



HAL
open science

Richard Dindo : Texte et Temps

Sylvain Dreyer, Dominique Vaugeois

► **To cite this version:**

Sylvain Dreyer, Dominique Vaugeois. Richard Dindo : Texte et Temps. La critique à l'écran II. Filmer la littérature, dir. S. Dreyer et D. Vaugeois, PU du Septentrion, 2020, 2020. hal-04117251

HAL Id: hal-04117251

<https://hal.science/hal-04117251>

Submitted on 5 Jun 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.

Richard Dindo : Texte et Temps

Sylvain Dreyer
UPPA

Dominique Vaugeois
Rennes II

Richard Dindo, documentariste suisse né en 1944, vit actuellement entre Zürich et Paris. À l'image des cinéastes de la Nouvelle vague qui l'ont précédé, il forge sa culture et son esthétique à la Cinémathèque, comme il l'indique dans une déclaration que ne renierait pas le Godard des *Histoire(s) du cinéma* :

La Cinémathèque (...) est devenue mon « Université » où j'ai appris ce qu'est le cinéma, la beauté, la poésie, le langage, la mémoire, la fiction, les acteurs et les actrices, mais aussi ce qu'est l'Histoire, c'est-à-dire le cinéma compris comme une « leçon politique », comme un enseignement de la libération des peuples et de l'émancipation de la femme¹.

Sa filmographie rassemble environ trente-cinq films, en majorité des documentaires. Elle se caractérise par deux grandes catégories qui reflètent la double préoccupation, politique et artistique, du cinéaste. Les sujets politiques apparaissent dans des films à dominante historique consacrés à la guerre d'Espagne, à la Seconde guerre mondiale ou aux luttes des années soixante – on pense au magnifique *Che Guevara : le Journal de Bolivie* (1994) – ainsi que dans des films à dominante sociale centrés sur des institutions comme la police ou les hôpitaux, à l'image de *Dani, Michi, Renato & Max* (1987). Les films qui évoquent le monde de l'art, essentiellement la littérature et la peinture, s'apparentent à des biographies d'artistes (*Arthur Rimbaud* en 1991, *Qui était Kafka ?* en 2005 ou encore *Gauguin à Tahiti* en 2009) ou bien se concentrent sur un livre précis. Divers films relèvent de cette catégorie, en particulier les deux films construits à partir des textes de Max Frisch (*Max Frisch, Journal I-III* en 1981 et *Homo faber* en 2014) et les deux films sur lesquels porte la présente étude : *Aragon, le roman de Matisse* (2003) et *Genet à Chatila* (1999).

Si ces distinctions hâtives permettent une première approche de la filmographie de Dindo, elles se révèlent vite fort perméables. Un coup d'œil rétrospectif sur cinquante ans de carrière indique que l'urgence politique s'estompe progressivement face à la préoccupation littéraire. Ainsi, *Che Guevara* est certes un film politique, mais aussi un film sur un texte. Le récit de la tentative de déclencher une guérilla en Bolivie en 1966 est surtout l'occasion d'entendre, lues par Jean-Louis Trintignant, les pages du *Journal* rédigé par Ernesto Guevara, journal dans lequel l'intime et le politique se tressent de façon tragique. Le film *Genet à Chatila* est un cas analogue, mais aussi opposé : l'importance littéraire des textes palestiniens de Genet, en particulier la manière dont ils tentent de résoudre l'opposition entre poésie et politique², est un point de départ à partir duquel le cinéaste va à la rencontre des Palestiniens d'aujourd'hui, qui évoquent

¹ Richard Dindo, « Introduction », sur le site internet personnel du cinéaste : <https://www.dindo.ch/introduction> (consulté le 28 mai 2019). Voir aussi : « Rencontre avec Richard Dindo », *Carnets du docteur Muybridge* n° 2, Lussas, 1992, p. 168.

² Sylvain Dreyer, *Révolutions ! Textes et films engagés. Cuba, Vietnam, Palestine*, Armand Colin, 2013, p. 156-161, 182-186 et 206-210.

leur passé, tel qu'a pu le saisir Genet (l'exil, la lutte armée ou le massacre du camp de Chatila), mais aussi leur présent (les difficultés de la vie dans les camps et la perspective de plus en plus lointaine de rentrer chez eux).

De plus, les films biographiques sont généralement basés sur des textes rédigés par les artistes eux-mêmes ou par des témoins. Ainsi, *Arthur Rimbaud, une biographie* mêle les poèmes de Rimbaud, que Dindo conçoit comme un matériau autobiographique, et les récits de proches, comme sa mère, sa sœur ou Paul Verlaine. Il en va de même dans *Qui était Kafka ?*, qui met en regard les témoignages d'amis (Max Brod, Gustav Janouch, Max Pulver) ou de femmes aimées (Milena Jesenska, Felice Bauer, Dora Diamant), avec le *Journal* et un choix de lettres du romancier. Enfin, *Aragon, le roman de Matisse* évoque autant la vie du peintre dans sa période niçoise qu'il offre une « lecture cinématographique », selon l'expression oxymorique de Dindo³, du texte d'Aragon.

Ainsi, qu'il s'agisse du rapport au politique ou des films biographiques, le texte est premier : « En réalité, je suis un cinéaste du livre, je suis un lecteur et un traducteur⁴. » Cette démarche fait du littéraire le véritable lieu matriciel permettant l'engendrement du film, selon une méthode éprouvée :

J'extrais d'un livre un certain nombre de phrases avec lesquelles je construis ce que j'appelle un « monologue intérieur » de l'écrivain, et à partir de ses phrases je vais à la recherche d'images que j'appelle des « images possibles⁵ ».

L'idée de « lecture cinématographique » fonde à nos yeux la singularité de l'esthétique de Dindo dans le champ du film documentaire sur la littérature, esthétique qui tourne le dos aux dispositifs documentaires classiques que sont l'interview du grand écrivain ou le témoignage sur le grand écrivain, au profit d'une fidélité quasiment barthésienne aux textes. Nous voudrions éclairer cette idée de « lecture cinématographique » en explorant en particulier la double dimension essayistique et critique du travail de Dindo, à travers deux films obéissant chacun à un protocole spécifique. *Genet à Chatila*, consacré à l'article « Quatre heures à Chatila⁶ » et au livre *Un captif amoureux*⁷, se donne comme une lecture *et* une enquête sur place, grâce à la présence étonnante d'un personnage de témoin-lecteur, permettant une lecture au présent des textes de Genet. *Aragon, le roman de Matisse*, adaptation du livre d'Aragon, *Henri Matisse roman*⁸, est quant à lui un film vertigineux en tant que « critique de la critique », à savoir un film *sur* un texte *sur* un peintre, ce qui lui confère l'aspect d'un essai sur le temps.

Genet à Chatila : une lecture au présent

À première vue, *Genet à Chatila* remplit honnêtement les attentes de l'amateur de documentaires consacrés aux écrivains. Il livre les informations biographiques essentielles sur les quinze dernières années de la vie de Genet, en insistant sur certains moments clés comme les premiers séjours sur les bases palestiniennes (1970-1971), le voyage au Moyen Orient et la visite inopinée du camp de Chatila après le massacre perpétré par les phalangistes libanais (septembre 1982), le retour en Jordanie (1984) et enfin la mort à Paris, alors que Genet corrige le *Captif amoureux*, somme inspirée par

³ Rencontre avec Richard Dindo, Pau, le 29 mars 2019.

⁴ Dominique Villain, *Le Travail du cinéma III. Entretiens sur la création*, PU Vincennes, 2015, p. 116.

⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁶ Jean Genet, « Quatre heures à Chatila », *Revue d'études palestiniennes* n° 6, janvier 1983.

⁷ Jean Genet, *Un captif amoureux*, Gallimard, 1986, Folio, 1995.

⁸ Aragon, *Henri Matisse roman*, Gallimard, 1971.

son expérience palestinienne (1986). De manière relativement conventionnelle, Dindo convoque plusieurs photographies prises vingt ans auparavant par Bruno Barbey (agence Magnum), montrant Genet au milieu des Palestiniens⁹. Il mobilise un témoin majeur de la fin de la vie de Genet, Leila Shahid, déléguée de la Palestine en France de 1994 à 2005, qui est longuement interviewée. Il tente également de trouver d'autres témoins dans les rues du camp de Baqa ou de la ville d'Irbid (Jordanie) et part à la recherche de Hamza, l'ami feddayin auquel Genet consacre de nombreuses pages du *Captif*.

Par-delà l'aspect biographique, *Genet à Chatila* apparaît aussi comme un reportage sur les conditions de vie des Palestiniens dans les camps de Baqa et de Chatila, comme l'indiquent plusieurs séquences descriptives ou encore tel plan où les habitants déplorent qu'un cimetière soit devenu un terrain vague. *Genet à Chatila* s'apparente enfin à un documentaire historique sur le massacre de Chatila, à travers la citation d'images d'archive, notamment les célèbres images de la BBC montrant des dizaines de cadavres, et le témoignage de plusieurs réfugiés ayant perdu des proches en 1982. Le film, à la fois biographie, reportage et film historique, emprunte ainsi trois directions différentes – voire contradictoires au regard de la majorité des films documentaires qui s'inscrivent généralement dans un genre déterminé. Cette complexité générique peut cependant se lire comme une forme de fidélité au projet genetien de conjuguer l'intime et le collectif, autrement dit l'expression du sujet et le regard porté sur l'autre. *Genet à Chatila* se caractérise donc par une pluralité d'approches, qui semble indiquer que Dindo n'entend pas se limiter aux registres documentaires attendus.

Au-delà du documentaire

Le cinéaste écrit à propos de lui-même, dans un « Autoportrait » à la troisième personne :

Il est un documentariste « impur », dans la mesure où il ne court pas avec sa caméra après les événements et les personnes, car en réalité, chez lui, il n'y a souvent « plus rien à voir », les événements ayant déjà eu lieu et ses personnages sont souvent déjà morts¹⁰.

Finalement, l'intérêt de *Genet à Chatila* ne réside peut-être pas dans son aspect documentaire : le film se conçoit davantage comme un tombeau cinématographique dressé à la mémoire de Genet, ainsi que l'indiquent le premier et le dernier plan donnant à voir le cimetière de Larache (Maroc) où l'écrivain est enterré et donnant à entendre le *Requiem* de Mozart. Geste éminemment genetien, puisque Genet lui-même note que la plupart des feddayin évoqués sont morts au moment où il rédige le *Captif amoureux*. Son écriture, conçue comme une sorte d'embaumement, consiste ainsi à « rapporter les paroles d'un jeune mort (...) maintenant que ses os et ses viandes ont pourri¹¹ ».

Cependant, là encore, *Genet à Chatila* ne saurait se réduire à un éloge *post-mortem* de Genet. Dès le premier plan, l'écrivain s'efface derrière l'écriture : le film est avant tout une adaptation littéraire de l'article « Quatre heures à Chatila » et du *Captif amoureux*. Ainsi, la fonction de la longue interview de Leila Shahid est moins de nous renseigner sur les dernières années de la vie de Genet que de préciser les conditions de rédaction

⁹ Genet a rédigé en 1971 le commentaire de dix photos de Bruno Barbey publiées dans le numéro 4 de la revue *Zoom* en août 1971. Jean Genet, « Les Palestiniens », *L'Ennemi déclaré*, Gallimard, 1991, p. 89 à 99.

¹⁰ Richard Dindo, « Autoportrait » : <https://www.dindo.ch/autoprotrait> (consulté le 28 mai 2019).

¹¹ Jean Genet, *Un captif amoureux*, op. cit., p. 436. Dans une même logique, Godard précise dans son film palestinien *Ici et ailleurs* (1976) basé sur des images tournées en 1970 : « Presque tous les acteurs sont morts ».

de ces deux textes. Le travail cinématographique de Dindo commence en fait par un travail littéraire de sélection et de montage d'extraits¹². Les textes palestiniens de Genet relèvent d'ailleurs eux-mêmes d'une esthétique du montage : « Quatre heures à Chatila » procède par alternance de descriptions du camp après le massacre de 1982 et de souvenirs des premiers séjours de Genet sur les bases jordaniennes, et le *Captif* est construit selon une juxtaposition de souvenirs donnés dans le désordre de la remémoration

L'opération de sélection permet à Dindo une mise en avant des éléments factuels présents dans le texte, à même de poser les jalons spatio-temporels du film. Celui-ci s'apparente alors à une anamnèse, une façon de convoquer de proche en proche des moments du passé de plus en plus éloignés : le film s'ouvre sur la tombe de Genet (enterré au Maroc en 1986), puis nous ramène à Paris (la chambre d'hôtel où Genet a rédigé le *Captif* à partir de 1983), puis donne à voir des images de Beyrouth qui sont le support de l'évocation du massacre des camps de Sabra et Chatila (1982), et se termine enfin par une enquête en Jordanie, dans le camp de Baqa et dans la ville d'Irbid, lieux des premiers séjours de Genet auprès des Palestiniens (1970-1971). La structure rétrospective du film mime minutieusement, de ce fait, la temporalité de l'écriture de Genet : l'expérience de Chatila déclenche chez celui-ci un vaste processus scriptural qui permet de combler vingt ans de silence littéraire et d'aboutir au testament politico-poétique que constitue *Un captif amoureux*.



¹² Voir la note 5.



Planche 1 : anamnèse.

© RD.

À travers cette opération de sélection, Dindo insiste également sur les phrases les plus directement politiques, avec l'idée que la révolution est avant tout un acte de libération joyeuse, idée qui permet de contrebalancer la lecture du *Captif* comme texte illustrant la fin des idéaux des années soixante. Ce filtrage « politique » amène le cinéaste à gommer

les notations ironiques ou érotiques de Genet, même si la dimension intime – l’envers du politique, si l’on veut, qui fait tout le sel de ces textes – est malgré tout bien présent grâce à la longue séquence consacrée à Hamza et à sa mère, décrite par Genet, profondément marqué par son statut d’enfant abandonné, comme une mère de substitution. Cette rêverie autour de la filiation semble provoquer une résonance intime chez le cinéaste, lui-même hanté par ces questions : « Recherche du père absent, mort depuis toujours, et constitution d’une famille de rechange qu’on se choisit soi-même, c’est ça pour moi le cinéma¹³. »

La voix et le corps de Genet

La question de l’adaptation d’un texte littéraire à l’écran recèle cependant un paradoxe épique. *Genet à Chatila* se situe dans cette catégorie filmique à la définition et aux contours incertains que représente l’adaptation non-fictionnelle : prendre comme point de départ un texte essayistique semble *a priori* incompatible avec la démarche documentaire qui procède d’une enquête ouverte¹⁴. De plus, vouloir adapter les écrits palestiniens de Genet peut apparaître comme une gageure, du fait de leur instabilité générique dans la mesure où ils louvoient entre témoignage engagé, autobiographie et méditation poétique, voire comme une trahison, puisque Genet affirme à de multiples reprises son hostilité envers les images. Il écrit ainsi dans les premières pages de « Quatre heures à Chatila » :

Une photographie a deux dimensions, l’écran du téléviseur aussi, ni l’un ni l’autre ne peuvent être parcourus. (...) La photographie ne saisit pas les mouches ni l’odeur blanche et épaisse de la mort. Elle ne dit pas non plus les sauts qu’il faut faire quand on va d’un cadavre à l’autre¹⁵.

Certes, cette réflexion sur l’impuissance de l’image fixe ou animée n’implique nullement une célébration des puissances de l’écriture, puisque l’article commence ainsi : « Personne, ni rien, aucune technique du récit, ne dira ce que furent les six mois passés par les feddayin dans les montagnes de Jerash et d’Ajloun en Jordanie¹⁶ (...) ». Cependant, la critique de l’image est plus virulente de la part de Genet, dans la mesure où celle-ci se montre bien plus efficace que la rhétorique langagière dans l’art de la manipulation idéologique. Le *Captif* comporte en effet de très nombreux passages consacrés à la dénonciation, souvent ironique, des images tournées par les équipes de cinéma ou les équipes des télévisions occidentales¹⁷.

Genet à Chatila n’élué en rien ces difficultés. La conception que se fait Dindo du documentaire en fait au contraire le cinéaste rêvé pour « adapter » Genet : il propose un tout autre régime iconique que celui des actualités télévisées, des films militants ou même des documentaires classiques, en laissant la fiction « hanter » l’écran, selon le mot de Derrida¹⁸. Dindo l’indique lui-même : « Le documentaire ne m’intéresse que s’il déborde vers la fiction¹⁹. » Un personnage fictif vient ainsi hanter le documentaire sur

¹³ Serge Daney et Serge Toubiana, « Entretien avec Dindo », *Cahiers du cinéma* n° 305, novembre 1979, p. 27. Voir aussi Martin Schaub, *Le Nouveau cinéma suisse, L’Âge d’homme*, 1985, p. 21.

¹⁴ Voir la Présentation du présent volume.

¹⁵ Jean Genet, « Quatre heures à Chatila », *L’Ennemi déclaré*, op. cit., p. 244-245.

¹⁶ *Ibid.*, p. 243.

¹⁷ Voir par exemple Jean Genet, *Un captif amoureux*, p. 48.

¹⁸ Jacques Derrida, « Demeure : fiction et témoignage », dans *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, dir. Michel Lisse, Galilée, 1996, p. 23.

¹⁹ Michel Egger, « À la recherche du temps perdu. Entretien avec Dindo », *Positif* n° 369, novembre 1991, p. 35.

Genet et les Palestiniens, personnage incarné par l'actrice Mounia Raoui, élève du TNS repérée dans *Qui sait ?* de Nicolas Philibert (1998). Elle vient résoudre le dilemme artistique qui se pose au cinéaste : « Pour Genet (...), on ne peut se mettre à la place d'un homme aussi singulier. (...) J'ai donc décidé d'envoyer une jeune Française d'origine algérienne sur les traces de Genet²⁰. » Certes, Dindo a déjà pu expérimenter une telle injection de corps fictifs au sein de documentaires, dans *Arthur Rimbaud* (1991) ou dans *Qui était Kafka* en 2005. Comme le précise le cinéaste, ce dispositif ne relève nullement du docu-fiction – quand bien même ce serait un docu-fiction critique tel que le pratique Peter Watkins : il ne demande pas aux acteurs de jouer des scènes, mais simplement d'évoquer face caméra la vie de Rimbaud ou de Kafka en prononçant des textes authentiques (souvenirs, journaux, lettres ou entretiens²¹).

Le dispositif est encore plus troublant dans *Genet à Chatila*. Mounia Raoui se présente comme un corps filmique ambigu, au rôle indécidable. Force est de constater qu'elle ne « joue » pas : elle ne cherche nullement à incarner une personne ou un personnage. Sans pouvoir déterminer précisément quelle est sa fonction, il apparaît qu'elle remplit essentiellement une fonction d'intermédiaire : sa présence permet de réduire la distance linguistique avec les Palestiniens et de proposer une *lecture au présent* de « Quatre heures à Chatila » et du *Captif amoureux*. Elle est ainsi le corps qui permet d'incarner la rencontre entre Genet, les Palestiniens et le cinéaste. D'abord, elle apparaît comme un *alterego* de Genet : elle passe ses soirées à écouter le *Requiem* de Mozart comme le faisait Genet et elle explore minutieusement les lieux parcourus par l'écrivain vingt ou trente ans auparavant, en particulier les ruelles de Chatila filmées en caméra subjective ou les sentiers des bords du Jourdain. De même, elle revit certains moments clés du séjour au Moyen Orient, notamment dans la séquence où Dindo reconstitue, littéralement, la nuit où Genet retrouve une mère symbolique à travers la mère de Hamza. Dans cette tentative de suture temporelle, les lieux prennent toute leur importance, induisant un vacillement entre passé et présent, entre phénomène de reconnaissance supposant l'abolition du temps et sentiment de perte irréductible entre le temps de l'écriture et le temps du film. Comme le dit Mounia Raoui en découvrant le camp de Baqa : « Il ne reste rien. »

Cependant, d'autres séquences laissent à penser que l'actrice peut aussi être vue un *alter ego* de Dindo. Elle matérialise, voire même catalyse, l'enquête du cinéaste. C'est elle qui mène les entretiens avec les habitants de Chatila, de Baqa ou d'Irbid, entretiens qu'elle traduit simultanément. La fusion de l'actrice et du cinéaste devient complète lors de deux séquences où leurs regards ne font plus qu'un. Dans la partie consacrée à Chatila, Dindo filme latéralement Mounia Raoui en train d'interviewer une vieille Palestinienne et de prendre des photos d'elle. Le plan suivant donne à voir l'image animée de la vieille femme de face, telle que la voit l'actrice. Il en va de même à la fin du film, lorsque Mounia Raoui quitte la Jordanie. Dindo la filme de face en train de photographier des enfants venus la saluer. Le plan suivant, par un jeu de raccord-regard, nous montre le contrechamp du plan initial, à savoir les enfants filmés selon l'angle adopté par l'actrice pour les photographier.

²⁰ Richard Dindo, « Dossier sur le film » : <https://www.dindo.ch/genet-chatila> (consulté le 28 mai 2019).

²¹ Richard Dindo, « Comment et pourquoi un film sur Rimbaud » : <https://www.dindo.ch/arthur-rimbaud-une-biographie> (consulté le 28 mai 2019).





Planche 2 : raccords et regards.

© RD.

Alternativement *alter ego* de Genet et de Dindo, Mounia Raoui instaure un rapport original aux textes cités et produit un effet de double lecture cinématographique. Ainsi, la lecture en voix *over* assurée par Jean-François Stévenin, lecture que le spectateur associe spontanément à la voix de l'écrivain, est à plusieurs reprises redoublée en voix *in* par Mounia Raoui : l'*incipit* donne par exemple à entendre quelques phrases que le spectateur attribue en quelque sorte à Genet²². Ces phrases sont immédiatement reprises par l'actrice, le film mimant par le biais de la « désacousmatisation²³ » le passage de l'écriture à la lecture. D'autres répétitions travaillent le film : certains textes sont réitérés à divers moments, notamment une phrase reprise en boucle : « Mettre à l'abri toutes les images du langage et se servir d'elles, car elles sont dans le désert, où il faut aller les chercher. » Dindo s'empare de la phrase mise en exergue du *Captif amoureux* – une phrase qui pourrait bien résumer la totalité du film, lequel consiste justement pour Dindo à enregistrer toutes les images suscitées par le texte – et la fait résonner comme une litanie : le film est alors véritablement « hanté » par le texte.

La présence d'un *alter ego* de Genet et de Dindo fonde à nos yeux la singularité de *Genet à Chatila* : *alter ego* qui prête son corps pour incarner l'écrivain et le cinéaste et *alter ego* qui prête sa voix pour s'en faire le « porte-parole ». Cette voix porte la « lecture cinématographique » en faisant entendre la voix de Genet auteur, la voix de Dindo lecteur, et surtout la propre voix de Mounia Raoui lectrice. L'actrice ne s'efface pas derrière les figures de l'auteur et du cinéaste. Bien au contraire, elle joue en quelque sorte son propre rôle et devient un *alter ego* inversé : les deux hommes, occidentaux et âgés, cèdent ainsi la place à une jeune femme arabe du début du XXI^e siècle, autrement dit aux futurs lecteurs et aux futures lectrices.

²² Phrases issues de « L'entretien avec Hubert Fichte » de décembre 1975 (repris dans *L'Ennemi déclaré, op. cit.*, p. 149), par lesquelles Genet insiste sur l'échange des identités : « Je suis peut-être un Noir qui a les couleurs blanches et roses, mais un Noir. » L'indétermination du rôle de Mounia Raoui peut être vue comme une tentative de figurer à l'écran le vacillement identitaire dont parle Genet.

²³ Michel Chion, *L'Audiovision*, Nathan, 1990.

Aragon, le roman de Matisse

La « grande composition²⁴ »

Aragon, le roman de Matisse (2003) ne met quant à lui en scène aucun acteur, aucun personnage fictif. Le corps qui hante l'image est un corpus. Ni Aragon ni Matisse, même si celui-ci se trouve être le peintre préféré de Dindo au XX^e siècle, ne suffisent en effet à désigner l'objet porteur de l'inspiration initiale du film. Il ne s'agit pas non plus d'évaluer le regard critique d'Aragon sur l'œuvre de Matisse. Le cœur du projet est la rencontre du cinéaste avec un livre qu'Aragon a médité pendant trente ans, depuis le premier texte sur le peintre écrit pour la revue de Pierre Seghers *Poésie* 42 « Matisse et la grandeur » jusqu'à la parution du luxueux recueil intitulé *Henri Matisse, roman*, publié en deux volumes chez Gallimard en 1971. *Henri Matisse, roman*, lui-même porté par l'histoire d'une longue relation entre l'écrivain et le peintre, est un dispositif de textes anciens et nouveaux, de photographies et reproductions d'œuvres de Matisse qui tente d'éviter l'homogénéisation propre au récit linéaire ou au discours démonstratif, une composition savamment élaborée où les possibles visuels de l'espace paginal sont brillamment exploités.

Le dernier plan du film expose la photographie d'une page de manuscrit reproduite par Aragon à la dernière page du livre et les premiers mots du film, lus en voix *over* par Jacques Weber, citent des morceaux du texte introducteur d'*Henri Matisse, roman* au moment où le livre entre en scène :

Ce livre ne ressemble à rien qu'à son propre désordre, il traîne à travers 27 années, ce livre est comme il est, je n'y puis rien. Il y a bien longtemps qu'il m'a glissé des mains. Je l'ai appelé roman sans doute afin qu'on me le pardonne. Moi-même j'arrive à ce soir de la vie, à cet instant qui n'est plus le jour mais pas encore la nuit et déjà sur tout, sur soi règne le doute où j'ai rencontré en décembre 41 le peintre Henri Matisse à Cimiez au-dessus de Nice. Et d'abord pour me retrouver avant d'arriver dans ce palais des mirages où vivait alors un grand peintre appelé Matisse que j'avais tant de fois toute ma vie hésité d'aller voir. Il pleurait des larmes de fourmi aux vitres de l'autobus, cela montait, montait dans la poussière d'eau de décembre qui tombait sur tout²⁵.

²⁴ Terme de Matisse. Voir Aragon, *Henri Matisse, roman*, op. cit., t. 1, p. 234

²⁵ *Ibid.*, p. 1 à 3.



Planche 3 : les gouttes de pluie sur le pare-brise.

© RD.

Les phrases sélectionnées par Dindo pour lancer la voix du film tissent étroitement trois préoccupations majeures qui guideront le projet cinématographique : la mise en forme, le passage du temps et conjointement le regard rétrospectif, qui porte à la fois ordre et désordre dans les choses. C'est la spécificité d'un espace créatif, aussi bien verbal que visuel, que constitue un tel ouvrage, traversé par temps vécu d'un sujet que le cinéma va s'attacher à rendre.



Planche 4 : l'édition originale.

L'esthétique du montage caractéristique de l'œuvre de Dindo entre alors en parfaite consonance avec l'esprit du livre :

Pour dire la vérité, le tournage est pour moi souvent une corvée. Je préfère de loin le montage. Je suis un cinéaste qui crée avant tout une structure, une dramaturgie. À la limite, mon idéal serait de faire tourner les images par d'autres et de les monter à ma manière. Mon plaisir de cinéaste, c'est le montage²⁶.

En outre, le cinéma, écriture du mouvement, est plus à même que le commentaire écrit de donner à comprendre que, même dans le domaine littéraire, l'invention peut passer par une cinétique compositionnelle, par une structure rythmée et pas seulement par des idées ou formes fixes. Le travail cinématographique du montage affronte ici le problème qui consiste à rendre compte d'une œuvre sans la détruire en la déconstruisant. La linéarité imposée par le visionnage, au contraire de la tabularité permise par le livre, conduit Dindo à maintenir un rapport de représentation et d'illustration relativement conventionnel entre texte lu et images montrées. Mais il ne néglige pas pour autant la cohérence esthétique d'une composition littéraire dominée par deux principes cinétiques : celui des thèmes et variations, qu'Aragon emprunte aux recherches plastiques de Matisse en 1941 et que soutient le montage musical de Dindo, celui de la sonate en la majeur pour piano et violon de César Franck²⁷, avec sa structure cyclique

²⁶ « À la recherche du temps perdu. », *op. cit.*

²⁷ Le fait que l'on ait pu voir en cette sonate le modèle de la sonate de Vinteuil chez Proust n'est pas sans intérêt pour l'enjeu temporel du film.

très travaillée par résurgences thématiques ; et celui du passage de seuils en seuils, où le seuil définit un régime textuel comme chez Genette – la moitié des textes du recueil d'Aragon jouent le rôle de paratexte les uns vis-à-vis des autres (préface, postface, note à des textes plus anciens).

Le motif liminaire revêt aussi chez Aragon une valeur thématique associée à un imaginaire des portes et des fenêtres (pas forcément le même que celui de Matisse d'ailleurs) qui sous-tend une poétique du cadrage. Cette perspective est précisément celle que Dindo définit comme sienne :

Quand je tourne un film, je ne me pose que deux questions : qui regarde ? qui parle ? Toute la mise en scène en découle. La fenêtre, pour moi, est une définition du regard, de même que chaque image est en elle-même la définition d'une fenêtre : un passage, une frontière qui est le lieu même du regard, un lien entre l'intérieur et l'extérieur, le présent et le passé, la parole et la mémoire²⁸.

Aragon, le roman de Matisse met en œuvre une écriture du point de vue. Dindo a remarquablement perçu que l'usage de la caméra pouvait prolonger le livre d'Aragon sans s'en tenir aux facilités de la documentation biographique. L'importance de la vue ne tient pas seulement au fait que nous ayons affaire à la vie d'un peintre et à la photogénie des tableaux, elle s'accorde avec ce « roman d'œil²⁹ », œil double (l'œil bleu de chasseur de Matisse posé sur lui que raconte Aragon et l'œil, bleu aussi, d'Aragon sur Matisse et sur ses tableaux) auquel s'ajoute le troisième œil du cinéaste, venant matérialiser pour le spectateur cette histoire de regards, leur parcours, leurs attentes, leurs extrapolations.



Planche 5 : Le Régina – fenêtre de l'appartement de Matisse et hall d'entrée.

© RD.

²⁸ « À la recherche du temps perdu », *op. cit.*

²⁹ Bernard Noël, *Onze romans d'œil*, Paris, P.O.L, 1988.

Voix et temps

Le montage cinématographique conduit aussi à l'invention d'un espace-temps à travers lequel le film donne sa pleine mesure d'essai. Dindo paraît d'abord devoir se fixer la tâche de reconstituer la temporalité disloquée du livre d'Aragon. L'écrivain juxtapose des textes de différentes périodes, eux-mêmes se rapportant à des événements antérieurs ou postérieurs sans qu'aucune énonciation surplombante ne vienne unifier la chronologie. L'enjeu pour le cinéaste est alors de reconstruire le temps référentiel, celui des relations de Matisse et d'Aragon à Nice en lien avec les années sombres de la France occupée, afin de faciliter la compréhension.

En citant au début du film l'amorce de récit par laquelle Aragon termine l'ouverture de son livre, on peut imaginer que Dindo décide de refaire le « roman de Matisse » à partir de cet *incipit* interrompu, de prendre Aragon au mot. La voix de Weber qui assume la citation des extraits du livre, prélevés et réorganisés, exerce bien une fonction de régie narrative. Elle nous conduit de la première fois qu'Aragon vit non Bérénice mais Matisse en décembre 1941, jusqu'à la mort du peintre en 1954 ; elle participe d'une relation texte-image fondée sur la co-occurrence – les « larmes de fourmis aux vitres de l'autobus » sont traduites par les gouttes d'eau sur le pare-brise, l'hôtel, le Régina, sur les hauteurs de Cimiez est montré – sur un rapport illustratif que le livre d'Aragon travaille au contraire à défaire. Toutefois, elle n'est pas là simplement pour mettre de l'ordre dans le désordre temporel constitutif du livre et la relation entre le lu et le montré n'est pas seulement concurrentielle. Michel Chion, dans *La voix au cinéma*, a distingué deux types de voix *off* : la voix distante du commentateur, où texte et image entretiennent un rapport rhétorique qui correspond au « montreur d'images³⁰ » et une « voix-je³¹ » marquée par l'intime, qui crée un espace vocal et un point de vue sonore.

Le rôle donné à la voix permet alors de comprendre ce qu'entend Dindo lorsqu'il affirme chercher avant tout à reconstituer le « monologue intérieur » de l'écrivain. Car la reconstitution de ce « monologue intérieur » va au-delà de la sélection d'un corpus de citations. Filmer la voix, ce n'est pas seulement faire entendre le texte, c'est aussi redonner au texte son lien avec l'homme qui l'a écrit. Or cela ne passe pas forcément par l'incarnation dans un acteur mais par la possibilité, aussi, de faire entendre la voix du texte comme un corps. Que faut-il entendre par là, dans un film qui ne s'appuie pas sur une manipulation technique particulière de la voix et à l'intérieur d'une approche biographique où la parole est première ? D'abord qu'il existe une relation étroite entre voix et regard. La voix est dissociée du regard dans ce film sans acteur, néanmoins cette distance permet au cinéaste de créer des moments de coïncidence signifiants entre son regard, celui de la caméra et la voix *over* du narrateur. Si l'on reprend l'exemple de la séquence inaugurale, ce long travelling en voiture dans les rues de Nice vers Cimiez et le Régina, nous n'avons pas affaire à une mise en scène de l'extrait cité. Même si Aragon mentionne la pluie derrière les vitres de l'autobus qui l'emmène à Cimiez, le pare-brise est celui d'une voiture moderne ; un autobus de 1942 apparaîtra plus tard à l'écran sans lien avec le texte lu. Le film ne cherche pas à créer l'illusion mimétique de reconstitution du regard d'Aragon. La relation entre texte entendu et image porteuse du regard *écrit cinématographiquement* la présence vivante ou habitée de ce texte et l'incorpore dans des lieux.

« Faire entendre la voix du texte comme un corps » renvoie à un rapport particulier entre voix et image. Dès les premières images, les prises de vues à Nice en 2001

³⁰ Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1982, p. 54.

³¹ *Idem*.

installent un présent comme cadre temporel du film et temps de référence, à la différence du film d'archive ou de la reconstitution du passé. Ces images sont majoritairement constituées de lieux et filmées pour la plupart sans mouvement de caméra, si l'on excepte le travelling du début. Ce sont des images fixes, proches des photographies que l'on pourrait trouver dans le livre. Parfois, un peu de vent, une mouette qui traverse l'écran ou le ressac filmé en plan fixe permettent de deviner que ce ne sont pas des photographies. Prises en hiver, exactement soixante ans après les visites d'Aragon au Régina, elles sont, malgré leur présence visuelle à l'écran, conçues comme porteuses d'absence. On peut revenir sur les lieux, retrouver les tableaux et une partie de cette « palette-d'objets³² » qui pose avec Matisse dans une photographie en noir et blanc d'Hélène Adant reprise par Dindo puis, sans lui, dans le plan suivant fait par le cinéaste à Nice, mais les lieux sont inhabités.

Or c'est la voix qui porte la complexité et la profondeur temporelle. Un nombre non négligeable de citations sont choisies parmi les passages où Aragon insiste sur l'écriture du livre comme remémoration. Elles soulignent que les années quarante et les visites à Matisse au *Régina* de Cimiez, à Nice, puis à la villa le Rêve, à Vence, appartiennent à un passé qui vit dans le présent de l'écriture d'Aragon à la fin des années soixante. Cette double temporalité n'est pas propre au film puisqu'elle est aussi celle que perçoit le lecteur d'*Henri Matisse, roman*, mais la voix filmée creuse encore le temps en faisant entendre de surcroît le présent de l'événement énonciatif porté par la voix *over*, qui coïncide, pour le spectateur, avec le présent du cinéaste, ce mois de décembre 2001 dont témoignent les images en couleur de Nice.

De ce fait, c'est à la voix du film qu'est dévolue la tâche de recréer la présence vive de ce qui a disparu, alors même que les mots du livre énoncés par la voix disent, en 1971, la disparition de tout. La citation acquiert alors double valeur poétique : prose de poète, elle est dotée d'une force suggestive nouvelle par le geste du cinéaste.

La relation critique

Dans ce travail de l'absence-présence réside pour une bonne part la force de la proposition critique de Dindo. L'envisager comme un essai filmique, c'est mettre en avant la présence d'une subjectivité qui retient de la critique non pas l'engagement militant ou la thèse, ce qui est souvent l'une des caractéristiques du film-essai, mais une vision du monde. Or la relation critique fonctionne dans *Aragon le roman de Matisse* parce que le cinéaste a perçu les enjeux principaux d'un livre, qui dépassent largement le plan du discours sur un peintre et son œuvre. Certes, *Henri Matisse, roman* est une forme d'essai sur la peinture de Matisse, comme il est une forme de biographie et d'autoportrait, mais plus largement, et c'est sans doute aussi ce qu'Aragon entend par roman, il est un livre sur le temps.

« Regarder vingt-sept ans en arrière, se retourner pour voir où les yeux se perdent³³ ... » : l'œil de la caméra recrée fictivement la puissance de manifestation de l'effacement que porte en lui le regard, en 1941 comme en 1971 ou en 2001, malgré la fraîcheur des tableaux et à côté d'elle. « Par la spécificité de son langage, qui est de l'ordre de la reconstitution du temps, le cinéma crée une vérité qu'il est le seul à pouvoir exprimer³⁴ », écrit Dindo. Et cette vérité d'ordre temporel est historique et affective. Fournir, au cinéma, une lecture « littéraire » pertinente du livre d'Aragon consiste à offrir un regard sur l'émotion qui, à la fin des années soixante, préside à l'ouverture de la

³² Aragon, *Henri Matisse, roman*, op. cit., t. I, p. 247.

³³ *Ibid.*, p. 15.

³⁴ « À la recherche du temps perdu », art. cit., p. 33.

porte sur le passé³⁵, sur ce temps de l'occupation et de l'exil niçois pour le communiste résistant et son épouse russe et juive, Elsa Triolet, et sur la relecture des lettres de Matisse, point de départ de la reprise par l'écrivain de ses textes anciens. Les lieux portent, chez Dindo, cette vibration liée à la présence récurrente du passé dans le présent qui produit ce qu'il appelle « l'émouvance³⁶ ». En somme, ce que le film tente de faire n'est pas de donner à voir ce que le livre ne montre pas, c'est bien plutôt d'ajouter à la série des chambres qui peuplent les poèmes d'Aragon et les tableaux de Matisse³⁷ une chambre mentale où se rejoignent le peintre, l'écrivain et le cinéaste. Le film prolonge le sentiment de « continuité intellectuelle », qui, pour Aragon est incarné par Matisse, cet « homme extraordinaire ». Le cinéaste, dont la quête de figures paternelles traverse les œuvres³⁸, prend rang dans cette filiation et trouve en Aragon (comme avant lui en Rimbaud) une « figure fraternelle³⁹ ». Aragon, l'enfant adultérin qui jusqu'à l'âge de 17 ans et le départ au front a cru que sa mère était sa sœur et que son père Louis Andrieux, un préfet de la Troisième République, son parrain ! *Henri Matisse, roman* est bien un « roman de famille », celui d'Aragon, comme de Matisse, où les relations filiales tissent un arrière-texte qui affleure comme jamais dans ce livre⁴⁰.

Sur ce plan de l'intime, Dindo s'empare des intuitions de l'écrivain à propos de Matisse et les poursuit : et c'est un deuxième geste critique, qui relève non plus du récit mais du discours, c'est-à-dire de l'affirmation d'un propos. L'une des préoccupations du livre, à la fois sur le plan de l'analyse esthétique et de la biographie d'un homme, est de donner lieu ou voix à ce que récusent les œuvres lumineuses, sereines, opulentes de Matisse dans les années 1940, à savoir la misère et la souffrance : la maladie du peintre, au premier chef, dans les années où Elsa Triolet et Aragon le fréquentent mais aussi les inquiétudes que lui donnent les activités de ses enfants résistants, Jean et Marguerite : « Avez-vous remarqué, écrit Aragon, que de tant d'images humaines, toute sa vie, il n'y en a pas une seule qui la trahisse, la douleur ? Il en était de lui comme de sa peinture⁴¹. » Dindo fait place à ce souci, à ce contraste entre doutes et certitudes, qui va de pair avec la corde élégiaque du poète et du romancier à partir de la fin des années 1950, corde élégiaque que soutient, tout en émotion retenue, l'accompagnement musical des images de pluie et d'absence alternant avec la voix sourde de Weber.

Dans *Genet à Chatila* comme dans *Aragon le roman de Matisse*, la recherche de ce que Dindo appelle les « images possibles » est la part d'ouverture du documentaire cinématographique à une forme de fictionnement lyrique (qui consonne d'ailleurs avec la poétique de Genet comme avec l'idée aragonienne de roman), où temps, musique et métamorphoses du sujet créent un espace audiovisuel de résonance par où l'univers des textes littéraires continue de vivre. Ces « images possibles » remplissent les conditions nécessaires pour exister dans l'espace créé par l'essai filmique sans qu'il soit nécessaire d'évaluer, comme dans le documentaire au sens strict, l'effectivité ou la véridicité des

³⁵ Ce sont les premiers mots du livre : « La porte s'ouvre sur le passé » (*Henri Matisse, roman, op. cit.*, t. 1, p. 1).

³⁶ « À la recherche du temps perdu », art. cit., p. 33.

³⁷ Voir Dominique Vaugeois, « La seconde chambre ou le roman des peintres », in *Aragon, la parole ou l'énigme*, dir. D. Bougnoux, éditions de la BPI Centre Georges Pompidou, 2005, p. 75-82, <http://books.openedition.org/bibpompidou/804?lang=fr> (consulté le 19 juin 2019).

³⁸ « Ma vie, c'est vrai, est dominée par l'absence du père. Mon cinéma est littéralement, au sens psychanalytique du terme, mon propre roman de famille. Avec chaque film, je reconstitue une famille dont je suis en même temps le fils et le père. » « À la recherche du temps perdu », art. cit., p. 32.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ Voir, par exemple, la micro-biographie de Louis Ambérieux dissimulée au cœur d'un texte sur Matisse et la Chapelle de Vence (*Henri Matisse, roman, op. cit.*, t. 1, p. 213 à 217)

⁴¹ Aragon, *Henri Matisse, roman, op. cit.*, t. 1, p. 167.

propositions critiques qu'elles avancent. C'est en créant le lieu d'acceptation de cette proposition, où « l'échelle confidentielle [des] valeurs » rejoint celle des écrivains, que le film se fait essai.