

Des images qui leur échoient en patrimoine

Pierre Gabaston

Texte paru dans « Allons z'enfants au cinéma »

Entrons dans ma classe, ma petite classe, cube reculé au bout d'un étroit couloir coudé où s'agitent cinq ou six élèves, plus ou moins évadés de la vie, enfants déjetés du rythme scolaire ordinaire. Des troubles de la communication scellent leur exil temporaire en ce lieu.

Là, les images cinématographiques qu'il nous arrive de regarder scandent nos longues journées passées ensemble, recomposent nos rapports, les revitalisent, les rendent plus nécessaires, quand elles ne nous invitent pas à revoir le monde, le découvrir, l'interroger.

C'est l'expérience toujours renouvelée d'une aube d'un temps ancien où nous aurions bien une langue mais pas de langage. Comme si les mots nous manquaient pour nous accompagner et ils nous manquent, en effet.

Alors, au-delà de nos possibilités de parler, écrire, dessiner, modeler, nous essayons de reprendre cette langue du miroir, ce langage de l'image. Nous apprenons le langage de ces reflets qui rendent les choses doubles.

Nous l'apprenons en regardant ces images de Tahirou Koro prenant une calabasse pleine d'une eau puisée par une femme très jalouse, de Tahirou allumant le feu avec de la paille recueillie en brousse par une femme dont l'accouchement a été très difficile, nous l'apprenons par le truchement de ces images de *La Chasse au lion à l'arc* de Jean Rouch, copies acérées du **visible**. Ce film est un conte raconté à des enfants : « Les enfants, au nom de Dieu, écoutez. Écoutez l'histoire de Gaweï-Gaweï. Gaweï-Gaweï, l'histoire de vos pères, l'histoire de vos grands-pères, l'histoire des chasseurs de lion à l'arc. Le pays où se passe cette histoire s'appelle Gandji Kangamorrû Gamoru, la brousse qui est plus loin que loin, le pays de nulle part. »

En suivant Wangari Moussa, Bédari, Malaki, ces grands chasseurs, nous décidons de tourner résolument le dos aux acteurs multimédias. En accompagnant Bélébia le meilleur pisteur, Issiaka le meilleur tireur, nous laissons de côté les choix binaires des jeux interactifs, tuer ou être tué (Terminator), je t'ai créé, je viens te couper la tête (dernier recoin à découvrir de l'Univers). Wangari ! Bélébia ! Issiaka ! La poussière dionysiaque soulevée par le frottement de vos pas guide les nôtres. *L'Américain*¹ que vous ne capturerez pas creuse indéfiniment, entre réel et imaginaire, cette échappée de rêverie à travers ce pays de nulle part, cette brousse qui est plus loin que loin.

« Ti Le Le Le Le Boto, Bou Bou Bou Bou Boto. » En sortant de classe, en retrouvant la cour, en quittant l'école, Abdoulaye (enfant violent) reprend la scansion des grandes devises du poison boto avec lequel on enduit le bout des flèches. « Ti Le Le Le Le Boto. » Il exige de revoir le film cinq fois, dix fois, et il le reverra, lui comme les autres, autant de fois qu'il est nécessaire. Il est la clef qui l'ouvre à un imaginaire qui l'introduit dans un monde qui s'accorde enfin à ses désirs. Cette pensée prêtée à André Bazin, proposée comme on sait par Jean-Luc Godard en exergue du *Mépris*, retrouve ici toute sa chair et sa vérité. Abdoulaye comprend que ces images ne le trompent pas, son être profond s'y retrouve.

La Chasse au lion à l'arc expose, met en scène, la transmission d'un patrimoine, s'il en fut. Car ces enfants qui écoutent, font cercle autour de la voix, quand ils seront grands ne vivront pas cette chasse, elle aura disparu. Ce film montre des images d'une mémoire qu'on sauvegarde, entretient, rendue active pour aider à réagir aux événements. Sans mémoire on devient idiot.

Nous apprenons ce langage d'images qui copient aussi l'**invisible**, sans ornement. Aussi, portons-nous notre regard vers le lieutenant Fontaine, enfermé dans une cellule du fort Montluc². Le voici filmé en plan rapproché, assis sur son grabat, menottes aux poignets. Il regarde hors champ, dans notre dos. En son *off* le gardien-chef ouvre la porte. Un raccord dans l'axe arrière ordonne un double point de vue sur le résistant qui se lève : celui du gardien-chef, filmé en amorce sur notre droite, et celui recentré de la caméra. Double attention morale portée à l'attention physique : celle du porte-clefs qui butte sur le monde des apparences et ne peut voir en Fontaine qu'un prochain condamné à mort encaissant son sort et la nôtre, celle de la caméra, celle du cinématographe même, qui observe, couvre, elle, de son impalpable protection complice, un homme qui, à l'insu de ses geôliers, a déjà commencé à desserrer l'étau de sa condition misérable³.

Ainsi le cinématographe nous relie avec un être qui refuse les réductions de la vie. Sa caméra restaure cette irréductible partition dévolue à l'homme, cette spiritualité que la situation de prisonnier (en ce cas) enflamme. Elle est ce médiateur qui rend visible, nous fait voyant, quand une loi obtuse et routinière s'aveugle dans sa nuit. Mais connaître que son corps est plus que son corps – par ce médiateur qui établit un contact si facile avec l'espace du prisonnier – c'est reconnaître la misère des formes de simplifications (mutilations) de tous les chantages communicationnels qui nous abusent. Et commencer à y résister.

Nous apprenons ce langage d'images que Raoul Walsh fixa, copia, en mouvement, toujours en mouvement, avec sa chambre noire. Il s'inquiète d'un **songe** que le capitaine Wyatt entretient dans son cœur, miroir noir des événements qui vont suivre. Nous sommes en Floride, en 1940⁴. Le capitaine vit retiré dans une hutte bâtie sur une langue de terre sèche léchée par une eau limpide, un coin édenique où il ronge son frein. Un lieutenant vient l'arracher à son univers fusionnel avec la nature⁵. Ainsi, Wyatt pourra se libérer de son cruel traumatisme. Son paradis qu'il doit quitter puis perdre sera le prix à payer pour rétablir ce qui fut saccagé dans sa vie : la mort de sa femme, une princesse Creek⁶, tuée par des soldats ivres.

Le cinéaste met à jour, en mouvement, toujours en mouvement, très exactement ce que Jean-Luc Nancy définit comme l'enjeu du portrait : « Ainsi le portrait ne consiste pas simplement à révéler une identité ou un « moi » [...]. Mais cela même ne se peut – si cela se peut, et c'est ce pouvoir et cette possibilité qui sont en jeu – qu'à la condition de mettre à jour la structure du sujet : sa subjectivité, son être sous-soi, son être au-dedans de soi, par conséquent au-dehors, derrière ou devant. Donc son exposition⁷... ». En bout de course, ayant tout dévoilé de lui-même, son moi tout tiré dehors, Wyatt reconstitue son royaume affectif détruit. Il étreint une nouvelle femme, la blonde captive qu'il délivre du fort tenu par les contrebandiers : elle se donne des airs, il a tôt fait de la confondre, elle est issue de la même glèbe que lui. Et surtout, il retrouve vivant l'être qu'il chérit le plus au monde, son fils métis porté un moment disparu. Je ne connais pas un enfant qui ne soit passionné par ces aventures à la parfaite écriture classique, elles entrent dans la vie comme un bien précieux, il ne les oublie plus.

Ils ne sont pas les seuls, nous les présentons simplement à titre d'exemples, voilà comment trois films entrent dans le patrimoine d'une classe. Mis en circulation, et d'autres avec eux, ils définissent un territoire, dessinent une topographie à partir de laquelle nous tâchons de nous connaître car, dans le fond, nous ne savons jamais véritablement qui nous sommes ni ce qu'est le monde et nous demandons à ces mondes imaginaires – plus réels que les mondes réels, signe de leur valeur – de façonner nos pensées et attitudes, rôle dévolu coutumièrement à la littérature, au théâtre et à la philosophie, rôle repris par le cinéma et la télévision. Les enfants vivent dans cette incontinente diarrhée d'images très ordinaires qui ne disent pas leur individualité.

Imaginons la constitution d'un patrimoine de films comme un apanage indispensable pour la recherche d'une identité personnelle. Qu'est-ce que le « moi » - ce moi indéfinissable – dans un rapport à l'humanité ? Chaque enfant désire avoir une connaissance de soi, chacun tourne autour de son « je ». Les images qui le concernent lui seront-elles données pour comprendre sa propre singularité ? Avec Wyatt, nous apprenons comment ce moi inaccessible est accessible s'il ouvre à la connaissance des autres : par le mouvement et l'extension de Wyatt lui-même, par le mouvement et l'extension de sa mise en scène. Ces œuvres, qui disent une seule et même expérience **moi et le monde** (rapport toujours confus, toujours à reprendre), ont-elles pour nous le feu de l'objet sacré ? Nous les célébrons, elles contribuent au cérémonial de la classe, lui assurent son sédiment utilisable. Nous ne restons pas tout à fait laïques devant ces films et la connaissance qu'ils délivrent. Leur choix nous incombe. Il est une morale, une éducation et un régal. Un patrimoine, il est vrai, c'est un bien transmis par un père. Un bien qui devrait délivrer notre jeune public de sa poix sociale, des anesthésiants qui l'abrutissent en épaississant sa connaissance sensible du monde. Cultivons nos qualités sensorielles. Le patrimoine de films auxquels nous croyons ne sont que des éclairs qui nous arrivent pour éclairer quelques bouts de vérité de l'état des choses et de nous-mêmes. Il nous faut traverser le tourbillon des représentations éculées et retrouver une parole pour rencontrer le monde.

1. C'est le nom que les chasseurs donnent à ce fameux lion qu'ils s'obstinent rituellement à poursuivre.
2. *Un Condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson.
3. Nous l'avons vu se défaire de ses menottes, le détenu de la cellule voisine le lui a appris grâce au langage des petits coups frappés contre le mur.
4. *Les Aventures du capitaine Wyatt (Distant Drums)*.
5. C'est lui qui rend compte dans son journal de bord de son aventure avec Wyatt. Le film est un flash-back. Ils ont pour mission de détruire le fort où les Séminoles se ravitaillent en armes, des fusils récupérés par des contrebandiers avec lesquels ils tiennent en échec les soldats de la Marine US. Mais les Séminoles coupent la retraite de Wyatt, obligé de forcer son passage à travers de redoutables marécages.
6. Présence imaginaire dans le film.
7. Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Galilée, Paris, 2000. Page 16.