



AVEZ-VOUS VU « PANDORA » ?

Remarques sur le cinéma d'Albert Lewin

Qu'était ce temps qui n'avait rien à voir ni avec l'histoire ni avec la logique ? Ce regard pour ainsi dire converti à l'éternité qui se tient en un lieu géométrique c'est-à-dire idéal, abstrait et réel, délié de l'espace et du temps ordinaires, qui confond la plongée et la contre-plongée, le proche et le lointain, souverainement libre, on dirait, à moins qu'il ne s'agisse d'une autre nécessité, qui rassemble, fait exister ensemble, connaît en un millième de seconde, élimine, choisit comme s'il avait une volonté propre, éloigne, rapproche en travelling avant prodigieux, bondit sur un détail jamais vu, un objet, un visage et vous apporte en même temps la blessure et la guérison. S'agit-il d'un regard ?

Jean Sullivan, *Les Mots à la gorge*, p. 16¹

Sans doute ce texte de Jean Sullivan résume-t-il parfaitement l'aspect essentiel du film qu'Albert Lewin produisit et réalisa en 1951 : *Pandora and the Flying Dutchman*. Quel est cet aspect ? Celui d'être un récit sur l'amour et la mort dans lequel les images, les personnages, les objets, les séquences s'articulent et se fondent pour produire à la fin une œuvre totale, complète et circulaire dans laquelle toute la multiplicité qui a été agencée, toute la culture qui a été convoquée, toutes les images spectaculaires qui ont été offertes à notre regard, se résorbent en un monde, en une méditation et une légende « déliés de l'espace et du temps ordinaires », et qui ont par là la puissance du mythe : celle de ne pas être une simple représentation posée devant nous et que nous pourrions maîtriser de l'extérieur, mais une pensée qui nous met en son sein, nous happe, nous possède et nous regarde. Ainsi *Pandora* réalise-t-il paradoxalement et par des moyens proprement hollywoodiens, ce que le film de Godard *Le Mépris* (qui raconte les débuts d'un film de Fritz Lang sur l'*Odyssée* d'Homère) entend nous signifier dans sa célèbre scène d'ouverture : juste avant que la caméra filmée par Godard ne

(1) Cité dans *Jean Sullivan et le cinéma*, Rencontres avec Jean Sullivan, n° 6, 1992, p. 109.





se tourne vers le spectateur (se sachant ainsi autant regardé que regardant, pensé que pensant), Godard cite une inexacte formule qu'il attribue faussement à André Bazin¹ : « Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. *Le Mépris* est l'histoire de ce monde. » Godard pose, au sujet du cinéma et comme Sullivan, la question : « S'agit-il d'un regard ? » Et il répond, lui, catégoriquement : « Non, c'est un monde », un monde qui « s'accorde à nos désirs », c'est-à-dire un monde qui est bien « idéal, abstrait et réel ». *Pandora and the Flying Dutchman* est, aussi, l'histoire de ce monde.

Un fantastique d'institution²

Dans le port espagnol d'Esperanza³ on a placé sur la plage deux corps enlacés, que des pêcheurs ont ramenés dans leurs filets⁴. L'archéologue Geoffrey Fielding, au milieu de sa maison de collectionneur et de son atelier de restauration où il tente de reconstituer un vase antique, raconte l'histoire d'amour entre Henrick van der Zee (James Mason), le Hollandais volant, et Pandora (Ava Gardner), jeune chanteuse et femme fatale, qui n'a pas rencontré l'amour mais que tout le monde aime.

Une nuit, alors que l'un de ses prétendants, le champion automobile Stephen, sacrifie à son amour sa voiture de course, Pandora est irrésistiblement attirée par un navire à l'ancre près de la plage. Nageant jusqu'à bord, Pandora rencontre Henrick van der Zee, en train de peindre (à la manière de Chirico) « Pandore, la fille chérie des Dieux ». Toujours critique et incrédule, l'archéologue comprend cependant qu'Henrick est le Hollandais volant, capitaine de navire condamné, tel un fantôme, à errer éternellement sur les mers pour avoir tué par jalousie sa femme innocente (celle-ci a les traits d'Ava Gardner-Pandora) et pour avoir blasphémé lors de son procès. Seul l'amour d'une femme, acceptant de mourir pour lui, permettra de sauver le Hollandais de sa damnation. Le destin du Hollandais est raconté par Henrick lui-même qui lit ses propres mémoires rédigés trois siècles auparavant et que Geoffrey a retrouvés. Ce passage qui clôt la première partie du film permet à Lewin un récit halluciné dans lequel James Mason, particulièrement shakespea-

(1) La formule n'est pas d'André Bazin mais de Michel Mourlet dans *La Mise en scène comme langage*, Éditions Veyrier, 1987, p. 53. Elle est par ailleurs inexacte, Mourlet écrivant ceci : « [...] le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs [...] ».

(2) L'expression est de Roger Caillois dans *Cobérences aventureuses*, Idées/Gallimard, 1976, p. 73 et suiv. Elle désigne « le merveilleux des contes, des légendes et de la mythologie, l'imagerie pieuse des religions et des idolâtries [...] ».

(3) L'espérance est le seul élément qui reste au fond de la boîte de Pandore.

(4) Pour le dialogue *in extenso* et le découpage intégral après montage du film, je renvoie au travail de Jean-Paul Török dans la revue *L'Avant-scène Cinéma*, n° 245, 1980. Ce travail est précédé d'une excellente introduction intitulée *Eva Prima Pandora*.





rien, oscille entre la veille et le sommeil, la réalité et le rêve, sur un navire sans équipage et pourtant docile à ses pensées, un navire parfaitement inverse et symétrique de celui que montre *Les Mutinés du Bounty* que Lewin produisit en 1935.

Juan Montalvo, le plus grand matador d'Espagne et né à Esperanza, revient triomphalement dans sa ville. Violent et orgueilleux, Montalvo a aimé et aime toujours Pandora. Après avoir offert à Geoffrey, Pandora et Henrick une corrida sous la lumière de la lune, Montalvo comprend l'amour qui lie indéfectiblement Pandora et Henrick. Aussi décide-t-il de tuer le Hollandais. Mais après avoir été poignardé, le Hollandais qui ne peut périr, apparaît en haut des arènes où Montalvo affronte le taureau. Croyant avoir une vision, Montalvo se fait encorner.

Pandora comprend alors le meurtre et la cause de la mort de Montalvo. Elle comprend qui est Henrick alors que ce dernier, ne voulant pas le sacrifice de Pandora, a déjà mis les voiles. Mais le vent, avant la tempête, est soudain absent. Pour la deuxième fois, Pandora rejoint le navire à la nage. L'orage éclate. Devant le tableau terminé de Pandore, devant aussi le portait du XVIème siècle représentant la femme du Hollandais et qui n'est autre qu'une photographie d'Ava Gardner due à Man Ray, le temps se fige : l'un contre l'autre, Pandora libérée de son ennui et le Hollandais volant émancipé de sa malédiction, acquièrent le salut et le repos éternels dans le naufrage du bateau et leur mort.

Le sceptique et savant archéologue déplore alors que personne ne croira à son récit : « Parce que nous vivons à une époque qui ne croit plus aux légendes... Parce que nous vivons à une époque qui ne croit plus à rien » dit-il. Achevant de reconstituer, unique puzzle, et le vase et le récit, Geoffrey déclare : « C'était le dernier fragment. C'est fini. »

Un néoplatonisme

Le monde de *Pandora* est une totalité infinie et complète. Ses couleurs saturées (l'usage du technicolor), sa lumière vibrante et fluorescente (l'usage réitéré des nuits américaines), sa profondeur de champ immense qui fait que tout, du premier plan à l'horizon, est net, engendrent un univers d'entre-expression où tout est conspirant, où tout communique selon une démesure qui agace et fascine à la fois, qui vous apporte « la blessure et la guérison ». Des objets en gros plan filmés dans la maison-musée de l'archéologue, aux paysages de mer et de falaises, en passant par le visage d'Ava Gardner qui peut être considéré comme un des centres de gravité du film, l'intensité des couleurs et de la lumière enveloppe les choses, les personnages et le temps du récit dans un égal chatoiement, dans une profonde et transparente unité. Et cet éclat est si puissant que le spectateur en est lui aussi tout éclat-



boussé. Il participe ainsi de cette énergie plus qu'il ne la voit ou se la représente. Double unité donc : celle du spectacle où le monde présenté est le lieu unique d'une effusion ou d'une diffusion lumineuse ; celle du spectacle et du spectateur par laquelle ce dernier participe de cette diffusion et se hausse au niveau d'un regard tout puissant qui voit les plus petites choses comme les plus grandes, qui comprend les liens invisibles qui réunissent tous les aspects constitutifs du monde : a) les éléments de la nature (la mer, le soleil, les nuages, le sable) ; b) les objets de la culture artistique (le livre d'Omar Khayyam sur lequel s'ouvre et se clôt le film, les statues grecques érigées sur la plage), de la culture scientifique (la lunette et le bec bunsen de Geoffrey), de la culture traditionnelle (le flamenco et la corrida espagnols) ou moderne et industrielle (la voiture de course qu'une caméra filme pendant son record de vitesse, les musiciens de jazz qui jouent sur la plage adossés à des statues antiques) ; c) les hommes et les femmes qui pensent, raisonnent, croient et désirent (la star américaine Ava Gardner et l'acteur anglais James Mason) ; d) les périodes du temps ainsi que les lieux de l'espace (toute l'économie du film se condense dans cet instant de la fêlure du sablier apparu plusieurs fois dans le film et qui se brise au moment de la mort et de la conquête de l'éternité). Tout cela, c'est-à-dire tout ce qui fait un monde complet (le divin, la nature, l'homme sous tous ses aspects), fusionne au sein d'un univers idéal, « géométrique » comme disait Jean Sullivan ou « cristallin » comme dit Gilles Deleuze¹, un univers « qui confond la plongée et la contre-plongée, le proche et le lointain, souverainement libre ». L'univers surchargé, surdéterminé ou surabondant de *Pandora*, sa démesure qui fait que tout est trop beau, trop grand, trop clair, trop plein de significations, font de ce film hyperbolique un monde où s'échangent l'infini et le fini, la durée et l'instant, le temps et l'éternité, le subjectif et l'objectif. Cet échange est le sujet sans doute trop voyant du film puisque la mort sacrificielle de Pandora est le moment de la conversion et de la résorption de toutes les dualités et les distinctions qui font la condition humaine (sujet-objet, temps-espace, cause-effet, vie-mort, etc...). Cet échange est aussi la loi de fonctionnement du film lui-même se voulant adéquat à son contenu : d'une part les mises en abyme du récit, les échos et les correspondances, la circularité, bref l'architecture du film ; d'autre part la rutilance de l'image, sa clairvoyance ou sa lucidité (au sens où la Renaissance parlait d'une *pictura lucida*, d'une peinture lucide), confondent les limites. Or les deux limites principales sont celles du dehors et du dedans, du subjectif et de l'objectif. En regardant *Pandora*, nous contemplons une œuvre d'art et nous participons d'elle parce qu'elle

(1) *L'Image-temps*, Éditions de Minuit, 1985, chapitre 4 « Les cristaux de temps », p. 92 à 128.





offre le spectacle d'une universelle participation ; nous voyons devant nous un monde d'objets et de corps en mouvement mais un monde « tiré de l'intérieur », comme se reflétant au-dedans d'un œil ou d'une pensée. Quand on regarde *Pandora*, le réalisme propre au cinéma parce qu'il est photographie en mouvements (mouvements de la caméra, mouvements du montage) de corps en mouvements, s'identifie à l'oni-risme parce que le film est comme des images d'un rêve : des images qui ne sont ni en nous ni hors de nous, des images derrière lesquelles il n'y rien et qui ne sont pas comme des tableaux ou comme une scène de théâtre avec leurs cadres, leurs rideaux ou leurs cintres. Les images filmiques de *Pandora*, comme toute image filmique réussie d'ailleurs, ne sont pas fermées, encadrées ou délimitées c'est-à-dire séparées et protégées du monde réel. Elles sont au contraire ouvertes, et c'est cette ouverture qui fait du film non pas tant une représentation supposant un regard pour la contempler ou la comprendre, mais un monde « ouvert, comme le dit André Bazin, se substituant à l'univers au lieu de s'y inclure¹ ». On entre ainsi dans *Pandora* comme dans une musique nécessairement enveloppante ; mais une musique concrète, une musique de choses qui sont à la fois hors de moi et en moi. Et cette musique hollywoodienne est évidemment symphonique. Non pas semblable à une symphonie classique ou romantique, mais plutôt à une symphonie post-romantique, à la Gustav Mahler par exemple, où se mêlent les instruments de l'orchestre et le chant, la musique savante et l'air populaire, la parfaite mélodie et les cloches de vache ou certains instruments désaccordés.

Il y a ainsi dans cette volonté d'une absolue lisibilité narrative et d'une transparente visibilité, l'expression d'un platonisme et d'un mysticisme bien sensibles également au plan du contenu du film qui ne cesse de développer l'opposition entre l'essence éternelle et immuable d'une part et l'apparence labile d'autre part, et qui travaille le thème d'un temps qui « n'a rien à voir ni avec l'histoire, ni avec la logique ». Pour Lewin, l'artiste moderne qu'est le cinéaste doit être mu par « un sacerdoce de la beauté », et son œuvre doit être un instrument de réminiscence. Le film invite donc à une conversion du regard, au passage d'une vision charnelle à une vision spirituelle pour une remontée à « l'extratemporalité » de l'origine. Puissance de révélation ou de manifestation, lieu de mémoire conçu comme anamnèse et non comme remémoration, le cinéma d'Albert Lewin est tout entier tourné vers cette exigence qu'exprime Walter Benjamin (grand connaisseur, cruel mais lucide, du cinéma) au sujet de Baudelaire : « Dans quelque mesure que

(1) *Qu'est-ce que le cinéma ?* Éditions du Cerf, 1975, p. 164.





l'art vise le beau et si simplement qu'il le "rende", c'est du fond même des temps [...] qu'il le fait surgir¹. »

Pendant, et comme le signalent nos références à Mahler, Baudelaire et Benjamin ainsi que l'idée d'une coïncidence, au sein de *Pandora*, du réalisme et de l'onirisme, ce platonisme lewinien n'est évidemment pas orthodoxe. Parce qu'il est moderne et cinématographique, il s'accompagne d'un décadentisme et sans doute d'un nihilisme².

Un décadentisme

L'effort de totalisation que déploie *Pandora* fait appartenir l'œuvre de Lewin à l'univers romantique et symboliste travaillé par l'exigence de reconquête de l'unité perdue depuis les Grecs. Grâce à un art total produisant une synthèse suprême et une nouvelle mythologie, seule l'œuvre d'art est apte à passer par delà les divisions que la modernité prosaïque, bourgeoise, individualiste, scientifique et industrielle a engendrées. Si tout au monde existe pour aboutir à un livre, pour Lewin, tout au monde existe pour aboutir à un film : au film de tous les films. Réalisant seulement six films dont *Le Portrait de Dorian Gray* adapté d'Oscar Wilde (1945) et *The Private Affairs of Bel Ami* d'après Maupassant (1947), cet Européen travaillant pour Paramount puis la MGM qu'est Albert Lewin n'a eu de cesse de créer un chef-d'œuvre pour lequel on pourrait dire, comme dans *Pandora* (1854) de Gérard de Nerval : « Enfin, la *Pandora*, c'est tout dire, — car je ne veux pas dire tout³. » Totalisation et initiation. Toute proportion gardée, la *Pandora* de Lewin, appartient à cet imaginaire hérité du comparatisme religieux né au XVIII^e siècle, et qui est celui du syncrétisme religieux de Nerval⁴ comme celui d'Edouard Schuré dans *Les Grands initiés*⁵. Le mérite de Lewin est dès lors d'avoir produit, dans un cinéma à grand spectacle et pour un vaste public, un mythe moderne (celui de la femme fatale) qui englobe tous les autres qu'ils soient grecs, égyptiens, chrétiens ou nordiques : Pandora, la séductrice introductrice du mal et femme d'Épiméthée, est une Ève grecque. Elle est aussi une Isis, « l'invincible déesse », patronne des marins qui, détenant le secret de la

(1) Charles Baudelaire, *un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot, 1982, p. 198. On pourrait dire, au sujet d'Albert Lewin : un cinéaste lyrique à l'apogée du cinéma hollywoodien.

(2) Selon Benjamin, il y a une solidarité entre la modernité et le cinéma qui était au début du XX^e siècle « le démêlement de toutes les formes de vision, de tous les rythmes et de tous les temps préformés dans les machines actuelles, de telle sorte que tous les problèmes de l'art actuel ne trouvent leur formulation définitive qu'en corrélation avec le cinéma. » *Paris capitale du 19^e siècle. Le livre des passages*, Cerf, 1989, p. 412.

(3) Gérard de Nerval, *Œuvres*, édition Lemaitre, Garnier, 1966, p. 734.

(4) Précisément analysé par André Héland dans son article sur *Le Mythe des religions chez Gérard de Nerval* dans *Mythes et religions*, Lycée Chateaubriand-CRDP de Bretagne, 1994, p. 77 et suiv.

(5) Librairie académique Perrin, 1904. Réédition 1960.





vie et de la mort, ressuscita son mari Osiris¹. De même, le Hollandais volant, damné pour son péché de blasphème, possède-t-il quelque chose d'un Ulysse ou d'un Osiris septentrional.

Cependant, ce mythe cinématographique universel de *Pandora* est chez Lewin toujours traité ironiquement de manière à ce que le spectateur oscille toujours entre la croyance et l'incrédulité. D'un côté donc, le magnétisme de l'image et la perfection formelle de la fable induisent un effet de croyance et de fascination. D'un autre côté, les multiples références à la croyance aux légendes et aux mythes que l'on trouve dans les dialogues désamorcent cette croyance et nous mettent dans une position critique et distanciée. Trois exemples : a) au début du film, après que Stephen, le champion automobile, a emmené Pandora dans sa voiture de course (dans une symbolique sexuelle évidente : « C'était merveilleux Steve. ») et a jeté cette dernière dans la mer pour lui prouver son amour, on a le dialogue suivant (plans 160 à 162) : « Geoffrey : L'amour est à la mesure de ce qu'on lui sacrifie. Pandora : Comme c'est beau... Qui a dit ça, Geoffrey ? On dirait une citation. Geoffrey : C'est un Grec, je ne me souviens plus qui... J'ai pensé un moment que ce que vous aviez fait ce soir était une folie, mais aussi une chose magnifique, Stephen. Il y a la matière d'une légende, là-dedans. Dans le passé, on aurait écrit une ballade sur vous. Pandora : En parlant de légendes, Geoffrey, qui est le Hollandais Volant ? » b) Un peu plus loin, alors que Pandora est sur le bateau du Hollandais et qu'elle s'aperçoit qu'il vient de peindre sous ses traits la Pandora mythologique, Ava Gardner répond sèchement (plan 226) : « Je suis Pandora Reynolds, d'Indianapolis, et je ne m'intéresse pas à la mythologie. » c) Le film se clôt sur la formule de l'archéologue (plan 1004) : « Parce que nous vivons à une époque qui ne croit plus aux légendes... Parce que nous vivons à une époque qui ne croit plus à rien. »

Ainsi ce n'est pas seulement le montage plus ou moins forcé des mythes en un mythe syncrétique, mais c'est aussi la réflexivité du film sur lui-même, sur la croyance et sur le mythe qu'il engendre, qui nous indiquent la contradiction de notre époque moderne marquée, d'une part par la mort de Dieu et, d'autre part, par le besoin irrépressible de croire. Face aux légendes, notre temps est pris dans la contradiction d'une croyance sans laquelle le sens n'existe pas et d'une incroyance puisque nous sommes des « déshérités » mélancoliques voués aux « chimères » ou aux « fictions » c'est-à-dire à des représentations qui ne sont garanties par rien, aucun Dieu, aucune Idée, aucun « moule suprême ». Ainsi, le platonisme que nous avons noté plus haut est-il un

(1) Jean-Paul Török, *Eva Prima Pandora*, L'Avant-Scène Cinéma, n° 245, 1980, p. 5.





platonisme *inversé*. La belle totalité a toujours dans *Pandora* quelque chose de fabriqué, d'artificiel ou de faux à cause de l'outrance hollywoodienne, à cause de la multiplicité des objets, des personnages et des références que le cinéaste met en scène. La belle lumière, quoique transparente et rutilante, recèle toujours une part d'obscurité : ce soleil qui nimbe l'ensemble du film et qui attire à lui le spectateur comme nous l'avions indiqué plus haut, est un « soleil noir » : « *Fiat nox* »¹. Ce soleil est celui de la nuit américaine dont use et abuse Albert Lewin, et où s'échangent de manière indécidable le jour et la nuit pour donner une phosphorescence à la fois lumineuse et ténébreuse. C'est dans ces nuits américaines que le visage d'Ava Gardner n'est jamais aussi beau. Mais cette beauté, souveraine ou rayonnante, possède un élément d'opacité et de mystère. Il y a dans la beauté de Pandora comme dans l'ensemble de son personnage, quelque chose de fêlé, l'indication d'une lassitude, d'un ennui existentiel, d'une souillure originelle même, relayés par la bêtise ou l'oisiveté de ces Anglo-saxons occupés à des choses futiles (le record de vitesse d'une voiture) ou vides (le bavardage) au milieu d'un peuple espagnol laborieux et croyant. La beauté hyperbolique du film, son trop-plein, manifeste et cache à la fois un manque ou une négativité : celle de l'impureté première et celle de la faute. À sa première apparition, la première réplique d'Ava Gardner est (plan 41) : « C'est à cause de moi n'est-ce pas ? » De même, tout le récit du Hollandais volant est également un aveu, mais un aveu rationalisé et réfléchi dans un procès juridique et la pensée d'une destinée : plus qu'un aveu de faute, il est la conscience accrue d'une culpabilité.

Enfin et plus fondamentalement, ce platonisme inversé ou mélancolique de *Pandora* en tant qu'il est teinté de cet esprit « fin de siècle » propre au symbolisme, ce platonisme est justement inversé parce que la totalité, la beauté, la lumière ne sont pas tant celles du monde, du vrai, de Dieu, desquels nous sommes irrémédiablement coupés, que celles, plutôt, des simulacres de l'art. Qu'est-ce qu'un simulacre en effet ? Une copie certes, mais une copie qui est séparée du modèle et qui, par sa dissemblance, ne permet plus d'y remonter. « La copie est image douée de ressemblance, le simulacre une image sans ressemblance » dit Gilles Deleuze². Et il poursuit : « Renverser le platonisme signifie dès lors : faire monter les simulacres, affirmer leurs droits entre les icônes ou les copies. Le problème ne concerne plus la distinction Essence-Apparence ou Modèle-Copie. Cette distinction tout entière opère dans le monde de la représentation ; il s'agit de mettre la subversion dans ce monde, "crépuscule des idoles". Le simulacre n'est pas une

(1) Villiers de l'Isle-Adam, *Isis*, chap. 12, Bibl. de la Pléiade, 1986, p. 179.

(2) *La Logique du sens*, Éditions de Minuit, 1969, p. 302.





copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction. » Le platonisme anti-platonicien de Lewin est donc comme celui de Baudelaire, de Nietzsche ou de Mallarmé. L'Essence gît dans l'apparence, l'éternel dans le transitoire, l'être dans le non-être des images, le vrai dans le rêve. Tel est le dandysme de Lewin ou son esthétisme qui assoit de manière vénéneuse les pouvoirs, non de la poésie, mais du cinéma. Car pour lui tout se résume dans ces images claires et sombres comme les ombres de la caverne platonicienne, avec la conviction qu'il n'y a rien au-delà de cette caverne, pas « d'arrière-monde », rien au-delà de la salle obscure de cinéma.

Esthétisme et surréalisme

L'esthétisme de « l'artificieuse *Pandora* » pour reprendre l'expression de Nerval, repose donc sur l'assimilation du monde aux images de l'art qui désormais le remplacent et l'anéantissent. Il n'y a plus alors que des reflets, des reflets de reflets, une sorte de miroitement généralisé dans lequel tout renvoie à l'art et l'art ne renvoie qu'à lui-même. Ceci explique trois points.

Premièrement, l'attention de tout le cinéma lewinien aux objets très souvent filmés en gros plan. Mais quels sont ces objets ? Ce sont des objets qui battent, qui vibrent, qui se déploient, qui montrent en eux-mêmes une pluralité d'aspects apparaissant et disparaissant. Ce sont des objets mallarméens si l'on peut dire, appartenant au monde intérieur domestique ou bourgeois et qui ont cette capacité de se plier ou de se déplier : des lampes (voir les scènes de meurtre dans le *Portrait de Dorian Gray* et dans *Pandora*), des vases, des miroirs, des éventails, des robes de femme, des corps de femme, des livres¹. Le livre dans *Pandora* est omniprésent² : fermé, ouvert, feuilleté, lu, sur une table, au sol, dans les mains, le livre est chez Lewin non seulement le symbole de l'assimilation du monde aux mille aspects d'un art sophistiqué et plié, mais aussi le modèle théorique d'un cinéma littéraire : un cinéma très écrit qui raconte d'une part, et qui cite d'autre part.

Ceci nous amène au second point illustrant l'esthétisme, le décadentisme et l'artificialisme (le *kitch*) du cinéma d'Albert Lewin. Car il existe un lien étroit entre l'usage du très gros plan sur un objet et celui de la citation. Tous les deux mettent en dehors du contexte d'origine l'objet ou la référence. Tous les deux manifestent la liberté arbitraire de celui qui décontextualise et qui est par là même un collectionneur. Collec-

(1) Même quand les objets sont à l'extérieur, ils bougent. Voir le battement de la cloche qui apparaît deux fois dans le film en introduisant ses deux parties.

(2) Voir l'excellent *L'Art dans la filmographie d'Albert Lewin* d'Alain Courteil. Mémoire de maîtrise de l'Université de Rennes 2 (Histoire de l'art), 1997.





tionner des objets ou citer, c'est tout un. Lewin était un collectionneur d'art passionné ; son cinéma collectionne frénétiquement les objets comme on l'a vu mais aussi les références de toutes sortes : à la philosophie, à la science, au mythe, à l'ensemble de tous les arts surtout. On n'en finirait pas de recenser à l'intérieur de *Pandora* toutes les citations : à la peinture de Dali, Delvaux ou Chirico ; à la photographie de Man Ray dont Lewin était l'ami ; à la poésie de Khayyam ou de Coleridge, au théâtre de Shakespeare, à l'opéra de Bizet, au cinéma de Chaplin, etc... etc... Or dans cette frénésie citationnelle, nous retrouvons la même ambiguïté que plus haut au sujet du néoplatonisme. Car il y a en elle la volonté d'un art total qui contient tout mais, en même temps, il y a la perversion de cette volonté dans une pratique du montage, du choc, du mélange incongru. Comme l'a montré Walter Benjamin dans son ouvrage intitulé *Paris, capitale du 19ème siècle* qui possède la particularité d'être presque entièrement constitué de citations, l'art de la citation est contradictoire¹. D'un côté la citation est soumission à une autorité qui est celle de l'auteur cité et du passé auquel il appartient. Mais d'un autre côté « l'autorité convoquée par la citation se fonde précisément sur la destruction de l'autorité qui est attribuée à un texte donné par sa situation dans l'histoire de la culture² ». Instrument de continuité du temps et de passage entre les générations, la citation est, aussi et surtout, moyen de dislocation de l'histoire, outil de destruction des œuvres auxquelles on emprunte la citation. Transmettre le passé par une citation, c'est le transmettre en tant qu'il n'est pas transmissible parce que justement il est cité c'est-à-dire découpé à l'intérieur de lui-même et coupé du monde culturel qui lui a permis d'exister. L'art de la citation est donc un art négatif qui tue ce qu'il prétend, ironiquement et de manière rusée, faire revivre. Or cet art est, selon Benjamin, le propre de la modernité en tant qu'expérience de la dissolution des liens avec les dieux, avec la nature, avec les hommes, avec la culture et avec les mythes. C'est donc de la césure, de la division, du choc, qu'une signification moderne peut paradoxalement advenir. L'œuvre de Lewin, selon nous, porte témoignage de cette contradiction que le cinéma tout entier semble amener à son plus haut point d'incandescence dans la mesure où il est un art industriel soumis au réalisme de la reproduction technique, un art machiné et pourtant capable de créer des œuvres et de la beauté.

Découle de cela le troisième point : l'idée d'une affinité entre *Pandora* et le surréalisme. Cette affinité ne tient pas seulement à l'amitié de Lewin pour Man Ray ainsi qu'aux références à la peinture de Dali ou

(1) Voir à ce sujet Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, Circé, 1996, chap. X, p. 169 et suiv.

(2) G. Agamben, *idem*.





de Chirico. Elle tient évidemment dans cet usage du choc et du collage qui coexiste, au sein du surréalisme comme de *Pandora*, avec le sentiment d'une universelle analogie qui fait l'unité du monde et la possibilité d'une réconciliation de l'homme avec le monde. Ainsi quoi de plus conforme au film de Lewin que ce texte du *Second manifeste du Surréalisme* dans lequel Breton, platonicien inversé lui aussi, entend résorber toutes les antinomies traditionnelles ? « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point¹. » Réciproquement, quoi de plus surréaliste que ces « rencontres », « trouvailles » ou « illuminations » qui rythment *Pandora* comme cette contre-plongée du plan 153 où le visage d'Ava Gardner allongée au bord de la falaise apparaît de profil au premier plan ? Il y a bien dans *Pandora* cette beauté convulsive, magnétique ou électrique qui faisait dire à Breton en 1953 : « Il est une manière d'aller au cinéma comme d'autres vont à l'église et je pense que, sous un certain angle tout à fait indépendamment de ce qui s'y donne, c'est là que se célèbre le seul mystère *absolument moderne*. » Ce qui est une autre manière de dire que « le cinéma semble tout entier sous la formule de Nietzsche : "En quoi nous sommes encore pieux"². »

Quel est donc et pour finir ce mystère absolument moderne qui se célèbre ou se réalise au cinéma et, de manière exemplaire selon nous, dans *Pandora et le Hollandais volant* d'Albert Lewin ? Comme nous avons tenté de le suggérer, le mystère ne consiste pas à nous faire croire aux Dieux, aux Idées, à d'autres mondes (imaginaires ou pas), aux mythes ou même aux œuvres d'art. Pour nous qui « vivons à une époque qui ne croit plus à rien », le cinéma (étant comme le disait Erwin Panofsky dès 1936, « ce que la plupart des autres arts ont cessé d'être : non pas un ornement mais une nécessité ») parvient cependant et miraculeusement à nous faire croire en un « monde qui s'accorde à nos désirs ». Or ce monde n'est pas un monde idéal ou parfait, entièrement purifié des manques et des résistances de la réalité. Il est au contraire un monde qui nous regarde et qui ne peut le faire que dans la mesure où son unité et sa signification ne sont appréhendables que dans leur négation au sein de la déchirure et de la division. Ce monde qui « vous

(1) Idées/Gallimard, 1977, p. 76 et 77.

(2) Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Éditions de Minuit, 1985, p. 222.





apporte en même temps la blessure et la guérison » est bien *notre* monde. Car, comme le dit magistralement Gilles Deleuze :

« Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui nous apparaît comme un mauvais film. À propos de *Bande à part*, Godard disait : "Ce sont des gens qui sont réels, et c'est le monde qui fait bande à part. C'est le monde qui se fait du cinéma. C'est le monde qui n'est pas synchrone, eux sont justes, sont vrais, ils représentent la vie. Ils vivent une histoire simple, c'est le monde autour d'eux qui vit un mauvais scénario." C'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu. Dès lors, c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance : il est l'impossible qui ne peut être redonné que dans une foi. La croyance ne s'adresse plus à un monde autre ou transformé. L'homme est dans le monde comme dans une situation optique et sonore pure. La réaction dont l'homme est dépossédé ne peut être remplacée que par la croyance. Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien¹. »



Marie-Claude et Pierre-Henry Frangne



(1) *L'Image-temps*, *ibid.*, p. 223.

