus compliqué : on admet que la totalité est quelque part, mais on ne sait pas où. C'est la raison pour laquelle, en gros, jusqu'au XXe siècle, l'histoire de la pensée occidentale est celle de la recherche de la totalité à travers la religion, puis à travers des systèmes philosophiques concurrents, complémentaires ou opposés. Ce sont des récits, des contes de fées pour adultes, en quelque sorte.

Toutefois, il y a toujours eu dans le christianisme une ambiguïté fondamentale due à la fois à la complexité de ses origines et à sa capacité de recevoir des pensées extérieures à son système : religion et philosophie juives, philosophie grecque, droit et système politique romains (le pape est un empereur ; en Europe, les territoires des évêchés reproduisent souvent les divisions administratives de l'Empire romain)... Il en est résulté une pensée religieuse trop polysémique pour occuper tout l'espace mental de ses adeptes. Sans compter la parole fondatrice du Christ « Rendre à César ce qui est à César et à Dieu ce qui lui appartient » ou encore « Mon royaume n'est pas de ce monde. » Ces paroles ont permis de fonder une autonomie, au moins relative, des espaces religieux, politiques, scientifiques... par rapport aux récits de la

totalité religieuse. Il faut ajouter à ceci le fait que la pensée chrétienne a intégré le principe du raisonnement **anagogique** de la pensée juive : ce principe n'a rien à voir avec celui du raisonnement analogique. L'analogie suppose la ressemblance, l'anagogie est beaucoup plus subtile : elle implique un sens caché du texte, un sens plus élevé que le sens littéral, et plus élevé que celui que l'on peut tirer des analogies. L'anagogie a nourri les mystiques juives et chrétiennes. Il en est résulté une sorte de mouvement d'émancipation de la pensée qui, au XXI^e siècle, a fait que les récits religieux ont perdu en Occident leur statut de totalité pour devenir de simples récits considérés comme dignes de foi, stimulants, surprenants, mystiques, aberrants, dangereux ou inutiles, et oubliés parfois. Mais au XIX^e siècle on n'en est pas là ! On est en pleine totalité, on patauge dedans. Il en résultera au XX^e siècle plusieurs centaines de millions de morts, victimes des philosophies de la totalité du XIX^e siècle. C'est dans ce contexte qu'il faut placer « L'œuvre d'art de l'avenir » de Richard Wagner.

La seule partie du monde occidental qui a largement échappé aux philosophies de la totalité germanique est l'Amérique du Nord. Car les États-Unis d'Amérique sont peut-être la seule Révolution qui a réussi : celle de l'Angleterre aboutit à la restauration de la monarchie, avec en prime, plus tard, l'avènement d'une famille royale allemande, qui aura de solides sympathies hitlériennes ; celle de la France aboutit à l'Empire, et à son échec ; celle de la Russie se noie dans le sang ; celles du Tiers Monde sont des tyrannies obscurantistes, sauf en République indienne et en Chine. En Amérique du Nord, les États-Unis sont à la fois l'enfant de l'Europe et l'enfant de l'inconnu des espaces du Nouveau Monde. Écoutez la symphonie du « Nouveau Monde » de Dvorak et vous comprendrez ; ou encore, écoutez Otis Reading dont la tristesse chante l'espérance, voici une musique qui comme celle de Beethoven a atteint l'universel. Je ne dis pas qu'Otis Reading, ou Ray Charles, sont des égaux de Beethoven : ils sont d'autres créateurs, dans un genre et un contexte qui est le leur. Il ne faut pas comparer les créateurs, cela ne mène pas loin. Ce qui compte est ce qui ne se mesure pas : la capacité de donner au secret de l'être une forme perceptible qui nous enchante, elle nous dit : « Toi aussi tu es cela ! ».

Les penseurs du Moyen Âge, notamment ceux de la Sorbonne, la plus célèbre université de théologie et de philosophie du temps, aimaient à citer

saint Thomas d'Aquin « *Philosophia ancilla theologiae* » bien qu'au sens strict il ne fut pas l'auteur de cette formule qui résumait l'hégémonie du christianisme sur la pensée occidentale : « La philosophie, servante de la théologie ». Héritiers de la Sorbonne, il ne faut pas s'étonner si les intellectuels français ont tendance, aujourd'hui encore, à transformer les débats d'idées en séances de la Sainte Inquisition. Une des raisons pour lesquels les intellectuels français n'intéressent plus beaucoup le monde est le fait que la totalité est sortie du champ de la pensée sérieuse. De plus, la majorité de nos intellectuels n'a pas rompu tout lien avec la dogmatique religieuse. Elle répand aujourd'hui une nouvelle bien-pensance : ne pas franchir la ligne rouge qui va au-delà des idées de gauche, substitués actuels de la théologie. Alors la pensée française n'étonne plus le monde. On s'ennuie.

L'autre malheur qui a frappé l'intelligence occidentale a été le triomphe de la philosophie allemande aux XIXe et XXe siècles. La philosophie allemande fut alors grande productrice de dogmatismes. Ce n'est pas tout à fait fini, car dans la boue allemande il y a toujours un peu d'or. C'est d'ailleurs ce que nous allons voir dans le livre de Wagner « L'œuvre d'art du futur » de 1849. Dans son titre et dans son ambition de totalité Wagner reprend « La philosophie de l'avenir » publiée en 1843 par Ludwig Feuerbach auquel Wagner dédie son livre de 1849 : « À vous seul, que j'honore tant Monsieur, puis-je dédicacer ce livre, car, en vous l'offrant, je vous rends ce qui vous appartient. » Un peu lèche-cul Wagner.

Nous sommes donc en pleine philosophie allemande du mouvement dit des « hégéliens de gauche ». Celui-là même qui donnera d'un côté le marxisme avec ses quelques cinquante millions de morts sur le continent européen, de l'autre le national-socialisme avec son bilan à peine inférieur. Je vous l'avais dit : avec Wagner nous ne sommes pas en bonne compagnie.

Il faut essayer de comprendre ce que Wagner entend par *Gesamtkunstwerk* ou « Œuvre d'art total », cette œuvre dont il théorise l'existence dans son essai de 1849 « L'œuvre d'art du futur ». Ce n'est pas nécessairement l'opéra, même si c'est dans l'opéra qu'il l'exprime. En fait, cet art total, il ne le prévoit que dans l'avenir, car les Allemands de son temps n'en sont pas capables. Les artistes, sauf lui, ne peuvent y accéder, car Richard Wagner nous dit :

« Si nous avons finalement prouvé que le Peuple (*Volk*) doit par nécessité être l'Artiste du futur, nous devons nous attendre à ce que l'égoïsme des artistes du Présent, dans une stupeur méprisante, rejette cette découverte. Ils oublient totalement qu'aux temps où la fraternité du sang national, qui précéda l'époque où l'Égoïsme de l'individu fut élevé au rang d'une religion, — je veux dire aux temps que nos historiens décrivent comme ceux de la fable et du mythe préhistorique, — le Peuple, en vérité, était déjà le seul poète, le seul artiste ; que toute substance et forme — si elles doivent avoir une saine vitalité — ne peuvent que provenir de l'imagination de ces Peuples inventeurs des arts. »

Non, ce n'est pas une citation tirée de « *Mein Kampf* ». On comprend pourquoi pour écrire les livrets de ses opéras, Wagner s'est plongé dans « les fables et mythes préhistoriques » des mythologies germaniques et nordiques. J'avais autrefois un professeur de philosophie, qui, lorsque ses explications d'un passage difficile s'embrouillaient un peu, y mettait un terme humoristique en nous disant : « Vous voyez l'idée... » On ne voyait pas grand-chose. Mais avec Wagner on va y voir de mieux en mieux, c'est-à-dire de pire en pire.

Ce que les artistes de son temps ne voient pas et que Wagner voit est l'union des formes artistiques qui s'abolissent les unes dans les autres, chaque art trouvant dans son abolition son summum. C'est déjà « Le crépuscule des dieux ». Avec Wagner, la raison fait place à une sorte de mystique verbale et musicale... que l'on en juge : « L'œuvre d'art ainsi conçue comme un acte vital immédiat est en conséquence la réconciliation parfaite de la Science avec la Vie ; c'est le laurier que le vaincu racheté par sa défaite reçoit en joyeux hommage à sa victoire reconnue. » Cela semble signifier que chaque expression artistique trouve son éclosion parfaite en s'unissant à une autre... il y a dans cette conception un mélange de dialectique hégélienne et de théologie rigoriste qui me semble fumeux. Cela devient risible lorsqu'il suit ce schéma théorique pour décrire la rencontre et l'union de la danse, de la musique (il dit « le son ») et de la poésie : «... nous voyons les trois premières s'avancer ; chacune d'elles, de ses bras ravissants, embrassant le cou de sa sœur, et celle-ci et celle-là, comme pour montrer aux autres sa beauté totale et sa symétrie personnelle... » Cette partouze des Trois Grâces à Lesbos est nécessaire pour que l'artiste voyeur crée l'œuvre d'art du futur : « C'est en lui,

l'exécutant immédiat, que les trois arts sœurs unissent leurs forces dans une opération collective dans laquelle les plus hautes capacités de chacune parviennent à ses plus hauts accomplissements. » Beaucoup de mots pour épurer des eaux troubles, je préfère ce qu'a dit Ludwig Wittgenstein : « Tout ce qui se laisse dire se laisse dire clairement. Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence ».

Malheureusement Wagner parle beaucoup. Selon lui, les artistes de son temps ne peuvent pas accéder à l'art total qu'il est le seul à prévoir (ceux qui avant lui et selon lui s'en sont approchés sont : Hayden, Mozart et Beethoven). Le Peuple ne peut pas davantage percevoir le film de la *Gesamtkunstwerk* car il est perverti, à la fois, si j'ai bien compris, par l'égoïsme de l'époque et par les artistes étrangers au *Volk* : les Mendelssohn (1809-1847) et autres Meyerbeer (1791-1864). À Prague, on m'a raconté que lorsque les Allemands ont envahi la Tchécoslovaquie, en 1938, ils ont cherché sur les toits du *Rudolfinum* (la grande salle de concert de la ville) la statue de Mendelssohn pour l'abattre. Il y avait sur les toits de ce grand bâtiment une bonne douzaine de statues grandeur nature qui représentaient les plus grands génies de la musique occidentale. L'équipe allemande envoyée pour faire disparaître Mendelssohn n'était pas très cultivée, les Tchèques qui secondaient l'équipe allemande ont désigné une statue, elle a été couchée sur le toit pour ne plus être vue de la place et des quais de la Vltava. C'était Wagner ! Je ne sais pas si cette histoire est vraie. Mais je sais que les Tchèques sont très tôt entrés en résistance et que beaucoup en sont morts à Terezin, à Lidice...

Les artistes corrupteurs, Wagner les dénoncera bientôt, en 1850, dans un bref essai qu'il ne publiera sous son nom qu'en 1869 : « Le Judaïsme dans la musique ». Deux citations suffiront pour en donner ton, musique et chanson : « Le Judaïsme est la conscience diabolique de notre civilisation moderne » ou encore «... nous devons montrer comment le goût artistique du public a été livré aux mains mercantiles des Juifs, et l'impossibilité qui existe de nos jours – à moins d'un bouleversement radical – à ce qu'on puisse créer en art quelque chose de naturellement et nécessairement beau ». Vous voyez l'idée ? Vous ne voyez pas ? Non, non, j'insiste, ce ne sont pas des citations tirées de « *Mein Kampf* ». Une dernière citation du « Judaïsme dans la musique » va vous éclairer sur ce « bouleversement radical » espéré par Wagner : « Une seule

chose peut vous racheter (Juifs) du fardeau de votre malédiction : la rédemption d'Ahasverus – La destruction totale. » Lorsque Adolphe Hitler (1889-1945) dit : « À l'exception de Richard Wagner, je n'ai pas de prédécesseur* », il a bien vu l'idée.

Donc, selon Wagner, ni le Peuple ni les artistes de son temps ne peuvent créer « L'œuvre d'art du futur » (1849). Alors qui ? Qui est cette artiste du futur ? C'est le *Darsteller*, celui qui joue, qui interprète. Que joue-t-il, de quelle interprétation est-il chargé ? Il interprète la fraternité, l'union de tous les arts et de tous les artistes en lui et par lui tirée du Peuple, du *Volk* ! Pour accomplir cet exploit, Siegfried-Wagner doit sacrifier sa vie (métaphore qui exprime la fin de l'égoïsme selon Wagner) et devenir un héros du Peuple, alors sa mort célébrée le rend universel. Bon ! Pourquoi pas ? Faisons preuve d'indulgence... Pendant un instant prenons ces fadaises mortelles au sérieux. On peut tout faire avec ces schémas de l'imaginaire, on y retrouve tout aussi bien la trame du sacrifice du Christ, que celle de Gilgamesh ou de Prométhée. Tout dépend du contexte et du message subliminal que délivrent l'interprète et sa musique. Wagner est conscient du caractère subliminal de ses messages, il en fait même la théorie : « Mais cette Force qui oblige, la Force pure et innée de la Vie, qui trouve sa propre justification dans les nécessités vitales, est inconsciente et instinctive de par sa nature propre ; et là où il en est ainsi – dans le Peuple – là se trouve la seule Force vraie et absolue ». Tout le génie diabolique d'Adolf Hitler est ici condensé.

Par contagion avec l'idéologie nationale socialiste qu'il a nourrie, le discours de Wagner est déplaisant... mais, une fois encore, pourquoi pas ? Comme celle du marquis de Sade, l'œuvre de Wagner est une œuvre d'imagination... une œuvre d'art, et non un acte. Il y a des gens qui croient que ces domaines sont essentiellement différents... moi pas !

*Zalampas, Sheree Owens « Adolf Hitler : A psychological interpretation of his views on architecture, art and music » Popular Press 1990, p.60

Il est vrai que toute création culturelle repose en effet sur les créations antérieures d'une population donnée : sa langue (elle est vivante donc elle change avec le temps : elle s'enrichit ou s'appauvrit) ; ses techniques ; les objets matériels, immatériels et symboliques mis à la disposition des artistes ; les libertés dont ils disposent pour se servir du matériel culturel. Ces libertés ne sont pas fondamentalement différentes de celles dont dispose, ou ne dispose pas, l'ensemble de la population ; etc., etc. Il faut se rendre à l'évidence, à un temps « t » toutes les populations de la planète ne disposent pas des mêmes ressources pour créer des créateurs ainsi que les biens culturels qui sont à leur disposition pour concevoir de nouvelles créations. S'il n'en était pas ainsi, je ne vois pas pourquoi tant d'Africains voudraient venir en Europe ou aux États-Unis. D'ailleurs, pour nombre d'Africains il s'agit moins, hélas, de créer que de survivre. Par réaction contre le national-socialisme, les Européens ont développé une idéologie qui prône à la fois un égalitarisme et un relativisme culturels qui sont devenus mortellement dangereux pour l'avenir de toutes les libertés créatrices de l'Occident. J'ai parfois l'impression que nous nous trouvons, en particulier face au totalitarisme religieux islamique, dans la même position que les pacifistes français confrontés à la montée du nazisme : ne rien faire qui pourrait provoquer Monsieur Hitler, et dire comme Schuschnigg, le chancelier d'Autriche : « Jusque-là, mais pas plus loin ! » Cela n'a pas marché, Hitler a pris toute l'Autriche. En fait, c'est grâce à Wagner et à Hitler que les Européens sont aujourd'hui mal équipés moralement pour se défendre. La faute de Wagner n'est pas d'exalter le *Volk*, tous les peuples ont le droit d'être fiers. Le problème n'est pas dans la fierté, il est dans le mépris des autres ! Je ne sais pas comment le mépris des autres vient aux peuples, mais je le constate quand il est là. Il est manifeste dans le message du Coran qui divise l'espèce humaine entre ceux qui pratiquent la vraie religion, l'islam, et tous les autres que Dieu va damner incessamment sous peu le jour du Jugement Dernier. Le mépris est plus affirmé encore contre ceux qui, ayant reçu avant les Arabes le message divin, l'ont trahi : les juifs et les chrétiens. Chez Wagner, c'est moins simple, plus tarabiscoté, et Dieu est exclu du processus, car le Dieu adoré en Europe est d'origine juive : d'obscur concepts le remplacent. Par exemple : la Force, la Volonté, la Loi de la Vie... (les majuscules sont de Wagner) ce sont-là choses cachées issues du Peuple et comprises par un seul peuple, le peuple allemand ! qui, hélas, n'est pas encore conscient de son savoir caché, car selon

Wagner les juifs l'ont perverti (vous l'aviez déjà compris : Mendelssohn et Meyerbeer sont juifs). Heureusement, Richard Wagner, avec l'aide de Schopenhauer, a redécouvert ces choses cachées et il les révèle dans un fatras de légendes nordiques transformées en une mystique fascinante, délirante et barbare. Je ne vais pas parler de Schopenhauer, ce serait long et compliqué. Je l'ai dit, s'il y a de l'or dans le Rhin le fleuve charrie aussi beaucoup de boue. Bref, avec « l'œuvre d'art total » Wagner cherche à créer une nouvelle forme religieuse. Une religion sans Dieu, « Un mythe du XXe siècle » qui ôte au christianisme son héritage juif pour lui substituer des concepts en partie issus de l'hindouisme et du bouddhisme, notamment le refus du « cycle de la douleur » que le héros manifeste en cessant d'engendrer des vies nouvelles : la chasteté philosophique ! Comme Schopenhauer qui passa toute sa vie avec son caniche. C'est assez bizarre, mais c'est comme ça. Ce n'est pas pour rien que *Parsifal*, dans la logomachie wagnérienne, n'est pas un opéra, mais un *Bühnenweihfestspiel* « Pièce festivalière pour la consécration de la scène », un truc religieux quoi ! Wagner fut un des rares musiciens créateurs d'opéras qui écrivait lui-même ses livrets lyriques. *Parsifal* fut conçu comme une œuvre d'art total destinée à ouvrir le Festival de Bayreuth. L'opéra de Bayreuth est une pièce d'architecture créée selon les instructions de Wagner et financée par souscription et par Louis II de Bavière pour servir d'écrin à l'art total du maître. On comprend mieux l'obsession d'Adolf Hitler pour l'architecture, et pour Wagner. L'affaire est entendue, c'est Hitler lui-même qui a dit : « Quiconque veut comprendre l'Allemagne national-socialiste doit d'abord connaître Wagner* ». Hitler s'est rêvé comme artiste total selon la formule wagnérienne qui a guidé sa vie, et sa mort. Un rêve qui reste le cauchemar de l'Europe. On trouve un avatar surprenant de la *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale, en France dans le cabaret théâtre du « Chat Noir » créé en 1880 par Rodolphe Salis. Jusqu'en 1910, ce lieu mythique fut à Montmartre le rendez-vous des artistes de l'avant-garde parisienne. Lors de ses deux séjours à Paris, en 1840-1842, puis à nouveau en 1860-1861, Wagner avait marqué les esprits des artistes qui se voulaient « modernes ». Charles Baudelaire fut un de ces artistes wagnériens, il défendit avec force *Tannhäuser* (trois représentations seulement en 1861). Il n'est donc pas étonnant que l'on trouve dans « Dix ans de

*Robert Wait « The Psychopatic god, Adof Hitler » Basic books, 1977.

bohème » (1888), récit autobiographique d'Émile Goudeau, un des artistes du Chat Noir, une description du processus de création de l'art total tel que le rêvait les artistes français d'avant-garde de l'époque : « Ce fut une invasion de ces deux arts : la poésie et la musique, dans le sanctuaire de la peinture, dans Montmartre, le pays des arts plastiques. Il y eut devant le feu allumé dans la petite salle du fond, fusion entre les différentes branches du Beau. » - le style léger de Goudeau s'oppose à la lourde dogmatique de Wagner. Ajoutons que les serveurs du Chat Noir portaient des livrées qui ressemblaient aux uniformes des académiciens, ce qui, dans l'esprit de Salis et de sa bande était à la fois une facétie de potaches et l'expression d'une volonté de faire du neuf en unissant tous les arts... comme à l'Académie française. À l'évidence, le rêve de l'œuvre d'art total fait partie de ces illusions créatrices dont la valeur dépend de la puissance créatrice et éthique de l'artiste qui l'instrumentalise. Je suis incapable, face à l'éternité, de juger l'œuvre de Wagner par rapport aux créations du Chat Noir. À l'évidence, si les créations du Chat Noir expriment une sorte de rêve d'harmonie universelle dans l'union de tous les arts, ces créations n'ont pas joué leur rôle dans la même catégorie que la musique wagnérienne.

La grande leçon de tout cela est qu'à des degrés différents de sophistication les cultures humaines sont toutes et toujours, à la fois, merveilleuses et dangereuses. Pourquoi ? Parce qu'en son temps « t » une culture présuppose toujours qu'elle sait à la fois qui nous sommes et qui je suis, ainsi que ce que nous devons devenir. Il y a une dimension totalitaire de la culture, et les mouvements de contre-culture non seulement n'y échappent pas, mais ils forcent souvent le trait du conformisme dans le non-conformisme : les querelles sans fin des surréalistes en furent une bonne illustration. En effet, une culture oblige toujours à être ce qu'elle est, d'où l'opposition fondamentale qui existe entre cultures ouvertes et cultures fermées. Or, l'être humain, comme le reste de l'univers, est un mystère : il y a des saints, il y a des assassins, il y a des sots, il y a des intelligents... mais ni les uns ni les autres ne nous disent ce que, comme membres de l'espèce humaine, nous sommes *hic et nunc* et seront capables de devenir, demain, et plus tard encore. Aucune culture n'épuise le mystère de l'être. Mais toutes, face à ce mystère où l'on voit

coexister des saints et des monstres, plus une majorité d'entre-deux, essaient de limiter les risques en produisant des êtres aussi standardisés que possible. D'où la volonté de toutes les sociétés, ou presque, de contrôler le désir, et notamment celui des femmes. En effet, le désir est le domaine où s'exprime avec le plus de force le mystère de l'être, ce mystère qui nous fascine, nous angoisse, et crée du désordre dans les relations sociales. Ce qui fait la différence entre les cultures est la façon dont elles organisent la coexistence contradictoire d'une inévitable standardisation avec la nécessité d'accorder au mystère de l'être des espaces de liberté. Une culture écrasée par la standardisation ne crée plus rien, elle entre en décadence et ne peut survivre qu'en parasitant les cultures créatrices, si elle en trouve.

Pour sa part, si elle n'est pas encadrée par la raison, une culture où domine le mystère de l'être court le risque de se dissoudre dans ce que Hobbes a vécu et qu'il appelle « l'état de nature », le chaos, la lutte de tous contre tous : tout est possible, tout est permis, tout disparaît ! Enfin, les cultures sont porteuses d'un double postulat : celui qui va nous porter vers le haut, celui qui va nous tirer vers le bas. Nous tire inévitablement vers le bas tout ce qui prétend nous assigner un rôle immuable. Sur ce point, l'exercice de la violence est très efficace, la violence crée des êtres unidimensionnels dont le seul but est de tuer pour éviter d'être tué : les morts ne pensent plus et les vivants sont trop occupés à combattre pour avoir le temps de penser à autre chose.

J'ai été le témoin des délires désespérés des jeunes combattants africains drogués et de ceux des enfants de l'*Angkar* de Pol Pot. Un de ces enfants cambodgiens devenu adulte avait un rêve récurrent : il éviscérait un homme dont l'intestin se transformait en serpents qui l'attaquaient. Combien de jeunes Allemands brillants et pleins de vie sont-ils morts se prenant pour Perceval ou pour Siegfried ? En voulant nous forcer sans raison à chevaucher ses mythes mélancoliques et barbares, Wagner nous a descendus. Et que fait le Coran ?

Chapitre 6

Même s'il y a et s'il y eut des films totalitaires, je pense au cinéma talentueux et nazi de Leni Riefenstahl, le cinéma n'est pas une « œuvre d'art du futur », il n'est pas cet art total de Wagner qui n'existe qu'à l'état de fantôme dans les cauchemars engendrés par les totalitarismes du XXe siècle préfigurés dans les premiers films de Murnau, aussi malsains que géniaux.

L'art total existe pourtant dans des œuvres réelles, qui, quels que soient le ou les supports utilisés, ont le don de nous émerveiller. Le cinéma est un art comme les autres, il utilise les ressources de son temps mises ensemble par les créateurs : résultats parfois merveilleux, parfois nuls, et souvent d'un simple commerce honnête.

En 1914-1915, peu de temps après la naissance du cinéma, un poète américain a compris que l'art est dans les intentions – celle des créateurs et celles du spectateur, lecteur, etc., et non dans le média. Je ne me risquerai pas à emprisonner les manifestations artistiques dans une liste dogmatique de plus, mais je dirai où l'expression artistique se trouve lorsqu'il m'arrivera de la voir. Au fond, l'art c'est comme Dieu, on ne sait pas ce que c'est, mais on sait qu'il existe quand on l'a rencontré.

Nicolas Vachel Lindsay (1879-1931), né et mort à Springfield, la ville du président Lincoln, est un poète étonnant. Il symbolise l'essence de l'esprit américain tel que nous le concevons dans une sorte de fantaisie positive (et négative, on y viendra plus tard) qui ne me semble pas dénuée de réalité. Lindsay possède cette mobilité de corps et d'esprit qui est un des signes distinctifs de l'Amérique, et qui a marqué notre imaginaire à travers les *road movies*, même si ces derniers sont des reprises modernisées d'un lointain ancêtre : l'Odyssée d'Homère. Lindsay a passé une partie de son existence sur les routes américaines, un peu comme René Descartes inlassable voyageur en Europe. Vachel Lindsay a parcouru son pays en tous sens, souvent à pied, gagnant sa vie en déclamant et en jouant ses poèmes, dans une tentative

consciente de réinvention du jeu des aèdes grecs (comme le montre sa correspondance avec le poète irlandais Yeats). Avant 1920, cette odyssée américaine lui avait valu dans son pays le surnom de « Troubadour de la Prairie ». Pour moi, sa poésie est une des sources de la chanson américaine, je ne sais pas si sans lui Bob Dylan et tous les autres auraient été possibles. Plus tard, marié, ayant deux enfants et de très sérieuses difficultés financières, outre ses déclamations poétiques sur scène qui étaient de véritables shows, il gagna sa vie en faisant des conférences sur l'art. En effet, de 1900 à 1904, Lindsay avait étudié les beaux-arts et leur histoire à l'université de Chicago, puis à New York où le *Metropolitan Art Museum* lui servit de salle d'études. Il possédait une sérieuse culture artistique. Il y a chez lui un mélange de culture populaire américaine, y compris celle des noirs américains, mêlée à une vaste culture classique : pour mieux comprendre les Grecs, il alla jusqu'à étudier les hiéroglyphes égyptiens (ne jamais oublier l'hommage rendu par Platon et Strabon aux savoirs égyptiens).

L'Amérique se perçoit comme la terre du nouveau. Lindsay a bien vu que cette nouveauté américaine se révélait dans la musique de jazz, et dans le cinéma : il affirme que l'Amérique parle, et parlera de plus en plus le langage « hiéroglyphique issu des images de l'Égypte ancienne », plutôt que celui des Anglais d'Angleterre. Cinéma et jazz sont deux symboles de l'Amérique, et l'un va presque toujours avec l'autre, d'ailleurs le titre du premier film parlant est « Le chanteur de blues ». Il y a dans le blues une mélancolie positive, une nostalgie, qui me semble l'antithèse, et fut l'antidote, de la mélancolie allemande.

On considère souvent en Europe les Américains des États-Unis comme des gens frustes et peu cultivés. Le préjugé n'est pas toujours sans fondement, encore qu'il faille souligner que les Européens, dont la culture est un miracle de l'Orient mêlé à l'esprit grec et romain, ne sont pas, loin de là, des vecteurs admirables de leurs propres richesses culturelles : après avoir voulu donner des leçons à tout le monde, ce qui était ridicule ; les voici qui passent leur temps à s'excuser d'exister, ce qui est à la fois ridicule et dangereux. Existente des Américains hautement cultivés dont Lindsay me semble un bon exemple pour son temps, et Clint Eastwood un autre exemple pour le nôtre.

Clint Eastwood est-il un homme cultivé ? Pas vraiment si l'on s'en tient à son cursus officiel : il ne semble pas avoir étudié au-delà d'un baccalauréat américain ; et moins encore si l'on en reste aux films qui ont lancé sa carrière : des westerns et la série des *Harry Callahan* ; dans l'un et l'autre cas, s'il bénéficie à fond de « l'effet Koulechov » il est un bien meilleur acteur que ce que son jeu stéréotypé pourrait laisser croire. De toute façon, son inculture supposée est une illusion, quel que soit son point de départ cet homme n'a jamais cessé d'étudier et de travailler. On peut dire de Monsieur Eastwood qu'il fait des films comme la vigne fait des raisins : c'est naturel, mais ça demande à l'arbre et au vigneron un effort permanent. Il y avait de cela dans la poésie de Vachel Lindsay : un naturel, fruit d'un labeur sans fin. Il y a beaucoup de ressemblances entre Vachel Lindsay et Clint Eastwood. L'amour des petites gens : celles, ceux sans lesquels rien ne serait possible, ils sont la substance qui fait une culture, et sur ce point Wagner n'a pas tort. Ajoutons à cela l'amour de l'espace américain ; celui de la musique, il est paradoxal chez Lindsay puisqu'il aurait voulu la supprimer dans la projection des films muets de son temps, alors que ses poèmes sont d'une musicalité étonnante. Quant à Eastwood, il est non seulement pianiste, mais aussi le compositeur de la musique de plusieurs de ses films. Le patriotisme est commun aux deux créateurs chez lesquels se confond le sens de la liberté avec celui de l'attachement au pays, un attachement à la fois viscéral et critique. La violence enfin, elle est la façon dont les Américains simplifient le monde. Il y a là un vaste problème d'éthique, car simplifier le monde est une nécessité de l'action – celui qui voit toute la complexité du monde ne fait plus rien –, mais celui qui croit que ses simplifications **sont** le monde crée une catastrophe. Cette violence qui simplifie est la grande tentation de l'Amérique. Elle est très bien exprimée dans un livre de souvenirs de Raoul Walsh « Un siècle à Hollywood » (Calmann-Lévy 1976) qui cite le critique de cinéma Léonard Kirstein parlant de l'acteur Jimmy Cagney (p.278) : « Personne n'exprime plus clairement en termes visuels, les délices de la violence, les accents de sadisme sous-jacent, la tendance à la destruction et à l'anarchie qui font l'essence même du sex-appeal américain ». C'est un portrait de Donald Trump, celui qu'une grosse minorité d'Américains a élu Président du pays le plus puissant du moment. Nous saurons, tôt ou tard, si les institutions américaines issues des Lumières parviendront à contrôler cette « tendance à la destruction et à l'anarchie » qui préside désormais au destin de

ce grand pays, et du monde. Dans mon enfance, ce sadisme et cette tendance à la destruction m'effrayaient dans les dessins animés de Tex Avery. Cette violence sera fatale à Vachel Linsay. Cerné par des problèmes financiers insolubles, liés pour une part à la crise de 1929, il se suicidera en 1931 en buvant un désinfectant populairement connu sous le nom de *Lysol* (les femmes de ce temps utilisaient aussi ce produit en douche vaginale comme contraceptif). Les derniers mots de Vachel Linsay auraient été : « Ils voulaient m'avoir, je les ai eus avant ! » Ce pourrait être une réplique de Jim Cagney, ou les derniers mots de Harry Callahan, Charles Bronson, Sylvester Stallone, et plusieurs degrés en dessous : Chuck Norris ou Steven Seagal. Tous emblématiques de la violence américaine.

Une autre similitude philosophique unie Linsay et Eastwood : le refus des idéologies, encore qu'il y ait chez Linsay une religiosité un peu lourde, dans un style évangéliste américain, qui est totalement absente de l'univers de Clint Eastwood. Ni l'un ni l'autre ne sont des bien-pensants, leur expression artistique n'est pas enduite de cette idéologie de gauche qui cultive la haine de soi et l'idolâtrie de l'exotique. Ils sont contents d'être eux-mêmes et d'être des Américains. Ils sont tellement enracinés dans leur propre culture qu'ils comprennent que les autres soient fiers de la leur. Leur patriotisme n'est pas un nationalisme, il ressemble à celui de Charles de Gaulle. Cela donne à leur travail artistique une innocence qui leur permet de côtoyer l'universel, et d'y entrer. S'ils ne sont pas bien-pensants, et sont la cible de la bien-pensance, ils ne sont pas mal-pensants pour autant. D'ailleurs, être systématiquement mal-pensant, ce serait encore tomber dans une chapelle d'idéologues. Ils font simplement leur miel de toute fleur qui retient leur attention, mais avec un souci de profondeur qui aboutit à une paradoxale légèreté de style. Ils sont le contraire des pesanteurs wagnériennes, de droite ou de gauche.

Dans son livre « L'Art de l'image en mouvement » (*The Art of the Moving Picture*), dont la première version est publiée en 1915, Linsay ne cherche pas une totalité théorique, l'art total, etc. Il part du réel de son temps : une très importante production cinématographique centrée sur la ville de New York (l'intérêt technique du soleil californien : éclairage gratuit, temps stable offrant un nombre de jours optimal pour tourner, vient tout juste d'être découvert – le premier studio est créé à Hollywood en 1911). La version définitive du livre

« L'Art de l'image en mouvement » sort en 1922. Il s'agit d'un des premiers manuels critiques de l'art cinématographique, avec classement des films par genres, mention des meilleurs dans chaque catégorie, importance de la scénographie, etc.

Ce qui oppose le plus Linsay à Wagner est l'absence de théorisation abstraite, aucun souci de totalité chez Linsay. Je me suis demandé s'il en était ainsi en raison du fait que le cinéma de Linsay est encore muet. Certes, aux États-Unis comme en Europe, les projections sont accompagnées musicalement par un pianiste ou un orchestre, qui, pour couvrir le bruit du projecteur qui fait « tactactactac », et pour souligner l'action, improvisent sur le film montré dans la salle. J'y vois personnellement un rappel de l'opéra, c'est-à-dire une des premières formes théâtrales chez les Grecs où, jeu, poésie, chant, pantomime, danse et musique formaient une seule expression artistique et religieuse. L'art total existait donc déjà chez Eschyle lorsqu'il mettait en scène « Les Perses » à Athènes, vers 472 av. J.-C. Il existait aussi lorsque quelque 30.000 et 10.000 ans avant nous les peintres de la préhistoire peignaient et gravaient les animaux des grottes de Lascaux, Charvet, ou d'Altamira. « L'art du futur » a donc toujours existé dans des œuvres concrètes qui atteignaient la perfection expressive de leur temps par elles devenue expression universelle et hors du temps. Évidemment, ça n'arrive pas tous les jours, mais ça arrive toujours.

Toutefois, Linsay propose de supprimer la musique. Selon lui, elle n'ajoute rien ; pire, elle nuit à la perception toute visuelle de ce qu'il appelle « Tableau en mouvement » ou « Photo jouée ». Il y a d'ailleurs une revue du cinéma muet qui porte ce titre difficile à traduire : « *Photoplay* », le premier numéro sort en 1911 à Chicago ; Charles Chaplin, Fatty Arbuckle, Rudolf Valentino, les cow-boys William Hart et Bronco Billy Anderson, et chez les actrices, Vivian Rich, Mary Pickford, Blanche Sweet, Lilian et Dorothy Gish ou Greta Garbo en seront les étoiles. Très clairement, Linsay a une perception du cinéma qui en fait une forme artistique accomplie conçue comme un langage spécifique : il parle de « langue hiéroglyphique ». Dans cette langue formée de hiéroglyphes, il considère, comme Athanase Kircher, que des formes en mouvement mises en séquences dans des contextes variés créent un langage artistique autonome et nouveau. Et il n'est pas loin de considérer, comme Kircher, qu'il s'agit d'une langue universelle. Le son lui semble d'autant plus inutile qu'il empêche les

spectateurs de discuter entre eux à propos de l'œuvre qui leur est montrée, et ainsi, par le débat, d'en approfondir le sens. Linsay voudrait que les spectateurs commentent l'œuvre alors qu'elle est visionnée, comme on le fait parfois en chuchotant dans les musées.

Cette conception est surprenante, car elle révèle que Linsay n'a pas compris la contrainte hypnotique qu'exerce le cinéma sur le spectateur, ce point est essentiel et nous y reviendrons. Cette conception illustre également la dualité profonde qui, dès ses origines, a marqué le cinéma. Cette dualité est présente dans l'opposition que je perçois entre Le Prince, ingénieur, mais artiste, déjà metteur en scène lorsqu'il crée ses dioramas aux États-Unis, et les frères Lumière, des hommes d'affaires, des industriels dont les premiers films sont des curiosités populaires semblables à des attractions foraines dont l'intérêt est d'être de pures innovations techniques, industrielles, et artistiques dans les limites des intentions des frères Lumière. Il y a donc dès l'abord deux sortes de cinéma : un « cinéma de distraction, d'évasion », comme on le disait autrefois d'une certaine littérature, qui ne cherche qu'à distraire de façon efficace en gagnant de l'argent sans ambitions artistiques ; un cinéma « septième art » qui affiche son ambition artistique. Ce n'est pas dans les films en tant qu'objets matériels que ces distinctions se manifestent, mais dans les créateurs qui laissent transparaître les artistes qu'ils sont ou ne sont pas dans ce qu'ils font. Certains westerns sont des œuvres d'art, d'autres non. Si l'on peut, a priori, opposer le cinéma d'évasion, dont la notion est vague, au cinéma artistique, indéfinissable, mais facile à reconnaître, il faut vite convenir du caractère artificieux de cette opposition, même si elle semble essentielle dans le livre de Linsay qui ne cesse de dénoncer le cinéma « commercial », qu'il semble confondre avec le cinéma d'évasion. Ce qu'il entend par commercial est un cinéma standardisé, produit à la façon des automobiles Ford, à la chaîne : la même tarte à la crème recyclée à chaque film sur des visages à peine différents et dans des histoires standards. Aujourd'hui, on retrouve cet archaïsme commercial cinématographique dans le cinéma pornographique de masse où des phallus ordinairement tendus besognent dans des orifices interchangeables : à la limite, on retrouve la banalité du premier film des frères Lumière : « L'arrivée en gare de La Ciotat ». Cela évoque, dans un registre comique, un aspect de notre vie sociale : cette tendance totalitaire de toutes les cultures qui cherchent à produire des individus qui se ressemblent tous. Des

consommateurs aux goûts prévisibles qu'une production usant des standards matériels et immatériels qui leur ressemblent parvient à satisfaire sans risque pour l'ordre social. Dans un système capitaliste, il faut satisfaire à bas prix afin de limiter les risques de mauvais retours sur investissement. Vous l'avez compris, la tentation totalitaire guette toutes les cultures. Elle prend souvent la forme de l'égalité, ainsi opposée au principe de liberté. Ce point est bien illustré par les subcultures, qui, sous prétexte de singularité, imposent à leurs adeptes une expressivité totalement standardisée : je pense aux phénomènes de modes vestimentaires, linguistiques et musicales chez les adolescents des sociétés modernes chez lesquels les modes ne visent pas à faire mieux que ce qui existe, mais à marquer un territoire imaginaire. On ne s'habille pas **pour** (séduire, être plus beau ou plus belle, etc.) on s'habille **contre** (contre les plus jeunes et contre les plus vieux). Cela aboutit à une extraordinaire standardisation égalitaire des êtres humains selon leurs âges.

Dans certaines sociétés africaines, la standardisation va jusqu'à couper le clitoris des jeunes filles (il est permis de se demander si l'ablation du prépuce chez les jeunes mâles ne procède pas du même besoin social de standardisation) : comme chacun sait, la sexualité est un art qui demande un corps en bon état pour exprimer la joie de vivre d'un être singulier. L'orgasme de l'une n'est pas celui d'une autre ; plus surprenant encore : l'une aura un orgasme avec celui-ci et jamais avec celui-là. Sans compter celles et ceux qui ont « le petit défaut » (on désignait ainsi l'homosexualité masculine au XIXe siècle en France). Le corps d'une femme mutilée est standardisé pour n'exprimer que la volonté de reproduction de l'espèce. Il me souvient d'une anecdote extraordinaire que je crois avoir lu autrefois dans les mémoires de Fouché, ou d'un autre personnage de la Révolution Française. Dans les premières années de la Révolution française, le jeune Fouché, ou son semblable, était un Commissaire de la République qui accompagnait l'Armée du Rhin alors en campagne. Arrivé dans un village avec son détachement, le Commissaire de la République, plein de zèle révolutionnaire, voulut montrer aux paysans que la République avait aboli tous les privilèges de l'ancien régime, notamment en matière de mariage. En effet, dans l'ancien régime le mariage n'était pas libre : le seigneur du lieu, les familles et l'Église avaient leur mot à dire. Pour montrer de façon manifeste que la République apportait la liberté dans ce domaine comme en d'autres, le commissaire fit assembler sur la place

du village tous les jeunes en âge de se marier. Puis, il parla de la République et pour finir il invita tous les présents et présentes à choisir un conjoint afin qu'il procédât à un mariage collectif républicain ! Une bataille monstre s'en suivit. Car le désir de l'un ne correspondait pas nécessairement à celui de l'autre, et plusieurs désirs se portaient sur les mêmes objets. Le chaos des désirs mettait le village cul par-dessus tête ! Pour faire cesser le chaos, il fallut faire intervenir la troupe, qui, à coup de crosses et à la pointe des baïonnettes sépara combattants et combattantes. Puis, pour montrer que la République n'avait qu'une parole, le commissaire forma des couples au hasard sous le contrôle de la troupe afin de procéder au mariage républicain. Ces jeunes Françaises avaient leurs clitoris, elles avaient voulu choisir. Certes, ce merveilleux organe n'est pas le seul responsable du désir et de la passion que le désir peut provoquer, bien d'autres facteurs entrent en piste. Toutefois, coupé d'un des centres physiologiques du plaisir, les femmes africaines semblent plus calmes, et la terreur de la souffrance vécue pendant la clitoridectomie dans l'enfance ou au début de l'adolescence les rend en apparence obéissantes et respectueuses des obligations sociales. Villes et villages africains obtiennent ainsi une paix relative. Malheureusement, la standardisation est toujours un appauvrissement des êtres. Le dilemme de l'espèce humaine est le suivant : comment garder sa capacité à ne pas être conforme dans un environnement qui commande toujours un conformisme minimum, ou maximum dans les sociétés les plus frustes. Regardez la tenue vestimentaire des femmes dans une rue musulmane ; ou, ailleurs dans le monde, regardez la tenue de celles qui attirent le chaland dans les quartiers dits « chauds ». Aussi différentes que soient les manifestations concrètes de la dictature des apparences, dont le vêtement est la première expression, ces manifestations aboutissent au même conformisme désespérant. La seule façon d'échapper à la standardisation est d'entrer dans l'univers de la création, scientifique, artistique, etc. bref, de devenir créateur de soi en utilisant les instruments que notre corps et notre culture nous donnent.

Seule la création artistique intéresse Linsay et s'il la trouve dans le cinéma c'est en grande partie en raison de sa formation artistique dans les arts plastiques (selon lui : architecture, sculpture, peinture) auxquels le cinéma apporte une quatrième dimension : le mouvement. Dans sa classification des différents types de films, c'est la qualité du mouvement que, d'une façon

remarquable, Linsay met en évidence : film d'action (*photoplay of action*) ; film intimiste (*intimate photoplay*) ; films à grand spectacle, historiques, religieux, de guerre qu'il décrit sous les termes respectifs de *Picture of : Crowd Splendor, Religious Splendor, Patriotic Splendor* ; etc. il identifie une dizaine de genres cinématographiques, tous fondés sur le type de mouvement mis en scène par le cinéaste.

Le mouvement, c'est l'œil qui le perçoit, mais pas l'oreille qui ne reçoit que le son. Parlant du film de Griffith « Enoch Arden » (d'après un poème de Tennyson), Vachel Linsay écrit : « Vu il y a plusieurs mois, il remplit plus mon imagination et ma mémoire visuelles que le poème de Tennyson ne remplit mon imagination et ma mémoire des mots » et il ajoute : « Peut-être en est-il ainsi parce que le film me plaît en tant que théoricien. » En raison de sa fixation sur les arts plastiques, le son lui semble superfétatoire. Il se trompe. Avant même l'arrivée du parlant il va bientôt avouer son erreur. Encore qu'il ne tire pas toutes les conséquences de l'expérience faite lors de la projection d'un film dont il ne donne pas le titre. Je m'en explique :

Il est avec un ami au cinéma, il a décidé d'illustrer sa conception du film sans orchestre accompagnant la projection. Dans ce but, il utilise systématiquement les moments de repos de l'orchestre pour commenter « architecture, sculpture, peinture en mouvement » qui défilent sur l'écran. Je lui laisse la parole pour la suite des événements : « Mais en face de nous, il y avait deux vendeuses de magasin terriblement amoureuses d'un acteur de seconde catégorie qui sans cesse insistait pour embrasser l'héroïne, ce qu'elle semblait approuver. Chaque fois que nous parlions, les deux vendeuses nous regardaient comme si nous étions en train de leur voler leur temps et leur argent. Finalement, l'une d'elles poussa l'autre dans l'allée centrale, et se rua hors de la salle avec sa copine, en disant pour que tout le monde l'entende : « Allez, viens Teresa ! Mieux vaut partir, puisque ces deux **nuisibles** parlants vont continuer leur raffut derrière nous ! » La voix de la pauvre fille tremblait. Elle était en larmes. Elle était partie avant que nous puissions nous excuser ou envoyer des fleurs. Alors si vous voulez commenter le film, en l'état présent de notre civilisation, asseyez-vous au premier rang où personne ne pourra entendre vos murmures, sauf Mary Pickford sur l'écran. Elle n'est qu'une ombre, ça ne l'affecte pas. »

Ici, le son ne fait pas partie du film, il est le bruit qui dérange le spectateur, de fait, des spectatrices qui ne sont pas des théoriciennes du cinéma, mais des clientes populaires d'un art populaire. Cet épisode est délicieux et tragique à la fois. Il montre à quel point le son manquait au cinéma muet pour naturellement imposer le silence aux voisins. Il montre la puissance hypnotique du média cinématographique (ou télévisuel). Il montre ce que les surréalistes avaient compris : le cinéma est un substitut à une vie trop pauvre pour des êtres trop riches de rêves et de promesses. Le cinéma est une vie virtuelle. Dans « Mystère du cinéma », un article publié le 2 avril 1927, le poète surréaliste Robert Desnos écrit : « Ce que nous demandons au cinéma, c'est l'impossible, c'est l'inattendu, le rêve, la surprise, le lyrisme qui effacent les bassesses dans les âmes et les précipitent enthousiastes aux barricades et dans les aventures ; ce que nous demandons au cinéma c'est ce que l'amour et la vie nous refusent, c'est le mystère, c'est le miracle. »

Le problème avec les poètes, et je ne sors pas indemne de ce reproche, c'est qu'ils prétendent nous parler de nous alors qu'ils ne parlent que d'eux-mêmes. Lorsqu'il écrit « nous demandons au cinéma ce que l'amour et la vie nous refusent » Desnos ne parle pas de nous, mais de lui : depuis 1924, Robert Desnos est amoureux sans espoir d'Yvonne George, une vedette de la chanson du Montparnasse artistique. Un de ses succès était une chanson d'amour d'Éric Satie commençant ainsi : « J'ai compris ta détresse, cher amoureux... Que ton corps soit le mien... » S'il eut lieu, le mutuel don des corps ne dura pas longtemps. Elle se droguait à l'héroïne plus qu'au sexe. Ne resta au poète qu'un amour désespéré pour lequel il écrira en 1926 un petit recueil de poèmes en prose, où on lit : « Toi qui restes insaisissable dans la réalité et dans le rêve. » Il avait, le pauvre, bien besoin d'aller au cinéma : il se consolait dans les salles obscures. Ce qu'il faisait aussi par obligation professionnelle. Critique de cinéma pour « Paris-Journal », dans sa chronique du 27 avril 1925, il avait écrit : « Nous allons dans les salles obscures chercher le rêve artificiel et peut-être l'excitant capable de peupler nos nuits désertées. » On pressent dans ces lignes l'influence de son combat contre l'addiction à l'héroïne de la femme qu'il aimait. On comprend que les deux jeunes vendeuses, rageuses, aient planté là Linsay et son ami qui osaient interrompre un rêve...

Robert Desnos fut un homme exceptionnellement intelligent, doué pour les jeux du langage, et d'une naïveté délicieuse. C'est peut-être cette naïveté, qui, comme les deux jeunes vendeuses dont parle Linsay, le rendit si malheureux dans sa vie sentimentale. En 1923, dans une de ses critiques cinématographiques de « Paris-Journal », il a 22 ans, il écrit : « C'est dans cet érotisme cinématographique qu'il convient aujourd'hui de chercher une consolation à tout ce que la vie factice du commun peut avoir de décevant. » Là, on sent l'élément « libération sexuelle » qui obsédait les surréalistes et que l'on retrouve dans le personnage de Rose Sélavy créé par Marcel Duchamp et repris en 1923 par Robert Desnos : Rose Sélavy, cela peut s'entendre comme « éros, c'est la vie ! ». Ce mouvement de libération sexuelle trouva, peut-être, son accomplissement et sa banalisation dans les années 70-80 dans le monde occidental. À l'origine de bien des ébats, il ne me semble pas avoir déjà produit une véritable culture de l'amour dans tous ses états.

Mais il ne faut jamais rien simplifier, surtout pas la vie d'un poète. En 1931, Desnos rencontra Lucie Badoud dite Youki, maitresse du peintre Foudjita, avec laquelle il stabilisa sa vie sentimentale. Il écrivit de nouveaux poèmes d'amour, des slogans publicitaires, de courts récits, des scénarios de films, des émissions de radio (il crée en 1933 la chanson « La complainte de Fantômas » pour le feuilleton radiophonique « Fantômas »), des nouvelles, un roman ... Jusqu'à son arrestation par la Gestapo le 22 février 1944, sa déportation pour fait de résistance, et sa mort alors même qu'il était en pleine espérance de survie et de créations littéraires. Dans son avant-dernière lettre envoyée du camp, il dit à Youki : « Nos retrouvailles embelliront notre vie pour au moins trente ans. » Atteint du typhus, Robert Desnos est mort à Terezin en Tchécoslovaquie, le 8 juin 1945, peu de semaines après la libération de la ville et du camp par l'armée russe. Une jeune infirmière volontaire tchèque, Alena Kalouskova, a laissé le récit poignant de sa mort qui fut à l'image de sa vie courageuse et digne. Me pardonneriez-vous mon mauvais goût ? si je vous dis que Linsay et Desnos sont morts selon l'ironie atroce de leur inconscient unie et mêlée à la culture de leur temps. Linsay le poète américain, parfois violent, qui déclamait d'une voix tonnante ses rythmes et onomatopées a reporté sa violence contre lui-même en buvant du poison. Desnos, le poète surréaliste qui gagnait sa vie en inventant des slogans publicitaires est mort d'une maladie transmise par les poux. Il était l'inventeur du slogan célèbre d'un produit antipoux, la Marie-

Rose : « La Marie-Rose, la mort parfumée des poux ». Poignante ironie tragique, art et poésie involontaires qui donnent à la mort de Desnos une dernière touche surréaliste.

Il y a de nombreuses années, le cinéma français subissant une grave crise en raison de la concurrence de la télévision avait lancé un slogan publicitaire qui disait : « Quand on aime la vie, on aime le cinéma ». On peut toujours affirmer quelque chose hors contexte, c'est vrai c'est faux c'est tout ce que l'on veut. Moi, dans mon propre contexte, je peux vous dire que les périodes de ma vie où je suis le plus allé au cinéma, et, alternativement, où j'ai le plus regardé la télévision sont les périodes où j'étais le plus malheureux, celles où j'aimais le moins ma vie. Au contraire, plus j'étais heureux et actif moins je subissais l'hypnose du rêve imposé par l'image télévisuelle ou cinématographique. Produits de mes réalités, mes rêves me suffisaient. Je n'avais pas besoin des hiéroglyphes oniriques de Linsay, ni du rêve artificiel dont parle Robert Desnos. Lorsque le réel est beau, point n'est besoin du virtuel. « *O realtà quanto sei bella* ». C'est vrai, mais cela ne change rien au fait que le cinéma existe et qu'il peut, comme toute œuvre artistique réussie, nous révéler un secret de l'être.

Chapitre 7

Au tout début du cinéma, et je l'ai déjà dit, les acteurs sont sans importance. Aucun nom ne figure au générique des premiers films. Mais ça change très vite et d'autant plus vite que depuis le début du XIXe siècle, le culte de l'actrice et de la cantatrice s'était répandu dans le monde occidental. Date clé : le 10 mars 1809, lorsque Napoléon fait Chevalier de la Couronne de fer le castrat Crescentini, l'homme dont le chant faisait pleurer ses auditoires. L'ordre de la Couronne de fer était jusqu'alors réservé aux militaires héroïques, blessés de guerre. Cette dérogation en faveur d'un artiste adulé fit scandale dans les salons de l'Empire. Lors d'une soirée parisienne, où la faveur impériale était violemment critiquée, une soprano italienne, la Grassini, défendit le castré en ces termes : « Et *sa blessure* donc, Monsieur, pour quoi la comptez-vous ? »

Avec l'essor du capitalisme et l'explosion des moyens techniques de transmission de l'information, le culte des stars du show-business va prendre une dimension universelle. Même si l'on en avait vu les prémises dans la seconde moitié du XIXe siècle au théâtre avec Sarah Bernhardt, ce culte, limité aux cinémas nationaux pendant l'époque du muet, avec quelques exceptions notables toutefois, va se généraliser dès 1930 avec l'arrivée du parlant. Je suis assez peu sensible à ce culte, et les scènes d'hystérie devant des vedettes dont on ne connaît que l'apparence m'ont toujours déconcerté : les filles qui hurlaient d'amour devant les Beatles me semblaient mal augurer de l'avenir de l'espèce humaine, j'avais vu le même déchaînement hystérique au Caire lors de l'enterrement de la chanteuse égyptienne Oum Kalthoum, en février 1975 : il y eut plus d'une dizaine de morts dans la foule et plusieurs personnes se suicidèrent. J'ai toujours ressenti une honte à voir les déchaînements des adoreurs et des adoratrices. La dernière fois que j'ai éprouvé ce sentiment fut lors d'une visite de l'actrice Angelina Jolie et de son compagnon Brad Pitt dans une institution humanitaire des Nations Unies. Angelina Jolie avait écrit un petit livre sur son expérience humanitaire, un livre vrai et sans prétention que j'avais lu avec intérêt. Des gens qui avaient rencontré l'actrice sur le terrain

des opérations humanitaire qu'elle soutenait m'avaient parlé de sa petite taille, de son empathie, et de sa simplicité.

Au début, en 2000 peut-être, ou un peu avant, lorsqu'elle avait proposé ses services aux Nations Unies elle n'était pas encore très connue, mais sa lettre, un témoin s'en souvient, était bien tournée et convaincante. L'époque avait l'habitude des célébrités qui venaient compléter leur image par une onction humanitaire qui remplaçait celle autrefois accordée par les papes. Comme tout le monde, les Nations Unies en usaient pour promouvoir leur image en même temps que celle de l'artiste, bref chacun faisait la promotion de ses apparences. Un service était chargé de ça. Comme Angelina Jolie n'était pas alors très connue, il y avait eu débat. Un débat cynique, certains disaient que la fille était une actrice hollywoodienne typique, bisexuelle, avec des tendances sado-maso, genre Sharon Stone dans « *Basic instinct* » (1992), bref une personne plutôt désaxée. Les opposants à son offre de services disaient que les Nations Unies risquaient un scandale quand l'actrice irait en prison, ou qu'elle se suiciderait, ou Dieu sait quoi. On me rapportait les arguments, je n'avais pas d'opinion, car je ne l'avais jamais vue jouer dans un film. Plus tard lorsqu'ils l'ont acceptée, je suis allé la voir jouer. J'ai été gêné de leur recrutement. Elle jouait dans de mauvais films, gros budgets et maigre contenu, des films pour adultes restés des enfants. L'enfance est une vertu complexe chez les créateurs, un vice honnête chez les spectateurs, une médiocrité incurable dans un film. Ce n'est que plus tard, en 2008, après avoir vu « *L'échange* » réalisé par Clint Eastwood que j'ai compris qu'elle était une grande actrice.

Les Nations Unis avaient déjà la soprano Barbara Hendrix comme ambassadrice de charme et de bonne volonté. Avant elle, ils avaient eu Richard Burton, bien qu'il fût aussi à l'UNICEF. Sa dernière apparition dans un gala organisé fin 1983 ou début 1984 avait failli tourner au vinaigre, il avait fallu le supplier pour qu'il vienne, bourré, prononcer quelques mots sur scène. Il devait mourir quelques mois plus tard. Il m'avait laissé une impression tragique de gâchis. Un autre acteur anglais, Peter Ustinov l'avait précédé et lui avait succédé, il était plus équilibré, et créatif, l'ensemble de sa vie en porte témoignage. Mais il était facétieux, il ne pouvait s'empêcher de faire des imitations pour épater son monde. Chez lui, comme souvent chez les gens du spectacle, la scène avait débordé sur la vie, dans le genre comique, alors que

chez Burton, au-delà même de sa mort le tragique l'avait toujours emporté. Je me souviens d'une promenade à travers champs dans le canton de Vaud, en Suisse. Un lieu autrefois traversé et décrit par Stendhal alors qu'il va rejoindre l'armée française qui traverse les Alpes pour faire campagne en Italie. C'est une ravine étroite, peu profonde, mais abrupte, où coule un mince ruisseau à peine visible parmi des arbres petits et sombres, encore assombris par des lierres parasites. Le lieu dégageait un parfum triste et mouillé de végétaux croupis et de buis humides. J'avais été surpris par la brutalité de l'ombre venue en ce lieu encaissé rompre si brutalement la clarté du jour. Là, sur le côté d'une étroite plate-forme, j'ai vu un roc sombre où était gravé « Richard Burton », je ne sais plus si la pierre portait les traditionnelles dates de naissance et de mort « 1925 – 1984 ». Je ne sais plus si le nom était en lettre d'or. Ce lieu suait la mort comme une tragédie de Shakespeare : la scène du cimetière dans « Hamlet ». La mort était théâtralisée dans un décor d'éternité. Éternité par force éphémère de l'amour de ceux et de celles qui avaient aimé cet homme tragique, brûlé par l'alcool, les drogues, les divorces et le succès. Je crois que ce jour-là j'ai acquis la conviction qu'il n'y avait pas d'acteurs heureux.

Pour avoir une chance d'être heureux, il faut que l'acteur boive modérément et évite les drogues dures, il faut aussi qu'il fasse autre chose que jouer la comédie. D'où l'impression de sérénité qui émane de Clint Eastwood, maire de la ville de Carmel, mais avant tout réalisateur, metteur en scène, et musicien ; de Woody Allen, réalisateur, scénariste, metteur en scène, écrivain et musicien ; de Harrison Ford, charpentier, pilote d'avions et d'hélicoptères, écologiste et, *inter alia*, membre du conseil d'administration de l'institut archéologique américain. C'est peut-être pour éviter cette malédiction des acteurs qu'Angelina Jolie et Brad Pitt se sont tant investis dans l'humanitaire ; et Jane Fonda, en son temps, dans la politique.

En tout cas, Angelina Jolie et Brad Pitt étaient venus rendre visite aux Nations Unies. Tous les fonctionnaires internationaux, toutes les secrétaires étaient dans un état second... D'accord ! il y en avait qui gardaient la tête froide... mais lorsque les acteurs sont apparus dans l'espace qui sert d'entrée et de sortie au bâtiment, ce fut la ruée sur les idoles. Scène de parfaite hystérie. Cela ressemblait à ce que m'avait raconté Léa (Léa avait été la chef des relations publiques d'un service des Nations Unies, elle avait le don de

connaître tout le monde, dont Richard Burton, Peter Ustinov... et même, plus tard, Bernard Henri Lévy). J'aimais bien Léa, elle ne ressemblait à personne. Léa m'avait raconté que juste après le mariage de Burton avec Liz Taylor au Canada, à Montréal, en 1964, dans leur hôtel à Boston il y avait eu une quasi-émeute : la foule avait déchiré le manteau de Burton et un type avait ensanglanté l'oreille de Liz Taylor en essayant de lui arracher une boucle d'oreille. Ces gens étaient à la recherche de reliques, comme les dévots du Moyen-âge qui vénéraient des pièces détachées de la vie quotidienne, voire du cadavre, des saints et des saintes.

Le jour de la visite d'Angelina Jolie et de Brad Pitt, aucune relique n'a été arrachée aux deux idoles qui s'étaient aventurées chez les Onusiens, mais quelle bousculade ! quelle hystérie ! quel manque de tenue chez des gens chez lesquels on attendrait plus de dignité. Ce jour-là, j'ai vu mes certitudes du quotidien disparaître : je ne connaissais pas ces gens avec lesquels je travaillais parfois. Il m'a semblé qu'ils étaient tous malades, ou presque. Mais s'ils étaient malades, de quel mal souffraient-ils ? D'où ce livre.

Ils souffraient du mal de l'être, comme tout le monde ou presque. Une fois que j'ai dit ça, je n'ai pas dit grand-chose, j'en suis toujours à l'apparence, un mot tout en surface dont on ne peut pourtant ignorer la profondeur qui, seule, va lui donner son sens. Dans son livre autobiographique « Bardot, Deneuve et Fonda », Roger Vadim écrit à propos de Brigitte Bardot « elle avait la maladie du bonheur », il entend par là qu'elle était incapable d'être heureuse longtemps. Il en allait ainsi des Onusiens. Être fonctionnaire international était alors un rêve pour beaucoup de gens, cela faisait partie de ces choses mythiques, l'ONU était un peu l'Hollywood de certains jeunes diplômés. Voilà qu'ils y étaient et découvraient un vide qu'ils ne savaient plus combler. Peu importe, ici, la façon dont ils avaient atteint ce but, puisque but atteint, le bonheur n'était pas où il était attendu. Dans l'adoration éphémère de deux idoles, ils oubliaient le rêve qui les avait trahis. Ils projetaient sur ces deux malheureux acteurs, qui n'y pouvaient mais, un nouveau rêve où Hollywood remplaçait l'ONU déchue.

S'ils avaient été à Hollywood, c'eût été la même chose. Tous les contes de fées se ressemblent : ils nous racontent les malheurs d'une héroïne à la recherche de son prince, d'un héros à la recherche de sa princesse... bref, d'un

être malheureux dont le bonheur dépend du but qu'il poursuit. Ça prend des pages et des pages, et c'est très bien, c'est intéressant, passionnant parfois, mais à la fin – quelle déception ! – une phrase et c'est fini. Une phrase du genre : « Ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants »... les enfants c'est pour que les histoires continuent, et sur ce point ça marche très bien puisque ces histoires se transmettent depuis très longtemps. Prenez l'Odyssée d'Homère, écrite il y a environ 2800 ans : deux livres complets pour nous conter les malheurs d'Ulysse, et plus rien après qu'il a atteint son but : rentrer chez lui ! Prenez la Bible, l'histoire de Job, un héros biblique qui n'est pas Juif (le texte dit : « un homme en terre de *Ous* » personne ne sait où est *Ous*). Job est donc le premier homme universel des sagesses juives. Il est heureux comme Ulysse avec Pénélope dans l'île d'Ithaque. Voilà que le diable s'en mêle, et Dieu aussi. Paragraphe après paragraphe, les malheurs s'enchaînent ... il finit sur un tas de cendres. Il garde sa foi en Dieu qui, in extrémis, le ramène à son point de départ – le bonheur, mais un bonheur non décrit hors quelques banalités : femme, enfants, richesses – comme dans n'importe quel conte de fées. À croire que le bonheur est sans intérêt... alors qu'il est le but de toute l'histoire ! C'est à n'y rien comprendre. Ne me faites pas le coup du bonheur spirituel, Dieu et tout ça. Dans l'histoire de Job, ça n'est pas du tout ça puisqu'au comble de son malheur Job se lamente et dit : « mes yeux ne verront plus jamais le bonheur. » Donc il l'a vu, avant, et pour résumer : c'était amour et richesse. D'ailleurs à la fin, Dieu lui rend amour et richesse **d'avant** avec un beau quotient multiplicateur : deux fois plus, sans que je comprenne très bien ce que cela veut dire – deux fois plus, sauf pour la femme et les enfants (il reste monogame, il a sept nouveaux enfants), mais deux fois plus de moutons, de bœufs, d'ânes et de chameaux cela fait donc deux fois plus de bonheur ? Si l'on s'en tient à cette histoire, dans la Bible c'est, en gros, comme dans l'Odyssée, comme dans les contes de fées et comme à Hollywood : « Toujours plus ! » L'histoire de Job n'est pas faite pour les écologistes et autres altermondialistes. À la rigueur, elle convient assez bien au capitaliste schumpetérien protestant qui réinvestit systématiquement ses profits pour produire plus, comme essaya de le faire le système étatique communiste. Les succès passés de ces deux systèmes, relatifs dans un cas, ont été nos échecs présents. Aujourd'hui ont produit moins, on veut plus, et certains se goinfrent : désindustrialisation, dette publique et capital financier destructeur. Nous

sommes tous comme Job, qui, après deux fois plus de bonheur, serait revenu sur son tas de cendre. On s'est trompé de bonheur, comme les stars. Tout l'intérêt philosophique des stars est là ! Elles nous disent où le bonheur n'est pas !

Le monde dans lequel nous vivons depuis plusieurs siècles étant ce qu'il est, il nous faut parler d'argent. Tout au début, les acteurs de cinéma gagnent des clopinettes, et les premiers « acteurs » du premier film tourné par Louis Le Prince le 14 octobre 1888 n'ont pas touché le moindre cachet. Ce premier film est, comme déjà mentionné, conventionnellement appelé : « Une scène dans le jardin de Roundhay ». Ces premières apparitions sur écran ne sont pas des acteurs il est vrai, elles ne sont que prétexte à une démonstration de l'usage d'un instrument destiné à permettre l'étude du mouvement. Le mouvement et sa fin, puisque la raison pour laquelle on date avec une relative précision, et avec certitude, le tournage du premier film tient au fait que la belle-mère de Louis Le Prince, Sarah Robinson Whitley, elle se promène en famille dans le jardin, est morte le 24 octobre 1888, une dizaine de jours après le film qui immortalisa ses pas. Tendre ironie que de voir, dès le premier film – et sans revenir sur la fin mystérieuse de Le Prince – la mort montrer le bout de son nez au cinéma... comme pour nous dire que ce n'est pas la mort qui compte, mais le cinéma... s'entend : tous les mouvements que l'on fait avant le mourir. C'est la raison pour laquelle je regarde avec joie et tendresse les vieux films : j'y vois vivre des morts. Pour les acteurs, la mort donne une réalité aux apparences. Ce qui est bien avec les nouveaux films, c'est qu'un jour ils seront vieux.

L'obsession de ce que l'on fait de sa vie a été exprimée avec puissance par un homme extraordinaire : Artie Shaw (1910-2004). De son vrai nom Arthur, Abraham, Isaac, Arshawsky. Le fait qu'il soit Juif a son importance, car cette ethnicité fut à l'origine d'une interrogation douloureuse sur son identité : le fameux « qui suis-je ? » dont j'ai déjà parlé. Je ne sais pas jusqu'où cette interrogation est universelle. Elle est au cœur des créateurs qui ont fait la civilisation occidentale. Je la perçois également dans l'hindouisme et dans le bouddhisme, ainsi que dans la littérature chinoise. Je la perçois dans le Coran où Mohammed la referme immédiatement dans la certitude de tout savoir grâce aux messages divins. Elle est, me semble-t-il, la plus féconde des questions et la plus indispensable si l'on veut créer sa vie et ne pas simplement

la subir, comme les végétaux et les animaux le font avec le talent prévisible propre à l'espèce qui est la leur. Le talent propre à notre espèce implique notre caractère peu prévisible, tout se passe comme si nous étions dotés d'une conscience en expansion, alors que celle des autres espèces semble achevée, à des stades plus ou moins approchant la nôtre selon les espèces animales, et végétales. Je ne sais pas où notre espèce se sépare du monde animal et végétal dont elle provient. L'idée même de séparation est peut-être une illusion. Mais si nos liens avec l'ensemble du monde matériel et du vivant sont évidents, me semble tout aussi évident le fait que dans l'humain se trouve assemblé tout l'univers, d'où notre dimension imprévisible : chaque être est un monde. C'est une évidence : même si les lois de la physique et de la biologie nous unissent, la diversité des destinées humaines est infinie et s'il y a des ressemblances, nombreuses et même considérables, il n'y a jamais similitude ; au fond, ce sont nos différences que nous connaissons le moins, car l'être humain semble le produit de la nature dans lequel la nature cherche à se surpasser, ou se nier : nous n'avons pas d'ailes, mais nous volons ; nous courrons moins vite que le guépard, mais nous le dépassons ; nous naissons nus, mais vivons vêtus ; etc. Qui sommes-nous ?

Pour que nous soyons totalement connaissables et que nous puissions accéder à ce savoir total, il faudrait sortir de l'univers où nous sommes, échapper à ses lois qui nous font ce que nous sommes... ce qui est impossible et nous condamne, Dieu soit loué ! à de simples, magnifiques et perfectibles approximations. La vie d'Arthur, Abraham, Isaac Arshawsky illustre parfaitement ces points. Précisons que pour tenter de résoudre son problème identitaire il se fit appeler Art Shaw, ce qui, par homophonie de la langue anglaise devint Artie Shaw, c'est sous ce nom que je parlerai de lui désormais. L'homophonie de l'anglais n'est pas celle du français (je viens de vous le dire : la loi du monde est le changement), lorsque j'étais enfant et que l'on me parlait de ce monsieur, je pensais que ce musicien américain avait un drôle de nom : Monsieur « artichaut », je le croyais marié à Bécassine.

Toutefois, avant de vous parler d'Artie Shaw (1910-2004), je dois vous parler de René Descartes (1596-1650), un Breton comme Bécassine et les artichauts. Le temps, l'espace, tout sépare ces deux hommes ? Eh bien non ! puisque la même interrogation les unit. Tout jeune garçon, vers douze-treize ans Artie

Shaw se demande quel chemin suivre dans sa vie, ce que j'ai simplifié en formulant la question « Qui suis-je ? ». Descartes est un peu plus âgé, il a 23 ans lorsque, peu à l'aise dans une carrière militaire qui se déroule au début de la guerre de Trente Ans (1618-1648), il fait trois rêves qui vont marquer sa vie et le pousser à consacrer tout son temps aux sciences et à la philosophie. Nous connaissons la date exacte de la nuit au cours de laquelle ces trois rêves ont été faits : le 10 novembre 1619. Descartes vit alors dans le nord de l'Allemagne à Neubourg, où l'armée du duc Maximilien de Bavière, dans laquelle il sert, a pris ses quartiers d'hiver. Je ne vais pas vous donner ces trois rêves, il suffit de taper sur Google : *quod vitae sectabor iter* (quel chemin suivre dans la vie) et l'on trouve un site qui donne les trois rêves de Descartes. L'intérêt de ces rêves est de nous montrer que René Descartes est à la fois un homme de son temps et un homme pour l'éternité : il a les usages de son temps et de son état de gentilhomme dont il partage les hontes, les politesses et quelques préjugés (mais pas tous, loin de là !), il a les superstitions de son temps, du moins certaines : il croit aux génies maléfiques (comme dans les Évangiles) ; il croit en Dieu, et comme catholique il a le culte de la Vierge ; il est passionné par les mathématiques ; il connaît les philosophes grecs (Pythagore, Aristote) et latins ; il participe pleinement aux débats intellectuels de son époque qui est celle de Galilée, de Kepler et de beaucoup d'autres intelligences de toutes les nations européennes. Ces gens correspondent, se rencontrent, ne cessent de communiquer. Ces intelligences vont révolutionner l'Europe, puis le monde... pour une part grâce à Descartes, et au « Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences. Plus la Dioptrique, les Météores, et la Géométrie qui sont des essais de cette méthode ». Voilà un bien long titre pour un livre assez bref dans lequel, sans rompre avec Dieu, la raison s'émancipe des dogmes de la théologie.

Les deux premiers rêves de René Descartes sont, si je puis dire, des préparations de sa conscience au surgissement du mystère de l'être qui deviendra manifeste lors du troisième rêve. Précisons que tous ces rêves se succèdent au cours de la même nuit du 10 novembre 1619. Beaucoup plus tard, vers 1930, ces trois rêves, connus de seconde main par le récit du Père Baillet, ont été soumis à Sigmund Freud qui s'est contenté de botter en touche en disant qu'il était impossible d'analyser des rêves sans pouvoir psychanalyser le rêveur. Ce qui est cohérent avec la dogmatique psychanalytique, encore que

Freud ait accepté d'interpréter un rêve de Léonard de Vinci, mais c'est une autre histoire. Heureusement, Descartes a mené lui-même l'analyse de ses trois rêves. Je n'ai pas besoin ici d'entrer dans le détail de sa propre analyse, il me suffit de dire qu'elle nous montre un homme aux prises avec les préjugés et la culture de son temps. Et simultanément, grâce à un émerveillement enthousiaste et grâce à la culture de son temps, René Descartes s'élance dans le mystère de l'être. Tous les créateurs ont au moins une fois dans leur vie vécu un tel instant de grâce. Dans son troisième rêve, Descartes trouve un livre, l'ouvre et lit en latin : « Quel chemin suivre dans la vie » (*Quod vitae sectabor iter*) puis, dans un autre livre paru dans le rêve, il lit, toujours en latin : « *Est et non* » qu'il interprétera comme le oui et le non des pythagoriciens. C'est-à-dire la logique binaire sur laquelle fonctionnent tous les ordinateurs d'aujourd'hui. Il interprète ces rêves comme des injonctions divines qui lui demandent de créer la science totale. Oui ! à nouveau un rêve de totalité, mais pour la première fois cette totalité n'est pas dogmatique, elle n'est pas donnée, mais à construire en utilisant une méthode rationnelle. Celle du doute systématique, que viendra interrompre la phrase la plus célèbre du cartésianisme, qui permet de douter de tout sauf du fait que « Je pense donc je suis ! »

La formule « *Est et non* » que rencontre Descartes dans son rêve nous vient de très loin. Il s'agit du oui et du non du langage avant que d'être les clés de la logique de Pythagore ; c'est aussi le *yin* et le *yang* ; le blanc et le noir ; le pair et l'impair ; le plus et le moins ; c'est le *sic* et *non* du philosophe scolastique le plus célèbre du XII^e siècle, Abélard. L'aventure philosophique en Europe commence avec la scolastique qui redécouvrit la philosophie grecque. Il ne faut pas oublier qu'avant Descartes, la philosophie est, assez largement, le monopole des théologiens de la Sorbonne à Paris. Or, vers 1120, Abélard écrit un mémoire dans lequel il étudiait les Psaumes bibliques par la méthode critique de la confirmation et de l'infirmité (« *Commentarius in Psalterium ac in Sic et Non* »). Éduqué au collège jésuite de La Flèche Descartes connaît parfaitement la scolastique, et, vraisemblablement la méthode critique du *sic et non* d'Abélard. Cette méthode met en relation divers textes bibliques traitant d'un sujet semblable pour voir en quoi les textes s'opposent, se confirment ou donnent une vue différente, il faut alors expliquer pourquoi. Il s'agit d'une méthode critique, on lit chez Abélard : « On a mis parmi les livres sacrés bien des ouvrages qui ne le sont pas afin de leur donner de l'autorité », il

parle aussi de la corruption des textes par les copistes et conclut « La clef de la sagesse est le doute ». On ne s'étonnera donc pas de voir le jeune René Descartes en pleine crise existentielle (« Quel chemin suivre dans la vie ? ») retrouver en rêve des schémas de pensées grecs (Pythagore, Aristote) et scolastiques qui ont fasciné sa jeunesse. Je fais ressurgir tout cela, car nous vivons un temps où l'illusion de la jeunesse, du nouveau, domine des imaginations qui se croient nées d'hier, quand ce n'est pas d'aujourd'hui même. Or, notre bel aujourd'hui n'est qu'un clin d'œil de l'histoire. En vérité, le passé ne meurt jamais, il est la pâte lourde qui nous nourrit, et, si nous n'y prenons garde, nous empoisonne. Le passé est toujours là, la jeunesse qui vient au monde porte naturellement en elle toute l'histoire de l'univers, et de façon encore plus pressante celle de sa famille, de son pays, de sa culture qui sont à la fois ses alliés et ses ennemis dans sa propre découverte de l'être. Telle est la leçon des trois rêves de René Descartes.

De ses trois rêves, Descartes a déduit que Dieu lui ordonnait d'user de sa raison et de consacrer sa vie à l'étude scientifique de l'univers, étude entreprise selon ce qu'il appelle dans un premier temps sa « Méthode naturelle » et qui conduira au « Discours de la Méthode... » Tout cela est rapporté par le premier biographe de René Descartes, le Père Adrien Baillet (1649-1706) un théologien français dont plusieurs ouvrages furent mis à l'index par le Vatican. Il fut aussi une sorte de directeur de la bibliothèque de Monsieur de Lamoignon, que fréquentaient un grand nombre de savants français et européens résidants ou de passage à Paris. Cette bibliothèque était en quelque sorte le pendant du musée de Kircher à Rome. Toutes les cours d'Europe, voire tous les nobles un peu fortunés, avaient leur bibliothèque et leur « cabinet de curiosités », sorte de musée fourre-tout. C'est grâce à son travail de bibliothécaire en chef que le Père Baillet prit connaissance de nombreux documents et manuscrits de René Descartes, et qu'il rédigea la première biographie du philosophe qui parut en 1691, à Paris. Nous sommes bien loin d'Artie Shaw, des acteurs et des actrices me direz-vous. Grâce au « Je pense donc je suis ! » nous n'avons jamais été aussi près d'eux.

L'acteur de théâtre et l'acteur de cinéma pratiquent des activités totalement différentes. L'acteur de théâtre est le seul qui soit forcé de jouer : il ne peut pas se permettre d'imiter le naturel, car s'il le fait il sera un mauvais acteur, il sera

ridicule, on ne l'entendra pas parler, on ne verra pas ses subtils changements d'expressions : les spectateurs sont trop loin de la scène. Pour jouer au théâtre l'acteur doit en faire beaucoup, et d'une façon différente de ce que serait naturellement l'expression de son amour, de sa colère, etc. Il n'y a qu'au théâtre que les amoureux ne sont pas ridicules, dans la vie réelle, ils le sont presque toujours, et plus l'amour est sincère et plus le ridicule est grand. Ce qui dans la vie réelle sauve les amoureux, c'est le fait qu'ils ne sont pas ridicules l'un pour l'autre, au contraire : partageant le même sentiment, leurs deux ridicules s'annulent. S'il n'y en a qu'un des deux qui vit l'amour, l'autre perçoit tout le ridicule des signes et du langage de l'amour, puisqu'il ne les vit pas ! Ce que je dis de l'amour pourrait se dire de n'importe quel autre sentiment ou situation. La situation de l'acteur de cinéma est très différente. Il n'a pas besoin de jouer, ou très peu, et s'il joue comme au théâtre il détruit la crédibilité de son personnage. L'acteur de cinéma peut se permettre dans son jeu d'être plus naturel que celui du théâtre, car son visage est en gros plan sur l'écran ; encore que le naturel du cinéma, pour les mêmes raisons qu'au théâtre, ne puisse jamais être celui de la vie réelle : une vraie colère au cinéma serait comme au théâtre, ridicule. L'œuvre d'art exige donc un artifice crédible dont la création est mystérieuse. Savez-vous que Murnau, le gay et malsain metteur en scène allemand, avait coutume de dire à ses acteurs : « Ne jouez pas ! Pensez ! » Oui, pensez ! car dans le cinéma le jeu est fait par la technique, l'éclairage, les décors, la scénographie et le montage. Pour être crédible sur écran, l'acteur de cinéma doit donc penser, sinon le spectateur ne croira pas en son personnage. Inversement, la crédibilité de l'acteur de théâtre repose sur : « Ne pensez pas ! Jouez ! » Vous avez compris, la fin du doute de l'acteur de cinéma est comme la fin du doute cartésien, un triomphe de la raison : « Je pense donc je suis. » Voici une surprenante rencontre entre la philosophie et le cinéma. Elle n'est pas fortuite, elle est issue du mystère de l'être.

Je dois tout de suite vous avouer un secret : je ne sais pas ce qu'est le mystère de l'être ! Je sais qu'il existe, mais je suis incapable de vous dire ce que c'est : pourquoi tel ou tel acteur, telle ou telle actrice, sans rien dire ou faire, crèvent-ils l'écran alors que d'autres ne le feront jamais ? Qu'est-ce qui fait la différence ? Est-ce la qualité de la pensée ? Brigitte Bardot pensait-elle mieux que Magalie Noël ? et Cary Grant mieux que Donald Reagan ? Il est permis d'en douter. Je ne sais plus où j'ai lu une histoire qui est probablement apocryphe,

mais dont l'intérêt est de nous garder des explications simplistes. J'ai lu qu'au début de la carrière de Cary Grant (de son vrai nom Archibald Alexandre Leach), lors d'une soirée chez une femme d'un certain âge, il était assis dans un fauteuil, face à la dame, il avait l'air pensif, à tel point qu'elle lui demanda : « À quoi pensez-vous Cary Lockwood ? » (Lockwood est le premier nom que lui donne Hollywood vers 1931) Réponse : « À rien ». La dame : « Cary, vous serez un très grand acteur ! » Cette histoire de « Je pense que je ne pense pas donc je suis... un acteur » nous aide, tout en rendant le mystère encore plus impénétrable.

On peut toujours essayer d'avancer quelques réponses, et nous le ferons, mais il est impossible d'aller au bout du voyage. Je suis donc condamné à vous parler d'une réalité dont on peut ressentir les effets, mais que l'on ne peut jamais définir, ni véritablement comprendre. Le mieux que je puisse faire est d'approcher aussi près que je le puis de cette réalité sublime, jusqu'au moment où, comme René Descartes, le saut dans l'inconnu pourrait devenir possible... après, il n'y a plus rien à dire, tout à vivre et à faire.

Chapitre 8

Artie Shaw (1910-2004) n'est aujourd'hui qu'un vague souvenir encore plus nébuleux peut-être que celui de René Descartes. Il faut chercher dans les chroniques mondaines du temps passé pour retrouver sa trace... par exemple aux côtés de deux de ses épouses les plus célèbres : Lana Turner et Ava Gardner. Sa musique est officiellement oubliée... pourtant elle est présente : sa maîtrise de la clarinette a inventé des accords (le do final de son concerto pour clarinette) que les clarinettes du monde entier copient sans le savoir ou en le sachant ; il a laissé une méthode d'apprentissage de cet instrument qui est toujours enseignée ; sa musique est également cachée dans des rythmes et dans un style qui font partie de l'histoire de la musique. Au fond, sa situation est assez proche de celle de Descartes dont la pensée, sans même nous en douter, est cachée dans notre façon de penser aujourd'hui. Pour la musique, le cas d'Artie Shaw est assez particulier, car il jugeait son œuvre musicale médiocre, à quelques exceptions près. Dans l'ensemble, il méprisait l'esprit mercantile du show-business qui, selon lui, dominait la musique américaine de son temps ; en plus, il n'était pas rare qu'il traitât ses fans qui cassaient tout pendant un concert de « crétins ». Sa vraie passion allait à l'écriture à laquelle il consacra les quarante dernières années de sa vie.

Enfant, un ami de ma famille était clarinettiste dans un orchestre local, c'était l'époque des orchestres dansants qui se produisaient dans certains cafés, c'est par lui que j'avais entendu le nom « Artie Shaw » et j'avais pris ce nom pour une plaisanterie : Monsieur Artichaut de Bretagne. C'est que j'avais un oncle par alliance qui me citait ce vers de Racine : « Le roi m'a appelée à régner » (araignée !) auquel il ajoutait un bout rimé qu'il m'assurait de sa composition :

Araignée ? Quel drôle de nom

Pourquoi pas libellule ou papillon

Vous voyez l'idée.

Je ne suis pas abonné à l'*International Herald Tribune*, mais je l'achète de temps en temps. Le mardi 11 janvier 2005 je l'avais acheté. À cause de « Monsieur Artichaut » j'ai lu l'article de Mike Zwerin « Les idoles d'hier : les souvenirs d'Artie Shaw ». J'ai été fasciné par la vie de cet homme qui, alors qu'il était au sommet de l'industrie musicale américaine, avait tout abandonné pour entrer en littérature. Comme toujours lorsqu'il s'agit des États-Unis d'Amérique, on y parlait la langue dollar : selon l'article, au sommet de sa gloire, vers 1950, Artie Shaw gagnait 60.000 \$ par semaine de concert. Dans son livre, Artie Shaw annonce la moitié seulement, 30.000 \$ par semaine, ce qu'il juge « délirant » (nous sommes alors dans un temps où le capitalisme a encore le sens de la mesure). Évidemment, ma fascination et ma sympathie pour cet homme venaient du fait que moi-même n'étant au sommet de rien, j'étais prêt à sacrifier tout mon pas grand-chose pour entrer en littérature. Vous voyez l'idée : entre René Descartes, Artie Shaw et moi, il y avait un point commun, nos vies étaient dominées par la même question sans cesse répétée *Quod vitae sectabor iter ?* Je ne traduis pas, vous avez compris puisque vous vous posez la même question.

Artie Shaw est née pauvre à New York. Son père a quitté le domicile conjugal, et n'a pratiquement plus donné signe de vie. Le garçon avait alors une quinzaine d'années et venait tout juste de commencer une carrière de musicien. Dès l'âge de treize ans, alors qu'il est dans une situation existentielle difficile : pauvreté ; parents qui ne s'entendent pas ; marginalité ethnique (je ne dis pas religieuse, car ni lui ni sa famille ne sont des juifs pratiquants) ; sentiment d'exclusion à l'école... il décide que ses objectifs dans la vie seront ceux du conte de fées ordinaire : la richesse, le succès (il écrit « \$uce\$\$ »), la célébrité, et « ce vieil oiseau bleu, le Bonheur ». C'est l'histoire de Job qui recommence, comme pour n'importe qui, comme dans les banlieues françaises. Il admet que s'il n'avait pas craint de se faire prendre, et s'il n'avait pas eu la révélation du chemin qu'il pouvait suivre pour atteindre son but, il aurait commencé une vie de délinquant ordinaire. La révélation de sa voie est venue d'un dancing dont le nom fait mes délices : « Le Cendrillon » ! où il voit et entend un saxophoniste et décide qu'il sera celui-là ! Il décide que la

musique de cet instrument doré sera son chemin vers son but : le succès ! Tout ceci est assez banal. Les philosophes ont dit que l'être humain était un imitateur né, et que, dans certaines circonstances, il prend un plaisir intense à imiter : le bien, le mal, saxophone, kalachnikov, la guerre, la paix.

Imaginons que nous sommes en Allemagne, en 1933. À treize ans le petit Hans voit « Siegfried » de Wagner à l'opéra de Berlin, choc émotionnel et mimétique : Siegfried sera son but dans la vie ! Quelques défilés nazis et quelques discours d'Hitler plus tard, le voilà en 1942 officier SS dans un camp de la mort : pour faire comme Siegfried, tuer le traître Mime qui, dans la scénographie de Wagner devait ressembler à, et parler comme, un Juif du ghetto. Si nous ne tenons pas bon face à la tempête de sable islamique, voilé ou non, le même antisémitisme, avant-garde de la haine de l'Occident des Lumières, prendra le pouvoir dans nos banlieues — pour commencer. Le drame de la jeunesse est de devoir choisir sa vie à un moment où l'on ne sait rien de soi-même et de la vie : la première séduction imitable qui nous touche nous emporte sur son chemin. Islamisme et imitation de la vie de Mohammed ont de beaux jours devant eux.

Le contexte culturel américain ne pouvait pas pousser Artie Shaw vers la guerre sainte : pas d'imams, pas de mosquées à New Haven en 1930 dans le Connecticut. Les options étaient nombreuses, mais le « hasard et la nécessité » (ajouterais-je Dieu ?) l'ont poussé à entrer en resquilleur dans un dancing de New Haven qui s'appelait « le Cendrillon ». Ébloui par l'éclat de la scène et du saxophone, il a trouvé la voie à suivre, le modèle à imiter !

Il y a toujours un moment dans la jeunesse où quelque chose se produit qui va orienter la vie. En général, chaque être se souvient de cet instant... Pour moi, c'est un jour de sortie au collège en Savoie où j'étais pensionnaire vers douze ou treize ans. Nous étions en excursion en montagne pas très loin de la ville, un abbé nous conduisait. Arrivés au sommet il fallait redescendre, nous courrions dans la pente. Un sentier étroit dans un maquis touffu nous cachait le relief. J'étais en tête. Soudain, le sentier vira à gauche. Emporté par ma vitesse je manquais presque le virage. Le virage pris de justesse, je m'arrêtais et revenais sur mes pas. Si je n'avais pas pris le virage, j'aurais fait une chute de cinquante mètres dans un ravin. J'ai pensé à mes camarades de promenade qui allaient rencontrer le même danger, nous étions une trentaine d'élèves. Je me

suis posté à une vingtaine de pas en amont du virage et j'ai signalé le péril à chaque camarade qui arrivait tombeau ouvert sur le sentier étroit. Ce fut un moment intense d'action à la fois raisonnée et impulsive. Un moment d'action très physique aussi, car certains pensionnaires arrivant vite, je devais les bloquer comme au rugby. Il n'y a pas eu d'accident. L'abbé m'a félicité. Cet instant a marqué ma vie, pas les félicitations de l'abbé, mais le plaisir intense que j'avais ressenti à concevoir l'action puis à agir, seul, pour protéger les autres. Je ne vais pas vous dire que cette action a déterminé tout mon avenir professionnel, mais simplement qu'il n'est pas surprenant après cela que j'aie fait une carrière de soldat onusien. Bref, cette promenade en montagne fut en quelque sorte mon entrée au dancing « le Cendrillon », ma soirée à l'opéra de Berlin... On trouve sa voie où l'on peut, et comme on le peut dans le contexte de son temps, et en fonction de l'inconnu que l'on est.

Donc, après avoir entendu Siegfried jouer du saxo dans un ravin pour Cendrillon, Artie Shaw s'est mis à apprendre seul à jouer du saxophone. Il reconnaît lui-même que sa qualité la plus affirmée était celle de l'autodiscipline. L'autodiscipline est une imitation répétitive qui cherche la perfection du geste. Quand on est pauvre, l'autodiscipline est une qualité indispensable pour atteindre un but qui ne soit pas simplement le suivi d'une voie socialement prédéterminée. Malheureusement, si l'autodiscipline se fait l'auxiliaire d'un but mortifère, on va à la catastrophe : comme les jeunes islamistes des « quartiers difficiles », c'est-à-dire musulmans... Une fois de plus, je pense à tous ces jeunes Allemands pleins d'enthousiasme qui s'entraînaient au courage de la cruauté dans les châteaux de la Bohême devenue un modèle d'état SS. Il y a quelques années, au cours d'un stage de formation militaire de l'OTAN, j'ai ressenti la tragédie du mal lors de mes courses de fond autour du château de Konopiště, près de Prague. Il fut utilisé par les jeunesses hitlériennes et par les SS comme centre de vacances, de repos et de formation (il y a là une des plus importantes collections d'armes anciennes au monde). Lors de mes courses autour du lac et dans la forêt de Bohême, je rencontrais parfois des restes de monuments barbares où je sentais que la bête immonde avait mis en scène son paganisme wagnérien. Cette mystique barbare me gâchait la splendeur du lieu. Alors j'allongeais ma foulée au rythme de mon souffle en demandant pardon pour la France qui, en son temps, avait été trop veule pour vaincre la bête quand il en était temps.

La constance du coureur de fond a permis au jeune Artie Shaw de devenir un saxophoniste professionnel à l'âge de quinze ans, ce qui est un exploit. Dès l'âge de quinze ans, il possède tous les éléments pour réussir sa vie selon les critères du conte de fées ordinaire : il a un but et il sait quelle voie suivre pour l'atteindre. Son but, je le répète, s'exprime dans les mots : richesse, succès, célébrité, bonheur. Artie Shaw se raconte dans son livre autobiographique « *The trouble with Cinderella – an outline of identity* » (« Le problème avec Cendrillon – ébauche d'une identité », publié en 1952 le livre n'a pas été traduit en français). Avec talent, Artie Shaw raconte les étapes de sa route vers le but atteint... Oui ! Le but fut atteint ! Donc, à la fin, Cendrillon n'a pas de problèmes « Ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants ». *Happy End* ! Vous allez dire : « C'est bien américain tout ça ! ».

Eh bien non ! Lorsque le but est atteint, Cendrillon s'aperçoit que le bonheur n'est pas là. Shaw l'annonce dès le début du livre : « Le problème de Cendrillon, en tant que concept pratique pour vivre ce que l'on nomme de façon comique la Vie de Notre Temps, c'est qu'**après**, personne n'a jamais trouvé le bonheur. » Boum !

Ce qui me fascine chez cet homme, c'est la sublime humanité avec laquelle il juge sa propre aventure. Une sorte de triomphe de la raison, comme chez Descartes. Par sublime humanité j'entends un mélange d'intelligence, de culture qui nourrit son intelligence, de courage et détermination dans toutes ses entreprises, et de détachement qui lui permet de voir de l'extérieur la vie qui est la sienne. Et puis il y a le surgissement de l'être. Je ne sais pas très bien ce que c'est que l'être, et je me méfie de Heidegger. Vous pouvez donner à l'être le nom que vous voulez : transcendance, absolu, être suprême, Grand Architecte de l'Univers, et même Dieu si ça vous chante. Encore qu'avec Dieu il y a un problème, car le mot est chargé de toutes les dogmatiques des religions monothéistes. Pour éviter ces écueils, j'utilise le terme « être » sans majuscule. Je n'aime pas les majuscules, sauf si elles sont de convention dans le langage.

Une fois dans ma vie j'ai fait l'expérience de quelque chose, une présence lumineuse ineffable, et dont je ne veux pas parler pour l'instant, car mon langage n'est pas adapté à cela. Je ne veux pas avoir l'air d'un acteur débutant et mauvais qui récite un mauvais texte, ou pire encore : qui récite mal un bon texte. Le silence est donc préférable lorsqu'il s'agit de ce dont on ne peut pas

parler. Je dois pourtant dire que ce n'est pas parce que parler de cela n'est pas possible que celui ou celle qui a fait une telle expérience peut l'oublier, et faire comme si rien n'était advenu. Aujourd'hui, je sais que cet indicible détermine d'une étrange façon tout ce que je peux faire ou dire de sérieux. L'être est donc toujours là, et parle à sa façon dans toute vie qui sait s'émerveiller.

Je fais la supposition, elle me plaît et me facilite le travail, que la présence de l'être et la nostalgie de sa présence sont perceptibles dans le livre d'Artie Shaw. Attention ! je ne prétends pas que Monsieur Shaw croit en Dieu. Si je m'en tiens à son autobiographie, je ne suis pas certain qu'il soit athée... il est vraisemblablement agnostique. L'agnostique considère que Dieu n'est pas connaissable par la raison et qu'il est donc inutile de spéculer sur cette question. Être athée, c'est être certain de l'inexistence de Dieu. Je ne suis pas athée puisque je crois en Dieu, même si j'admets qu'il s'agit là d'un nom de convention. Je ne suis pas agnostique, puisque bien que convaincu de l'impossibilité de prouver Dieu par la raison raisonnée, je suis convaincu de l'existence de cela que nous appelons Dieu. Ma croyance a pour origine une expérience personnelle qui fut aussi concrète que ma vision ordinaire des choses ordinaires. Donc, je suis croyant, mais incapable d'expliquer pourquoi j'ai perçu ce que j'ai perçu alors que d'autres ne l'ont jamais perçu. Je comprends donc que l'on puisse ne pas croire en Dieu, puisque la foi et son absence participent du même mystère : voir cela ou ne pas le voir. Toutefois, Dieu soit loué, je ne suis pas le seul à avoir eu cette perception qui ne m'a pas dit son nom et que faute de mieux je me permets d'appeler Dieu, comme tout le monde. Et pour, comme je l'ai dit, éviter de sombrer dans une des dogmatiques homicides qui ensanglantent les religions révélées, j'évite de parler de Dieu, ce qui ne m'empêche pas de vivre son étrange présence. Des tas de gens très bien, et encore plus d'imbéciles hélas, ont parlé de Dieu sans résultats probants, jusqu'ici. Je me considérerais comme un fou dangereux si je m'y risquais. Au fond, l'Histoire est avant tout l'affaire de l'Homme, et la seule chose que je puisse dire sans me sentir un ventriloque du sacré est que Dieu nous veut libres. Se permettre de faire parler Dieu c'est déjà être la proie du doute. Car si l'on est convaincu de l'existence de cela que l'on appelle Dieu, on admet sans aucune difficulté que s'il, ou si elle, veut parler aux hommes, cela est assez grand pour trouver un moyen infallible. Dieu n'a pas besoin de tous ces zigotos qui nous serinent que « Dieu leur a dit que... » et qui en fonction de

leurs affirmations de ventriloques veulent nier notre liberté. Ce que le Christ n'a jamais fait, ce me semble, il parle de Dieu, mais ne dit jamais : « Papa m'a dit de vous dire... »

La vie d'Artie Shaw est l'illustration d'une splendide liberté et de la présence de l'être qui lui est concomitante. En m'aventurant un peu, mais la littérature est l'espace de toutes les libertés, hormis la plus essentielle — la liberté d'agir, je pourrais dire qu'Artie Shaw a eu la vie d'un saint agnostique. Cela commence avec son extraordinaire capacité à s'imposer les exercices spirituels, ou presque, qui vont lui permettre d'atteindre un premier seuil de sa liberté : le but musical qu'il s'était fixé. Pour, seul ou presque, maîtriser le saxophone, puis le solfège, puis la clarinette, il faut pratiquer des exercices qui demandent la même détermination que celle que prescrit Ignace de Loyola à ses jésuites lors de leurs exercices spirituels. Et ça marche ! Il réussit... Pourtant, il n'est jamais satisfait, une inextinguible soif de « plus être » le pousse à passer d'un orchestre à un autre pour acquérir la parfaite maîtrise de son métier de musicien. Sitôt qu'il entre dans une routine, financièrement confortable, il rompt son engagement pour aller plus haut et plus loin. Chaque fois qu'il passe d'un orchestre à un autre, la phrase « Je pouvais y apprendre beaucoup » (*I could learn a lot*) est l'explication qu'il donne à son changement d'employeur. Cette soif d'être toujours davantage finira par le dégouter de la musique de son temps. Il explique très bien la destruction de la dynamique artistique de la musique par l'impératif unidimensionnel du profit. Sur ce point, il cite son agent qui lui dit : « Je n'ai pas à comprendre la musique, mais à la vendre ». On touche au surréalisme lorsque pendant une séance d'enregistrement musical pour souligner des slogans publicitaires à la radio, un orchestre doit jouer du Wagner. La partition wagnérienne prévoit un temps de silence musical de quelques secondes. Considérant le coût de la seconde de publicité radiophonique le sponsor veut en avoir pour son argent. En dépit des protestations du chef d'orchestre, le sponsor impose la suppression des secondes de silence : « *time is money* ». Ça s'appelle « niquer Wagner », mais pour de mauvaises raisons.

Dans son livre « Le problème avec Cendrillon », Artie Shaw explique la façon dont les musiciens doivent sacrifier ce qu'en tant que professionnels ils considèrent comme de la bonne musique au profit de « Ce qu'ils doivent jouer

pour vivre, la musique de danse « commerciale » qu'ils produisent nuit après nuit pour satisfaire les consommateurs qui payent. » (p.147). Il y a là un mur auquel il se heurte dès le début de sa carrière de musicien. Un obstacle qui, au début, lui est caché par son désir d'être musicien et par les efforts qu'il doit faire pour maîtriser le saxophone puis la clarinette. Un grand nombre de ses collègues professionnels se résignent à une certaine médiocrité en usant de cynisme (p.259) : « Oui, notre musique, elle pue, mais elle rapporte du fric, et on s'en fout ! » Combien d'acteurs et d'actrices (sauf Gérard Depardieu) en sont-ils là sans avoir le courage du cynisme ? Dans la langue de bois du show-business le rôle est toujours merveilleux et le tournage un enchantement.

Évidemment, le grand problème dans ce domaine est celui des compromis. C'est le domaine de la liberté. Une liberté que le créateur doit trouver à travers les contraintes de son temps. Les contraintes font partie de l'ordre des choses qui s'impose à toute vie, et sans ordre des choses il n'y a ni vie ni création. Sans contraintes la création est impossible. Inversement, dans le respect absolu de l'ordre des choses rien ne peut être créé, sinon la décadence d'un ordre des choses qui oublie que le changement est la seule constante de l'ordre des choses. Tout créateur doit trouver son compromis entre l'ordre des choses et le désordre ordonné qu'est la création du nouveau. Cette recherche et création du compromis est parfois dramatique : la vie de Jésus.

Pour créer, il faut d'abord vivre, ne pas être détruit par la violence, la maladie et la misère, quel que soit le moment de l'Histoire dans lequel les séquences de l'espace-temps nous ont vus naître. Mais après cela, pour créer il faut ne pas être détruit par l'abondance. La richesse détruit aussi bien, mais plus agréablement, que la misère. Il appartient à chaque créateur de créer son compromis entre les dangers de ceci et ceux de cela. Artie Shaw a eu beaucoup de mal à trouver ses compromis et sa recherche est fascinante.

Au début de sa vie professionnelle, il consacre toutes ses forces à survivre en gagnant de l'argent pour lui et pour sa mère que son père a abandonnés ; sans pourtant n'oublier jamais une sorte de loi intérieure qui le pousse à progresser sans cesse, musicalement parlant. Sa vie professionnelle débute alors qu'il est âgé de 15 ans, il en a treize lorsqu'il commence à apprendre, seul, à jouer du saxophone. Pour moi, ce besoin de croissance dans la maîtrise de son art est signe de la présence de l'être. L'être recherche son expansion là où il trouve

une ouverture. Ne pas ou ne plus être dans cette recherche c'est être déjà mort. Mais on peut mourir aussi de s'être trompé de voie. Le drame de toute culture ou civilisation est que si elle propose quelques voies pour que chaque être trouve son chemin, elle en secrète une multitude pour se perdre en route. Ajoutons à cela le fait que les cultures ne sont pas égales dans les choix qu'elles proposent pour que l'être se révèle ou bien se perde.

Le film « *the graduate* » (1967) est un grand film devenu un film culte grâce au fait qu'il nous montre un jeune homme auquel la culture américaine de son temps permet de saisir un instant de liberté, alors que tout ou presque dans sa vie semble prédéterminé (« Les matières plastiques voilà l'avenir ! » comme l'usine « Plastac » ou « Plastoc » dans le film « Mon oncle » (1958) de Jacques Tati). Dès la première scène où l'on voit Dustin Hoffman sur le tapis roulant de l'aéroport de Los Angeles, on comprend que ne pas choisir (« Quelle voie suivre dans la vie ») c'est déjà choisir, car la logique de sa situation existentielle à l'intérieur de sa culture le pousse en avant dans l'espace-temps sur un tapis roulant, qu'il le veuille ou non. Et pourquoi pas ? Il y a des situations culturelles pires que celle de l'Amérique des années soixante. Pensez à René Descartes dans son camp militaire, à Neubourg, le 9 novembre 1619, la veille de cette nuit où un rêve lui donnera son but et la méthode pour l'atteindre. On ne peut faire du nouveau qu'à partir d'un point de départ, et delà commencer à dire oui et non, *est et non...* C'est ce que fera Benjamin, le personnage joué par Dustin Hoffman. D'une façon assez naïve d'abord, en voulant ce que tout le monde, dans une série de triangles mimétiques à la René Girard, veut lui interdire : la fille de madame Robinson, Eleine. Sa maîtresse madame Robinson lui interdit sa fille Eleine ; puis, Carl Smith, le fiancé d'Eleine la lui interdit à son tour ; puis, le père de la jeune fille, qui a appris sa liaison avec sa femme Madame Robinson, lui interdit leur fille Eleine; enfin, le mariage entre Carl et Eleine à peine célébré, société et religion lui interdisent Eleine. Évidemment, selon la logique girardienne, à chaque interdiction, et elles sont cumulatives, le désir s'accroît. À la fin, lorsque les deux amants s'enfuient ensemble de l'église où le mariage d'Eleine et de Carl vient d'être célébré, Benjamin a atteint son but, comme Charlie Chaplin avec son amoureuse sur la route du destin, juste avant le mot FIN. C'est le moment où le jeu des acteurs du « *Graduate* » nous fait comprendre que le conte de fées, avec sorcières et ogres, est terminé. Que la vraie vie, celle de la liberté, celle du mystère de l'être, celle de l'amour

véritable qu'ils seront ou ne seront pas capables de créer, commence. Cette idée est si subtile, que seul le cinéma pouvait la suggérer dans un hiéroglyphe aussi limpide.

Il faudra longtemps à Artie Shaw pour arriver à son instant de liberté. Les deux plus grands obstacles qu'il rencontrera sur le chemin de sa liberté sont l'usine à rêves d'Hollywood, puis le succès. À ce point du récit, je dois préciser la notion d'obstacle : l'obstacle est en soi négatif, il peut même être destructeur. Toutefois, les efforts intelligents mis en œuvre pour surmonter l'obstacle sont, eux, positifs et créateurs, surtout si les efforts réussissent à vaincre l'obstacle. D'où l'importance dans l'histoire de la France de l'épopée de la Résistance. Si l'effort échoue, on peut alors grandir si l'on comprend les raisons de l'échec. D'où l'importance dans l'histoire de la France de l'épopée de la Résistance. Étrangement, les êtres élevés sans obstacles – ceux auxquels aucune facilité ne fut évitée – ont autant de chances de manquer leur vie que ceux auxquels aucune difficulté ne fut épargnée.

À la fin des années vingt, en pleine prohibition, selon les États elle dure de 1919 à 1933, Artie Shaw joue à Hollywood dans un orchestre connu. Il gagne bien sa vie et fréquente le premier cercle qui gravite, de loin, autour de la nomenclature hollywoodienne : sa petite amie d'alors est une starlette qui balance entre calendriers, figuration et petits rôles. Lors de sa première visite quelques années plus tôt, il n'était qu'un musicien débutant d'un orchestre de Cleveland, les « *Commanders* ». Sa visite à Hollywood n'avait alors rien à voir avec la musique, elle se rapportait à son talent d'écrivain : en rédigeant les meilleurs thèmes d'une campagne publicitaire pour la ville de Cleveland, il venait de remporter le premier prix d'un concours organisé par la presse locale : un bref séjour à Hollywood. Artie Shaw avait alors juste dix-sept ans. L'impression que lui fit ce bref séjour, un peu plus d'une semaine, doit être mentionnée, car elle nous dit la fascination d'un jeune homme d'alors pour l'Empire des apparences (il est dans la mezzanine d'un grand dancing café-restaurant branché d'Hollywood) : « Je regardais en bas bouche bée des personnages mythologiques comme Jean Harlow, Jean Crawford, Charlie Chaplin, Richard Barthelm, William Powel. Jusqu'alors, ces stars ne m'avaient jamais semblé tout à fait réelles. Et maintenant que je les voyais pour de vrai, elles me semblaient encore plus irréelles. » D'un point de vue social, le

phénomène des fans est de façon prépondérante, à 70% selon Edgard Morin dans « Les stars » (1984), un engouement qui touche les jeunes et les femmes. Toutefois, le récit de la visite d'Angéline Jolie avec Brad Pitt aux Nations Unies me suggère que cette observation n'est peut-être plus d'actualité : l'infantilisation des masses a peut-être progressé depuis 1984. Le second séjour d'Artie Shaw à Hollywood marque une progression dans son accession à l'Empire des apparences.

À la fin des années vingt, la prohibition a eu le temps d'épandre ses effets destructeurs sur l'éthique américaine. Artie Shaw les expose ainsi : « Ne sois pas un naïf, devient vite riche, pourquoi travailler alors qu'il y a tant de raccourcis ! ». Sous prétexte de moralité bien-pensante, la prohibition a détruit le sens moral de plusieurs générations gangrénées par la corruption mafieuse. La puissance de la mafia est née de la prohibition. Nous n'en sommes pas libérés ; au contraire, les déprédations ont gagné en étendue et en intensité. À Hollywood, les jeunes gens qui n'étaient pas des « enfants de riches » buvaient avec leurs amies du coca-cola dans lequel ils faisaient dissoudre quelques cachets d'aspirine pour avoir un plaisir stimulant de substitution. La vraie boisson, Artie Shaw dit : « *the real thing* », la vraie chose, l'alcool était trop cher pour eux. D'où cette génération d'acteurs et de chanteurs poivrés qui commence du temps de la prohibition pour s'épanouir vingt ans plus tard : W.C. Field, Humphrey Bogart, Dean Martin, Frank Sinatra, etc. Aujourd'hui, en plus de l'alcool, les stupéfiants en circulation sont si nombreux que je renonce à en donner la liste. Ce caractère exponentiel de l'usage des stupéfiants à Hollywood (et le reste du monde suit...), est-il le signe évident d'une décadence inéluctable de l'Occident ? Non, à mon avis il s'agit d'autre chose. L'idée de décadence à la Spengler est une autre façon de nous masquer la révolte de l'être, qui, en nous, veut métamorphoser notre existence dans la liberté, et que par peur de la liberté, nous assassinons dans les drogues. L'aventure de la découverte de cela que j'appelle l'être est tellement merveilleuse qu'elle nous terrorise, alors on l'oublie dans un fanatisme religieux ; dans la drogue qui, parfois, le précède, lui succède ou l'accompagne ; dans l'alcool ; la suralimentation... et les formes les plus destructrices du divertissement. Plus que l'horreur de certains faits du quotidien, c'est la splendeur du réel qui nous fait peur. Le divertissement est par définition agréable, malheureusement la sensation de plaisir qu'il procure ne dure pas, d'où l'obligation de « varier les

plaisirs » comme on le dit si bien en France. C'est la raison pour laquelle le plaisir sexuel est soit une voie merveilleuse qui ouvre la porte de l'être, soit une impasse que l'on nomme communément le vice.

Artie Shaw décrit avec autant d'acuité que d'humour son euphorie lors de son second séjour à Hollywood : « J'avais tout et j'étais en route pour avoir encore plus. » Sa perception de la vie à Hollywood à cette époque est fascinante, car nous parvenons grâce à lui à ressentir l'esprit même du divertissement. Il décrit une soirée californienne sur une route dégagée où il conduit sa décapotable (les italiques sont de l'auteur) : « Il y avait une *sensation*, un *parfum*, une *atmosphère*, une brume fascinante et dorée qui envahissait tout en ces temps-là », son amie est à ses côtés alors qu'ils roulent dans le soir tombant, elle aussi ressent cet instant de bonheur, elle lui dit « Tout ici est fait pour l'amour » et il ajoute dans son livre (p.192) : « Nous étions bien trop occupés à vivre jusqu'au bout du Rêve pour nous arrêter en chemin et nous inquiéter de faire la différence entre ce qui était Rêve et ce qui était Réalité. » Ils avaient bien raison. Même si à la page suivante il nous dit que le rêve n'a duré que deux mois.

Du temps où je travaillais au Sri Lanka j'avais un collègue thaï, un bouddhiste convaincu, qui était d'ailleurs sur le point de se faire moine. Nous avons sympathisé, il m'expliquait le bouddhisme... et, je l'avoue, je n'étais pas très doué : j'avais du mal à concevoir l'univers comme une illusion dont il convient de se libérer, l'illusion me semblait trop sublime. De temps en temps, nous allions au musée de Colombo voir de magnifiques statues du Bouddha dont il m'expliquait le sens : le Bouddha dormant (c'est sa mort) ; le Bouddha enseignant (position des jambes et des doigts) ; le Bouddha méditant (beauté du visage). Là, j'éprouvais un choc esthétique : la perception consciente ou inconsciente de l'être tel que l'exprime une œuvre d'art. Après cela, tous les raisonnements me semblaient pauvres. Un jour nous avons parlé de la beauté des femmes, elle est partout comme une preuve de l'existence de Dieu. Le futur moine m'a dit : « Oui, tu regardes ces hanches, ces fesses, ces seins, ces jambes, ces yeux, bouches et visages qui te fascinent, mais ils ne sont que des illusions : dans quelque temps cette matière harmonieuse ne sera plus que putréfaction ! » Alors moi rigolard : « Illusions ? Mon cul ! Quand j'aime une belle fille, j'ai autre chose en tête, en main et autour de mon pénis que son

cadavre. J'ai la vie ! Mon vieux, puisque la mort est partout, c'est comme si elle était nulle part ! Il faut passer son temps à faire la vie jusqu'au jour où il faut faire le mort, et ne pas tout mélanger ! » Êtes-vous encore dans le divertissement ? Non, car l'amour est la voie royale de l'être. Était-il plus avancé que moi, et par une autre voie, sur le chemin du dévoilement de l'être ? Je n'en sais rien. Quelques années plus tard, une connaissance commune m'a dit qu'il était devenu moine, quelque part chez lui en Thaïlande.

Comme tout le monde, j'ai du respect pour le bouddhisme. Je dois dire pourtant que c'est dans des pays où le bouddhisme était la religion dominante que j'ai vu les résultats de quelques-uns des plus cruels massacres de ma vie de soldat professionnel. Je me suis souvent demandé pourquoi. Peut-être en raison du choc produit par la vision de ces massacres, jointe aux récits des survivants, avec l'image exotique et paisiblement naïve du moine bouddhiste dans sa robe safran quêtant sa pitance auprès des fidèles respectueux. Peut-être parce qu'un idéal du non-agir dans la dénonciation des « pièges du moi » conduit à l'inaction face à la dynamique du mal... je confesse mon ignorance, mais je témoigne des massacres, car j'ai vu les cadavres.

Artie Shaw a suivi une autre voie. La célébrité. Dans les métiers du show-business, la célébrité est la condition de tout... ou presque. Il est des métiers où le succès se mesure à un certain anonymat : détective privé, agent secret, prostitué(e) de luxe, banquier (une de mes connaissances travaillant dans cette branche m'a dit un jour : « L'argent parle, la fortune murmure », très poétique pour des affaires qui ne le sont pas)... il y a toute une série de professions qui imposent de devenir un homme, ou une femme, de l'ombre. Ce sont des secteurs où plus l'on est discret, plus le succès vient récompenser vos talents. Le contraire est vrai dans le show-business : plus on se montre et plus on est vu ; plus on est vu plus on gonfle son ego, et plus on trouve souffleurs et souffleuses pour venir vous le gonfler. C'est assez bizarre, mais c'est ainsi : la célébrité naît de la répétition. La répétition est une subtile ou grossière exploitation du temps, et la répétition n'est pas obligatoirement due au talent... encore en faut-il un minimum. Clint Eastwood a dit qu'à « Hollywood la modestie ne réussit qu'après que l'on est devenu célèbre. » Donc avant il faut en faire des tonnes. Reste malgré tout le problème du talent. Telle personne qui en a fait des tonnes n'est arrivée à rien, après pourtant être passée dans les

lits qu'il fallait. Telle autre qui en a fait tout autant, voire plus, ou moins, a crevé l'écran dès son premier ou second essai. Le talent ne se commande pas. Mais qu'est-ce que le talent chez un acteur ? Mystère et boule de gomme ! Prenez Frank Sinatra et Alain Delon, des hommes aux ego surdimensionnés, globalement antipathiques, aux relations douteuses et sans éthique, au moins au sens habituel de ce terme. Donc, a priori, des hommes sans grandes qualités humaines. Et pourtant, le talent est là et personne ne s'y trompe. En prenant beaucoup de risques, je dirai que le talent est une qualité de l'être que les gens du show-business ont le don de projeter hors d'eux même : dans leur voix, dans leur jeu de scène, et parfois tout simplement dans leur apparence physique. Stendhal dit que « La beauté est promesse de bonheur ». Jolie phrase ! Comme en politique cette promesse n'engage que celles et ceux qui y croient. Tout le monde sait que la beauté souvent trahit sa promesse. Trahit-elle vraiment ? Je la crois innocente, puisque sans rien faire il lui suffit d'être pour que le voyeur cesse d'être voyant et se fasse son cinéma.

Pourtant le voyeur n'a pas totalement cessé d'être voyant. La beauté est la première manifestation de l'être, elle n'est **pas** qu'apparence. Mais la loi de l'être est de nous entraîner toujours plus loin dans l'être, d'où le drame si l'on s'arrête au premier pas de l'apparence. D'où le drame de la star que notre regard emprisonne dans son apparence, et qui elle-même s'y trouve bien... pour un temps. D'où la splendide leçon de vie que nous donne Artie Shaw puisque confronté au mur de l'apparence il décide de le franchir : « La seule signification intéressante du récit de ma vie, au-delà de mon cas personnel, est d'exposer ce qui arrive à un type qui décide de mener une vie de rêve, et finalement y parvient. » (p.282). Franchir le mur de l'apparence, dans le monde du show-business cela signifie refuser la répétition des manifestations de l'apparence : ne plus se montrer ! Pour devenir une star il faut du talent, mais il n'est pas suffisant. Il faut multiplier sa présence dans l'espace-temps. Si le talent est là, si la séduction est là, le public en redemande et plus on est vu, plus on doit se faire voir. Une logique folle ! Elle crée le risque permanent de lasser le public. Un public qui, de toutes les façons, tôt ou tard se lassera ne serait-ce que par la mort des adorateurs d'hier qui n'engendrent pas nécessairement des adorateurs d'aujourd'hui. Au festin d'immortalité, les places sont réservées et tôt ou tard il faut quitter la table. Il me souvient que dans « L'Odyssée » Homère a plus ou moins dit la même chose.

Chapitre 9

J'ai évoqué les personnalités hypothétiques. Importantes, car par leur présence l'être se signale à nous et dit que tout l'univers est en nous. Les personnalités hypothétiques sont une invitation au voyage, avec tous les dangers du voyage, comme Ulysse le montre depuis plus de deux mille ans. Vivre ses personnalités hypothétiques ressemble en plus dangereux à parler plusieurs langues : le risque étant de n'en maîtriser aucune. La condition première pour être polyglotte est d'en déjà parler une, qui, au moins au début de l'apprentissage, sert de référence. Le fait que certains enfants élevés par des parents de langues différentes parlent alternativement l'une et l'autre selon le parent avec lequel ils communiquent ne change pas fondamentalement le processus. C'est plus ou moins la même chose en ce qui concerne les personnalités hypothétiques. Il en faut une qui sert d'encrage. Si l'encrage est trop fragile, ou si la personnalité dominante est névrotique, l'acteur, l'actrice ou leurs proches vont à la catastrophe : la liste des acteurs et des actrices ou de leurs proches qui finissent par un suicide est longue.

Le metteur en scène Frank Cappa disait qu'un acteur n'est jamais aussi bon que lorsqu'il joue un personnage qui lui ressemble. James Dean (1931-1955) a eu une carrière brève, il meurt à 24 ans. Outre son talent, sa force fut de jouer le même personnage qui prenait la forme de jeunes hommes généreux, blessés, révoltés, violents et tendres ce qui était alors, selon toute vraisemblance, sa personnalité dominante. D'où le choix des metteurs en scène. Il fut l'archétype de la jeunesse de son temps, et, peut-être, de la jeunesse de la modernité qui, avec l'adolescence, affronte avec difficultés l'irruption des personnalités hypothétiques. S'il me semble évident que l'adolescence en tant que transformation hormonale et physiologique est un phénomène universel, je ne pense pas que la crise de l'adolescence telle qu'elle est connue en Occident le soit. J'ai vécu quelques années dans la forêt équatoriale africaine parmi des peuples qui pratiquaient leurs rites traditionnels de passage de l'adolescence à l'âge adulte. Ces rites, différents et séparés selon les groupes d'âge et selon les sexes, comportaient deux

dimensions : une dimension d'enseignement des savoirs du groupe ; une seconde dimension à laquelle je ne trouve pas d'autre descriptif que **la terreur**, sous plusieurs formes. Il s'agissait d'infliger aux jeunes gens de véritables tortures par incisions et brûlures qui créaient des scarifications ornementales, complexes, douloureuses, et que les jeunes gens subissaient avec tout le courage dont ils étaient capables. Pour les jeunes filles, aux scarifications que toutes ne subissaient pas s'ajoutait l'ablation du clitoris, que toutes subissaient. Dans ces villages, les adolescents étaient tranquilles et polis : les violences subies lors de leurs initiations leur avaient inculqué le respect de l'ordre communautaire. D'où les difficultés de ces jeunes gens à vivre dans un contexte non communautaire : dans les grandes villes africaines, certains perdent tout repère et s'abandonnent à toutes les violences.

Pour ce qui concerne la clitoridectomie, c'est chez les Dogons du Mali que l'on m'a donné l'explication mythique la plus convaincante. Ses prémisses – mais pas ses conclusions - ressemblent étonnamment au mythe des origines de l'amour décrit par Platon dans le Banquet. Selon les Dogons, à l'origine du monde un seul être homme-femme existait, un androgyne. Une faute fut commise, par un renard, et l'androgyne perdit son unité : un homme et une femme furent issus à la fois de l'androgyne et de la faute. Toutefois, de l'androgyne originel l'homme a conservé une vulve sur son pénis : le prépuce ; et la femme a conservé un pénis caché à l'entrée de son vagin : le clitoris. Pour que l'ordre soit rétabli dans le monde d'après l'androgyne, il faut ôter le prépuce de l'homme et le clitoris de la femme, alors l'homme est pleinement mâle et la femme pleinement femelle.

Ce qui me semble essentiel dans cette histoire n'est pas le folklore bâti à partir de l'androgyne, mais la volonté de la communauté d'imposer l'ordre aux dépens de la complexité de l'être humain, une complexité dont l'ordre tribal ne sait que faire. Cette complexité de l'humain est jugée dangereuse pour la survie de la communauté qui pratique ces rites dont l'objectif caché est simplement d'imposer un ordre social. Je précise que dans les sociétés africaines où j'ai vécu, les rites de passage n'empêchaient pas bisexualité et homosexualité d'exister chez les deux sexes. Elles étaient toutefois moins fréquentes peut-être, certainement plus discrètes, et parfois terriblement réprimées (surtout

l'homosexualité masculine). Encore qu'il y eût sur ce point de grandes différences d'une ethnie à une autre.

La bisexualité de James Dean se place dans une société dont les techniques d'imposition de l'ordre sont moins brutales que celles des sociétés africaines qui pratiquent les rites de passage à l'âge adulte. Il en résulte une plus grande marge de manœuvre à l'expression de la complexité de l'être humain, telle qu'elle est révélée dans ces personnalités hypothétiques auxquelles acteurs et actrices sont confrontés de façon plus aigüe que d'autres personnes aux professions plus simples. À ma connaissance, il n'existe pas de statistiques sur ce point, mais il semble que la bisexualité soit plus fréquente chez les gens du cinéma que parmi le reste de la population. Déjà dans les années vingt, des actrices célèbres du muet comme Alla Nazimova (1879-1945) ; Jean Acker (la première épouse de Rudolph Valentino, plus nettement lesbienne que bisexuelle) ; Grace Darmond (idem) ; et un peu plus tard Louise Brooks (1906-1985), encore que son cas soit compliqué ; Greta Garbo (1905-1990) ou Marlène Dietrich (1901-1992) étaient bisexuelles, voire plus simplement lesbiennes. En 1976, dans une entrevue avec un de ses biographes (Gary Care) Marlon Brando (1924-2004) a déclaré : « L'homosexualité est aujourd'hui tellement à la mode qu'elle ne fait plus la une ! Comme beaucoup d'hommes, j'ai moi aussi eu des expériences homosexuelles et je n'en ai pas honte. Je n'ai jamais accordé beaucoup d'attention à ce que les gens pensaient de moi. Mais s'il y a quelqu'un de convaincu que Jack Nicholson et moi sommes amants... qu'il continue à le penser ! Je trouve que c'est amusant ». Il est impossible de dire comment James Dean aurait évolué s'il avait vécu plus longtemps, comme Marlon Brando (1924-2004) par exemple, également bisexuel, mais dont les nombreux mariages et liaisons féminines aboutirent à une descendance qui compte onze enfants. À mon avis, comme acteur son jeu fascinant et maniériste a fini par flirter avec le ridicule. Marlon Brando a-t-il réussi à maîtriser ses personnalités hypothétiques ? À l'évidence non, car les documents sérieux qui apportent une connaissance fiable sur sa vie sont abondants : il était obsédé par la permanence de son image dans le temps. Ces documents permettent de dresser le portrait d'un homme en partie détruit par son enfance : père et mère alcooliques, mère battue, scolarité chaotique, aucune éducation, aucun sens moral, à la fois généreux et imprévisible. Grand consommateur de femmes, qu'il fit souffrir autant que sa mère avait pu le faire

souffrir, il fut le géniteur d'une nombreuse famille recomposée et décomposée qui s'est dissoute dans la drogue, le meurtre et le suicide. À 80 ans, dans des conditions obscures il finit en obèse, diabétique, et malheureux... Le fait qu'il soit considéré comme une icône de la modernité en dit long sur le manque de modèles positifs dont souffre notre temps.

On trouve, par contre, des acteurs qui finissent dans une sereine dignité. Je pense à Fred Astaire (1899-1987) dont la carrière commencée vers l'âge de six ans (il danse avec sa sœur aînée, Adèle) est un modèle de longévité, et d'équilibre dans ses mouvements de danseur, comme dans toute sa vie. Il est vrai que Fred Astaire est d'abord un danseur (la danse est la plus ascétique des disciplines artistiques) et un chorégraphe... puis un chanteur au phrasé aussi talentueux que celui de Frank Sinatra, et enfin un acteur qui ne se prend pas au sérieux sans cesser pourtant d'être un professionnel scrupuleux. Cet homme dont la vie privée est conventionnelle (famille, golf et écurie de courses) a été dans l'univers artistique de la danse un innovateur absolu dont le perfectionnisme était le trait saillant : en plus de ses nombreux spectacles à New York et à Londres, il créa ou participa à la chorégraphie et dansa dans 31 films sans jamais se copier lui-même d'un film à l'autre. Il n'eut que deux mariages, le second après un long veuvage qui faisait suite à une union de 21 ans avec la même femme dont il eut deux enfants, qui, comme leur père ont eu des vies équilibrées. Fred Astaire est une sorte d'anti-Brando-Dean et Cie. Sa carrière commence avant la Première Guerre Mondiale pour atteindre sa maturité avant la Seconde (et se poursuivre jusqu'au début des années quatre-vingt) alors que Marlon Brando (1924-2004) et James Dean (1931-1955) sont, si l'on peut dire, des purs produits démographiques et cinématographiques des après-guerres mondiales. Il me semble que l'aspect heureux et équilibré de la vie du premier qui s'oppose aux aspects tragiques de la vie des deux autres montre la profondeur du traumatisme que furent les deux guerres mondiales pour le monde occidental. À travers l'idéologie dominatrice prussienne puis le nazisme, l'Occident fit alors deux tentatives de suicide, un peu comme le fit, plus récemment, le peuple khmer avec les Khmers rouges. Le jour où la grâce et l'élégance deviendront des façons d'être dans le monde occidental, les films de Fred Astaire, et de Gene Kelly, seront redécouverts dans ce qu'ils ont de plus cinématographique : l'art du mouvement. L'être qui danse est en état de grâce : une scène entre mille, dans « *The band wagon* » (1953) où Astaire

danse avec Cyd Charisse : ils marchent dans une allée de *Central Park*, ils ont traversé un bal populaire, ils n'ont pas dansé, elle esquisse un pas de danse tout en marchant, il fait de même, ils se font face, la danse commence. La façon fluide dont les deux personnages passent d'un mouvement ordinaire à l'extraordinaire de la danse est magnifique : un des aspects magiques des films où Fred Astaire danse est exprimé dans la façon dont le couple passe de l'état normal à celui de la danse, et vice versa. La perfection du mouvement est ainsi exprimée dans la joie de l'être. Charles Chaplin a montré de façon tragi-comique la perte de cet état de grâce dans la scène de son film « Le dictateur » (1940) où l'on voit Hitler danser avec le globe terrestre qui explose sous la pression de l'amour narcissique du tyran. La star du cinéma est la quintessence du narcissisme culminant de notre époque, son intérêt philosophique est là.

Le monde occidental est celui où le narcissisme a atteint une sorte de point de rupture où ses forces et ses médiocrités, voire sa dangerosité, ont eu le temps de produire leurs effets. Nous avons eu le meilleur et le pire de ce que le narcissisme pouvait nous donner ! Le narcissisme nous a portés aussi loin qu'il le pouvait, et nous attendons tous la venue de quelque chose de nouveau. On peut considérer l'élection de Trump à la présidence des États-Unis comme l'apothéose tragique, ou comique, et de toute façon dangereuse, de l'ère narcissique.

Le cinéma est né de la lumière, il nous a donné des étoiles pour nous guider hors du narcissisme. Bref ! Il convient de se réveiller, et ce ne sera pas facile ! D'ailleurs, celui qui vous parle n'est pas certain de ne pas dormir. Mais au point où nous en sommes, ce qui compte ce sont nos efforts qui tendent au réveil, le résultat viendra... maintenant, bientôt, plus tard... je ne dirai **jamais**, jamais. Dans l'espace-temps jamais n'a pas plus de sens que toujours.

Le mythe de Narcisse mêle le sommeil (à la racine grecque de son nom), l'amour de soi, la mort et la naissance concomitante d'une fleur, qui porte le nom du héros. Narcisse, un beau chasseur courtisé par tous et par toutes se refuse à l'amour, mais tombe éperdument amoureux de son reflet dans l'eau, s'y noie, où s'endort d'un sommeil mortel : l'amour absolu de soi est un narcotique. Repoussée par Narcisse la nymphe Écho s'est suicidée, car Narcisse ne sait aimer que Narcisse, un amour dans lequel il se noie. Après la mort de Narcisse, à l'emplacement où était son corps, naît et fleurit le premier narcissisme

en fleur. Dans une autre version, Narcisse se suicide de ne pouvoir charnellement aimer son propre reflet ce qui entraîne la mort de la nymphe ainsi que la naissance de la fleur.

Toutes les versions tournent autour du même thème : si l'amour exclusif de soi est mortel..., il lègue au monde une fleur étoilée, comme Marlon Brando. Comme tant d'autres acteurs, actrices et stars du show-business qui se sont autodétruits dans l'impossible et monstrueux amour que le public, lac immobile et glacé, leur renvoyait donnant tout ne donnant rien, alors que les stars voulaient tout et tout de tout. Nous savons pourtant que vouloir tout ne mène à rien ! Le salut est dans l'art sublime des limites que seule la raison peut découvrir.

Cet art de la limite semble à l'opposé de notre temps qui a pris pour modèle le triomphe narcissique de la star. On dit aussi le « *glamour* » que l'on peut traduire par éclat, séduction, fascination et prestige... d'une apparence.

Triomphe du virtuel, le glamour commence avec la pin-up, un univers dont les origines sont hollywoodiennes. La pin-up est une étape sur le chemin de la star. Dès les années vingt, Hollywood avait mis au point un système industriel de création de valeurs marchandes visuelles. Des dénicheurs de talents, dits « *talent scouts* », repéraient dans tout le pays des jeunes femmes au physique avantageux, des jeunes hommes aussi. La beauté physique est le critère essentiel, car au cinéma la beauté est une actrice spontanée : elle est là, elle impose la dictature de l'apparence et tout est dit... ou presque. Ces personnes étaient invitées à Hollywood, certaines étaient très jeunes (17 ans pour Ava Gardner), dans tous les cas elles ont rarement plus de vingt ans. Il s'agit donc de très jeunes gens au mieux de leur jeune beauté, à l'instant de leur plus grande fragilité. Ces jeunes personnes tournent alors un bout d'essai, s'il est acceptable un contrat est proposé. Le contrat peut impliquer des clauses de transformations physiques (chirurgie esthétique, changement de teinte des cheveux, etc.) ; d'apprentissage linguistique pour perdre un accent étranger ou du terroir ; des cours de comédie ; l'absence de grossesse pendant la durée du contrat ; etc. Pour que le bout d'essai soit acceptable, il faut que des experts jugent le potentiel de la personne face à la caméra, sa photogénie, etc. Etc. implique dans bien des cas d'accepter de coucher avec les hommes de pouvoir, ou les femmes de pouvoir, car il y en a aussi à Hollywood. Que les uns et les

autres puissent également être des prédateurs sexuels montre qu'hommes et femmes sont égaux, dans la médiocrité comme dans le reste. Sous contrat de quelques années avec un grand studio (salaire hebdomadaire de quelques dizaines de dollars, parfois jusqu'à cent : la star de cette époque peut gagner jusqu'à dix mille dollars par semaine — en 1922, l'Américain moyen gagne 2000 \$ par an). Cet aspect exponentiel de la rapacité financière des gens du show-business a gagné aujourd'hui l'ensemble du capitalisme... et du football.

À Hollywood, la jeune femme fait au début des photos pour les magazines, et pour les calendriers, elle devient une pin-up, c'est-à-dire un leurre sexuel pour soulager les adolescents et les autres. Puis, le studio lui assure quelques rôles mineurs pour lesquels elle ne reçoit aucun cachet et n'est pas créditée au générique du film. La jeune femme vit à Hollywood où la fête narcissique fonctionne à plein régime avec drogue, alcool et sexe à tout va. Certaines vont trop loin, elles se discréditent ou meurent (meurtres et suicides alimentent les chroniques hollywoodiennes), d'autres ne supportent pas ce climat délétère, elles se libèrent du contrat sitôt qu'elles le peuvent, quitte à ruiner leur carrière dans le long terme. Ce fut le cas de Louise Brooks dont le caractère incontrôlable ressemblait à celui de Brando. D'autres enfin rusent pour se libérer. Ava Garner et Bette Davis l'ont fait avec succès. Aujourd'hui, acteurs et actrices ont largement pris leur revanche sur les studios, sauf pour le bas de gamme, et, éventuellement au début d'une carrière, quand la dépendance de l'acteur devant les mécanismes financiers de l'industrie du film reste la plus grande. Ou plus tard, lorsqu'après plusieurs divorces ruineux l'acteur mâle ou femelle doit accepter de jouer n'importe quoi. De toute façon, le système reste dominé par son essence narcissique dont la plus belle illustration se trouve, à mon avis, dans le précepte fondateur du christianisme : « aime ton prochain comme toi-même ». Voyez une réunion d'actrices et d'acteurs lors d'une remise d'Oscars du cinéma. Ils donnent l'impression d'une communauté des premiers chrétiens : chacun et chacune est en rivalité d'amour pour vanter les mérites de l'autre et des autres, il en résulte un vacarme assourdissant de déclarations d'amour des uns pour les autres avec sourires et larmes. Y croient-ils ? Peut-être. Mais quel beau spectacle de pur narcissisme ! Chacun disant à l'autre : « aime moi comme je t'aime... je suis ton miroir, tu es le mien ». Attention ! Ce que le narcissisme a de ridicule et de monstrueux ne doit pas nous cacher la fleur qu'il sait créer. Alors qu'elles fleurissent comme un

parterre d'étoiles dans un pré sombre, quoi de plus beau que les jonquilles au printemps. Jusqu'au parfum dont la délicatesse étonne.

Sigmund Freud pense qu'avec beaucoup de prudence on pourrait créer une sorte de psychologie des civilisations. Il suggère qu'en comparant leurs situations et évolutions à celle de l'individu dans son développement psychique on trouverait des parallélismes significatifs. Je n'ai aucune prétention scientifique. La raison de l'écrivain est libre puisqu'il ne prétend pas connaître la vérité, mais seulement la chercher dans l'œuvre d'art qu'il bâtit. Pour construire une œuvre d'art, je me sers de toutes les fleurs laissées par les beaux Narcisse du temps passé. L'idée de Freud est féconde, elle est presque de bon sens. Alors je me demande si, comme l'individu traverse une phase narcissique avant d'être éventuellement adulte, notre civilisation ne fait-elle pas de même ? Le problème dans toutes ces affaires est que nous n'avons aucun point d'ancrage absolu qui puisse nous servir de référence, j'ai choisi le mien : la liberté. Choisissez le vôtre. Voyez-vous l'idée ?

Si je parle de l'individu, je suppose un modèle vers lequel le bipède humain doit se diriger, comme un navire suivant l'étoile Polaire ou la Croix du Sud. Il en est de même sitôt que je parle de civilisation, je suppose connue la chose même que je cherche à connaître, ce qui n'est pas très malin. Ce problème est insoluble et c'est pourquoi tous les dogmatismes homicides trouvent depuis si longtemps des adeptes. Les chrétiens savent ce que c'est que l'homme, c'est l'homme chrétien ; les musulmans savent ce que c'est que l'homme, le Coran a la réponse ; les nazis savaient ce que c'est que l'homme, c'est un Aryen aux yeux bleus issu du *Volk* ; les communistes savaient ce que c'est que l'homme, c'est l'homme libéré de l'exploitation... Mais en vérité, personne ne sait ce que c'est que l'homme... nous savons seulement que nous sommes en devenir dans un espace-temps dont nous avons, approximativement, calculé la fin : dans quelques milliards d'années. Ajoutons à cela le fait que nous ne sommes pas certains du moment où nous avons cessé d'être uniquement soumis aux seules lois de l'animalité (l'hypothèse « Lucy », qui vivait il y a environ trois millions d'années ?). Pas brillant ! Mais extraordinaire. Extraordinaire, car dans notre ignorance nous avons bien des raisons d'être émerveillés. Ce n'est pas, en soi, l'existence des choses qui est merveilleuse, non, les choses sont là et nous pourrions les vivre et les subir sans nous poser plus de questions qu'un lombric

creusant le sol humide, une fonction qui par ailleurs est essentielle à la vie : une terre sans vers de terre est stérile. Le merveilleux est dans le fait qu'il existe un ordre des choses, qu'elles sont comme ceci et non comme cela, ou chaotiques, sans ordre et sans lois. Le merveilleux est que cet ordre des choses puisse par nous être découvert, et que de découverte en découverte nous allions d'émerveillement en émerveillement sans que nous puissions prévoir de fin à nos émerveillements. Car chaque découverte nous dit moins ce que nous savons que ce que nous ignorons. Alors évidemment, face à ça le narcissisme des acteurs c'est de la roupie de sansonnet.

J'ai très tôt dans ma vie éprouvé une étrange pitié pour les acteurs. Ils sont par obligation professionnelle condamnés au narcissisme s'ils veulent réussir leur vie d'acteur. C'est la loi du genre, un peu comme la foi est nécessaire pour se faire moine. Lors d'une interview donnée vers 1960, Louise Brooks dit : « C'est pourquoi je n'ai jamais été une actrice, parce que je n'ai jamais été amoureuse de moi-même. » Je pense également à l'étrange carrière de Brigitte Lahaie, dont l'exhibitionnisme n'était pas un narcissisme, mais une tentative pour trouver l'amour de soi dans le désir des autres. Un exhibitionnisme non narcissique, la chose est probablement plus commune que ce que l'on croit. En France, il y eut aussi le cas tragique de Lolo Ferrari (1963-2000), à la recherche de l'amour d'elle-même et de celui des hommes dans une série d'opérations de chirurgie esthétique qui la rendirent monstrueuse. Elle en est morte, victime spectaculaire de la dictature des apparences, crucifiée par l'inhumanité du show-business, par la cupidité de son entourage, et par sa sottise. L'absence de narcissisme est donc mortelle ; malheureusement, le narcissisme en tant que tel est condamné à mort par sa nature même. Il n'y a donc pas de solutions à l'intérieur du système. Le piège est parfait, aussi longtemps que dure le jeu du miroir. Pourquoi pas ? Après tout, nul n'est tenu de devenir un sage. Sauf si et quand le miroir se brise, et que seul le vide répond au besoin d'amour de soi. Brigitte Lahaie ne s'aimait pas assez pour devenir une star de cinéma, mais sa raison était assez puissante pour l'aider à se rebâtir et, une fois le miroir brisé, partir à la découverte de l'être. Toutes proportions gardées, car Ninon de Lenclos choisissait ses amants selon l'intelligence et le physique, le destin de Brigitte Lahaie ne me semble pas très différent de celui de cette célèbre femme galante et de lettres du XVIIe siècle qui écrivait à son vieil amant, Monsieur de Saint-Evremont : "Beaucoup plus de génie est nécessaire pour faire l'amour

que pour commander aux armées". Ninon de Lenclos parlait d'expérience, car le Lieutenant-général des armées de Louis XIV, le grand Condé, avait été son amant. En dépit du jugement nuancé du duc de Saint-Simon qui la considère comme " un exemple nouveau du triomphe du vice conduit avec esprit, et réparé de quelque vertu ", dans sa chronique nécrologique de 1705, le « Mercure de France » considère Ninon comme « un honnête homme ». Pour sa part, Brigitte Lahaie me semble, en son temps, l'exemple d'un dangereux et beau chemin.

C'est pourquoi j'essaye de placer entre les mots ce que je ne connais pas, et que j'appelle l'être. Sans cela, sans l'être (Dieu si vous le voulez), lorsque le miroir se brise le monde est vide. Comme l'imaginaire courant de la mort, lorsqu'il n'est pas visité par un délire dogmatique religieux, ou par le mystère de la foi.

Dans la vie d'Artie Shaw il est difficile de déterminer l'instant où le miroir est devenu mouvoir. Son autobiographie exprime davantage le processus d'éclatement du miroir plutôt que l'instant de la métamorphose. Nous savons déjà que sa jeunesse n'a pas favorisé son développement narcissique : cet amour de soi bien conduit qui permet d'aimer les autres, ce b.a.-ba du christianisme. Au contraire, dans sa première jeunesse il a plutôt tendance à ne pas s'aimer lui-même et rien de ce qu'il voit autour de lui ne lui propose un objet digne d'imitation. Il décrit bien son choc émotionnel lorsqu'il voit et entend le saxophoniste du dancing « Cendrillon » qui, pour la première fois, lui montre un artefact à aimer et imiter. Plus tard, en pratiquant son métier de musicien il dit « J'avais l'habitude du contact avec la salle », il use du terme « *feedback* » qui exprime l'idée de renvoi de la lumière, de double effet de miroir. Il dit aussi : « Il y a une bonne dose d'exhibitionnisme dans la musique de jazz ». Je pense que l'univers musical a permis au jeune Arthur, Abraham, Isaac Arshawsky qui ne s'aimait pas de devenir Narcisse, et en prenant son nom narcissique, Artie Shaw, de s'aimer un peu plus. Un peu seulement, car ce qui fait de la vie d'Artie Shaw un enseignement philosophique est le fait qu'il n'a pas succombé à l'hypnose du miroir. L'être en lui n'a jamais cessé d'être en éveil et de lui demander d'être plus, alors même qu'en apparence il **avait** tout, comme Narcisse aimé de tous et de toutes.

Cet éveil de l'être, je le perçois en germe dans son désir de perfection musicale. Il commence par la volonté de maîtriser seul un instrument de musique que personne ne connaît dans sa famille. Puis, l'instrument maîtrisé au point où il devient un virtuose, il comprend que le système dans lequel il s'est enfermé ne lui permet plus de progresser dans ce qu'il perçoit comme l'univers musical de son temps. Il considère, à tort ou à raison, que cette musique n'est que le plus petit commun dénominateur des goûts médiocres de ses contemporains. Cette vision critique de la musique populaire américaine était alors assez répandue dans le milieu musical de l'époque. Un film de 1946 « *Till the clouds roll by* » (Tant que passent les nuages) illustre ce thème. Le film se veut une biographie du compositeur Jérôme Kern (1885-1945) dans lequel un personnage, ami, collaborateur et mentor de Kern, ne cesse de répéter qu'il veut abandonner la musique sirupeuse et mercantile pour écrire une symphonie... qu'il n'écrira jamais.

Jérôme Kern a adapté l'opérette viennoise et l'opéra-comique français aux standards hollywoodiens. Certes, sa musique est sirupeuse, mais il est l'auteur de plusieurs chefs-d'œuvre de la chanson populaire américaine, comme « *Old man river* », etc. Un grand nombre de ses chansons ont été interprétées par Fred Astaire dans ses films et ses spectacles. L'insatisfaction critique d'Artie Shaw vis-à-vis de la musique de son temps n'a donc rien d'original, elle est si l'on peut dire « dans l'air du temps ». Ce qui est original, c'est la volonté inflexible d'Artie Shaw d'aller sur les sommets, et comme chacun sait, sur les sommets il n'y a pas grand monde. Pour le moment.

J'espère que l'on comprend qu'il n'est pas question ici de porter un jugement de valeur sur le chemin vers l'être suivi par Artie Shaw. Je considère ce chemin comme un fait objectif, il est ce qu'il est, il pourrait être différent et je l'étudierais alors avec le même détachement. J'aurais pu prendre n'importe qui, Jérôme Kern par exemple, mais je n'avais pas assez de documents sur sa vie pour savoir s'il avait été un infatigable chasseur de l'être (comme Narcisse, n'est-ce pas ?), ou non. Vous l'avez compris, ce qui dans cette affaire m'importe est la recherche de l'être. On peut penser que certaines façons de chercher l'être sont meilleures que d'autres. On peut penser que certaines façons de chercher sont condamnées à ne pas trouver. C'est possible. On ne peut exclure que certains et certaines trouvent l'être sans l'avoir cherché, bien que le bon

sens commande de chercher si l'on veut trouver (puisque ne pas chercher c'est, semble-t-il, ne pas trouver), etc., etc. L'être est le grand mystère du monde, bien malin qui dira qui il est, où il est, ce qu'il est, et comment le trouver. Ces questions montrent déjà l'ineptie du langage quand il entre dans un domaine qui n'est plus le sien : je dis partout « il » un masculin en français, comme si j'étais un Grec ancien qui vous parle de Zeus et de sa barbe blanche... touchant, mais ridicule. Au fond, l'être commande une adoration silencieuse que l'on cache dans des actes qui transforment le monde.

Une fois encore, je veux insister sur le fait qu'Artie Shaw n'est pas un homme religieux, son autobiographie ne permet pas de conclure qu'il pourrait l'être au sens usuel de ce terme ; surtout aux USA où Dieu est mis à toutes les sauces. Pour moi, cette absence de religiosité superficielle donne aux manifestations de l'être dans la vie d'Artie Shaw une dimension encore plus magnifique. J'ai parlé de son aspiration permanente à la perfection musicale, au détriment parfois de ses intérêts matériels immédiats. Cela rappelle l'histoire de Moïse dans la Bible. Remarquons que Moïse est un des rares hommes auxquels Dieu a dit son nom : « Je suis celui qui est », aussi traduit par « Je suis qui je suis ». Ce qui veut simplement dire : « J'existe ! Je suis ici ! » Chaque fois que les hommes demandent à ce qu'ils appellent « Dieu » son nom, s'il y a réponse la réponse est une énigme.

Revenons à Moïse, ce bébé juif sauvé d'une tentative égyptienne de contrôle des naissances ex post. Moïse est alors recueilli par la fille du pharaon. Il est élevé comme un prince par le monarque du pays le plus puissant de son époque, une sorte de Californie avant date. Il pourrait vivre confortablement jusqu'à la fin de ses jours dans ce royaume de rêve. Voilà qu'en rêve Dieu lui ordonne de faire le contraire de son bonheur. Les religions ne sont pas seulement des pièges redoutables, elles sont des pièges redoutables du fait même qu'elles contiennent aussi une approche de l'être. C'est pourquoi, subjugué par l'appel de l'être, Moïse part faire pendant quarante ans du camping dans le désert avec une bande de Juifs qu'il connaît à peine. Artie Shaw c'est un peu ça. Il abandonne un paradis glamour à Hollywood qu'il ne supporte plus pour entrer dans l'aridité d'une carrière littéraire où il ne réussira même pas à se faire un grand nom. C'est magnifique !

Pourquoi la littérature est-elle la terre promise d'Artie Shaw ? D'ailleurs comme Moïse il n'y entrera pas vraiment. Il ne le dit pas, alors je vais me permettre d'essayer de le dire.

Seule la littérature peut parler de la profondeur de l'être, le cinéma est condamné, au mieux, aux signes qui flottent à sa surface. La musique y parvient aussi, surtout lorsqu'elle utilise le mystère de la voix humaine métamorphosée par le chant. Mais la voix humaine, c'est déjà la littérature : ne suis-je pas « un homme qui parle » ou qui chante ?

Chapitre 10

La lecture fut une des portes qui mena Artie Shaw sur les chemins de l'être. Il y en eut certainement d'autres, mais son autobiographie ne permet pas de les connaître. Un des aspects les plus touchants de son livre tient à la révélation des vies parallèles qu'il mena à New York entre musique et lecture. La raison de ma sensibilité à cet aspect de sa vie tient à mon expérience personnelle qui, en dépit de toutes les différences, m'a permis sur ce point de comprendre Artie Shaw à demi-mot. L'enfance solitaire a besoin d'amis. Les livres peuvent devenir des amis. J'ai eu une jeunesse heureuse grâce à Diderot, Montesquieu, à Jean-Jacques Rousseau, à Stendhal, Camus, René Descartes... avec lesquels j'avais des rencontres et dialogues quotidiens (Oui René Descartes ! au début son français archaïque m'amusait, mais sitôt que j'ai commencé à comprendre ce qu'il disait, j'ai été fasciné, émerveillé). Autour de moi, l'affection était grande, mais la pensée ne volait pas haut. La raison, cette dimension du monde et de moi-même que me donnaient René Descartes et les autres, semblait interdite autour de moi. J'avais peur de m'habituer à cette douce médiocrité qui voulait me tirer vers le bas. Mes amis cachés dans les livres me tiraient vers le haut, ce qui renforçait ma solitude apparente et ma connivence avec certains morts plus vivants que les vivants. Heureusement, mon père disait : « Le métier de soldat est le plus beau métier du monde ! »

Alors qu'il était musicien à la CBS (*Columbia Broadcasting System*, une chaîne de radio dans les années trente), Artie Shaw a poussé très loin son amour de la lecture. Il s'est inscrit en auditeur libre à l'université Columbia de New York, pour étudier le français et lire dans le texte Baudelaire, Flaubert, Stendhal, Balzac... (il ne mentionne pas Descartes qui a dû lui manquer).

Parfois je me demande si aujourd'hui Artie Shaw serait possible. En moyenne, il semble que la télévision prenne trois heures quotidiennes de vie aux jeunes gens. Que reste-t-il de temps pour un tête-à-tête intime avec l'intelligence d'un être émerveillé ? Une intelligence des choses humaines cachée dans un livre qui ne crée pas l'effet d'hypnose de l'image en mouvement. Comment échapper à l'hypnose ? Comment s'en libérer ? Bref

comment vaincre la dictature des apparences pour accéder aux profondeurs de l'être ? Sans devoir mourir comme Narcisse. J'ai un ami professeur à l'université, il me dit que l'intelligence des jeunes qu'il rencontre n'est pas en cause, mais leur culture : ils en manquent cruellement, car ils appartiennent à une génération qui a regardé la télévision au lieu de lire. Les étudiants sérieux n'ont pas la télévision, ont-ils appris à dompter la bête ? Une civilisation peut-elle se bâtir sur un effet d'hypnose ? Sur Narcisse fasciné par son reflet ? Non. Mais sans Narcisse, sans son image et sa mort, le temps des fleurs ne viendra pas. Mon Dieu que la route semble longue !

Alors marchons ! Marchons en bonne compagnie, celle de Monsieur Artie Shaw. Il s'est construit une culture littéraire avec la détermination qui lui avait permis de maîtriser le saxophone puis la clarinette. Chaque être se sert de ce qu'il a pour accéder aux chemins de l'être. La chance y joue son rôle, mais elle n'est pas grand-chose la chance si l'on ne sait pas la reconnaître quand elle passe. Ainsi la rencontre du jeune Shaw avec Guy D'Isère, un clarinettiste de la chaîne CBS. Il nous le décrit comme un homme cultivé, un latiniste, un écrivain qui gagne sa vie en jouant dans l'orchestre de musique classique de la CBS, alors que Shaw joue dans l'orchestre de musique de danse de la même chaîne. Cet homme dont le patronyme ou pseudonyme est d'origine française va le guider dans ses lectures. Je suppose qu'il n'est pas étranger à la décision de Shaw d'apprendre le français à l'université Columbia pour lire nos classiques dans le texte. C'est ainsi qu'Artie Shaw va devenir un homme doté d'une extraordinaire culture littéraire. Pourquoi me direz-vous ? Oui, pourquoi alors qu'il gagne confortablement sa vie dans une chaîne radiophonique new-yorkaise qui est parmi les plus importantes des USA. Oui, pourquoi ?

Parce que l'être vit dans cet homme et lui commande d'aller plus loin, plus haut. Ce qu'à sa façon l'actrice Meryl Streep a exprimé dans une entrevue au magazine *The Week* du 18 décembre 2008 en déclarant à propos de ses convictions religieuses (elle est plutôt agnostique) : « J'ai vraiment la notion d'essayer de faire en sorte que les choses soient meilleures. D'où cela vient-il ? » À un moment ou un autre de sa vie tout le monde a ressenti ce besoin d'aller vers les sommets, et l'a plus ou moins bien accueilli.

Un homme jeune, en pleine accumulation de connaissances livresques, devient vite un intellectuel arrogant. Grâce à la rue d'Ulm, l'E.N.A., etc., la

France connaît ce type de personnage. J'avais autrefois un très vieil ami, à un de ces jeunes messieurs qui avait l'habitude de se présenter ainsi : « Hubert de La Vieille Carpe, de Polytechnique ! » il avait répondu : « Ne vous excusez pas, ne vous excusez pas... ». Ava Gardner qui fut l'épouse d'Artie Shaw pendant moins de deux ans (1945-1946) faisait allusion à ce mariage en disant : « mes universités ! ». La même remarque est aussi attribuée à Lana Turner qui fut brièvement mariée à Artie Shaw (quelques mois seulement). Ava Gardner n'a pas caché son admiration pour cet homme qu'elle aimait, et avec lequel elle resta en relations amicales toute sa vie. Pourtant, il l'avait profondément blessée en lui disant : « Tu es tellement belle, mais bête comme une oie ! » Artie Shaw était alors en pleine ascension professionnelle, ce qui n'était pas encore le cas de son épouse ; et en pleine accumulation culturelle, donc au sommet de l'arrogance. Ce qu'il avait dit à Ava Gardner était cruel, et stupide. Ava Gardner était loin d'être bête. Elle souffrait de son manque de culture, signe infallible d'intelligence. Lors de l'équivalent des « diners en ville » d'Hollywood, elle restait silencieuse, jouant un rôle d'icône conne, de peur de révéler par une question ou par un propos l'abîme de son ignorance. Je connais bien ce malheur, mon père et ma mère ont toute leur vie souffert de ce que l'on peut banaliser sous le nom de « complexe culturel ». Certains films des années cinquante faisaient de la star idiote une sorte de produit standard hollywoodien. Je pense au personnage de Lina Lamont joué par Jean Hagen dans « Chantons sous la pluie » (1952), un classique du cinéma dans lequel Gene Kelly déploie son génie de chorégraphe. Je pense au personnage joué par Janis Paige dans « La belle de Moscou » (*Silk Stockings*) (1958) où Fred Astaire danse avec Cyd Charisse pour la dernière fois ; le film a une double origine, *Ninotchka* (1939) un chef-d'œuvre d'Ernest Lubitsch, et *Silk Stockings* (1955) la dernière comédie musicale écrite par Cole Porter pour Broadway. Je pense à Jayne Mansfield qui joua un rôle de blonde idiote et sexy au cinéma et dans sa vie publique.

En 1945, lorsqu'Ava Gardner épouse Artie Shaw, elle a 21 ans et possède pour toute éducation celle dispensée dans une école puis un collège américains et dans un centre de formation pour secrétaires-dactylographes ; plus ce qu'elle a pu apprendre à Hollywood depuis l'âge de 17 ans et lors d'un bref mariage (1942) avec l'acteur Mickey Rooney, une célébrité en son temps. Elle avait vécu une partie de son enfance dans la ferme familiale de Caroline du

Nord, ce qui lui donnait un accent du terroir prononcé. Elle avait donc grandi dans un contexte culturel semblable à celui qui étouffe Meryl Streep dans « Les ponts de Madison County » (1995), ce chef-d'œuvre de Clint Eastwood qui a tant fait pleurer les dames. Le contexte culturel hollywoodien dans lequel évoluaient alors Artie Shaw et Ava Gardner était très particulier, il mêlait le meilleur au pire. D'un côté il y avait Faulkner, et parfois Hemingway, qui écrivaient des scénarios ; de l'autre, on avait Fatty Calcino qui finançait des œuvres cinématographiques avec l'argent de la Cosa Nostra (la Prohibition ne cesse qu'en 1933): crimes, prostitution ; trafics en tous genres transformés en films, en gros bénéfices, en gros cigares, gros ventres, grosses bagues à des doigts boudinés pétrissant de gros seins. Vers 1931, invitée à Hollywood Coco Chanel habilla brièvement les stars à la ville comme à l'écran (un seul film « *To night or never* » avec Gloria Swanson dans le rôle principal). Chanel avait l'œil pour tous les styles, de celui d'Hollywood elle dit : « C'était le Mont-Saint-Michel de la fesse et des seins ». Le tout marinant dans l'alcool et saupoudré de coke. N'oublions pourtant pas que sur ce terreau ont poussé à Hollywood presque autant de bons films que de navets, ainsi qu'un nombre respectable de chefs-d'œuvre. Le reste de la production se situant dans un honnête entre-deux, ce qui n'est pas si mal. Dans le monde où nous sommes si l'argent est un instrument de corruption, il est tout autant instrument de création. À nous de choisir, et honneur aux compromis honorables ! Une accumulation de chefs-d'œuvre a changé le monde. On ne négligera pas les autres créations qui sont parfois des préparations aux œuvres majeures, mais on ne leur accordera pas trop d'importance.

Nourri et même, si l'on peut dire, l'ego en surpoids par une absorption boulimique de chefs-d'œuvre littéraires et autres (il s'intéresse aux mathématiques), dans les années trente Artie Shaw a voulu changer de vie. Devenir enseignant d'université... il est alors un homme connu, sinon célèbre. Un ami universitaire lui a fait comprendre qu'il n'était pas fait pour l'univers académique. Il s'est alors retiré près de New York pour commencer une carrière littéraire (plusieurs fois dans sa vie de musicien à succès, puis célèbre, il fit des retraites volontaires). Mais dans les années trente, il n'est pas prêt, la magie du verbe se refuse à lui, il ne se sent pas assez cultivé. Puis, alors qu'il était habitué, comme on dit « à un certain train de vie », le manque d'argent le força à reprendre la vie qu'il connaissait le mieux, celle d'un musicien nomade.

Alors autant le faire en grand ! Il créa son propre orchestre, un Grand Orchestre, « le plus bruyant du monde » selon ses propres termes, pour en mettre plein la vue et les oreilles. Il ne fut plus connu, il devint célèbre. Il en tire des leçons intéressantes sur le succès.

Le succès n'est pas nécessairement la célébrité sauf dans le monde du show-business où, en raison de nécessités spécifiques aux professions fondées sur la séduction, les deux termes se confondent. Artie Shaw distingue deux « affects » qui motivent la recherche du succès – le terme affect sera bientôt expliqué, pour l'instant on le prendra comme un synonyme de « motivation », « énergie pulsionnelle » selon Freud. Le premier affect est le désir d'être aimé, accepté en raison des mérites de ce que l'on fait et dont on est responsable. Artie Shaw définit cette motivation comme celle d'un être sain d'esprit. Le second affect qui pousse au succès est celui du ressentiment, un désir de revanche individuelle et sociale afin de faire payer aux autres des offenses : des blessures narcissiques, réelles ou fantasmatiques. Selon Shaw, les personnes qui acquièrent le succès de cette façon sont malsaines, il écrit (p.253) : « Vous avez affaire à une personne sérieusement malade et potentiellement plus ou moins dangereuse selon ses capacités et les circonstances dans lesquelles elle peut agir. » Au questionnaire sur les motivations qui ont poussé Donald Trump à la célébrité, il faut cocher la bonne réponse ! Quant à savoir quelle était la motivation d'Artie Shaw pour devenir célèbre, il avoue sans ambages dans la même page le caractère trouble de ses affects : « ... la vérité est qu'il y avait une part des deux motivations, celle mentalement saine d'être aimé et accepté, tout comme celle de *faire payer* les autres. » S'appuyant sur ces deux motivations, Artie Shaw était devenu une star lorsque l'Amérique entra en guerre après l'attaque de Pearl Harbor, en décembre 1941. Engagé dans la marine, il y prit la direction d'un orchestre qui joua sur tous les fronts de la guerre du Pacifique.

Hollywood a toujours été un élément important de la puissance américaine. Simple illustration de ce fait : en 1941, avant l'attaque de Pearl Harbor, Sidney Lanfield dirige une comédie musicale de Cole Porter « L'amour vient en dansant » (*You will never get rich*) où Fred Astair et Rita Hayworth tombent amoureux dans une sympathique caserne de l'armée américaine et dansent à la fin heureuse du film sur un énorme gâteau de mariage qui figure un char

d'assaut ! (un Sherman, l'arme qui, avec le T 34 soviétique, permettra d'abattre l'Allemagne nazie). Le cinéma américain est tributaire, aujourd'hui comme hier, d'un triangle où New York est sa capitale financière ; Washington sa capitale politique ; et Hollywood l'usine aux rêves ou aux cauchemars offerts au monde par l'Amérique.

Toutes les célébrités hollywoodiennes participèrent à l'effort de guerre de l'Amérique. Un effort qui était aussi celui de la liberté contre deux totalitarismes ethniques devenus des tribalismes industriels : celui des petits-fils du soleil levant japonais, celui des Aryens allemands. D'ailleurs, les Allemands essayèrent de récupérer Marlène Dietrich, qui les envoya au diable ; la France de Vichy essaya et réussit à récupérer Maurice Chevalier, mais elle échoua avec Jean Gabin et Fernandel qui passèrent à la France Libre. Il n'y a aucune raison pour que le cinéma, et les arts en général, échappent aux turbulences de l'histoire dont ils sont des productions particulières. Particulières, car elles transcendent l'espace-temps, et c'est là que se fait le lien entre l'art et le mystère de l'être. Avant le cinéma, le jeu de l'acteur et du chanteur étaient un jeu de l'éphémère, un peu comme la cuisine dont la splendeur disparaît en quelques bouchées. Avec le cinéma (et l'enregistrement du son) l'art de l'instant peut prétendre à l'éternité, il se transmet d'un espace-temps à un autre. Toutefois, le temps naturellement épuise ce que l'être a déserté. Ne durent que les créations fortes, le temps d'ailleurs les renforce. Et puis il y a la tendresse ! Même dans des œuvres mineures je suis sensible au fait que je vois sur l'écran vivre des morts, qui, à leur façon, exprimaient, ne serait-ce qu'en apparence, la grâce et la beauté de l'être. Ils expriment aussi des personnalités hypothétiques dont je prends conscience grâce au cinéma.

Lorsqu'épuisé par des tournées de près de deux ans sur les fronts du Pacifique Artie Shaw revint à Hollywood, il était plus que jamais célèbre. Shaw parle de la célébrité comme d'un état étrange, indescriptible, difficile à vivre et profondément déstabilisateur. Il nous dit avoir observé deux types de réponses à l'irruption de la célébrité dans la vie des Hollywoodiens. Il y a celles et ceux qui pensent que la célébrité leur est tout simplement due. Selon Artie Shaw ceux-là sont des fous. Je mentionne, pour mémoire, car c'est singulier, qu'Alain Delon parle de lui-même à la troisième personne, comme Charles de Gaulle, comme les rois de France, ou Hercule Poirot selon Agata Christi et dans la

splendide version de la *London Weekend Television* interprétée par David Suchet.

Il y a ceux qui ne s'adaptent pas à la célébrité, ce qui leur pose de gros problèmes : ils vont voir les psys, boivent, se droguent. Shaw ne donne aucune recette pour s'adapter à un état dont il dit qu'il est « impossible à comprendre si l'on ne l'a pas vécu ». Vous allez me dire comme Jeanne Moreau dans « La vieille qui marchait dans la mer » (1991) : « Il vaut mieux pleurer dans une Rolls plutôt que dans le métro ! » (la phrase est de l'écrivain français Frédérique Dard, le film « La vieille qui... » est tiré de son roman du même titre). C'est de bon sens. Encore que celle ou celui qui pleure est tout dans son chagrin, soit-il dans une Rolls ou dans le métro. En tous cas, si l'on s'en tient à l'expérience d'Artie Shaw la célébrité est une épreuve qui demande beaucoup d'équilibre intérieur pour être surmontée, p. 342/343 : « À moins qu'il ait la chance d'être déjà une personne particulièrement équilibrée et saine, et dans ce cas, Dieu seul sait comment il s'est mis dans cette situation de fou ! Donc, sauf s'il est parfaitement au clair avec lui-même, n'importe quel type peut dérailler une bonne fois pour toutes, ainsi que je l'ai vu plus d'une fois. » Faudrait-il penser la même chose d'un politicien ou d'une politicienne qui dans sa jeunesse veut déjà prendre la tête de son pays ? (« Quand je serai grand, grande, je serai Président, Présidente »)... Comme le montre le mythe de Narcisse, si l'on s'en tient à sa logique élémentaire, la situation est sans issues : au mieux la mort de l'acteur sera métamorphosée en fleur. Ce qui, à certains égards, n'est pas si mal. Mais la fleur n'est jamais qu'une touchante image de l'être : un point de départ vers l'être, pas un point d'arrivée. Et c'est bien le drame du cinéma, il donne à voir, pas à être. Or le bonheur est dans l'être, il n'est pas dans l'apparence. Évidemment, lorsqu'une civilisation baigne tout entière dans l'apparence, la folie collective évite aux individus l'effort de devoir s'inventer une folie privée (mais je n'en suis pas aussi certain que Freud semble l'être). Médiocre consolation que de faire son bonheur à si bas prix. J'en conclus que la recherche de l'être est inévitable. Les affects en sont une des clefs. Il nous faut revenir aux personnalités hypothétiques.

Arrivé à ce point, je dois avouer que je ne sais pas si Artie Shaw a trouvé l'être en abandonnant la célébrité et la fortune, c'est-à-dire en cessant de se prendre pour Cendrillon. Mais je sais que l'abandon du mythe lui a permis de

suivre le chemin qu'il considérait comme le sien. C'est déjà beaucoup et ce fut sa façon à lui de nous inviter au voyage. C'est un peu comme s'il avait enfin échappé au mythe de Narcisse pour devenir fleur. De la fleur, on jugera comme l'on veut. Elle est de toute façon hors jugements, elle est dans la simplicité de l'être, dans son mystère. Elle est, comme je l'ai dit, un point de départ dans l'inconnu, comme la parole du Bouddha : « La vérité est dans la fleur de lotus », au cœur du lotus on voit la lumière dorée de l'être.

Dans « Mon oncle d'Amérique » (1980), sous le prétexte d'expliquer le comportement humain par des théories neurobiologiques (le cerveau humain reproduisant toutes les étapes de l'évolution des systèmes nerveux du vivant) Alain Resnais fait un film où il retrouve le chemin des grands mythes universels. Comme si nos comportements humains ordinaires manquaient d'originalité et devaient suivre des modèles préétablis selon des schémas issus d'un imaginaire archaïque, dont l'origine serait un cerveau reptilien. Ce cerveau évolutif a produit le mythe de Cendrillon qui fut longtemps le schéma de vie d'Artie Shaw. Or, c'est lorsque le schéma a volé en éclats que la vie devient véritablement nôtre : on peut enfin choisir son rôle, et même en jouer plusieurs, si tel est notre bon plaisir. Le mérite d'Artie Shaw est d'avoir fait voler le mythe en éclat en l'atteignant, en le jouant jusqu'au bout pour s'apercevoir que lui, Arthur, Abraham, Jacob Arshawsky n'était pas plus le personnage de son état civil que la célébrité nommée Artie Shaw ! Il était bien davantage que ces images construites, imposées ou fabriquées à des fins commerciales et autres. Par comparaison, regardez Marlon Brando qui littéralement pourrit sa fin de vie dans un vedettariat vide.

Il doit y avoir dans tout cela un secret caché quelque part. Pourquoi Artie Shaw parvient-il à ouvrir une porte sur l'aventure de l'être ? alors qu'elle reste désespérément close face à Marlon Brando qui lentement s'éteint solitaire dans le lit de sa somptueuse résidence vide. Pourquoi ? Je ne dispose pour répondre que d'une seule hypothèse : l'un aurait découvert le chemin de l'être, l'autre l'a manqué. Quelle tragédie puisque l'être s'était posé sur le sourire de Marlon Brando, comme dans la voix d'Elvis Presley, etc., etc. J'ai déjà dit que je ne savais pas ce que c'est que l'être. Je sais seulement que cela existe, et j'ai dit pourquoi.

La foi m'empêche de mener une critique systématique des religions dogmatiques. J'entretiens avec elles des relations complexes, surtout en ce qui concerne le christianisme qui fut mon point de départ spirituel et intellectuel. Les fondements de la pensée occidentale sont chrétiens, et ces fondements et cette pensée ont permis ce que les autres fondements et pensées n'avaient jusque-là pas permis : inventer une vision scientifique de l'univers. Toutefois, je me méfie de tout dogmatisme qui très vite peut tourner à la tragédie. Pas de piège plus mortel que celui d'une religion qui force ses adeptes à massacrer, prendre en otages pour en tirer rançon, ou transformer en esclaves celles et ceux qui ne partagent pas ses dogmes et ses certitudes sanglantes. Pour le reste, j'admets que si les dogmes religieux me semblent des obstacles sur les chemins de l'être, pour certaines personnes ils ont été ou ils sont des aides sur ces chemins étranges. Les chemins qui mènent à l'être ne sont peut-être pas nombreux ; pourtant, dans les faits, ils semblent aussi variés que la diversité humaine. Forcer les autres à suivre ma route, c'est perdre mon chemin sans les aider à trouver le leur. On peut, tout au plus, donner des exemples à suivre, et à ne pas suivre.

J'ai déjà évoqué les personnalités hypothétiques, ces moi que notre moi du moment ignore ; mais qui existent et peuvent surgir, pour le meilleur et pour le pire, selon les accidents de la vie. Ces accidents qui changent la vie ont reçu des noms différents selon les auteurs : Stendhal (1783-1842) parle de sa « cascade » (décrite dans « Vie d'Henri Brulard » comme son amour des mathématiques) qui change son destin en lui faisant quitter Grenoble pour Paris ; le philosophe Vladimir Jankélévitch (1903-1985) crée le terme de « hapax existentiel » (chez lui, il est dramatique : la mort d'un enfant) ; ce terme est repris par le philosophe Michel Onfray (1959) et prend la forme d'un grave accident cardiaque alors qu'il n'avait pas trente ans. On peut considérer les personnalités hypothétiques comme un des fondements de l'esprit de tolérance. Les autres, celles et ceux qui ne sont pas comme moi, qui ne pensent pas comme moi, ne me sont jamais totalement étrangers. Ils sont des expressions de l'être que j'aurais pu être... ne serait-ce que comme une hypothèse. Une hypothèse neutre, plaisante ou abjecte. C'est Térence qui le premier a exprimé cette réalité : « Je suis homme et rien de ce qui est humain ne m'est étranger ». Nous avons donc le droit de juger les autres, avec prudence et retenue puisqu'en jugeant les autres nous nous jugeons nous-

mêmes. On comprend que, même si elle est inévitable, la condamnation pose de redoutables problèmes. J'ai dit que les accidents de la vie pouvaient faire surgir une ou des personnalités hypothétiques. Comment cela est-il possible ?

Une des clefs nous est donnée par Spinoza quand il nous parle des affects (il dit *affectus*). Je ne parlerai pas des théories des affects selon Freud (énergie pulsionnelle) et ses nombreux émules, c'est très compliqué, contradictoire et plein de cette suffisance que l'on ne trouve que chez les idéologues. Chez Spinoza l'affect est un outil pour penser, et non une solution pour certitudes. Je n'ai pas de solutions, mais je crois aux outils utiles.

Pour Spinoza l'affect est la perception d'un changement, à la fois hors d'un corps et à l'intérieur de ce corps, qui produit une augmentation ou une diminution de la capacité d'existence de ce corps. Cela peut sembler un peu compliqué, mais un exemple simplifiera tout. Imaginons une tique, ce parasite des animaux à sang chaud : les poulets, les renards, les hommes. La larve de la tique n'a qu'un seul affect : percevoir la présence d'un animal à sang chaud passant à proximité. Ce passage provoque la capacité de l'insecte à se fixer sur cet animal à sa portée. Aussi longtemps qu'un animal à sang chaud ne passe pas à proximité et éveille le seul affect de la tique, l'insecte est fermé à son propre univers, un univers qui est lui-même limité à un seul affect. Fixée sur l'animal la larve va se nourrir, devenir adulte et se reproduire. La femelle a besoin d'être fécondée par un mâle : un nouvel affect différencié selon les sexes entre en action pour la reproduction. Puis le mâle meurt après copulation. Après un dernier repas du sang de son hôte, la femelle va retrouver le sol et avant de mourir y déposer des œufs, qui deviendront des larves dotées de l'affect qui permet à cette vie élémentaire de persévérer dans l'être.

Tout ce qui vit est doté d'affects plus ou moins sophistiqués qui permettent à ces vies de persévérer dans l'être, y compris par la reproduction. Inutile de nous étendre sur la mobilisation des affects qui pour la reproduction des humains entraînent « une augmentation de la capacité d'existence »... la chose est archiconnue et va du coït le plus élémentaire à l'érotisme le plus sophistiqué, surtout lorsque l'amour s'emmêle. Dans le cas de la tique, l'affect qui lui permet de percevoir l'univers est extraordinairement limité : percevoir la proximité du sang chaud qui provoque une modification des mouvements du corps de la larve et lui permet de se fixer sur la peau du porteur de sang chaud.

Tel est l'univers de la tique ! En l'absence de la proximité d'un animal à sang chaud, la tique est sans affect ou son affect n'est qu'une hypothèse et sa « capacité d'existence » diminue. Notre tique imaginaire peut vivre dans les Alpes ou près des chutes du Zambèze, la splendeur du paysage qui l'entoure ne l'affectera pas, car la perception esthétique ne fait pas partie de ses affects. Quelle étrange Cendrillon ou « Belle au bois dormant » ! Vous voyez l'idée.

Ceci nous conduit à la question clef : quels sont les affects de l'homme ? Je n'en sais rien, ils évoluent depuis des millions d'années. Si l'on prend un domaine simple dans ses apparences, celui de la reproduction (où nous faisons tous, plus ou moins, ce que font les animaux bisexués), chaque personne sait par expérience que la chaîne des affects qui conduit à cet acte est d'une extraordinaire variété et complexité. Tout le monde connaît la chanson de Cole Porter « *Let's do it* » (1928) :

And that's why birds do it, bees do it (Et c'est pourquoi les oiseaux le font, les abeilles le font)

Even educated fleas do it (Même les puces savantes le font)

Let's do it, let's fall in love (Faisons-le, tombons amoureux)

Paroles et musique sophistiquées pour un message faussement simpliste. S'il en est ainsi pour ça, qu'en sera-t-il pour tout le reste, y inclus la perception de l'univers dont l'espèce humaine vient de commencer l'exploration ? Une exploration qui, comme la chanson de Cole Porter, et comme nous l'a enseigné Descartes, tend à simplifier le monde pour nous en montrer l'infinie complexité.

Il n'est pas faux de dire qu'une vie humaine réussie est une vie qui a exploré et développé un maximum d'affects afin d'éprouver la joie que crée la découverte des splendeurs du monde. Au début de ce livre, j'ai dit que l'actrice me fascinait. À première vue, il y a là quelque chose de très ordinaire : beauté et sexualité, la beauté promesse de bonheur... sexuel. Un lourdaud d'Hollywood a dit qu'une star était une femme que tous les hommes voulaient baiser ! (je crois qu'il parlait de Marilyn Monroe). Lourdaud, mais réaliste... encore que cela soit un peu simplet, comme l'affect de la tique ou de la puce savante... or, si nous pouvons être simplistes nous ne pouvons pas être une

tique, nos affects s'y opposent : nous serons toujours tentés de regarder le coucher de soleil sur les Alpes ou sur les cascades du Zambèze, et de manquer la bête au sang chaud qui passe. L'extase esthétique serait un danger pour la reproduction du cycle existentiel de la tique, pas pour le nôtre. Si l'on veut bien considérer l'extase esthétique comme un affect récemment acquis par beaucoup de gens, il semblerait que cet affect nous aide à vivre. Comme c'est étrange. Et s'il en est ainsi, quel sera le prochain affect qui viendra transformer notre corps et notre perception du monde ? « *O realtà quanto sei bella !* » De plus, la beauté physique n'est pas, loin de là, la seule ressource de l'actrice. Il est possible que les meilleures actrices de notre temps et du passé n'aient pas été de très belles femmes. Je cite au hasard : Greta Garbo, Bette Davis, Glenn Close, Michelle Pfeiffer... et en France : Silvia Monfort, Maria Casarès, Isabelle Huppert, Sandrine Bonnaire, Agnès Jaoui... Peut-être n'est-il pas faux de dire que les actrices les moins bonnes ne jouent qu'avec leur corps, le reste étant pris en charge par l'effet Koulechov. Une grande actrice va au-delà de son corps pour exprimer son monde des affects et enrichir le nôtre, elle nous montre d'autres façons d'aimer, de haïr, d'avoir peur, etc. comme peuvent le faire certaines cultures ou civilisations étrangères, présentes ou passées ... autant de façons de nous prouver l'existence des personnalités hypothétiques. Je suis certain que nos capacités d'expression émotionnelle ont été considérablement enrichies par le monde de l'image qui nous a montré de nouveaux affects et de nouveaux modes d'expression des affects. Ce qui pose de nombreux problèmes.

Notamment celui du bon et du mauvais cinéma, où il faut inclure cette excroissance considérable du domaine de l'image qu'est la télévision. D'un point de vue esthétique et technique le cinéma a ses règles, elles sont l'affaire des professionnels de l'image et du son, elles permettent de différencier ce qui est bon de ce qui ne l'est pas. D'un point de vue philosophique, il faut distinguer à l'intérieur du bon cinéma un grand cinéma et un petit cinéma. Le grand cinéma n'est pas seulement celui qui innove dans le domaine des affects, c'est également celui qui va en direction de l'être. Le petit cinéma n'est pas seulement celui qui se contente de jouer sur les aspects basiques des affects de l'animalité humaine : sexualité, peur, violence... mais également celui qui veut nous enfermer hors de l'être. Je sais que ces définitions ne sont pas satisfaisantes, mais je ne suis pas capable de faire mieux. D'ailleurs, je ne crois

pas aux définitions, elles ont la prétention d'enfermer des choses vivantes, qui, par définition, leur échappent. Leur seule utilité est d'indiquer une vague direction... pour le reste, il ne faut pas leur faire confiance.

Toutefois, le problème philosophique posé par les arts de l'image est celui de la dictature des apparences qui aujourd'hui aboutit à une sorte de narcissisme universel. Sauf lorsqu'il joue sur le registre de l'humour, le message publicitaire véhiculé par le film est fondé sur ce monde d'apparence qui sert de miroir aux ombres de nous-mêmes pour qu'elles acquièrent des produits et des comportements que nous sommes sommés d'imiter, car ils donnent l'apparence d'une satisfaction d'être, alors qu'ils ne cherchent qu'à nous standardiser, nous rendre prévisibles pour garantir les retours sur investissement. Pour ce qui concerne notre accession à l'être, l'échec est garanti.

Ce système de standardisation de nos vies nourrit le besoin de nouvelles acquisitions qui font la même promesse orchestrée par le tyran qu'est le marché. Mannequins, actrices et acteurs sont les policiers et les soldats du tyran. Ils recrutent en permanence dans les jeunes générations pour fournir au système de la chair fraîche, de la pâte à désir pour modeler les corps. On peut imaginer que bientôt le système trouve avantageux à se passer des acteurs et des actrices réelles pour créer des modèles imaginaires grâce à des images de synthèse. On peut se demander pourtant ce qu'il adviendrait alors de l'ordre de Murnau à ses acteurs : « Ne joue pas, pense ! » et au « Je pense donc je suis » de René Descartes. L'apparence pourrait détruire l'être. Nous imiterions des images de synthèse, nous serions des images d'images et les bouddhistes auraient raison, notre monde ne serait plus qu'une illusion tirée d'une illusion. Un film relativement récent « Simone » (2002) a mis en scène une telle actrice virtuelle. Le film n'est pas un grand film, car l'actrice en question ne crée aucun affect nouveau, elle est même sans originalité. Si la possibilité de créer un monde d'affects totalement neufs est techniquement possible, il y a peu de films qui y parviennent. Sur ce point, une des rares réussites contemporaines est la série des « Matrix ». Globalement, la puissance d'imagination nécessaire à la création d'affects nouveaux semble encore manquer. Le film de James Cameron « Avatar » (2009) s'y est aussi essayé, mais sans grand succès : l'histoire sombre dans la bien-pensance nouvelle formule, les Indiens sont les

bons et les cow-boys sont les méchants... malgré de magnifiques images de synthèse, ça ne vole pas haut. C'est d'ailleurs le présent défaut d'Hollywood : remplacer le talent et la pensée par des effets spéciaux : beaucoup de bruit pour rien. Dommage. Dans le passé, un des maîtres des affects et des personnalités hypothétiques fut Ernest Lubitsch. La fin des actrices et leur remplacement par des stars virtuelles créeraient-ils un nouveau monde des affects ? Où d'autres façons d'être humain, et plus humain encore, nous seraient enseignées ? Peut-être. On ne peut exclure néanmoins que ce nouveau monde des images puisse sans originalité aucune devenir un cauchemar où le tyran des apparences jouerait au grand manipulateur narcissique, comme certains gourous le font dans des sectes délirantes : très mauvais scénario, mais pas fatal. En 2004, Paul Haggis a dirigé un film exceptionnel « Crash » dont le sujet central est la manifestation des personnalités hypothétiques dans des personnages incarnés par une série d'acteurs exceptionnels.

Pour l'heure, on peut admettre que la dictature des apparences a fait moins de victimes que celle du prolétariat, des nazis ou des impérialistes japonais. Mais en raison de sa puissante séduction, la dictature des apparences reste un obstacle à notre volonté d'exploration de l'être. Au plan individuel, les êtres humains les plus dangereux sont ceux que les psychologues appellent des « narcissiques manipulateurs »... Marlon Brando en fut un, et les États-Unis viennent de confier la présidence de leur pays à un narcissique manipulateur. Pourtant, Narcisse est un ennemi ambigu. Destructeur lorsqu'il est un but illusoire, il devient le mystère de la fleur, un nouveau départ, un allié lorsqu'accepté puis perçu comme un obstacle, il est vaincu et dépassé. À l'exemple d'Artie Shaw, il me semble qu'aujourd'hui un grand nombre d'individus s'interrogent devant le miroir et sont prêts à faire le saut dans l'inconnu, comme René Descartes. Le temps est au changement. Un grand changement... pas avec Wagner, ni avec Trump.

Paul Bayleville

**Actrice : la dictature des apparences ou
« Petit manuel pratique pour une
philosophie de notre temps et des autres ».**

Dans cet essai, j'ai utilisé le jeu des acteurs et le cinéma comme expression du paradigme dominant de la conception du monde de notre époque. Un narcissisme universel qui se décline de mille et une façons : du dictateur africain modèle courant, réélu depuis trente ans, à Donald Trump, et tous les entre-deux. Ce narcissisme universel s'exprime également sur les murs en miroirs des boîtes de nuit branchées, où le regard savoure l'image de soi et des autres ; on l'observe aussi dans les salles de musculation, où se cultivent les apparences ; etc. Pourtant, en approfondissant le mythe de Narcisse, on découvre une espérance : que l'amour mortel de soi se métamorphose en une nouvelle aventure. Une aventure si mystérieuse et si belle que je suis incapable de lui donner un nom. À suivre...

