

L'âge des aiguilles

Mimi, de Claire Simon.

Un. Une femme nous parle. Souvent, elle marche. Ou bien, debout, elle s'est arrêtée un instant pour regarder au loin. Il s'agit d'un film : dans l'ordinaire de l'existence, il est extraordinaire qu'une femme (un homme) se mette ainsi à parler en marchant, à *nous* parler en nous tournant le dos, en s'éloignant, en regardant ailleurs. Tout cela n'arrive que dans les films, je veux dire non pas dans tous les films mais dans le cinéma de Claire Simon ; cela n'arrive pas plus à la télévision ordinaire que dans la vie de tous les jours, et nous ne sommes pas ici dans la vie de tous les jours mais dans son récit, son récit amoureux, la tentative d'une narratrice de retenir dans un récit quelques traces des jours de sa vie. Ces traces sont faites de mots et de silences, de souffles, de rires, et ces mots et ces rythmes appellent ou font naître des représentations, ce que nous nommons gentiment, sans nous méfier de ce mot terrible, des « images ». La parole en marche, le corps qui se déplace de mot en mot nous disent en effet à quel point tout récit est parcouru à travers un territoire et comment le geste documentaire le plus simple appelle les fantômes et tisse les fictions.

Deux. Une femme nous parle, Mimi, je dis « nous » car elle parle à Claire Simon, la tutoyant parfois, et Claire Simon lui

répond quelquefois, la tutoyant aussi ; autant Claire Simon qui tient la caméra regarde Mimi qui (lui) parle, autant Mimi, parlant, ne regarde pas Claire Simon : elle regarde ce qu'elle a sous les yeux, des bouts de ville, rues, maisons, viaducs, voies ferrées, un Nice qui est comme l'envers du décor des cartes postales de la promenade des Anglais. Il y a ce que Mimi regarde, et il y a ce que nous, spectateurs, voyons : le corps de Mimi cadré dans un décor niçois, son visage dans le soleil, et, face à elle, des fragments de ce décor prélevés par le geste de la caméra, geste de décadrer Mimi pour aller cadrer un arbre, un pont, une rivière, une porte, la Méditerranée, une façade rouge, un cyprès, un bateau, un mur de pierres... avant de revenir à Mimi — dont le corps et le visage sont ainsi calés entre deux inscriptions du lieu où s'énonce sa parole. Car Mimi parle d'elle-même ; et parfois le lieu d'où elle parle est celui dont elle parle, et d'autres fois non. Calés, décalés, corps et décor. S'ouvre assez vite dans le film la perspective de ce jeu : avec ou sans référent ? Voit-on, ou non, les lieux dont parle Mimi ? Comment les voit-on et surtout, si on ne les voit pas, comment ? Qu'en est-il de cet art de la fausse rime (ou de la main chaude) entre les trois acteurs de la scène filmée : le lieu, la parole et le corps ?

Trois. Le cinéma est « parlant », nous disent les histoires, depuis la fin des années 20 à Hollywood. Mais il faudra trente ans encore pour que le corps filmé se mette à *parler de*

lui. Expliquons-nous. Le début des années 60 (*Chronique d'un été* — Rouch et Morin —, *Seul ou avec d'autres* — Michel Brault) est aussi le début d'un *cinéma de la parole* qui va devenir le mode majeur des représentations filmées du corps humain — corps désirant et corps social. La mise au point de la caméra légère 16mm Éclair-Coutant permet (enfin) l'enregistrement du son synchrone en toutes circonstances et tous lieux : rues, savanes, escaliers, campus, que le temps et les bruits ambiants s'y prêtent ou non. Conséquence : ce qui n'était qu'exception dans le cinéma de studio, la prise de vues « en décors naturels », devient peu à peu la réponse des cinéastes à l'artificialité extrêmement normée des plateaux. Conséquence plus essentielle encore, accomplissant le programme rêvé par Dziga Vertov, toutes sortes de personnes peuvent être et sont filmées, du chasseur de lion à l'arc à la rescapée des camps de la mort (Marceline Loridan). Venant de la vie non filmée, ces hommes et ces femmes passent *en un film* de la place de spectateurs ou de contemporains du cinéma à celle de personnages. Les « hommes ordinaires du cinéma » (Jean-Louis Schefer) deviennent tout à coup des héros de film, alors même qu'il ne sera plus question, comme dans les enchantements, de changer quoi que ce soit à leur histoire, leur vie, leur allure, leur manière d'être. Le cinéma les prend et les filme comme ils sont, ou plutôt comme ils se présentent et se donnent à lui, et c'est donc dans la seule expérience d'être filmés, dans le travail du film avec leur corps

et leur parole qu'ils deviendront — plus ou moins — ces *êtres de fiction* particuliers que l'on rencontre dans le cinéma documentaire, à la fois personnages et acteurs d'eux-mêmes.

Quatre. Cette mutation (anticipée par le néo-réalisme) trouve son extension dans ce qu'on a appelé « cinéma direct ». Pour la première fois dans l'histoire du cinéma, le corps filmé parlait, si j'ose m'exprimer ainsi, *en son nom propre*. Sa parole n'était plus celle d'un dialogue écrit ailleurs, par un ou plusieurs auteurs relativement indifférents au corps (au comédien) qui allait porter leurs mots ; pour la première fois, cette parole n'était plus énoncée par un sujet différent du personnage qu'il jouait (comme l'est, exemple parmi un million de films de fiction, Jack Benny jouant *Hamlet* dans *To be or not to be* d'Ernst Lubitsch) ; le corps parlant, pour la première fois, était bien celui du personnage en jeu dans le film, et ce « personnage » ne renvoyait à nul autre que la « personne » filmée. Je mets des guillemets car il n'est même pas sûr que dans notre existence ordinaire « personne » et « personnage » puissent se distinguer, alors que la fonction sociale du comédien — celle du théâtre — est bien de séparer de nous les personnages, de les distinguer, au moins en un premier temps, des spectateurs que nous sommes : à nous, plus tard, de les rejoindre ou non. Pour la première fois, donc, corps, parole, sujet, biographie, histoire subjective, inconscient, crise et identité pouvaient apparaître ensemble, liés, solidaires,

indissociables.

Cinq. Cette mutation dans la figuration du corps humain l'est aussi dans la représentation des décors. Sans doute, les aperçus documentaires caractérisent-ils le cinéma depuis sa naissance : il y a les films Lumière, il y a toute la série des documentaires urbains de la fin des années 20 (exemple qui ne doit rien au hasard : *À propos de Nice*, de Jean Vigo, dont *Mimi* propose le contrechamp contemporain), il y a le nombre incalculable de scènes de films de fiction tournées « en décors naturels »... Désormais, 1960, le cinéma léger peut filmer le lien entre un corps singulier, son histoire, sa parole, tout aussi singulières, et les décors qui en sont le lieu d'inscription, la référence et davantage que la « toile de fond » : le creuset peut-être, le moule qui leur donne forme. Assez tôt au début du parlant, des cinéastes ont été tentés de saisir — ensemble — la spécificité d'une parole et celle d'un mode de vie, d'une lumière, d'un paysage, d'un pays. Sans doute était-ce bien pour cela que Marcel Pagnol déplaçait son célèbre « camion son » dans des fermes provençales qui ne devaient rien aux décorateurs de cinéma : le jeu d'Orane Demazis, de Charpin, de Fernandel même ne résonnait pas de la même couleur en studio et en plein air. L'enjeu majeur du cinéma était bien de — *relier ce qui était lié*. De relier encore, encore une fois, ce qui avait toujours été lié, et qui peut-être allait ne plus l'être. Les habitants quittaient les lieux qui les habitaient, l'exode vidait les

campagnes d'oliviers, la terre dure au paysan devenait la proie facile des marchands de vacances.

Appelons « cinéma » le besoin où nous sommes, témoins des disparitions du monde, de rejouer ce lien entre l'homme et son décor dont il ne revient plus que des traces fantomatiques ; de rendre ce lien sensible, d'en restituer la secrète puissance, de réassurer l'ancienne et obscure liaison du parler et de l'habiter. « Dans le cinéma, écrit Giorgio Agamben, une société qui a perdu ses gestes cherche à se réapproprier ce qu'elle a perdu, et en consigne en même temps la perte,. ». C'est à peu près dans les années où commence à disparaître le monde de Giono — du milieu des années 30 au milieu des années 50, en passant par la guerre — que Pagnol et Renoir s'efforcent de garder une trace littéralement documentaire de cette perte sans recours. Relier cinématographiquement ce qui ne va plus l'être réellement, filmer avant que ça ne disparaisse et, peut-être, comme le suggère Agamben, afin que cette disparition elle-même célèbre le cinéma triomphant.

Pagnol et Renoir arrivaient à la fin, Claire Simon arrive longtemps après la fin. Les liens ont été perdus, entre les mots et les lieux, les lieux et les corps, les corps et les choses, et le cinéma de studio n'en a rien sauvé (il y a des studios à Nice). C'est alors que le film commence et que Mimi raconte, ici et maintenant, à Nice, comment elle a vécu, à Nice, mais hier — cet hier, ce passé, cette jeunesse de la vie que convoque la

parole pour la rendre présente mais dont les cadrages et décadrages de Claire Simon ne peuvent plus guère que convoquer des traces en voie d'effacement — et parfois plus aucune.

Six. Ce n'est pas seulement Nice ou le monde qui ont changé depuis la dernière guerre — depuis la disparition de la Provence des romans de la terre ingrate et depuis la mort du père de Mimi, ouvrier italien comme avant lui le Toni de Renoir. Le cinéma, les modes de représentation, les formes et les moyens du spectacle ont changé : toutes les caméras du monde sont maintenant en mesure d'enregistrer en son synchrone la parole d'un corps dans un décor et pendant une durée qui excède de beaucoup les dix minutes des bobines de 16mm. La cassette vidéo de trente ou quarante minutes accomplit le rêve de « temps réel » du 16mm. La révolution du « direct » est devenue la norme des reportages de télévision comme des films de famille.

Nombre de cinéastes, même, par réaction sans doute, se sont évertués à revenir en arrière pour ne plus filmer que des « corps muets ». Le mutisme cinématographique est revenu à la fois comme symptôme et nouvelle mode, infirmité signifiante d'elle-même. Est-ce revenir au cinéma — contre la banalité des reportages audio-visuels, contre les bavardages baptisés « entretiens » ou « débats » par la télévision —, que de couper la parole et choisir de ne plus filmer que des corps en action,

des gestes, des mimiques ? Je ne le crois pas. Claire Simon non plus. Ce ne sont pas les paroles qui tourbillonnent vainement autour de nous, satellites aidant, ce sont les facultés de l'écoute qui font défaut. Il s'agirait d'abord d'entendre ce qui se dit. Ceux qui ont voulu un cinéma de bruits sans paroles ont dit à quel point ils étaient indifférents — sourds ? — aux raisons et déraisons de l'autre, qui passent, comme les nôtres, par la parole. Le monde est saturé de paroles ? Manque l'écoute et, paradoxe, le cinéma, art de faire voir et entendre ce qui n'est ni vu ni entendu, manque à sa mission. C'est bien le corps parlant qu'il s'agit de filmer aujourd'hui — le sujet tout entier, non mutilé, pris dans sa parole et ses silences (l'une ne va pas sans les autres), pris en lui-même, déchiré en lui-même, butant contre lui-même comme ce qui résiste encore au règne du calcul. Filmer la perte comme ce qui résiste à la perte : c'est cela, le corps parlant, le motif du cinéma.

Sept. L'écoute de Mimi par Claire Simon est bien cette écoute active qui valide la parole entendue et peut-être en fonde la possibilité. Écouter, ici, c'est cadrer. Une fois encore, la caméra est une oreille tendue vers le corps de l'autre, et qui par une douce violence décide de s'en détacher. Car ce n'est pas au hasard que la cadreuse décadre la narratrice. Sur un mot, un accent, après une phrase, avant une autre, la caméra de Claire Simon lentement s'écarte du visage ou du corps tout entier de Mimi et va, sur l'élan de sa parole, filmer ce sur quoi se posent

les mots. Présence est cette parole plus présente que le corps de Mimi, de le porter en elle, de le maintenir comme énergie et comme désir, qu'il soit ou non cadré, et peut-être plus présent encore de n'être pas cadré. Et quand le corps n'est pas cadré, c'est au lieu de venir à sa place — il s'agit bien de cela : le désir de filmer les lieux comme lieux du désir, d'un désir encore vivant dans les mots de Mimi qui le disent.

Alors que le « corps parlant filmé » s'est à ce point banalisé que nul n'y prête plus attention, il est ici centre du film : tout ce qui est filmé paraît procéder de lui, le désir d'établir (de rétablir) des liens sensibles et même visibles entre corps, décor et parole est à la fois l'enjeu cinématographique et l'enjeu narratif du film. La mort du père, par exemple, se raconte sur deux plans : l'un est évidemment fait des mots du récit de Mimi, l'autre des fragments de lieux que filme la caméra de Claire Simon, fragments qui à la fois coïncident et ne coïncident pas avec les « images » fabriquées ou suscitées par le récit. Le lieu est ainsi devenu temps : entre le jardin aux citrons du passé et le décor parcouru par le cadre, du temps a lieu. Nous y sommes et nous n'y sommes pas. Le décor de la transgression (le citron, nouveau fruit défendu) apparaît au moment même où il nous est montré comme ayant disparu. Porté par la parole de la fille, le désir du père (cette faim plus forte que la menace de mort) transperce le champ et le hors-champ, l'encore visible et le désormais invisible, les associe ou, mieux, pour reprendre la

métaphore de *l'aiguille* qui parcourt tout le film, les coud ensemble. Un peu plus tard, après qu'elle ait fait le récit du trouble qui la gagne, adolescente, à reconnaître le trouble de l'autre femme, Nathalie, l'ouvrière nue sous sa blouse bleue, chacune allant vers l'autre pour changer les aiguilles de la machine à tricoter, Mimi, filmée en légère plongée, est sur un pont qui enjambe le Paillon. Elle vient de dire que cette rivière avait traversé sa vie, elle a parlé de ces filles qui la trouvaient trop maigre. Malgré les voies rapides et le viaduc qui n'étaient pas dans la scène originelle, corps et décor semblent cette fois s'ajuster. Mimi suspend un instant son récit. La caméra la décadre doucement, et c'est seulement alors, comme appelée par ce décadrage, que Mimi reprend et dit son désir d'être sur la vespa des jeunes gens de l'époque, Nathalie derrière elle, les cuisses dénudées. La caméra cadre alors un pilier du pont et la rivière, étroite, qui coule autour. Ni rime poétique, ni trait trivial : ce décadrage inscrit un décalage. Nous y sommes et nous n'y sommes pas. Entre corps et décor, le panoramique inscrit la matérialité d'un lien, un raccord au sens de *réaccorder*, et pourtant ce lien reste improbable, congruent et incongru, comme le collage d'un bout d'aujourd'hui sur un bout d'hier. Tout le film procède de ce rapport possible-impossible entre la ville et la vie. C'est ce que nous dit en tout cas la scène la plus emblématique du film. Au bord des voies de chemin de fer, Mimi croise un jeune homme qui a la passion des trains. Il est venu vivre là pour les voir passer. Il pose sur le ballast les

modèles réduits de ses locomotives et de ses wagons préférés. Un train, un grand, passe à toute vitesse. Et le jeune homme écoute sur une cassette le souffle ancien des machines à vapeur. Hier est toujours là, comme une réduction fantomatique, caché derrière aujourd'hui. La parole de Mimi débusque le temps caché dans l'espace. Oui, les lieux filmés sont les lieux du désir. — Jean-Louis Comolli.