



HAL
open science

**La cinéphilie comme imitation du cinéma :
représentations de la cinéphilie et intertextualité
cinématographique dans *The Dreamers (Innocents)*,
Bernardo Bertolucci, 2003**

Jean-Philippe Trias

► **To cite this version:**

Jean-Philippe Trias. La cinéphilie comme imitation du cinéma : représentations de la cinéphilie et intertextualité cinématographique dans *The Dreamers (Innocents)*, Bernardo Bertolucci, 2003. *Cycnos*, 2018, Les représentations de la cinéphilie, 34 (1), pp.59-73. hal-01979327

HAL Id: hal-01979327

<https://hal.science/hal-01979327>

Submitted on 3 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

La cinéphilie comme imitation du cinéma : représentation de la cinéphilie et intertextualité cinématographique dans *The Dreamers* (*Innocents*, Bernardo Bertolucci, 2003)

Jean-Philippe Trias

Université Paul-Valéry Montpellier-3

À l'époque on pensait que la vie imitait le cinéma, et non l'inverse. Ce n'est pas un hasard si ce grand mouvement mondial a débuté avec le cinéma et la Cinémathèque française (Bertolucci 2003 : 77).

The Dreamers prend directement la cinéphilie pour sujet puisqu'il met en scène un trio de jeunes cinéphiles à l'époque illustre de la Cinémathèque de Chaillot, pendant les trois mois séparant l'« Affaire Langlois » des manifestations de Mai 68. Dans l'histoire du jeune Américain Matthew (Michael Pitt) entrant dans la confrérie des cinéphiles parisiens et découvrant de concert films, politique et sexualité au contact des faux jumeaux incestueux Isabelle (Eva Green) et Théo (Louis Garrel), il faut voir plus une « célébration de la cinéphilie » que du cinéma lui-même (Vincendeau 41). Le film est d'ailleurs contemporain de deux travaux visant, la même année 2003, à faire l'histoire et le bilan de la pratique cinéphilique ou de son lieu d'élection : le livre d'Antoine de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture*, qui retrace justement l'« Affaire » de l'éviction d'Henri Langlois de la direction de la Cinémathèque par le ministère de la Culture (de Baecque 347-364, qui reprend la chronologie de Comolli 32-33), et le rapport que Serge Toubiana rédige pour le même ministère, *Toute la mémoire du monde*, où il dit comment il appartient à la Cinémathèque de conserver et surtout « faire revivre » cette mémoire anthropologique du siècle que constitue le cinéma (Toubiana 2). Dans le registre de la fiction cinématographique, les mêmes enjeux mémoriels me semblent travailler la représentation que *The Dreamers* propose de la cinéphilie quand il fait revivre sous le sceau de la commémoration ce moment particulier de son histoire.

Derrière la reconstitution de la cinéphilie parisienne de la fin des années 60, informant la description intime de ses pratiques, on devine le souvenir de la cinéphilie des auteurs.

Bertolucci a dit son rapport intime et vital au cinéma, qui s'était forgé dans le discours critique et la pratique de la discussion, « à l'école de la Nouvelle Vague, [...] avec cette sorte de vocation à analyser le cinéma » (Bertolucci 1990 : 52). Il appartient à cette nouvelle génération de cinéastes-cinéphiles dont Toubiana fait la généalogie : « On ne dira jamais assez l'importance des cinémathèques dans la formation du goût cinéophile. Sans la Cinémathèque française, pas de Nouvelle Vague. Et, par conséquent, pas de jeunes cinémas, au début des années 60, dans tant de pays dans le monde » (Toubiana 4). Mais *The Dreamers* convoque plus directement la cinéphilie de Gilbert Adair, qui a adapté pour Bertolucci son roman quasi autobiographique *The Holy Innocents* (1988)¹. Critique et romancier d'origine écossaise, parisien de 1968 à 1980, Adair fut le « rat de cinémathèque » dépeint dans le personnage de Matthew et vécut directement les événements du printemps 68². Dès le générique, le film se place au foyer de son expérience de cinéophile : le travelling qui descend le long d'une Tour Eiffel tricolore et découvre Matthew sur le pont d'Iéna pourrait ressembler à un cliché proclamant la France patrie du cinéma, surtout pour un « extraterrestre » débarqué du Texas³, mais il s'agit surtout d'une signature : à cette époque Adair signait en enluminant l'initiale de son nom dans une petite Tour Eiffel (Jeffries 51).

La suite de cette première séquence explicite ce projet de remémoration de la cinéphilie. Elle alterne entre le trajet de Matthew jusqu'au parvis du Palais de Chaillot, où le film situe le rassemblement de protestation du 14 février 1968 en soutien à Langlois, et le souvenir qu'il raconte en *flashback* de la découverte de *Shock Corridor* à la Cinémathèque. Dans les deux cas, des extraits, plans du film de Samuel Fuller ou images d'archives des manifestants de Chaillot, sont montrés ou insérés dans les plans tournés en 2003, le montage alternant par exemple les images du jeune Jean-Pierre Léaud qui harangue la foule en 1968 et celles de l'acteur qui reprend, trente-cinq ans plus tard, les gestes de son propre personnage « historique » dans la fiction de *The Dreamers*. Au travers de ces raccords émouvants entre extraits, archives et présent profilmique, c'est le rapport à l'histoire et à la mémoire de cette œuvre puissamment intertextuelle qui peut être questionné : comment un

¹ Cette adaptation a donné lieu à un second roman, qui porte le titre du film, mais qui n'en est pas la novélisation et en diffère par bien des points, comme expliqué dans la postface (Adair 2003 : 192).

² Avec beaucoup plus d'ardeur politique que son personnage selon son complice en cinéphilie parisienne Ronald Bergan, qui a aussi signalé ce que les discussions entre Théo et Matthew devaient aux leurs (Jeffries 51). Auteur de plusieurs livres sur le cinéma britannique, scénariste pour Raoul Ruiz, traducteur de la correspondance de Truffaut mais aussi de *La Disparition* de Perec, Adair est décédé le 8 décembre 2011.

³ Dans le morceau *Third Stone from the Sun* qui ouvre le film, Jimi Hendrix illustre l'atterrissage d'un vaisseau spatial extraterrestre découvrant les beautés de la Terre.

film qui vise à représenter l'un des âges d'or de la passion cinéphilique se nourrit du passé autant qu'il le reformule et façonne une mémoire du cinéma et de ses œuvres mais aussi des lieux, des pratiques et des émotions qui s'y attachent sous le nom de cinéphilie ?

Le début du film met ainsi en exergue trois problèmes liés à la représentation de la cinéphilie : sa reconstitution historique aboutit à la construction de « lieux de mémoire » cinéphiliques – notamment la Cinémathèque de Chaillot ; sa mise en scène accumule situations et signes emblématiques montrés comme des rituels et des fétiches – la séance de cinéma ou l'exemplaire des *Cahiers du Cinéma* que Matthew tient en main pendant son trajet ; son incarnation dans la matière même du film, par quantité de citations et d'imitations, interroge le récit mais aussi le rapport mémoriel que le cinéma intertextuel contemporain institue avec son passé – ici les extraits de *Shock Corridor* ou les images d'archives que Bertolucci insère mais aussi imite dans sa fiction. *The Dreamers* permet finalement d'envisager la dimension nostalgique voire mythographique inhérente à toute entreprise de commémoration d'une forme d'« amour du cinéma » elle-même entrée dans le patrimoine historique.

L'invention de lieux de mémoire de la cinéphilie

Le film situe son récit au cœur d'un des moments-clés de l'histoire de la cinéphilie en France. La mobilisation conduite par *Les Cahiers du Cinéma* en faveur du rétablissement de Langlois à la direction de la Cinémathèque est en effet l'apothéose en même temps que la sortie de la cinéphilie française, ensuite pratiquée sur un mode fragmentaire et nostalgique (de Baecque 364). Deux ans après l'interdiction de *La Religieuse* de Rivette, l'Affaire Langlois concrétise l'entrée en politique de la cinéphilie. Pierre Kast en fait le constat dans le numéro spécial 200-201 des *Cahiers du Cinéma* d'avril-mai 1968 consacré à la défense de Langlois. Son texte titré « *A Farewell to the Movies* » – « Un adieu au cinéma » – retrace le lent engagement politique des cinéphiles *Cahiers* et présage avec mélancolie que désormais le combat délaisse le terrain de la critique :

La passion a toujours été la règle, aux « Cahiers », l'occasion de l'action pratique est venue. Je ne confonds pas les bagarres de la rue de Courcelles et le maquis de Bolivie [...]. Et je sais bien que s'il est impossible de crier « Vive Castro » sans crier « Vive Langlois », on peut parfaitement crier « Vive Langlois » sans penser « Vive Castro ». [...] Mais enfin, ces bagarres, ces tracts, ces permanences, ces discussions vont bien au-delà de l'affaire de la Cinémathèque. [...] Défendre l'existence de la Cinémathèque française, curieusement, c'est un acte politique. (Kast 18).

Si l’Affaire Langlois fut bien, comme le dit Matthew, une « révolution culturelle »⁴, si la dernière séquence illustre comment cette révolution a sorti les cinéphiles du giron du cinéma pour les engager dans le monde, le portrait que dresse *The Dreamers* de ces rebelles en chambre reste très en retrait des soubresauts politiques de l’époque. Le film se clôt sur la nuit des barricades du 10 mai au Quartier Latin, mais, entre ces deux dates symboliques – 14 février et 10 mai 1968 – la politique n’est qu’une toile de fond, et le « joli mois de mai » est traité selon une « iconographie de clichés » (Vincendeau 42) qui recycle une mythologie visuelle de Mai 68, documentée par les images d’archives, mais aussi filtrée par la mémoire collective et la fiction (Amy de la Bretèque 46).

Le film prend d’ailleurs quelques libertés avec l’Histoire et brouille la chronologie et les symboles des événements, qu’il s’agisse de Mai 68⁵ ou de l’Affaire Langlois. Quand Matthew se rend au rassemblement du 14 février (la fameuse « Journée des matraques » qui voit pour la première fois les CRS frapper artistes et étudiants), c’est le numéro spécial Langlois à couverture orange des *Cahiers du Cinéma* d’avril-mai 1968 qu’il tient à la main. Arrivé devant la salle de Chaillot, il découvre Jean-Pierre Léaud et Jean-Pierre Kalfon juchés sur le parapet le long de l’entrée de la salle en train de lire le tract rédigé par Godard pour le collectif des « Enfants de la Cinémathèque ». Or, c’est sur la place du Trocadéro que le tract fut lu avant que les manifestants ne tentent de percer le cordon de CRS barrant l’accès à la Cinémathèque⁶ – ce qui est visible sur les images d’archives du 14 février 1968 insérées dans la fiction. Mais, dans cette scène, le film emploie aussi des images de la manifestation nocturne du 18 mars, rue de Courcelles, devant le siège de la Cinémathèque, lorsque ses « Enfants » protestent contre le renvoi de Lotte Eisner, collaboratrice de Langlois.

Toutes ces images en noir et blanc sont extraites de *L’Affaire Langlois*, documentaire de Bernard Eisenschitz réalisé en 1968, qui utilisait des images tournées par les Actualités françaises. Elles constituent à la fois des témoignages historiques qui inscrivent dans la fiction l’authenticité visuelle de l’archive⁷ (Truffaut, Belmondo, Schroeder... y sont visibles) et les

⁴ C’est « une révolution culturelle qui est en train de commencer » : la formule est de Jean Rouch lors de la conférence de presse du Comité de défense de la Cinémathèque française le 16 février 1968 (Les Enfants de la Cinémathèque 37).

⁵ Quelques jours avant de prendre part à la nuit du 10 mai, Matthew et Isabelle voient sur un écran de télévision des images de la grande manifestation du 13 mai (avec ses manifestants perchés sur le lion de Denfert-Rochereau), des usines Renault occupées à compter du 15 mai, et du discours du 16 mai prononcé par le Premier ministre Pompidou.

⁶ Le roman respecte l’exactitude topographique des événements (Adair 2003 : 44-45) et ce déplacement est à imputer au seul film.

⁷ Sous le terme d’ « archive footage », le générique final de *The Dreamers* les distingue des extraits de films proprement dit (« film excerpts »).

sources documentaires de la reconstitution des événements par cette même fiction (Léaud et Kalfon y sont des preuves vivantes). *The Dreamers* semble chercher à invoquer et réincarner les personnages mais aussi l'« esprit des lieux » de la cinéphilie en forçant l'intégration des archives dans la fiction : elles sont incorporées à la diégèse (par des raccords mouvement, ou grâce aux voix des acteurs de 2003 qui sonorisent les images muettes de 1968), mais elles sont maintenues à distance par des hiatus de montage fondés sur leur violente hétérogénéité (différence chromatique, d'heure du jour, de lieux, d'âge des acteurs rejouant leurs propres rôles).

En outre, Bertolucci agrège les images du 18 mars à celles, documentaires et fictives, de la manifestation du 14 février : il fabrique une représentation apocryphe, un condensé d'Histoire⁸. Il y a dans le film une tension entre reconstitution historique et reconfiguration du passé filtré par un souvenir qui dépasse l'événement et embrasse plus largement le mythe des années 60. On pourrait d'ailleurs s'amuser des figurants déguisés en caricatures de hippies post-soixante-huitards quand l'allure des manifestants d'époque visibles dans les archives est bien plus sobre – comme le dit Bertolucci dans le *making of* du film : « On tourne aujourd'hui et on rêve des années 60 » (Thompson 8'05). Dans ses images, il y a coalescence du passé documenté et du présent mélancolique qui le mythifie.

Le cinéaste érige ce que Pierre Nora appellerait un « lieu de mémoire » : un lieu « où se réfugie et se cristallise la mémoire » (Nora XVII), qui peut être topographique comme symbolique, qui peut être un objet concret comme une idée abstraite, et où une communauté consigne ses souvenirs. Bertolucci instaure le parvis de la salle de Chaillot en *topos* inaugural du souvenir de 1968 en cinéphilie, mais c'est une réinvention mémorielle et figurative des événements, passée par le filtre de (l'histoire de) la cinéphilie. Le propre d'un lieu de mémoire est aussi de répondre à une perte : « Notre perception du passé, c'est l'appropriation véhémement de ce que nous savons n'être plus à nous » (Nora XXXII), et il faut rappeler qu'au moment où Bertolucci tourne son film, il est déjà prévu que la Cinémathèque déménage dans un autre lieu (le Palais de Tokyo et finalement Bercy).

C'est dire le caractère commémoratif de *The Dreamers* quand il fait d'un lieu disparu l'emblème apocryphe des pratiques et de l'engagement des cinéphiles et qu'il célèbre leur communauté au moment même où elle connaît ses dernières manifestations « unitaires » et

⁸ Les banderoles reproduites par le film devant Chaillot sont visibles dans les archives de la rue de Courcelles et la liste que Théo fait des réalisateurs présents à la manifestation du 14 février, Marcel Carné par exemple, est celle des personnalités visibles sur les images nocturnes du 18 mars.

touche presque à sa fin. Cette représentation élégiaque de la cinéphilie passe aussi par l'inventaire de ses signes.

Signes de la cinéphilie : rituels et fétiches.

Le film de Bertolucci met en scène la cinéphilie de la fin des années 60 selon un modèle presque idéaliste qui semble calquer les récits des cinéphiles de la génération précédente, celle des Comolli et des Daney qui héritent à ce moment-là de l'histoire des *Cahiers*. Tel que le film la fait revivre au travers du personnage de Matthew, la pratique cinéphilique apparaît déjà comme une imitation, la reproduction de l'archétype déjà constitué des « rats de cinémathèques », vivant « le cinéma comme passion et la vie par procuration » (Daney 1992 : 17) : les soirées aux premiers rangs de la salle de Chaillot, les sandwiches dans la besace, les traversées nocturnes de Paris en petites bandes bavardes, les étalages de connaissances ou les allusions aux films dans un langage et une gestuelle presque codés, comme autant de signes de connivence et de savoir partagé qui surexposent le cinéma tout à la fois comme passion vitale et objet de jugement esthétique. L'affirmation du goût cinéphilique est souvent l'objet de controverses entre Matthew et Théo sur la valeur des cinéastes : on n'évite pas la confrontation proverbiale (et déjà datée en 1968) quant à savoir lequel de Chaplin ou de Keaton est « le plus grand », ou, plus contemporaine de l'époque, la critique que le jeune américain fait de la survalorisation de Jerry Lewis par les cinéphiles français. La cinéphilie est présentée comme modalité d'individuation, chacun revendiquant sa cinémathèque intime, et comme modalité de socialisation, par le partage de références communes. Mais le film ne cesse de dire que cette communauté est insulaire et presque autarcique (« L'écran nous protégeait du monde » dit la voix *off* de Matthew) ; c'est un apostolat et une secte tout à la fois (« La franc-maçonnerie des cinéphiles » selon le jeune Américain). Tel qu'il se décrit ici, sur le mode de la remémoration incantatoire, le cinéophile est entré en religion : il a sa bible, les *Cahiers*, son messie, Langlois, ses apôtres, Godard en premier lieu⁹, et son église, la Cinémathèque de Chaillot où se déroule le culte.

La cinéphilie est bien montrée ici comme une « cérémonie des affections et des passions déclenchées par la vision des films » (de Baecque : 365). Le rituel de la séance à Chaillot représenté par Bertolucci au début du film est semblable à celui que décrit l'historien (de Baecque : 371-372) : Théo et Isabelle, lovés l'un contre l'autre au premier rang, en train de fumer sans bouger les yeux de l'écran ; Matthew un rang derrière eux, tellement happé par les

⁹ C'est le modèle du Bertolucci qui tourne *Partner* en 1968, pendant les événements parisiens, alors que Truffaut est beaucoup plus à l'honneur dans les deux romans d'Adair.

images qu'il doit presque se forcer pour leur jeter un coup d'œil ; et d'autres visages encore, hypnotisés par le spectacle de l'écran. Cette projection de *Shock Corridor* permet à Bertolucci de mettre en scène l'espace de la salle comme espace rituel, propice à une relation intime avec le monde de l'écran, et surtout clos sur lui-même : tous les travellings sont circulaires, enveloppants, et deux mouvements, au début et à la fin de la séquence, font l'aller et le retour du projecteur à l'écran, par la gauche puis par la droite de la salle, en passant par le faisceau de lumière et les spectateurs aux yeux écarquillés. Les cadrages toujours mobiles, flottants et inclinés, figurent le vertige du regard ébahi par la puissance des images « si fortes » de Fuller. Les citations de *Shock Corridor* subissent en effet plusieurs déformations plastiques : l'écran est vu de biais, en contre-plongée, dans des plans rapprochés qui captent la matière granuleuse de ces images anamorphosées. Le regard cinéophile est ici le filtre au travers duquel les images de Fuller sont citées, la vision spectatorielle s'inscrivant dans la mise en scène de la citation filmique – comme Antoine Compagnon disait de la citation littéraire qu'elle faisait « retentir la lecture dans l'écriture » (Compagnon 27).

Tel que Bertolucci le représente, ce culte voué au cinéma est aussi un fétichisme, une collection de fragments élus et d'objets partiels qui sont autant de fétiches : les répliques célèbres proférées par le trio (tel « *New York Herald Tribune* » emprunté à *À bout de souffle*) ; les photographies ou les affiches de films qui ornent la chambre de Théo (une photographie de Marlene Dietrich dans *L'Ange bleu* ou une affiche de *La Chinoise* qui dit sa passion pour Godard et signale son appartenance lointaine à un groupe maoïste¹⁰) ; les exemplaires des *Cahiers du Cinéma* (le numéro spécial Langlois couleur orange donc, ou d'autres couvertures de la revue qui ont en commun de figurer la gémellité ou le double avec des images des *Demoiselles de Rochefort* ou de *Persona*). L'entrée de Matthew dans l'univers des jumeaux est présentée comme une initiation sexuelle, mais celle-ci transite par la cinéphilie, qui est comparée à une relation érotique fétichisant le rapport aux films, qu'il s'agisse des jeux de séduction et de domination que sous-tendent les disputes sur les goûts, ou du rituel des jumeaux, mimer une scène de film ou l'évoquer par allusion pour séduire l'autre ou lui imposer un gage sexuel. Cette érotique de la cinéphilie se trouve explicitée quand Théo se masturbe devant la photographie de Dietrich ou quand un mouvement de caméra relie un exemplaire des *Cahiers* abandonné sur le sol à Isabelle et Théo en train de faire l'amour.

¹⁰ Mais ce signe est immédiatement déprécié par le néon kitsch à l'effigie de Mao, juste à côté dans la chambre du garçon, de sorte que l'engagement du personnage de 1968 est vu avec le désenchantement et l'ironie des années 2000.

La cinéphilie est donc représentée par une accumulation de signes emblématiques qui renvoient aux passions qu'elle produit. Parmi ces signes, les plus nombreux, les plus marquants, sont les citations de films que les cinéphiles se racontent ou se remémorent et qui imprègnent directement le tissu du film.

La cinéphilie incarnée : citations filmiques et imitations du cinéma

La cinéphilie s'incarne particulièrement dans les relations que *The Dreamer* instaure avec des films antérieurs. Quatre types de relations interfilmiques peuvent être distinguées en adaptant au cinéma les catégories de l'intertextualité en littérature et celles du remploi en histoire de l'art : les citations filmiques au sens strict, extraits de films montés ou montrés dans le récit ; les évocations par références directes (titres de films) ou allusions lisibles au moins pour les personnages (la réplique « *New York Herald Tribune* ») ; les imitations, qui peuvent être diégétiques (quand les personnages miment des scènes célèbres) comme filmiques (quand c'est le film lui-même qui reproduit un trait de mise en scène) ; et les transformations, qui transposent et recontextualisent une diégèse (cas du *remake*) ou qui reconfigurent les images et les situations d'une scène (cas de la reprise)¹¹. Ce quatrième type de relation, proche d'une appropriation recouvrant ses sources, n'est pas utilisé par Bertolucci car la singularité de *The Dreamers* tient à l'interpénétration des citations filmiques et des imitations diégétiques voire filmiques, lorsque les scènes citées sont rejouées par les personnages, voire lorsque la mise en scène de Bertolucci reproduit celle du film cité. On y perçoit clairement alors que la cinéphilie s'y vit comme imitation du cinéma.

La première occurrence de ces extraits cités et imités a déjà été évoquée : il s'agit de la scène sur le parvis de Chaillot qui entremêle les images du Léaud de 1968 et celles contemporaines où il rejoue son propre rôle. Si tout marque la dissemblance entre citations et film, les raccords sont assez ajustés sur les gestes d'un Léaud toujours vindicatif pour créer une belle continuité entre les deux séries d'images : les tracts qu'il jette en l'air dans la couleur s'éparpillent dans la nuit grise des images d'archives et retombent sur les figurants chamarrés de 2003. Le film initie là ce qui deviendra son principe de montage : raccorder les citations filmiques issues du passé du cinéma à leurs imitations diégétiques voire filmiques reconstituées au présent.

¹¹ Ma distinction citation filmique / imitation diégétique et/ou filmique s'inspire de la dichotomie remploi *in se* / remploi *in re* (Brilliant 2-17, Settis 399-410) ; mes quatre catégories adaptent, avec des critères filmiques, les catégories inter- et hypertextuelles proposées dans le champ des études littéraires (Genette 7-19).

Le système citationnel de *The Dreamers* repose en effet pour l'essentiel sur l'insertion par juxtaposition dans le cours du film de citations filmiques extradiégétiques. Elles n'appartiennent pas à l'espace-temps du récit, mais elles sont pourtant convoquées par la fiction qui les désigne, les imitations cinéphiliques jouées par les personnages venant s'incarner dans des citations. La scène d'Isabelle criant « *New York Herald Tribune* » sur le pavé parisien vient s'accomplir dans l'extrait correspondant d'*À bout de souffle*, avec un plan de Jean Seberg sur lequel persiste un temps la voix *off* d'Isabelle, alors que c'était la musique *off* du film de Godard qui était audible sur le plan d'Eva Green en train de marcher, de sorte que les deux films semblent déverser leurs sons l'un dans l'autre. Ou alors chanter « *We accept him, he's one of us* » après un exploit de Matthew convoque la citation du repas de *Freaks* – ici le fragment cité fonctionne comme commentaire du récit et glose le pacte qui lie désormais le trio : « *one of us* », à l'image de la trapéziste accueillie dans la famille des monstres de foire de Tod Browning, Matthew est entré dans le manège émouvant et monstrueux d'Isabelle et Théo.

Ces citations filmiques extradiégétiques ont un statut équivoque – images mentales des personnages ou gestes de l'énonciation filmique qui indique les sources des imitations et impose les comparaisons – mais elles sont presque toujours motivées par les propos des personnages, qui peuvent même référencer les images : lorsque Matthew et Théo se disputent sur la supériorité de Chaplin ou de Keaton, ce sont des extraits de *The Cameraman* et de *City Lights* qui viennent illustrer leurs arguments, très directement pour Chaplin puisque Théo décrit en voix *off* le plan de Charlot face à la jeune aveugle à la fin du film. Dans tous les cas, la parole cinéphile convoque la citation, comme une incantation qui devient incarnation par l'insertion de l'extrait. C'est probablement cela l'essence de la cinéphilie selon Adair et Bertolucci : la magie qui consiste à nommer un film, désigner une scène, reprendre une réplique, et qui suffit à faire apparaître les images correspondantes à celui qui partage la même culture.

L'autre grand moteur citationnel de *The Dreamers* consiste dans les jeux cinéphiliques, mimer une scène de film pour en faire deviner le titre : Matthew doit deviner une scène de *Top Hat* à la suite d'une dispute entre Isabelle et Théo que la musique dérange ; Théo mime un meurtre désigné par l'ombre d'une croix, comme dans un court extrait de *Scarface* ; Isabelle imite la danse africaine des figurantes de *Blonde Venus* dans la scène où Dietrich est déguisée en gorille... Les imitations faites par les personnages condensent les scènes citées en une sorte d'image globale figée par la mémoire, ce qui décrit encore la culture cinéphilique comme une collection d'images marquantes.

La scène où *Queen Christina* est citée joue sur plusieurs registres d'imitation (situation, gestuelle, mise en scène) : Bertolucci alterne ses propres images avec celles de Rouben Mamoulian et il en reproduit les cadrages lorsqu'il filme Isabelle mimant les gestes suspendus de Greta Garbo en train de caresser les objets et les meubles de la chambre du trône. Le montage interfilmique fait ici de l'alternance sa figure reine : elle assure l'interpénétration des deux continuités filmiques, nécessaire à Bertolucci pour mettre en rapport la citation avec l'imitation qui l'a prise pour modèle, comme une mise en abyme à l'envers, puisque c'est la citation vue après coup qui semble dupliquer l'imitation – par exemple quand Matthew regarde Isabelle et prononce par anticipation la réplique de John Gilbert que l'on entend ensuite dans la citation (« *What are you doing ?* »). Le montage crée même un raccord virtuel qui passe de l'effet dans le film à sa cause dans la citation : Matthew regarde son sexe sous la couverture ; *cut* ; Garbo caresse la forme phallique d'un élément de décor. Si les poses lascives d'Isabelle ont bien eu pour but de susciter le désir de Matthew, ce désir, nous dit le film, a été d'abord éveillé par une référence cinéphilique.

Un même principe d'alternance entre citation et imitation est employé, mais enrichi d'une variation filmique sur l'œuvre source, lorsque le trio tente de battre le record de traversée du Louvre en courant établi dans *Bande à part*, dont de courts plans sont entrelacés par le montage aux images de *The Dreamers*. Les raccords mouvements constituent la charnière entre les deux films puisque Bertolucci raccorde le mouvement de ses personnages à celui des personnages de Godard, exactement en lieu et place, dans le même rythme et sur les mêmes gestes. Cependant, les raccords du film à la citation se font trop tôt – quelques photogrammes de trop font bégayer la course de Karina par rapport à celle d'Eva Green – et le retour au film est trop tardif – quelques photogrammes manquent qui font bondir la cavalcade par-dessus un *jump cut*). Si ces petits faux raccords viennent légèrement déboîter l'articulation de la citation dans le film et en souligner toute l'hétérogénéité, ils imitent surtout les syncopes du montage godardien des années 60. « Je cite le cinéaste obsédé par les citations » dit Bertolucci (Thompson 31') : il en cite et en imite non seulement les images mais aussi les raccords. Ces *jump cuts* participent d'une sorte de hoquet mémoriel, la strate du souvenir cinéphilique étant nécessairement en décalage avec les images du film fétiche, illustrant l'impossible accomplissement du fantasme du cinéophile qui rêve de prendre la place des personnages.

La dernière citation filmique employée par Bertolucci, celle du suicide de *Mouchette*, semble relever du pur collage en ce qu'elle n'est pas évoquée dans la diégèse. Après que ses parents ont découvert le trio nu endormi, Isabelle tente de se suicider en ouvrant le gaz.

Bertolucci monte alors en regard de ses gestes des extraits de la fin du film de Robert Bresson. La citation s'articule au film par le montage alterné qui assimile les deux situations et répète des motifs formels (le tuyau de gaz qu'Isabelle déroule à travers la pièce correspond aux roulades que fait Mouchette sur l'herbe avant de tomber dans l'eau de la rivière). Pour qui connaît *Mouchette*, la citation permet immédiatement d'expliciter l'acte du personnage, et même, puisqu'Isabelle et Théo vivent par procuration du cinéma, de le remplacer. Elle permet aussi de commenter la cause du suicide en l'identifiant à celui de Mouchette : le viol symbolique subi par Isabelle (le regard des parents, sa virginité perdue, voire l'inceste).

Finalement, le cinéma apparaît comme un univers de référence occupant la psyché des cinéphiles : ils y empruntent des conduites, un mode de vie, et même des modèles de mort.

De la mémoire au mythe : la nostalgie de la cinéphilie

Bertolucci fait de la cinéphilie le moteur d'une vie « en cinéma » où celui-ci est directement personnifié par les cinéphiles : les films (citations) s'incarnent et se perpétuent dans leurs corps (imitations) et les raccords les identifient aux personnages de fiction qu'ils miment. Ils sont nés et vivent en cinéma (« Je suis venue au monde sur les Champs-Élysées, 1959 » dit Isabelle en imitant Jean Seberg). Leur cinéphilie constitue un monde de substitution dont le référent n'est pas la réalité mais « l'expérience imaginaire » que les films nous en ont donné à force de fréquentation (Daney 1970 : 22). *The Dreamers* est aussi un discours sur la cinéphilie, sur le rapport presque pathologique au cinéma qu'elle induit et qui peut rendre aveugle au réel. Ici, le monde des films remplace la société des faits pour enfermer les cinéphiles dans une chambre de cinéma, la cinémathèque intime devenant un univers en soi, coupé du réel jusqu'à ce qu'un pavé soixante-huitard le ramène finalement sur la scène du récit, très provisoirement puisque les dernières images du film semblent entériner le remplacement du monde par les images de sa fiction nostalgique.

La valorisation de la cinéphilie prend en effet ici un tour mélancolique, revoyant comme d'un œil neuf et naïf des œuvres déjà classiques, célébrant des pratiques presque éteintes en 2003. C'est probablement ce qui fait de *The Dreamers* un film cinéphile contemporain assez exemplaire car si la passion de la référence liait les aînés de la Nouvelle Vague à un univers encore vivant dont ils demeuraient la continuité (l'auteur de *Shock Corridor* apparaît dans *Pierrot le fou*), les allusions cinéphiliques semblent aujourd'hui renvoyer à un patrimoine de plus en plus lointain car entré dans l'Histoire. La cinéphilie de *The Dreamers* s'inscrit dans une problématique d'héritage et d'influence caractéristique des cinéastes cinéphiles contemporains, trop tard venus héritant du patrimoine avec révérence ou subversion.

Bertolucci s'est toujours pensé en fils, à la fois successeur et rebelle (Bertolucci 2003 : 75), et *The Dreamers* présente une des six stratégies d'influence envisagées par Harold Bloom quant au rapport des épigones à leurs précurseurs : il mythifie les œuvres dont il s'inspire pour en extraire comme un *daemon* de cinéma qu'il invoque et s'approprie à son tour (Bloom 15), exemplairement pour les reprises de Godard qui fut l'influence la plus intime du Bertolucci de 1968 quand sa carrière débuta en héritant style et sujets du « maître » Pasolini.

L'imaginaire des films s'écrit en référence au cinéma et la représentation de la cinéphilie prend aujourd'hui la forme d'une mise en récit des références filmiques – les grands cinéastes intertextuels contemporains sont aussi de grands narrateurs ou de grands fabulateurs, Allen, Almodovar, Coppola ou De Palma, Lynch, Tarantino, quand au contraire l'intertextualité du cinéma moderne s'édifiait contre le récit. Et cela induit aussi une mise en histoire du cinéma par les films eux-mêmes, comme s'ils prenaient en charge une mémoire du cinéma, insigne et intime, partielle et partiale, une mémoire jadis portée par la cinéphilie. On pourrait envisager les relations interfilmiques contemporaines comme des « lieux de mémoire » virtuels du cinéma : leur usage dit bien – en paraphrasant Pierre Nora – que s'il y a un tel souci pour la mémoire aujourd'hui c'est « parce qu'il n'y en a plus », parce qu'elle est le « répertoire insondable de ce que nous pourrions avoir besoin de nous rappeler » et parce qu'elle vise aussi à « installer le souvenir dans le sacré » (Nora XVII, XXVI et XIX), par quoi elle lie une communauté autour de son patrimoine, comme la cinéphilie.

Mais comme toute mémoire, cette mémoire cinéphilique des cinéastes contemporains peut se départir de l'adéquation à l'Histoire. *The Dreamers* relève d'une « histoire-fiction », d'une « histoire-désir à rebours », comme dit Jacques Le Goff de la conception heideggerienne de l'Histoire (Le Goff 194) : une projection de l'imaginaire du présent sur le passé. La présence entêtante de miroirs dans quantité de plans n'est pas uniquement le signe d'une relation spéculaire entre les personnages, entre le cinéaste et son passé, ou entre le film et ses précurseurs, ni seulement le motif de la réflexivité moderne. Ces miroirs sont surtout l'indice que Bertolucci revoit l'histoire de la cinéphilie au tournant du printemps 1968 dans une sorte de rétroviseur déformant, anachronique et mythographique comme l'est la mémoire collective, mélancolique et fragmentaire comme l'est la cinéphilie de 2003. Le dernier plan du film est emblématique de cette révision nostalgique du passé : après une charge de CRS sur un boulevard parisien, un ralenti de plus en plus lent fige l'image dont les couleurs passent lentement au noir et blanc : le temps du souvenir patine et une mémoire obtuse nous laisse une icône orpheline de son réel. Rien d'étonnant alors à ce que le générique de fin de cette

« histoire-désir à rebours » défile à l'envers, du haut vers le bas, comme rembobiné vers ce passé mythique de la cinéphilie.

Bibliographie

ADAIR, Gilbert. *The Holy Innocents*. Londres : Heineman, 1988.

ADAIR, Gilbert. *The Dreamers*. Londres : Faber & Faber, 2003.

AMY DE LA BRETEQUE, François. « Les actualités filmées de mai 68 ». *Cahiers de la Cinémathèque* 66 (1997) : 40-48.

BERTOLUCCI, Bernardo. « Le cinéma est une raison de vivre. Entretien avec Bernardo Bertolucci ». *Sur Bertolucci*. Eds. Jean-Claude MIRABELLA et Pierre PITIOT. Castelnau-le-Lez : Climats, 1991 : 51-69.

BERTOLUCCI, Bernardo. « Innocents », propos recueillis par Yves ALION *L'Avant-Scène Cinéma* 526 (2003) : 73-78.

BRILLIANT, Richard. « I piedistalli del giardino di Boboli : spolia *in se*, spolia *in re* ». *Prospettiva* 31 (1982) : 2-17.

BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence*. Oxford : Oxford University Press, 1973.

COMOLLI, Jean-Louis. « Première semaine ». *Cahiers du Cinéma* 199 (1968) : 32-33.

COMPAGNON, Antoine. *La Seconde Main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979.

DANEY, Serge. « Sur "Salador" ». *Cahiers du Cinéma* 222 (1970). Repris dans *La Rampe*. Paris : Gallimard / Cahiers du Cinéma, 1983 : 17-28.

DANEY, Serge. « Le travelling de *Kapo* ». *Trafic* 4 (1992). Repris dans *Persévérance*. Ed. Serge TOUBIANA. Paris : POL, 1994 : 15-39.

DE BAECQUE, Antoine. *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*. Paris : Fayard, 2003.

LES ENFANTS DE LA CINEMATHEQUE. « Conférence de presse du 16 février 1968 ». *Cahiers du Cinéma* 199 (1968) : 34-44.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

JEFFRIES, Stuart. « Gilbert Adair obituary ». *The Guardian* 10 décembre (2011) : 51.

KAST, Pierre. « A farewell to the movies ». *Cahiers du Cinéma* 200-201 (1968) : 12-19.

LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris : Gallimard, 1988.

NORA, Pierre. « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux ». *Les Lieux de mémoire* vol. 1 « La République ». Ed. Pierre NORA. Paris : NRF-Gallimard, 1984 : XV-XLII.

SETTIS, Salvatore. « Continuità, distanza, conoscenza : tre usi dell'antico ». *Memoria dell'antico nell'arte italiana* vol. 3. Ed. Salvatore SETTIS. Turin : G. Einaudi, 1986 : 373-486.

TOUBIANA, Serge. *Toute la mémoire du monde. Rapport de la mission de réflexion sur le patrimoine cinématographique en France présenté le 27 janvier 2003 au Ministre de la culture*. Paris : La documentation française, 2003.

VINCENDEAU, Ginette. « The Dreamers ». *Sight & Sound* 14.2 (2004): 41-42.

Filmographie

THOMPSON, David. *Cinema Sex Politics: Bertolucci Makes 'The Dreamers'*, 2004.