

Adèle Bossard-Giannesini

L'attrait du sommeil

Yellow Now





Nosferatu.

En préambule

LE SOMMEIL EST UNE LUTTE D'EXISTENCE

« Va vite te coucher, tu vas manquer le train du sommeil ! » Je n'ai pas le souvenir que, enfant, l'on m'ait menacée du père fouettard : la peur de manquer le train du sommeil et de me retrouver bloquée sur le quai de l'insomnie m'était bien supérieure à celle de l'ogre qui mange les petites filles. Mais à quoi ressemblait ce train ? Qui le conduisait ? Comment le reconnaître ? J'appris bien plus tard que l'on retient comme première image du cinématographe le plan d'un train qui entre dans la gare de La Ciotat un beau jour de 1895. Je l'avais enfin trouvé. Pourtant, rien ni personne ne semblait y dormir, au contraire, il n'était que mouvement. J'y suis montée en marche, un siècle plus tard, et ce voyage sur un coup du sort fut le coup de grâce pour mon sommeil capricieux. Je croisai dans le couloir d'un wagon Nosferatu, le vampire de Murnau, qui m'inspira la plus grande terreur morbide qu'une enfant de trois ans puisse ressentir. Durant de nombreuses semaines, je l'ai vu surgir dans les plis des rideaux de ma chambre dès que j'éteignais la lumière, et me guetter, prêt à bondir si par malheur il me fallait sortir de mon lit au milieu de la nuit. Un cauchemar cinématographique hantait mes nuits.

On a souvent comparé le film de cinéma à un rêve, et le spectateur à un dormeur éveillé ou à un sujet sous hypnose, en soulignant notamment la concomitance de l'apparition du cinématographe et de la psychanalyse. Si ce spectateur devient un dormeur plongé dans le rêve de la projection qui se déroule à l'écran, tout va bien, le train le déposera à sa gare de destination. Mais s'il s'endort dans son fauteuil en ne prêtant aucune attention au film ? *A priori*, on peut supposer qu'un cinéaste fait un film en espérant que les spectateurs ne s'endorment pas devant. Donc son film doit lutter, c'est-à-dire créer une relation, avec le « film intérieur » du spectateur (quand la pensée s'échappe), voire avec son sommeil (celui qui tire des ronflements intempestifs). Il doit y avoir au cinéma une adéquation entre le fantasme d'un spectateur et le « fantasme d'autrui¹ » qu'est le film : « Pour qu'un sujet aime un film, il faut en somme que le détail de la diégèse flatte suffisamment ses fantasmes conscients et inconscients pour lui permettre un certain assouvissement pulsionnel, et il faut aussi que cet assouvissement reste contenu dans certaines limites, qu'il demeure en deçà du point où se mobiliseraient l'angoisse et le rejet. Il faut, en d'autres termes, que les défenses du spectateurs [...] se trouvent intégrées au contenu même du film, par un de ces heureux hasards qui président aussi aux relations entre personnes et aux "rencontres" de la vie, de telle sorte que le sujet soit dispensé de mettre en action ses défenses propres, qui se traduiraient inévitablement par une antipathie pour le film². »

Mais ces « rencontres » qui nous surprennent par « hasard » sont rares dans la vie, et c'est pour cette raison qu'elles n'en sont que plus précieuses, comme un instant de grâce. Pourquoi n'en serait-il pas de même au cinéma ? Il semble assez étonnant que chaque film que nous aimons soit le fruit de l'irruption de cette merveilleuse coïncidence. J'émetts l'hypothèse que cette adéquation, cet « assouvissement pulsionnel » du spectateur, est issue de

la confrontation entre le fantasme du spectateur et celui de l'auteur qui trouvent un compromis : il y a d'abord lutte de fantasmes puis compromis pour qu'il y ait adéquation. Ces deux fantasmes sont en effet dans une « lutte d'existence », comme le marteau-piqueur empêchant Metz de se concentrer sur son article³, et n'ont d'autre choix que de trouver un *modus vivendi*, ou bien de rester étrangers, voire hostiles, l'un à l'autre. La création cinématographique doit rivaliser avec la création subjective du spectateur en l'intégrant, en lui faisant une place, et le film est le lieu de la rencontre d'une double projection. Les cinéastes écrivent des histoires en images qui doivent lutter avec (« avec » et non « contre ») celles de chaque spectateur : une place pour le spectateur est possible lorsque le cinéaste permet cette rencontre . Pour dormir, il faut trouver un compromis entre le réel d'un côté et nos peurs, nos fantasmes, nos affects de l'autre. Il y a lutte de fantasmes puis compromis pour qu'il y ait la possibilité de dormir. Cette confrontation remonte à l'enfance où cette lutte se matérialise dans les monstres archaïques voyageant entre le monde réel et le monde des rêves, transfuges vampiriques avec lesquels il faut chaque soir trouver un compromis pour qu'ils acceptent de ne pas venir hanter le sommeil de la nuit.

M'intéresser au sommeil au cinéma n'est pas me souvenir des films devant lesquels je me suis endormie. Le sommeil est une manière de mettre en lumière des luttes de désirs, de peurs, d'affects, entre le cinéaste, le film, et le spectateur, en partant des premiers combats, des premières ruses, contre les monstres qui naissent des nuits de l'enfance. Le texte qui suit s'attache à la manière dont le cinéma se laisse traverser par ces monstres, et les procédés qu'il invente pour s'en abriter et permettre au film d'exister.



1. *Les Hallucinations du baron de Münchhausen.*
2. *L'Alchimiste Parafagaramus.*



L'ÉVEIL D'UN ART

Méliès ou l'irruption de la fiction dans le réel

« C'est la pédagogie qui a inventé pour les enfants les couleurs sans danger, mais il n'est que de voir l'usage qu'ils en font pour être fixé sur leur vert paradis peuplé de monstres. »

André Bazin,
« Montage interdit ».

REPRODUIRE LA VIE, RECUEILLIR LA MORT

Le 28 décembre 1895 marque le début de la carrière commerciale du Cinématographe. Dès le 30 décembre, les journalistes invités à la séance relatent cet événement : « Quelle que soit la scène ainsi prise et si grand que soit le nombre des personnages ainsi surpris dans les actes de leur vie, vous les revoyez en grandeur naturelle, avec les couleurs, la perspective, les ciels lointains, les maisons, les rues, avec toute l'illusion de la vie réelle. [...] mais ce qui a le plus excité l'enthousiasme, c'est *La Baignade en mer*: cette mer est si vraie, si vague, si colorée, si remuante, ces baigneurs et ces plongeurs qui remontent, courent sur la plate-forme, piquent des têtes, sont d'une vérité merveilleuse. » On recueillait déjà et l'on reproduisait la parole, on recueille maintenant et l'on reproduit la vie. On pourra par exemple, revoir agir les siens longtemps après qu'on les aura perdus⁴. »

Pour le spectateur anonyme de 1895, le cinématographe reproduit la vie en en conservant son mouvement, d'où la pléthore d'adjectifs et de verbes d'action. Mais cette reproduction de la vie réelle est immédiatement perçue comme la conservation d'un mouvement déjà mort. Les « personnages ainsi surpris dans les actes de leur vie » évoquent aussi bien la photo instantanée qui

fige un instant de vie, qu'une mort soudaine déferlant sans crier gare. Côté pile, reproduire le mouvement de la vie, côté face, conserver les morts : le cinématographe fait d'emblée cohabiter les deux faces d'une même pièce.

Mais Pompéi ne peut renaître de ses cendres. Si certains espèrent trouver dans le cinématographe l'avènement d'une forme de vie éternelle, d'autres ne voient à aucun moment la vitalité du cinématographe, seulement son aspect morbide : « J'étais hier au royaume des ombres. Si vous saviez comme cela est *effrayant* ! Il n'y a là ni sons ni couleurs. Tout : la terre, les arbres, les hommes, l'eau et l'air, tout y est d'une couleur gris uniforme, sur le ciel gris – les rayons gris du soleil ; sur les visages gris – des yeux gris ; et jusqu'aux feuilles des arbres qui sont grises comme de la cendre. Ce n'est pas la vie, mais une ombre de vie, ce n'est pas le mouvement, mais une ombre de mouvement, dépourvue de son⁵. » Pour Gorki la vie cinématographiée est non seulement une illusion, mais le fait d'une manipulation macabre d'un tiers mal intentionné : « On repense aux fantômes, aux méchants et maudits enchanteurs qui plongent des villes entières dans le sommeil, et l'on croirait avoir affaire à une mauvaise plaisanterie de Merlin. C'est lui qui a ensorcelé toute une rue de Paris, rétrécissant ses hauts immeubles, depuis les fondations jusqu'aux toits, à la taille d'une archine, lui qui a rapetissé les hommes en proportion, qui les a privés de paroles, qui a ramené toutes les couleurs du ciel et de la terre à cette teinte grise uniforme, et qui, sous cette forme, a installé sa plaisanterie dans la niche d'une salle obscure de restaurant⁶. »

Gorki ne pensait pas si bien dire... Méliès, cette même année 1896, va jouer par hasard avec la mort tel un « maudit enchanteur ». Il ne se contente pas de saisir un instant de vie pour l'éter-

nité, mais va manipuler le mouvement du temps. Selon la légende qu'il s'est construite (avec la marge de véracité historique qu'on accorde à un poète), Georges Méliès métamorphose, par arrêt de caméra accidentel, un bus en corbillard place de l'Opéra⁷. Ce trucage (ou « truc » comme le nomme Méliès) est la première faille par laquelle va se glisser la construction de la fiction cinématographique, la première tricherie avec le réel, avec le mouvement de la vie, et donc avec la mort.

LES DORMEURS DE MÉLIÈS, ENTRE LA VIE ET LA MORT DU CINÉMATOGAPHE

Un dormeur va apparaître dès 1896 au cinématographe, chez Méliès, dans *Une nuit terrible*⁸. Mais, ironie de Merlin, ce dormeur est un insomniaque. Importuné par une punaise de lit géante, c'est un corps qui ne parvient pas à plonger dans l'immobilité du sommeil. « Une vue comique pleine d'action. » vante la présentation du catalogue⁹. Et en effet, ce film est « plein d'animation » ! Méliès, tout entier dans le plaisir de la découverte de la reproduction mécanique du mouvement, ne cesse de remuer devant sa caméra, et joue à ajouter de la frénésie à son corps : comment peut-on dormir alors que le cinématographe est à inventer ? Comment conjurer la mort que porte en lui le cinématographe et qui menace ce nouveau-né ? Comment dormir malgré le plaisir du mouvement et la peur de l'arrêt de ce mouvement ?

[...]

TABLE DES MATIÈRES

Préambule

Le sommeil est une lutte d'existence

L'éveil d'un art

Méliès ou l'irruption de la fiction dans le réel

Chaplin

le réel à l'assaut du sommeil

Flaherty, Vertov

éveiller le mouvement harmonique du monde

Eisentein, Vigo

le réveil des enfants ou le refus de dormir

Georges Perec

le sommeil comme indifférence au monde

Bergman, Cocteau

corps somnambules

En guise de conclusion

état du corps, état du monde, le sommeil comme territoire