

LE HASARD ET L' INTRIGUE

Mais voici qu'à l'improviste - c'est bien le mot! - apparaissent sur les écrans des oeuvres qui s'écartent résolument des structures traditionnelles de l'intrigue. Les événements n'y ont plus, entre eux, de rapports dramatiques au sens conventionnel. Il ne se passe rien ou, lorsqu'il se passe quelque chose, on ne dirait plus un fait raconté, mais un fait surgi par hasard. Nous pensons surtout ici aux oeuvres célèbres d'Antonioni: *l'Avventura*, *la Notte*, *l'Eclisse*, *il Deserto rosso*.

L'importance de ces films tient non pas seulement au souci de recherche et d'innovation dont ils témoignent, mais également à ce qu'ils ont été acceptés par le public: critiqués, vitupérés, mais finalement acceptés et assimilés, comme un fait discutable peut-être, mais possible en tout cas. Remarquons que ce procédé narratif a été essayé au moment où la sensibilité collective s'était familiarisée depuis quelques années déjà avec la logique du reportage télévisuel: il y a peut-être là plus qu'un hasard. Le reportage est un récit qui, si lié et si cohérent soit-il, utilise comme matière première la succession brute des événements. Même s'il existe un fil conducteur, le récit se perd continuellement en digressions et comporte des temps morts ainsi quand on attend l'arrivée d'un coureur, la caméra s'attarde sur le public ou sur les édifices environnants, parce qu'il n'y a rien de mieux à faire.

Bien des passages de *l'Avventura* ressemblent à une prise de vues en direct; il en va de même dans la fête nocturne de *la Notte* ou dans l'épisode au cours duquel l'héroïne se promène au milieu d'enfants qui lancent des fusées.

On peut dès lors se demander si la prise de vues en direct n'a pas sa place - au titre de cause concomitante ou de simple phénomène contemporain - dans une étude sur l'"ouverture" des (p. 160) structures narratives et sur la possibilité de reproduire la vie dans la multiplicité de ses directions, en dehors de toute trame préétablie.

II. Mais ici nous rencontrons immédiatement une équivoque: la vie n'est pas "ouverture", mais *hasard*. Pour transformer ce hasard en noeud de possibilités, il est nécessaire d'y introduire un schéma d'organisation. Il faut choisir les éléments d'une constellation, entre lesquels on pourra ensuite - mais ensuite seulement - établir des rapports polyvalents.

Dans *l'Avventura*, l'"ouverture" est le fruit d'un montage qui, de propos délibéré, substitue au hasard pur et simple un hasard "voulu". Si l'intrigue n'existe pas, c'est que le metteur en scène entend communiquer au spectateur un sentiment de suspension, d'indétermination, le frustrer de ses instincts "romanesques" et le faire pénétrer au coeur de la fiction où il lui reviendra de s'orienter à travers une série de jugements intellectuels et moraux. L'"ouverture" suppose finalement l'organisation minutieuse et calculée d'*un champ de possibilités*.

Or, rien n'empêche qu'une prise de vues en direct ne puisse choisir parmi les faits ceux qui se prêtent à une organisation "ouverte" de ce genre. Mais ici interviennent deux facteurs essentiels, qui sont la nature du procédé utilisé, et sa *destination* sociale, ce qu'on peut appeler sa *syntaxe* et son *public*.

Justement parce qu'elle a pour objet la vie comme hasard, la prise de vues en direct cherche à la dominer en recourant à un mode d'organisation traditionnel, de type aristotélicien, régi par ces lois de causalité et de nécessité qui sont, en définitive, les lois mêmes de la vraisemblance.

Dans *l'Avventura*, Antonioni crée, à un moment donné, un état de tension dans une atmosphère brûlée par le soleil de midi, un homme renverse volontairement un encrier sur le dessin exécuté en plein air par un jeune architecte. Toute tension appelle une résolution. Dans un western, l'affaire se terminerait par une bagarre qui aurait un effet libérateur et qui justifierait psychologiquement à la fois

l'offensé et l'offenseur, en motivant leurs actes respectifs. Dans le film d'Antonioni, il en va tout autrement. La bagarre semble près d'éclater, mais n'éclate pas: gestes et passions se dissolvent dans l'accablement physique et psychologique qui (p. 161) domine toute la situation... Une indétermination aussi radicale ne peut surgir qu'au terme d'une longue décantation de la donnée dramatique. La violation de multiples attentes toutes conformes aux lois de la vraisemblance est si volontaire, si intentionnelle qu'elle doit résulter d'une élaboration minutieuse: les événements paraissent fortuits précisément parce qu'ils ne le sont pas.

A l'inverse, le reportage télévisuel d'un match de football ne peut se dispenser de souder entre elles toutes ces tensions et ces résolutions dont l'objet final est le but (ou le but manqué qui interrompt la séquence et fait éclater les hurlements du public). C'est la fonction même du reportage, qui ne saurait passer sous silence ce que le mécanisme du jeu tient pour essentiel. Mais, une fois le but marqué, le réalisateur pourrait, au choix, s'attacher au spectacle de la foule en délire - anticlimax approprié, réaction de détente normale qui suit la décompression émotive - ou montrer, tout soudain, par une démarche originale et polémique, un raccourci de la rue voisine (des femmes aux fenêtres, avec leurs gestes quotidiens, des chats pelotonnés au soleil), ou n'importe quelle autre image tout à fait étrangère au jeu, n'importe quel événement survenu dans les parages, qui ne serait lié à l'image précédente que par une violente hétérogénéité. Le réalisateur proposerait, ainsi, du jeu une interprétation restrictive, sur le plan moral ou documentaire; ou bien il refuserait toute interprétation, tout lien, tout rapport prévisible, en une manifestation passive de nihilisme qui, menée avec intelligence, pourrait produire le même effet que certaines descriptions absolument objectives du nouveau roman.

Voilà ce que pourrait faire le réalisateur si, toutefois, sa prise de vues n'était directe qu'en apparence et résultait, en fait, d'une longue élaboration, si elle renvoyait à une nouvelle vision des choses, étrangère à ce mécanisme instinctif qui nous fait rattacher les événements les uns aux autres selon les lois de la vraisemblance. Rappelons-nous, aussi bien, que pour Aristote il y a vraisemblance poétique lorsqu'il y a vraisemblance rhétorique: ceci revient à dire qu'au cours d'une intrigue, nous acceptons seulement comme logiques et naturels ces événements auxquels le "bon sens" de chacun d'entre nous s'attendrait dans la vie, ceux que, de façon presque conventionnelle et selon les lieux communs du discours, on pense devoir survenir, une fois les prémisses données. Le réalisateur (p. 162) n'est que trop porté à concevoir comme l'issue normale du discours artistique, ce que le public est porté, lui, à considérer, à la lumière du simple bon sens, comme l'issue normale d'une série réelle de faits.

III. La prise de vues en direct est donc *déterminée* dans son déroulement par les exigences et les attentes du *public*, lequel ne reconnaît la vie comme telle que si elle lui apparaît soustraite au hasard, unifiée et reconstituée à la manière d'une intrigue (13). Et cela parce que le roman à intrigue (sous sa forme traditionnelle) correspond à la manière habituelle, comme automatique, généralement raisonnable et fonctionnelle, qu'a le public de se mouvoir à travers les événements, en conférant aux choses une signification univoque. C'est seulement dans le roman expérimental qu'on trouve la volonté de dissocier les rapports selon lesquels on interprète d'ordinaire la vie, afin de découvrir non certes un néant de vie mais des aspects nouveaux de la vie, au delà des conventions sclérosées. Pareille attitude suppose une décision culturelle, un état d'esprit "phénoménologique", une volonté de mettre "entre parenthèses" les tendances acquises. Et cette volonté-là fait défaut au spectateur assis devant son écran de télévision pour être informé et pour savoir - désir légitime - "ce qui va se passer". Rien n'empêche que dans la réalité, au moment même où la tension entre les deux équipes arrive à son maximum d'intensité, les spectateurs placés sur les gradins, percevant la vanité de l'univers, ne se laissent aller à des gestes imprévisibles, l'un quittant le stade, l'autre s'endormant au soleil, un troisième entonnant des chants religieux. La retransmission en direct de tout cela donnerait lieu à une admirable non-histoire, sans pour autant rien proposer d'invraisemblable; et à partir de ce jour, une telle possibilité ferait partie du vraisemblable.

Mais, jusqu'à preuve du contraire, cette hypothèse reste, pour l'opinion commune, peu probable et le spectateur attend, tout au contraire, l'enthousiasme des assistants - que la caméra est tenue de lui fournir.

IV. En dehors de ces contraintes, liées au rapport fonctionnel entre la télévision, instrument

d'information, et un public qui (p. 163) réclame d'elle un produit déterminé, il existe une autre contrainte, de type syntaxique, déterminée par le procédé même de production et par les réflexes psychologiques du réalisateur.

La vie est, de soi, assez décousue pour déconcerter le réalisateur qui entend en donner une interprétation narrative. Il court le risque de perdre continuellement le fil de son récit, de se transformer en photographe du casuel et de l'indifférencié. Non pas de l'indifférencié voulu, qui renferme une intention idéologique précise, mais de l'indifférencié fortuit et subi. Pour échapper à cette dispersion, le réalisateur doit superposer constamment aux données immédiates le schème d'une organisation possible et, cela, de façon improvisée dans un très court laps de temps.

Or, dans pareil laps de temps, le rapport le plus accessible psychologiquement est celui qui se fonde sur l'habitude, celui que l'opinion commune considère comme vraisemblable. Relier deux événements selon un rapport inhabituel exige, nous l'avons vu, décentration, réflexion critique, préoccupation culturelle, choix idéologique. Il faudrait donc faire intervenir ici un nouveau type d'habitude qui consisterait à voir les choses de façon inhabituelle, en sorte que devienne instinctif le non-rapport, le rapport excentrique; ou qu'en langage musical, à un rapport tonal un rapport sériel se substitue.

Cette habitude créatrice, correspondant à une véritable éducation de la sensibilité, ne saurait s'acquérir sans une assimilation profonde des nouvelles techniques narratives. Or, le réalisateur de télévision n'a guère pareil loisir, et l'organisation culturelle présente ne lui en demande pas tant. Le seul établissement de rapports que lui permette son éducation - comme celle de n'importe quel individu normal non rompu à l'étude du cinéma et du roman contemporains - est dicté par la convention de vraisemblance. La seule possibilité syntaxique qui s'offre à lui est la corrélation conforme aux lois traditionnelles de la *vraisemblance* (étant bien certain qu'il n'existe pas de lois régissant les formes en elles-mêmes, que les lois sont toujours fonction de l'interprétation humaine et que, par conséquent, les lois d'une forme doivent forcément coïncider avec les habitudes de notre imagination).

Ajoutons que tout homme, fut-il un écrivain familier des techniques nouvelles, réagit, lorsqu'il se trouve devant une situation (p. 164) concrète pressante, selon des schèmes de compréhension fondés sur l'habitude et sur la notion commune de causalité - précisément parce que ces rapports sont encore, en l'état actuel de notre civilisation, ceux qui peuvent le plus facilement nous guider dans la vie quotidienne.

Au cours de l'été 1961, Alain Robbe-Grillet fut victime d'un accident d'avion dont il sortit indemne et à la suite duquel il fut interrogé par les journalistes. Comme le remarqua narquoisement l'Express, le récit que Robbe-Grillet fit, encore sous le coup de l'émotion, avait toutes les apparences d'une narration traditionnelle, de type aristotélicien ou balzacien, chargée de suspense, d'affectivité, de subjectivité, comportant un commencement, un climax et une fin. Selon l'auteur de l'article, Robbe-Grillet aurait dû utiliser pour raconter cet incident le même style impersonnel, objectif, neutre, non narratif en un mot, qu'il emploie dans ses romans; et on devait lui retirer son trône de pape des nouvelles techniques de récit. Sous ses airs de boutade, l'argumentation était bien conduite; mais qui l'eût prise au pied de la lettre et accusé d'insincérité le romancier (parce que dans un moment crucial il semblait avoir renoncé à sa propre vision des choses pour adopter celle-là même contre laquelle il avait coutume de lutter) eût été victime d'une grave équivoque. Personne n'irait prétendre qu'un spécialiste des géométries non-euclidiennes doive faire recours à la géométrie de Riemann pour mesurer sa chambre, s'il veut y construire un placard; qu'un adepte de la relativité, lorsque, du bord du trottoir, il demande l'heure à un automobiliste de passage, doive régler sa montre sur la base des transformations de Lorentz. Certains paramètres nouveaux peuvent nous fournir des outils adaptés à des situations expérimentales - en laboratoire, ou dans le cadre de l'invention littéraire - et se révéler inadaptés lorsqu'il nous faut nous orienter parmi des faits courants. Cela, encore une fois, ne signifie pas qu'ils soient faux, mais qu'en pareil cas sont plus efficaces (à l'heure actuelle tout au moins) les paramètres traditionnels utilisés par tous, au sein du quotidien.

Lorsqu'il s'agit d'interpréter un fait qui surgit devant nous et qui réclame de nous une réponse immédiate - ou lorsqu'il s'agit de le décrire en l'enregistrant à l'aide d'une caméra de télévision - les conventions habituelles sont encore les plus adéquates.

V.(p. 165). Telle est la situation du langage télévisuel au stade présent de son développement, à l'époque présente, dans une situation sociologique qui lui confère une fonction déterminée vis-à-vis d'un public particulier. Rien n'empêche d'imaginer que, dans une situation historique différente, la prise de vues en direct puisse constituer une initiation à de plus libres exercices de la sensibilité, à des expériences associatives enrichissantes, bref qu'elle soit un stage vers une autre dimension psychologique et culturelle. Mais il nous fallait tenir compte des données de fait, et considérer tant le moyen de communication télévisuel que ses lois en fonction de la situation présente du public. Aujourd'hui, un reportage qui rappellerait *l'Avventura* risquerait fort d'être mauvais, dominé par un hasard incontrôlé. Et la référence à l'"ouverture" semblerait dès lors passablement ironique.

Si notre époque voit se préciser les diverses poétiques de l'oeuvre "ouverte", cette orientation n'est pas valable pour tous les types de communication artistique, sans plus. On retrouve la structure d'intrigue, au sens aristotélicien, dans une part importante de la production contemporaine, celle qui connaît la consommation la plus vaste, et dont le niveau artistique peut être des plus élevés (car enfin la valeur esthétique ne se confond pas nécessairement avec la nouveauté des techniques - même si le recours à celles-ci est bien souvent le symptôme d'une originalité des moyens et de la pensée, où l'art trouve une de ses plus sûres conditions). La prise de vues en direct reste, quant à elle, l'un des derniers refuges de ce profond besoin d'intrigue qu'il y a en chacun de nous - et qui trouvera toujours une forme d'art, une formule ancienne ou nouvelle, pour se satisfaire. Il faut la juger en fonction des exigences auxquelles elle répond et des structures qui rendent possible cette réponse.

La prise de vues en direct n'en conserve pas moins de nombreuses possibilités d'"ouverture", puisqu'elle peut toujours mettre l'accent sur l'indétermination profonde des événements quotidiens. Il suffira que l'enregistrement de l'événement central, monté selon les lois de la vraisemblance, s'enrichisse d'annotations marginales, de rapides enquêtes sur la réalité environnante, images inessentiels pour l'action primaire mais significatives de par leur dissonance même, comme autant de perspectives sur d'autres possibilités, (p. 166) d'autres directions, une autre organisation qu'on pourrait imposer aux événements.

Le spectateur aura peut-être ainsi la sensation plus ou moins vague que la vie déborde *l'histoire* dont il suit avec avidité le déroulement, que lui-même ne se confond pas avec cette histoire. Ces annotations autres, en arrachant le spectateur à la fascination de l'intrigue, en le "dépayasant", en lui interdisant soudain une attention passive, inciteraient au *jugement*, - ou, à tout le moins, remettraient en question la force de persuasion de l'écran (14).

Notes

13. La vie ressemble davantage à *Ulysse* qu'aux *Trois Mousquetaires*; mais chacun d'entre nous est porté à la penser sur le modèle des *Trois Mousquetaires* plutôt que sur celui d'*Ulysse*, ou plus exactement, nous ne réussissons à nous remémorer la vie et à porter sur elle un jugement qu'en la repensant sur le modèle d'un roman bien fait.

14. Le style des reportages télévisuels a effectivement évolué au cours des trois années (1962-1965) qui ont suivi la rédaction de cet essai. La dialectique entre l'avant-garde et les communications de masse, entre les hypothèses expérimentales et leur accueil par le grand public, a joué bien plus vite qu'on n'eût pu croire, et bien plus favorablement.