

Le fantôme de la liberté, résurgences dadaïstes, d'Isou à Greenaway

MARION POIRSON-DECHONNE*

Abstract: *The Phantom of Freedom, Dadaist Resurgences, from Isou to Greenaway.* The dadaism tried to free the art by inventing new forms. What does it remain today? We shall identify the tracks of its influence on three axes. The first one lies in the demolition of the cinematic text, in deconstruction, as the fragmented stories of Raoul Ruiz's movies, the visible editing of the movies of Peter Greenaway, the separation of the image and sound on the films of Isidore Isou, whose political thought influenced Guy Debord, show us. This director showed that we live in a world of representation. The modern man is victim of alienation. The second one resides in the hybridization of various arts: in this respect, the spectator can find theatricality and picturality in the films of Greenaway and Ruiz. The third one presents new forms of spirituality, like the iconoclasm of the films of Raoul Ruiz, or the esotericism of Jodorowsky. These directors show the spectators that they were manipulated and invite them to return to reality, with the aim of changing the world.

Keywords: Dadaism, to free, deconstruction, political thought, criticism, dissociation, dislocation, iconoclasm, theatricality, picturality, hybridization, happening, performance, disembodiment, dream, provocation.

Poétique de l'insurrection, comme le définit Marc Dachy dans son ouvrage *Dada et les dadaïsmes*¹, le mouvement dada, longtemps masqué par le surréalisme, a exercé une influence qui dépassait les frontières de la France. Sous l'influence de Tristan Tzara, au tempérament opposé à celui de Breton, Dada, loin de tout dogmatisme, correspondait à un désir de liberté des artistes, désireux de renouveler l'art en éliminant toute forme d'académisme, et en mettant à nu, comme la mariée de Duchamp, les systèmes sémiotiques.

* MCF HDR, Université Montpellier III, France, e-mail: marion.poirson@gmail.com

¹ Marc Dachy, *Dada et les dadaïsmes*, Folio Essais, Gallimard, 1994 et 2011.

Quand ils n'iaient la culture qui soumettait l'homme à une aliénation, les dadaïstes s'attachaient, de manière révolutionnaire, à libérer l'art de l'emprise du sens préétabli, à revenir aux sources de la fonction poétique, pour inventer de nouvelles formes plastiques, dont ils manipulaient le langage pour en faire émerger le sens. Ils ne voulaient pas supprimer l'art, mais le soumettre à un drainage, et manifestaient un refus de la logique allié à une exigence de spontanéité, privilégiant le happening et la performance. Les dadaïstes s'interrogeaient sur les mécanismes de la représentation, s'efforçant de les déconstruire et les reconstruire. Quelles orientations du mouvement retrouve-t-on, cent ans après, dans le cinéma ? Quels traits prégnants émergent-ils ? Quels procédés ? Que reste-t-il de leurs manifestes, tant politiques qu'esthétiques, qui visaient à libérer l'art et les artistes des contraintes et des dogmes ?

On s'attachera à identifier des traces d'influence à travers trois axes d'un certain cinéma contemporain, la déconstruction du texte filmique, l'hybridation des formes et la critique politique, ces trois aspects demeurant parfois étroitement liés.

Déconstruction du texte filmique

Le travail de déconstruction des dadaïstes ne s'apparente pas à une table rase. Ces derniers, dans une période propice aux problématiques sociales et culturelles, interrogeaient les significations ; l'apparente violence du mouvement émanait d'un désir de revenir aux sources du langage, qu'ils s'amusaient à disloquer, ou aux matériaux bruts de l'expression picturale. En brisant les modèles, les idéologies et les identités, les dadaïstes réactivaient et faisaient circuler des énergies que la répression du corps social avait contribué à refouler.

Du texte éclaté de Raoul Ruiz au texte/ tissage de Greenaway

Raoul Ruiz possède comme Dada un goût pour la dimension ludique et aléatoire de l'art. Il joue avec le spectateur, fait du film un système combinatoire, à partir de multiples histoires. Il a cherché, consciemment, à recréer une structure née du sommeil et du hasard, lorsqu'il s'endormait et se réveillait dans des salles à projection permanente et captait des bribes de films, ce qui rappelle le goût pour le hasard et l'écriture automatique des dadaïstes. Ses films, comme *Trois vies et une seule mort*, 1995, ou *Généalogies d'un crime*, 1996, reposent sur une narration éclatée. Ses récits, construits selon un principe d'arborescences, amorcent tout un jeu de miroirs et d'identifications.

D'autres réalisateurs se sont attachés à déconstruire et reconstruire la narration, comme Peter Greenaway, dans *Prospero's Books*, qui, par divers procédés d'incrustations vidéo, représente le texte filmique comme un tissage, renvoyant à l'étymologie même du terme. Ces tentatives constituent une réflexion poétique sur la création artistique et permettent de réfléchir aux fondements du langage de l'art, comme le photomontage dadaïste. Le mélange de montage dans le plan et d'incrustations vidéo pratiqué par Greenaway, vrai feuilletage² de l'image, ne constituerait-il pas la forme contemporaine du simultanisme prôné par les dadaïstes, que l'on pourrait définir comme une manière de retranscrire les perceptions dans leur simultanéité, ou de transposer les divers aspects de la réalité de manière simultanée ?

Rupture image/ son

Une seconde forme de déconstruction, qui pourrait avoir été inspirée par le dadaïsme, est due à Isidore Isou, journaliste d'art et poète lettriste, auteur en 1947 de *L'Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, texte proche des aspirations dadaïstes dans lequel il accordait une place prépondérante à la lettre, érigée en particule commune à tous les arts. Il exprimait, dans son ouvrage *Traité d'économie nucléaire*, 1948, l'ambition d'inventer un système économique pour libérer les forces révolutionnaires de la jeunesse, mue par une créativité pure, en marge de la sphère économique. Ses textes ont alimenté la pensée dont est issu mai 68. Enfin, son film manifeste, *Traité de bave et d'éternité*, 1951, oscille entre la proclamation de son amour d'un cinéma d'auteurs, et l'aspiration à détruire le cinéma dominant. La bande-son invitait à « déchirer » les deux composants du film, son et image, et à détruire la pellicule. Après avoir comparé ses salles à des fumeries d'opium, il revendiquait un cinéma de subversion. Il privilégiait des films qui agressent le regard du spectateur. Il s'est attaché à mettre en relation le cinéma avec les principes du lettrisme, et a pratiqué un travail spécifique sur le son. L'image apparaît floue, grattée, abîmée, inversée, lacérée, devient un vide noir ou blanc. Des poèmes lettristes, visuels ou sonores, s'intercalent. Le film évoque les éléments de dissolution chers aux dadaïstes, et les procédés qu'ils utilisaient comme les *schadographies*³.

² Ce terme est employé par Didier Plassard, dans son article « Creuser l'écran, Quelques marques de la théâtralité dans *Mémoire des apparences* de Ruiz et *Prospero's Books* de Greenaway », in Béatrice Picon-Vallin, *Le Film de théâtre*, Paris, CNRS Editions, 1996.

³ Utilisées par Christian Schad, qui les nommait photogrammes, en 1916, et rebaptisées par Tzara qui jouait sur le nom de Schad et le mot anglais *shadow*, les schadographies consistaient à impressionner du papier sensible par des superpositions ou des collages de papier, de tissu ou des objets, qui produisaient des images évanescentes, dont on pourrait aussi retrouver l'esprit dans les incrustations vidéo de Peter Greenaway.

Pour détruire les valeurs du cinéma, Isidore Isou s'est fondé sur le montage *discrepant*, terme qui signifie rendre un son différent, être en désaccord. La *discrepance* repose sur la distorsion du son et de l'image. L'avant-garde avait cassé l'association parole/vision. Isou revendiquait celle de l'oreille/œil. Son film applique ses principes. Il brouille la bande son et malmène l'image, qu'il morcèle ou parasite. Le montage mélange temps et espaces selon un flux hétérogène. Le blanc de certains plans altère leur caractère figuratif. La voix du narrateur apparaît décalée de l'image. Des carrés noirs sur le blanc distraient l'œil du spectateur, ancrant l'idée de l'insignifiance du narratif. Les poèmes lettristes, lus sur des plans monochromes, s'accordent à l'absence de figuration comme au réemploi de chutes de films, qui met l'accent sur le montage. Le travail sur la voix *off* et la désincarnation se retrouve dans certaines adaptations théâtrales comme *Bérénice* de Raoul Ruiz, qui sépare les corps et les voix, *Prospero's Books* de Peter Greenaway, ou certains films de Marguerite Duras. Les paroles des personnages dérivent à la surface de l'écran, manifestant des présences fantomatiques à la lisière des films.

Debord ou la destruction

Guy Debord, lui influencé par le dadaïsme qui avait refusé les processus aliénants, à l'œuvre dans la fabrication des objets culturels, et par la pensée d'Isou, enracinait son travail dans ce refus de l'aliénation. Il avait écrit en 1949 une lettre qui proclamait son idéal artistique tout en jouant sur le langage : « Le dadaïste Guy Debord vous attend au tournant Métro Porte des Lilas », et se référait à Cravan. Mais sa pensée politique va bien plus loin que celle du dadaïsme. En 1957, il avait contribué à fonder l'Internationale situationniste, une organisation révolutionnaire désireuse d'éradiquer la lutte des classes, le malheur historique et la dictature de la marchandise, en droite ligne de certains courants de la pensée marxiste, et qui ambitionnait de surpasser le dadaïsme, le surréalisme et le lettrisme. Le mouvement visait à la réappropriation du réel, au dépassement de l'art, et à la libération des conditions historiques. Ses membres utilisaient le calembour (héritage de Dada) comme arme politique pour montrer l'inanité de la culture bourgeoise.

A la base de la pensée de Debord intervient le constat d'une séparation. Nous vivons dans un monde où tout est représentation. Le spectacle constitue une inversion concrète de la vie, « un rapport social entre des personnages médiatisé par des images »⁴, qui conditionne une société basée sur l'apparence.

⁴ Les formules entre guillemets qui suivent sont empruntées au film *La société du spectacle*.

Les hommes subissent cette métamorphose qui change le monde réel en « simples images », et fait de simples images des êtres réels. Cette scission généralisée du spectacle se révèle inséparable de l'état moderne, caractérisé par l'aliénation, la division du travail et la domination de classe qui signalent la perte d'une unité. Dans *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978, le cinéaste revient encore une fois sur ce thème de la séparation, en décrivant la situation du public du cinéma. Il montre que la vie et le cinéma sont devenus interchangeable, que la domination de la marchandise s'exerce de manière occulte sur l'économie, science dominante de la société du spectacle, et mène, dit Guy Debord dans son film éponyme, « une guerre de l'opium permanente ». Il compare le système de la société de consommation à celui du stalinisme, qui met à l'encan les valeurs et les personnes périmées. L'échec de la révolution prolétarienne vient du fait que le pouvoir ouvrier a été organisé selon le modèle bourgeois de la séparation, fournissant ainsi un cadre étatique à la classe dominante. En opposant consommation à consumation, Debord cherche à renverser le monde.

Sur le plan artistique, son travail de *tabula rasa* adopte une forme belliqueuse, explicitée par la métaphore de la guerre et illustrée par des exemples empruntés au cinéma, à la légende ou à l'histoire. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* évoque un groupuscule révolutionnaire dont il décrit les aspirations. Le fond sonore mêle des voix entrecroisées, qui débattent de sujets politiques. Sortir du conditionnement, créer une architecture différente, s'ériger contre les goûts et les valeurs de la société, rejoindre les masses, ces objectifs politiques, résumables par la formule « changer le monde », rappellent les aspirations politiques des dadaïstes, qui ont influencé la pensée de mai 68, dont *La société du spectacle* montre des images. Debord affiche son indépendance à l'égard du cinéma, qu'il considère de manière critique. Il avait l'intention, à la projection de son film *Hurlements en faveur de Sade*, de dire : « il n'y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de films. » Dans *In girum imus nocte et consumimur igni*, il dénonce le voyeurisme du spectateur et la vanité des images inefficaces à transformer la société en profondeur, et ne prouvant « que les mensonges existants ». Il a recours à un titre palindrome, procédé cher aux dadaïstes, qui rend compte de sa démarche. Pouvant se lire dans les deux sens, ce titre constitue un effet de miroir et de répétition, une mise-en-abyme qui opère dans le film, où l'un retrouve quelques citations de *Hurlements en faveur de Sade*, premier film de Debord, à l'iconoclasme radical, qu'il définissait

comme entreprise « pour un terrorisme cinématographique »⁵. Debord réfléchit sur cette figure de rhétorique qui accorde forme et fond. Son film, comme celui d'Isou, vise à désaliéner le spectateur en posant un discours de vérité sur des images fausses, ou insignifiantes. Détruire la société et détruire le cinéma relèvent d'une démarche commune. Dans *La société du spectacle*, le cinéaste désosse des œuvres auxquelles il emprunte soit des plans, soit des séquences entières. Il use de procédés de distanciation, refuse de créer une fiction, empêche le spectateur de céder à l'hypnose qui caractérise la société de son temps et aspire à détruire la mémoire de l'art.

Hybridation des arts

Un autre aspect du dadaïsme refait surface chez les cinéastes : la question de l'hybridation des arts. Les dadaïstes ont décloisonné ces derniers, supprimé les frontières, et construit des spectacles hybrides, qui mêlaient danse, poésie, peinture et musique.

Théâtralité et picturalité

Peter Greenaway, dans sa conférence du 8 avril 2010⁶, s'était attaché à décrire le nouveau cinéma, qu'il contribuait à créer, car il considérait qu'aucune évolution véritable ne l'avait touché depuis les avant-gardes des années 1920. Celui-ci, créé pour servir de distraction bon marché au prolétariat, n'excitait plus notre imagination, car il avait été détruit de l'intérieur par 4 formes de tyrannie: le texte, avec l'adaptation de romans faisant des films des livres illustrés, la tyrannie du cadre, la fiction de l'absence du spectateur, déterminant le jeu des acteurs, et l'élimination de la caméra.

Greenaway avait ensuite présenté quelques-unes de ses expériences, qui visaient à changer la forme du cadre, pour modifier le contenu de la projection, et détruire la perception formatée du spectateur en l'obligeant à voir autrement, sans cadre. Déjà, Christian Schad, en 1919, découpait les contours de ses photogrammes « pour leur donner une orthogonalité différente de celle du papier photographique rectangulaire »⁷. À Milan, il avait imaginé des écrans géants de formes différentes, destinés à représenter l'horizon de la terre, ou des écrans en volume pour conférer aux formes projetées l'apparence de

⁵ Préface d'Alice Debord, Livret du DVD, p. 7.

⁶ Prononcée à Perpignan au cours du festival Confrontation, consacré à la relation entre le cinéma et les autres arts, dont il était l'invité d'honneur.

⁷ Marc Dachy, *op. cit.*, p. 139.

sculptures. À Amsterdam, il avait créé une installation sur *La Ronde de Nuit*, qui jouait avec la lumière artificielle, puis réalisé un film sur son expérience. Ce film montrait des images du tableau sous des éclairages différents, avec des dialogues et des bruitages. *La Ronde de nuit* apparaissait éclairée, animée par la lumière et sonorisée comme un film. La lumière faisait apparaître et disparaître des zones entières du tableau. L'image était animée par un orage virtuel, ou des lueurs d'incendie. La toile semblait dévorée par les flammes. A un autre moment, un trait blanc cernait peu à peu les personnages. Greenaway avait aussi travaillé sur ce tableau, en jouant de la musique, des variations de cadre, de l'obscurcissement. Les personnages d'abord sombres s'éclairaient progressivement puis l'on commençait à voir le visage du Christ, les autres restaient dans l'ombre. L'image claire était vue comme à travers la grille d'une prison avec un plafond quadrillé. Greenaway s'attachait aussi à jouer sur des effets d'éclairage mouvant dans le noir et expérimentait à partir des tableaux et des moyens du cinéma. Son éclairage de la *Cène* donnait l'impression que le tableau était en noir et blanc, sauf les mains, en couleurs, qui se détachaient sur la bichromie. Les personnages se décoloraient et se recoloraient. Le réalisateur faisait émerger par un jeu d'éclairage une composition proche de la *Création du Monde* dans la Chapelle Sixtine, qui mettait l'accent sur la théâtralité, avec des douches de lumière par les côtés, et une lumière tournante qui balayait progressivement l'ensemble en laissant des passages dans le noir. Il jouait sur les faisceaux, ménageait des *vedute*, revenait au tableau éclairé à nouveau, composait un quadrillage de lumière qui se déplaçait, un peu de biais. Il faisait surgir du noir comme l'ombre d'une fenêtre puis montrait le Christ centré sur un ciel bleu. La lumière se déplaçait en isolant tel ou tel élément. Au moment où le Christ apparaissait fixe et central, une musique dramatisait l'apparition, dont l'effet était renforcé par des rayons lumineux venus du plafond qui semblaient émaner de lui, évoquant une image pieuse.

Le cinéaste avait aussi travaillé à Venise sur les *Noces de Cana* de Véronèse, tableau monumental, constitué de 126 personnages, qu'il s'était attaché à faire dialoguer entre eux, comme dans d'autres tableaux, et réinterprété le sujet en se référant au *Da Vinci Code*, de manière iconoclaste, puisqu'il faisait des *Noces de Cana* le mariage de Jésus avec Marie-Madeleine. Les dialogues des personnages étaient figurés comme ceux d'un vrai mariage.

Sa *Ronde de Nuit*, de facture étonnamment classique, joue elle aussi sur l'hybridation des arts. Le film réfléchit sur la question du spectateur, en peinture, au théâtre, au cinéma. La théâtralité se manifeste à travers la structure de l'espace, traité comme la scène du théâtre à l'italienne à diverses reprises. La présentation

de personnages face au public, filmés frontalement, monologuant ou dialoguant, renvoie aussi le spectateur à un modèle théâtral. Mais le dispositif demeure ambigu, évoquant tantôt le lien entre théâtre et peinture, tantôt celui entre théâtre et cinéma. C'est le cas au début du film, qui par un effet de focalisation interne, nous fait entrer dans le cauchemar de Rembrandt. Le générique s'est attardé sur des détails de son tableau : *La ronde de nuit*. Les premiers plans font surgir des cavaliers portant des torches. La séquence montre ensuite un écran encadré de rideaux, comme on en voyait encore dans les années 50, quand la salle de cinéma imitait celle du théâtre. Derrière cette surface blanche apparaissent des ombres mouvantes, des images qui s'y superposent. Le dispositif nous est alors dévoilé : il s'agit de Rembrandt, qu'un cauchemar a jeté au bas de son lit, et qui se réveille à peine. Le peintre a encore du mal à distinguer le rêve de la réalité. Greenaway ménage un jeu subtil entre cinéma, théâtre d'ombres, théâtre, glissant imperceptiblement de l'un à l'autre. Eclairé, le lit de Rembrandt évoque les tréteaux, ou les chariots du Siècle d'or espagnol. D'autres moments rappellent les tableaux vivants des premiers temps du cinéma. Un des thèmes dominants du film, qui s'ouvre sur l'insert d'un œil peint, reste celui du regard. *La Ronde de Nuit* réfléchit tout à la fois sur la peinture, le théâtre et le cinéma, dans un vertigineux jeu de miroirs où chaque art devient la métaphore de l'autre.

Le rêve, lieu privilégié de l'hybridation

La dimension onirique du dadaïsme, qui s'exprime en particulier dans les tableaux de Max Ernst, a été abondamment revendiquée par les surréalistes. Certains cinéastes contemporains, qui jouent sur l'hybridation des arts, comme Raoul Ruiz, y ont recours. Ruiz, pour qui l'acte de filmer s'apparente à une transaction avec l'au-delà, évoque dans *Les Mystères de Lisbonne* la dimension énigmatique du rêve et l'énergie du désir. Ce qu'on nous présente comme la réalité se révèle être le rêve d'un enfant entre la vie et la mort. La fin du film se confond avec celle-ci. Des indices sont donnés, et parfois démentis, comme au début. Les figures paraissent floues, tandis que le trouble de l'image, le mouvement circulaire opéré par la caméra et les déformations légères suscitent une impression d'anamorphose. On retrouve cette dimension tout au long du film : plongées et contre plongées franches, qui provoquent une désorientation spatiale, ombres, reflets, filmage à travers une table transparente, angles bizarres. L'anamorphose est un procédé qui, selon Baltrusaitis⁸, permet de dédoubler et

⁸ Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Olivier Perrin, 1955.

de déchirer la représentation. Son emploi n'a rien d'anodin. Ici, il constitue le moment précis où se conjuguent théâtre, peinture et rêve. Il apparaît comme un indice du leurre dont est victime le spectateur, et nous renvoie à la vérité de cette fiction : tout cela n'est pas réel. Ruiz joue avec les fantasmes et les citations, en traitant sa propre version du *Cauchemar* du Füssli comme un épisode de rêve, altéré, retravaillé, dans un climat nocturne, comme cette séquence qui hésite entre théâtre et peinture, avec des éléments d'intertextualité filmique, de l'entrée théâtrale de Sébastien, dont l'irruption par une porte encadrée de rideaux fait songer à la scène. Mais le tableau de l'incendie évoque une peinture animée, entourée d'un cadre marqué, qui la délimite, formé par les murs sombres de la pièce : l'événement est vu depuis l'intérieur. L'arrivée dramatique de Sébastien est soulignée par sa reprise dans le théâtre miniature. Le plan de Blanche allongée sur le canapé inverse la scène par rapport au *Cauchemar* de Füssli mais aussi à *La Marquise d'O*. Trois éléments, déplacés par Raoul Ruiz, font songer au film de Rohmer : l'incendie, l'officier, le sauvetage. La position de Sébastien n'est pas celle de l'incube du tableau de Füssli, mais le rappelle. La séquence unit l'érotisme et la mort et fait songer à *Nosferatu*. Ruiz joue avec les fantasmes et les citations, en traitant sa propre version du *Cauchemar* comme un épisode de rêve, altéré, retravaillé, dans un climat nocturne, favorisant l'hybridation artistique.

Art, politique, mais aussi spiritualité, nous ramènent encore à Dada.

Un spirituel alternatif

L'iconoclasme ruizien

La dimension iconoclaste de Dada n'épargne rien ni personne. Ainsi, Duchamp met des moustaches à la Joconde et intitule son œuvre LHOOQ, une blague de potache qui désacralise cette icône de la peinture. Marcel Duchamp érige un urinoir industriel en œuvre d'art. Schwitters construit la « cathédrale de la misère érotique ».

Quelles équivalences de l'iconoclasme dadaïste ou de ses tentatives de désacralisation peut-on trouver aujourd'hui ? Raoul Ruiz, avec *L'hypothèse de tableau volé* leurre le spectateur, et persiste dans *La vocation suspendue* en présentant le film comme le produit de deux époques différentes, ce qui expliquerait le changement de comédiens et le passage du noir et blanc à la couleur. Il l'abuse en lui proposant une fausse polémique religieuse, de manière caustique et irrévérencieuse, se moquant de la théologie, comme de la psychanalyse érigée en dogme dans *Généalogies d'un crime*.

Dans *La Vocation suspendue*, Raoul Ruiz a établi le contexte, celui de querelles religieuses qui se sont déroulées autrefois au Chili, et qui, loin d'affaiblir l'institution, ont contribué à la renforcer. Le cinéaste les a conçues comme une métaphore de toutes les formes d'institution. Une citation, que Ruiz prétend empruntée à la fois à Saint Augustin et Staline et qu'il détourne librement, indique les enjeux du film : pour survivre, une institution doit se muer en citadelle assiégée. On s'aperçoit très vite que cette pseudo-querelle relève de la fiction, car les dates des événements mentionnés ne présentent pas de coïncidence temporelle. Raoul Ruiz ne recherche pas la véracité historique, puisqu'il transpose les conflits dans les années soixante, pour le film en noir et blanc, et soixante-dix pour celui en couleurs, avec des références à la guerre civile espagnole, dont un personnage a rapporté, et utilisé, des images profanatoires. Et pourtant, l'amalgame fonctionne, une impression d'unité jaillit des matériaux hétérogènes, ces disputes n'étant pas familières au spectateur, qui y croit. Ce mélange d'époques, qui confère son intemporalité au conflit, montre aussi qu'il faut lire le film autrement. Car l'écriture de Ruiz, qui manie l'ironie et la satire, demande à être décryptée. Ainsi, un des religieux désigne « l'infâme qu'il faut écraser », reprenant de manière surprenante une expression voltairienne. Dans un autre passage, l'association d'une musique religieuse à la surimpression d'une croix lumineuse parodie les scènes de miracles dans les films édifiants. Le marchandage des statuetstes religieuses, situé juste avant l'épisode de la conversion, invite le spectateur à ne pas prendre cette dernière au sérieux, d'autant que le trafic d'images (au demeurant très kitsch) leur dénie toute valeur spirituelle. D'autres indices, infimes, se glissent au cœur des controverses théologiques : Notre Dame du Mariage Blanc, le père Euthanasien Persienne, dont le prénom signifie Bonne Mort. Il est dépeint comme un athée. S'agit-il d'un pseudo-thaumaturge de l'Église, soucieux d'accélérer sa fin, ou d'une critique de la position de l'Église contre l'euthanasie? Son patronyme évoque des volets à travers des ouvertures laissant passer la lumière.

Tout cela indique qu'il ne faut pas accorder foi à cette querelle théologique, comme le suggère le mélange de continu et de discontinu. Le mystère de l'intrigue reproduit, ironiquement, le mystère religieux. Parfois, les sutures sont nettes: raccord d'un élément du décor, reprise d'un fragment de dialogue, raccord regard, jeu de miroirs, continuité d'un morceau musical, écran noir. Mais la brièveté de certains passages, les changements vestimentaires (soutane ou costume civil), le montage *cut*, l'insertion de séquences difficilement situables dans la diégèse, l'escamotage d'infimes morceaux de dialogues, les

raccords-regards imprécis (à un plan regard succède une image semi-subjective), en introduisant une rupture franche, suscitent l'impression inverse. Le spectateur doit opérer un travail de reconstruction.

Ruiz insère dans son œuvre une fresque, qui cristallise les divers questionnements esthétiques. Hétérogénéité, manque d'unité constituent-ils une faiblesse artistique ou la matérialisation d'un mystère ? Il s'attache à invalider des querelles qu'il rend volontairement confuses ou contradictoires. Son iconoclasme de réalisateur s'exprime dans cette querelle des images aux diverses formes, dont les enjeux se révèlent tant théologiques qu'esthétiques. Parallèlement, le film met en scène le thème de la profanation, qu'il s'agisse de celle des corps ou de celle des images, puisqu'il s'agit, semble-t-il, de la même chose, l'homme étant modelé à l'image de Dieu. La première concerne le tombeau d'une religieuse, ouvert pendant la guerre civile espagnole par des républicains, qui ont photographié à loisir le visage de la morte (ce dernier n'atteste aucun signe de décomposition, comme celui de certains saints, miraculeusement conservés). Des portraits ont circulé, au point que Jérôme le reconnaît dans la fresque peinte au couvent. La deuxième profanation semble intervenir dans le finale, et concerne cette fois l'hostie, après consécration de celle-ci.

Ainsi, l'irrévérence de Ruiz, son jeu avec le spectateur, son iconoclasme manifeste rappellent les facéties parfois blasphématoires des dadaïstes, leur goût de la provocation et du scandale, leur humour débridé.

La montagne sacrée, itinéraire spirituel et esthétique

La montagne sacrée, de Jodorowsky, désoriente le spectateur dès l'ouverture. La première partie, non narrative, de caractère poétique, s'apparente à un collage (certains plans du début sont d'ailleurs composés ainsi) ou à un puzzle, à travers lequel le cinéaste dénonce les dérives du monde moderne (dictatures politiques, pouvoir de l'argent, obscénité, voyeurisme) et propose au déchiffrement du spectateur un certain nombre de symboles ésotériques, dont la signification s'éclaire partiellement dans la seconde partie. L'imagerie, grouillement d'insectes, amputation de membres, climat onirique, doit aussi beaucoup à Buñuel et Dali. La répétition délirante de certains motifs s'accompagne d'une critique politique qui fustige la violence des dictatures latino-américaines, en lien avec les États-Unis, le règne de l'arbitraire et l'aspiration à la liberté. La démultiplication de la figure du Christ rappelle un épisode de l'histoire Dada, dans lequel Johannes Baader, provocateur d'origine allemande converti au dadaïsme, tenait le rôle principal. Ainsi, il avait fait

irruption en hélicoptère au milieu d'une convention de personnes qui se prenaient pour Jésus, auquel il ressemblait lui-même, allant parfois jusqu'à jouer ce rôle sans qu'on sût s'il le prenait au sérieux ou s'il s'agissait d'une plaisanterie.

Dans la séquence du *Cirque des crapauds et des caméléons*, Jodorowsky filme des animaux vivants, en une sorte de *happening*, censé rejouer la colonisation du Nouveau Monde par les Espagnols. Les animaux paraissent s'entretuer sous le regard de la caméra, grâce à un montage efficace. Cet épisode constitue la relecture fantasmée d'un texte culturel célèbre, l'arrivée des caravelles de Colomb et le massacre des Indiens. Jodorowsky figure aussi des personnages, également en PVR, présentés comme des manipulateurs. L'un d'entre eux est associé au symbole de la croix gammée, que renforce la bande-son, avec ses chants guerriers nazis. La notion de manipulation visible, pour cet étrange spectacle de cirque en miniature, pourrait constituer le microcosme des manipulations exercées par le pouvoir, que dénonce le film, et qui s'exercent au quotidien dans le monde réel. L'itinéraire spirituel auquel sont amenés ceux qui jouent dans le film aboutit à un finale surprenant. L'alchimiste, incarné par Jodorowsky, s'adresse aux spectateurs comme le maître à ses disciples.

Cette spiritualité doit être reliée à la passion pour l'ésotérisme de Jodorowsky. En 1960, il avait fondé avec Arrabal et Topor le mouvement *Panique*, en l'honneur du dieu Pan : « Pan aimait tout ce qu'aimait le surréalisme, et tout ce qu'il n'a pas aimé, sans un Breton pour nous surveiller. » Comme eux, les dadaïstes avaient privilégié le hasard et la mémoire. « Plus l'œuvre de l'artiste sera régie par le hasard, la confusion, l'inattendu, plus elle sera riche, stimulante et fascinante. » Sans se calquer sur Dada, le mouvement avait repris quelques-unes de ses tendances, y compris la spiritualité⁹.

Le film de Jodorowsky, qui repose sur une forme d'hybridation artistique (collage, picturalité et théâtralité), met l'accent sur une forme de vérité et de réalisme moral. Après ce voyage initiatique auquel nous avons assisté, nous sommes invités à ouvrir les yeux pour accéder enfin à la connaissance. Les immortels sont un leurre.

Et nous sommes ici... mortels. Plus humains que jamais. Nous n'avons pas découvert l'immortalité, mais nous avons au moins obtenu la réalité. Nous étions dans un conte de fées, nous nous sommes réveillés. Mais... cette vie est-elle réelle ? Non, c'est un film. Élargissez le plan...

⁹ Une partie des dadaïstes avait effectué des séjours en Suisse au Monte Verità, sorte de projet théosophique de monastère laïc, considéré comme un lieu bouillonnant de la pensée anarchiste.

Nous sommes des images, des rêves, des photographies... Nous ne devons pas rester prisonniers. Nous dissiperons l'illusion. Ceci est Maya. Adieu, montagne sacrée. La vraie vie est ailleurs.

Ce jeu d'illusion/désillusion renvoie à un des grands thèmes du baroque, qui repose sur la tromperie du spectateur, et auquel Jodorowsky confère un supplément de sens. Sa formule « c'est maya » joue sur les mots, en se fondant sur des références culturelles éloignées dans l'espace et le temps. D'un côté, les Mayas, à travers l'image des pyramides, et dont l'extermination s'est rejouée devant nous. De l'autre, le terme de *Māyā* issu de l'hindouisme, signifie, entre autres, illusion cosmique. Dans la philosophie spéculative védique, la *Māyā* constitue l'illusion d'un monde physique que notre conscience prend pour la réalité. Il faut revenir à la vie pour la changer.

Cette invitation à rejoindre la vie, que profère Jodorowsky à la fin de *La montagne sacrée*, rappelle les proclamations du mouvement Dada. Les artistes dadaïstes avaient l'idée que l'art sévissait dans la vie, pas dans les musées. L'art ne devait pas être coupé de la réalité. Il rendait la vie plus intéressante que l'art. Cette dimension de la vie, à laquelle l'art nous ramène, constitue l'un des traits fondamentaux du dadaïsme.

Ainsi, le mouvement Dada a laissé des traces durables. Sa postérité, loin de se constituer en école, a essaimé, certains réalisateurs choisissant de reprendre quelques tendances, la déconstruction et la reconstruction de l'art, la pensée politique, le goût pour la fantaisie et la mystification. Si certains, comme Isou ou Debord, se situent en droite ligne du mouvement, d'autres s'y relient de façon plus fantaisiste ou surprenante, comme Ruiz, inclassable, ou Greenaway, qui s'efforce de prolonger les avant-gardes des années 1920.

Références

Ouvrages

- BALTRUSAITIS Jurgis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Olivier Perrin, 1955.
DACHY Marc, *Dada et les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1994 et 2011.
DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.
RIBEMONT-DESSAIGNES Georges, présenté par Jean-Pierre Begot, *Dada*, nouvelle édition, 1994.
RUIZ Raoul, *Poétique du cinéma 1*, Dis Voir, 1995.

Articles

- AMIOT Anne-Marie, « Georges Ribemont-Dessaignes, du nihilisme dada au dithyrambe dionysiaque », in *Noésis*, téléchargé le 2/2/16.
- PLASSARD Didier, « Creuser l'écran, Quelques marques de la théâtralité dans *Mémoire des apparences* de Ruiz et *Prospero's Books* de Greenaway », in Béatrice Picon-Vallin, *Le Film de théâtre*, Paris, CNRS Editions, 1996.

Marion Poirson-Dechonne is Associate Professor (with habilitation) in cinema studies at Paul Valéry-Montpellier 3 University. She published two scientific books *Le cinéma est-il iconoclaste ?* (Corlet Cerf, 2012) and *Entre spiritualité et laïcité, la tentation iconoclaste du cinéma* (L'Harmattan, 2016). She coordinated three issues of the journal *Cinémaction*. Her research topics are: cinema and arts, the cinema and the sacred, cinema and politics, cinema and video games. She is also the author of some very successful crime fictions: *Serial Venus*, *Flics & Geeks*, *Pas de sursis pour les anges*.