“ Aventure balistique (Carrie au bal du diable, B. De Palma) ”

Térésa Faucon

▶ **To cite this version:**

Térésa Faucon. “ Aventure balistique (Carrie au bal du diable, B. De Palma) ”. Jacques Aumont. Aventure et cinéma, Cinémathèque française, 2001, 2900596408. hal-03974920

HAL Id: hal-03974920

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03974920

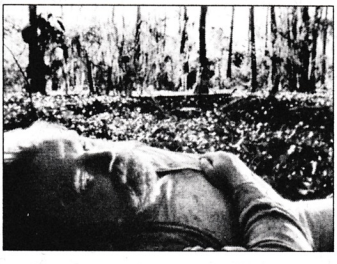
Submitted on 6 Feb 2023

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

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

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

AVENTURE
ET
CINÉMA



Cinémathèque Française
MUSÉE DU CINÉMA

TABLE DES MATIERES

Jacques Aumont : *L'aventure* 5

Tout film est un film d'aventures **9**

Hervé Aubron : *Partir à l'aventure :*
programmer le dérèglement, dérégler le programme 11

Erik Bullot : *Le pas* 29

François Niney : *L'aventure se tourne au coin de la rue* 43

Jean Douchet : *Dieu quelle aventure*
sur *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick 55

Bernard Eisenschitz : *Visages de femmes chez Raoul Walsh* 67

Bernard Benoliel : *L'aventure intérieure :*
pour un (micro)cinéma du corps ou le monde des images anatomiques 77

Aventures et aventuriers **97**

Michel Marie : *L'aventure c'est parfois l'aventure, parfois la galère* 99

Jacques Aumont : *La guerre est-elle une aventure ?* 109

Dominique Païni : *Les doutes de l'aventure* 123

Jean-François Rauger : *L'aventure post-hollywoodienne* 133

Pierre Gras : *Aventures orientales* 147

Tout est aventure **161**

Fabrice Revault d'Allonnes : *L'appel de Dionysos.*
sur *La Forêt interdite* de Nicholas Ray 163

Vincent Guigueno : *Les aventures d'un gardien de phare,*
du fait divers au quotidien 183

Térésa Faucon : *Aventure balistique* 189

Jürgen Müller : « Le Silence des agneaux »
comme discours des images 207

Daniel Serceau : *La marche de l'idée* 225

AVENTURE BALISTIQUE
CARRIE AU BAL DU DIABLE

TÉRÉSA FAUCON

Pour reprendre la proposition étymologique de Jacques Aumont : l'aventure c'est ce qui advient : ce qui arrive ou va arriver, se produit. Le sort, le destin réservé aux aventuriers a aussi avoir avec le hasard, le danger, de là l'expression *se mettre en aventure*.

Ici, nos aventurières (je m'attacherai en effet essentiellement à des figures féminines) vont être confrontées à un événement inattendu, une épreuve bouleversant leur vie, accident de l'histoire, du récit qui trahit aussi un accident de la forme cinématographique. Comme Caroline Champetier avait parlé pour le cycle des conférences « L'Invention de la figure humaine » d'« accident lumineux », je parlerai d'accident de montage, de mise en péril, de *mise en aventure* du montage. Il s'agit d'une ouverture, d'une « déchirure » qui va bien au-delà de l'idée d'enrayer un processus établi, une mécanique huilée par les habitudes, par une causalité protocolaire ou une réglementation toujours relative.

Voyons comment advient cette double aventure humaine et cinématographique.

Notre première aventurière, comme les suivantes, pourrait être une amoureuse, en cherchant l'aventure amoureuse (certaines le feront d'ailleurs, comme dans *Zabriskie Point* sur lequel nous reviendrons), mais la relation à l'autre est irrémédiablement éphémère, problématique ou empêchée. Elles s'imposent donc plus comme des guerrières selon une autre spécialisation du terme *aventurier*.

Ainsi, Carrie (à la fin du film de De Palma, 1976), humiliée lors du bal de la promotion, maculée par le sang d'un cochon égorgé, se transforme, grâce à ses dons de télékinésie et à la mécanique du montage, en machine à tuer. Mais cette courte séquence suffit-elle à parler d'aventure et à faire de cette jeune adolescente timide en mal de vivre, qui a plus du vilain petit canard que de la figure héroïque, une aventurière ?

Il semble que oui, puisqu'on assiste, au cours de cette séquence et jusqu'à la fin avec la crucifixion de sa mère, à une *mise en aventur*e des participants du bal pris au piège dont il ne restera qu'une survivante et à une *mise en aventur*e de Carrie elle-même. Car l'aventure c'est aussi accepter le danger. Et si ce terme a d'abord eu le sens de domination, de puissance, la locution *estre en dangier d'aucun* signifie *être au pouvoir de quelqu'un, à sa merci*, comme ensorcelé.

Ici, les persécutés sont sous le contrôle de Carrie, elle-même sous l'emprise de son pouvoir.

Mais l'essentiel de cette aventure est la rencontre de l'inconnu, ce saut dans le vide, l'affrontement avec une puissance cachée, don de télékinésie qui se manifeste subitement. Réflexe protecteur fulgurant qui l'entraîne dans un engrenage qu'elle ne pourra plus enrayer. Ainsi, de ce pouvoir, elle fait l'apprentissage (en lisant à la bibliothèque). Puis elle expérimente jusqu'à le maîtriser, pour finalement en perdre le contrôle et être broyée par lui.

POURQUOI PARLER D'AVENTURE BALISTIQUE ?

Une aventure balistique, ce n'est pas seulement livrer bataille. Le titre français, *Carrie au bal du diable,* un peu plus explicite que l'unique prénom du titre américain nous donne deux mots-clés : *bal* et *diable*. L'analyse étymologique place l'étymon commun *ballein* au cœur de cette séquence du massacre pendant le bal. *Bal* signifie bien sûr danser, se remuer, se balancer. Ici, la danse, une fois que le couple de Carrie et Tommy s'est acquitté d'un slow enivrant, est plus une mise à l'épreuve du corps dans l'espace et dans le temps, voire par l'espace et par le temps. Et la courte séquence du massacre (4 minutes) a les allures d'un ballet mécanique infernal, d'une chorégraphie de mouvements (ceux des corps, des objets, de la caméra et des demi-écrans du *split screen* coulissant) orchestrée par un montage disruptif, mettant sans cesse en conflit les différentes lignes rythmiques et dynamiques de ces quelque cent cinquante plans.

Ajoutons que le mot latin est plus près de *ballein* « lancer, jeter », auquel on attribue aussi le sens de lancer des projectiles et d'où découle la balistique avec ses armes de jet ou ses armes à feu, qui bénéficia des premières applications de la mécanique, celle-ci étant longtemps restée à l'état théorique. L'humiliation de Carrie par le seau de sang déversé catalyse la riposte et inaugure cette aventure balistique avec le massacre des moqueurs par toutes sortes de projectiles, par les effets propulseurs du jet de l'extincteur, et celui du micro électrocuteur.

Second mot à examiner : *diable*. Le mot existait déjà en grec classique comme adjectif signifiant « qui désunit, qui sépare, qui inspire la haine ou l'envie ». Il est dérivé du verbe *diaballein* « jeter entre, insérer ». *Diaballein* est composé de *dia-* « à travers » et de *ballein* « jeter ». Le sens originel de *dia,* « en divisant », « en traversant », inscrit le montage en creux dans cette expérimentation : monter, c'est bien, dès le premier geste, couper, séparer, désunir, désenchaîner, disjoindre, ce que dénonce les maintes ruptures et dysfonctionnements du montage, tels ces mouvements syncopés (*jump cuts*, et brefs chevauchements temporels), ces téléscopages de plans (dans une suite de raccords dans l'axe tous les 2/24ème de seconde) et leur mise sous tension par l'intervention complexe du *split screen*. Mais monter c'est aussi ce qui traverse, passe malgré l'interruption, une énergie qui circule avec toutes les variations de flux et de force qu'elle peut subir au cours de son parcours.

Ce bal du diable devient une véritable chambre d'expérimentation du montage, un activateur des particules énergétiques favorisant action d'un plan sur un autre et réaction, et plus particulièrement, pour reprendre la terminologie de Vertov : interaction, interattraction, interrepoussage.

[Projection du bal du diable de *Carrie*, puis du dernier combat contre sa mère jusqu'a l'autodestruction]

MACHINE CÉLIBATAIRE

Intuitivement, il semble que dans les relations mécaniques que ce type de montage établit entre Carrie et ses victimes, s'élabore une machine destructrice d'un genre particulier. Machine qui appartiendrait à un mythe apparu au début du vingtième siècle, ère de la mécanisation et du machinisme, qui marque aussi l'apparition du cinéma, mythe reconnu sous le nom proposé par Michel Carrouges en 1954 de « machine célibataire »[1]. Suivant le mode d'emploi donné par Michel Carrouges, je proposerai une lecture de *Carrie* et plus particulièrement de cette courte séquence comme machine célibataire. Cela, pour mieux saisir l'origine de cette aventure balistique et son mode de fonctionnement proprement cinématographique.

Ce mode d'emploi de Carrouges permet ou tente de définir ce qu'est une machine célibataire et aide à les identifier à partir des éléments communs relevés dans plusieurs œuvres plastiques ou littéraires contemporaines : *Le Grand Verre* ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* de Duchamp (commencé en 1912 et « définitivement inachevé » en 1923), les machines décrites par Raymond Roussel dans *Impressions d'Afrique* (publié en 1910) ou *Locus Solus* (en 1914), celle de Franz Kafka dans *La Colonie pénitentiaire* (commencée la même année).

La Mariée mise à nu est comme la maquette d'une machine énigmatique, sa projection sur une surface plane. Je rappellerai les différents éléments qui la composent au fil de l'analyse.

Essayons d'appliquer ce mode d'emploi.

1° La machine célibataire apparaît dans un premier temps comme une machine invraisemblable, impossible, inutile, incompréhensible, délirante. Elle peut même ne pas apparaître du tout, dans la mesure où elle se confond avec le paysage qui l'entoure. C'est le cas ici. Carrie, comme la Mariée de Duchamp, est le moteur de cette machine. Elle peut donc être constituée par une seule machine bizarre, ou par un assemblage apparemment hétéroclite.

Ici, c'est tout le dispositif de la séquence qui en fait une machine célibataire cinématographique : l'assemblage hétéroclite d'objets utilisés pour la balistique ; la mise en scène positionnant Carrie sur l'estrade en hauteur dominant et persécutant les spectateurs en contrebas comme la mariée dominant les céli-

[1] Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*, Chêne, Paris, 1954.

bataires ; enfin le montage, on l'a vu, agent mécanique de cette machine.

« Une machine célibataire n'a pas sa raison d'être en elle-même, comme machine gouvernée par les lois physiques de la mécanique et les lois sociales de l'utilité. Avant tout gouvernée par les lois mentales de la subjectivité (ici les pouvoirs de Carrie), la machine célibataire ne fait qu'adopter certaines figures mécaniques pour simuler des effets mécaniques[2]. »

Nous avons ici affaire à une mécanique débridée, consumant l'énergie qui l'alimente, destructrice puis autodestructrice. D'où un montage qui ne répond pas à un ordre raisonnable et logique, mais à une déconnexion entre cause et conséquence, à une précipitation, à un emballement des « actions » de Carrie. Un montage qui rappelle aussi toute sa puissance dispersive et la part de choix, de hasard qui est à son origine. Ici les images surgissent avec cette « indétermination temporelle » première dont parle Jean Epstein dans « Passé et futur actuels[3] ». Reprenant ses termes, j'ajouterais que le montage joue de la « ruptilité » et de « la mutabilité du temps cinématographique[4] ».

Ruptile est un terme de botanique signifiant « qui s'ouvre en se déchirant d'une manière irrégulière, par l'effet du grossissement des parties enfermées ». De ce montage ruptile, le *split screen* met à nu la déchirure, l'éclatement. Vous remarquerez d'ailleurs tout à l'heure au début de *Zabriskie Point* les plans hybrides où le reflet du rétroviseur éclate l'image, la traverse ou la transperce.

Par ailleurs, le refus de toute vectorisation des plans, d'une ligne dynamique des plans non contrariée, annonce cette mutabilité des fragments temporels. Ici, la séquence a perdu toute linéarité. On l'a vu d'abord avec le *split screen* qui peut surgir dans un raccord dans le mouvement qui se fera entre un plan plein écran et le demi-écran suivant, ou inversement ; *split screen* qui brise aussi la dynamique des mouvements intempestifs du tuyau de l'extincteur et la fuite de certaines victimes d'un demi-écran à l'autre ; *split screen* qui met sous tension deux actions simultanées, arrête le temps et condense l'espace avec un raccord à 180° (de part et d'autre de la porte de sortie qui résiste sous la poussée de deux garçons). Enfin, le *split screen* précipite action et réaction d'un plan à l'autre : tandis que la prof de gym tombe en avant sous le choc du pan de décor qui s'abat sur elle, le directeur électrocuté est propulsé en arrière.

On ressent une mise en déséquilibre, une instabilité incessante des plans par leur extrême brièveté (beaucoup ne durent qu'une seconde) et par les entrées de champ fulgurantes, surgissements, propulsions de corps ou d'objets de part et d'autre de la coupe.

2° Suivant toujours le mode d'emploi de Carrouges, on peut ajouter que, malgré son apparente incohérence ou aberration, la structure déterminante de cette machine invraisemblable se fonde sur une logique mathématique.

« Chaque machine célibataire est un *système d'images* composé de *deux ensembles* égaux et équivalents : *l'ensemble sexuel* comprenant par définition deux éléments : *masculin* et *féminin*. Ces deux éléments étant à prendre comme des

[2] Michel Carrouges, « Mode d'emploi » in *les Machines célibataires*, catalogue bilingue de l'exposition à la Kunsthalle de Bern (4/7/1975 au 17/8/1975), Alfieri, Venise, 1975, p. 21.

[3] In *Écrits sur le cinéma*, tome 2, Seghers, Paris, 1975, p. 163.

[4] *Op. cit.*, p. 162.

catégories nettement définies et discernables[5]. » Mais il peut exister des complications à l'intérieur de ces catégories. Il arrive que l'un ou l'autre des éléments masculin ou féminin soit représenté par une pluralité de corps, de machines ou de mécanismes. Ainsi les neufs célibataires ou moules mâlic du *Grand Verre* de Duchamp, sont les fractions de l'élément masculin. Pour Carrie, la foule représente autant de fractions de Tommy assommé et étendu à ses pieds. L'autre ensemble, dit *mécanique,* est également composé de *deux éléments* qui correspondent respectivement aux deux éléments masculin et féminin de l'ensemble sexuel. L'ordonnancement des éléments, la composition verticale mettent en tension les éléments du haut et du bas, deux zones fonctionnellement unies, exerçant l'une sur l'autre une influence mécanique. Cette relation mécanique entre les deux ensembles est mise en œuvre par le montage et se réalise entre les plans aussi bien *verticalement* ou dans le mouvement habituel du montage qu'*horizontalement* ou physiquement avec leur coprésence par le *split screen*. Autre remarque, cette fois d'Octavio Paz dans son commentaire du *Grand Verre* se prêtant parfaitement à notre machine célibataire cinématographique : « En haut se trouvent l'énergie et la décision, en bas la passivité[6]. »

[5] Carrouges, *op. cit.*

[6] O. Paz, *Marcel Duchamp : l'apparence mise à nu.*, coll. « Essais », Gallimard, Paris, 1977, p. 68.

3° Enfin et surtout, une machine célibataire transforme l'amour en mécanique de mort. Cela est manifeste chez Carrie, dont l'amour illusoire de Tommy, tout à la fois offert et ravi à la suite d'une machination, suscite une vengeance sans merci. Comme la Mariée de Duchamp, Carrie est escortée par des signes de défloration (le tuyau mâlic si l'on veut) et des signes de mort.

De même, plus tard pour Daria dans *Zabriskie Point*, la brève aventure amoureuse avec Marc rencontré dans le désert d'Arizona et l'annonce de sa mort à la radio, l'amène à refuser une relation avec son patron et à fuir la maison près de Phoenix où il l'avait invitée, mais pas avant d'en avoir projeté la destruction (voir *infra*).

Ce qui est manifeste ici c'est le drame de la machine célibataire dont parle Carrouges, drame qui n'est pas celui de l'être qui vit totalement seul, mais celui de la créature qui s'approche infiniment près d'une créature de l'autre sexe sans parvenir à vraiment la rejoindre. Ce n'est pas la chasteté qui est en cause, tout au contraire, c'est le conflit de deux passions érotiques qui se juxtaposent et s'exaspèrent sans pouvoir parvenir à un point de fusion. Le montage de cette séquence de Carrie, une fois de plus, dénonce bien cette impossibilité fusionnelle par les multiples désenchaînements des plans — lui qui est plutôt l'agent d'une réconciliation de ce qui a été séparé.

DIPTYQUE 1, *CARRIE* ET *LA MARIÉE*

Je m'attarderai à présent un peu plus sur les correspondances entre les machines célibataires et *Carrie*, correspondances au sens courant de rapport

direct et au sens de transposition.

Comme Carrouges opère une analogie entre le *Grand Verre* d'une part et *La Colonie pénitentiaire* et *La Métamorphose* d'autre part, j'énumérerai, sans vraiment entrer dans les détails de l'analyse les éléments communs relevés entre *Carrie* et le *Grand Verre*.

Je ne peux me permettre d'être exhaustive car cela supposerait, de votre part, un souvenir exact voire une connaissance parfaite des deux œuvres plastiques et cinématographiques ou, de ma part, une exposition, une description extrêmement détaillée. D'abord, nous manquons de temps, ensuite ce n'est pas l'essentiel de mon propos et pour reprendre une expression de Carrouges, ce mythe de la machine célibataire a avant tout un pouvoir conducteur dans les deux sens de l'expression car il est à la fois électrisant, stimulant et directeur et devra nous permettre de dégager les significations de ces figures pour l'aventure qui nous occupe et les suivantes.

Pour Carrouges donc, dans les deux machines (de *la Mariée* et de *la Colonie pénitentiaire*,) il y a la présence d'une suite de rouages exactement comparables, pareillement dépendants les uns des autres et par lesquels se déroule le même processus. Tout en évoquant certains points de son analyse, et après les correspondances entre le *Grand Verre* et *Carrie*, je convoquerai un autre diptyque dont Carrie est l'un des pendants.

1° Dans la partie supérieure gauche du *Grand Verre*, on aperçoit le pendu femelle qui est en quelque sorte le squelette de la mariée, puis, un peu plus haut vers la droite, cette espèce de dépouille de chenille appelée voie lactée et porteuse de l'inscription d'en haut. *Mariée* désigne d'ailleurs le nom vulgaire d'un insecte, la noctuelle, une espèce de papillon.

Carrie serait une incarnation, après métamorphose par l'épreuve du sang, de la mariée et de sa mise à nu électrique par ce pouvoir magnétique qui la fait sortir d'elle même, qui lui donne non seulement le pouvoir d'agir à distance sur les êtres et les choses mais aussi le don de double vue, d'omniscience.

Revenons à l'inscription du haut de Duchamp restée incomplète c'est-à-dire sans texte, également appelée « Voix lactée ». Au-dessus de Carrie, on peut par contre lire en lettres lumineuses : « *Love among the stars* », avant qu'elle ne l'efface par les courts-circuits à répétitions. L'amour n'est plus que cette lointaine traînée lisible dans le ciel nocturne ou cet abîme attirant dans lequel elle se perd.

2° Outre le même processus de métamorphose de nos deux mariées, symboliquement et par la place qu'elles occupent, la forme anguleuse d'outil ou d'appendice menaçant du pendu femelle vers les célibataires est manifeste dans les pouvoirs balistiques de Carrie qui devient aussi la grande organisatrice de ce montage affûté, aiguisant les plans entre eux, les frottant comme des silex jusqu'à l'explosion (quatre raccords dans l'axe sur son visage provoquant l'explosion de la voiture). Rappelons que ce pendu femelle est aussi graphiquement liée à la

herse de la machine à supplice de Kafka, tandis que l'inscription du haut évoque l'idée de dessin et correspond à l'emplacement du dessinateur. « Dans le dessinateur, déclare l'officier, se trouve l'engrenage qui commande tout le mouvement de la herse et cet engrenage est réglé selon le dessin que mentionne la sentence[7]. » Les aiguilles ainsi disposées s'abaissent et inscrivent la sentence sur le corps du supplicié allongé sur une sorte de lit. Pour Carrie, le sang déversé par l'action d'une noria simple et de la machination de Chris cachée sous l'estrade est bien celui d'une sentence : celle du passage humiliant de l'enfant à l'adolescente (ou la menstruation dans la scène de la douche initiale), celle du passage impossible de l'adolescente à la femme avec cette fausse défloration finale.

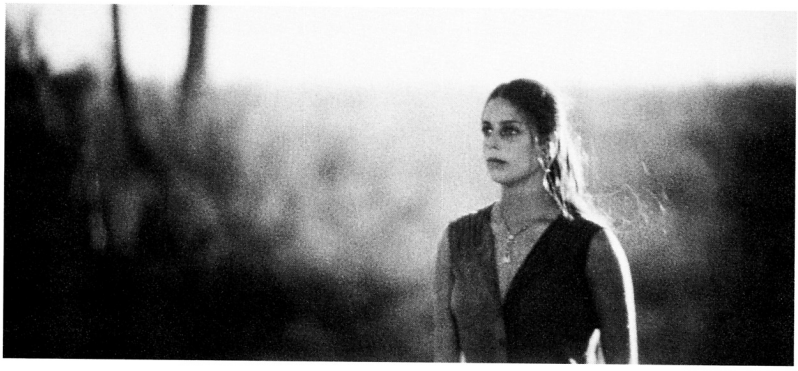
[7] Kafka, *La Colonie pénitentiaire*, Folio, Paris.

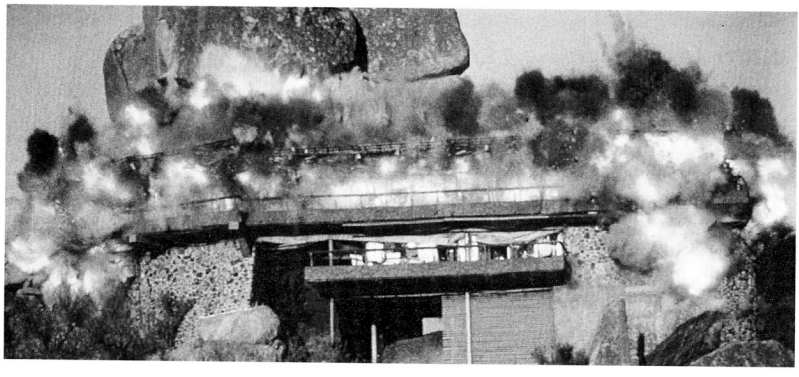
[8] Carrouges, *les Machines célibataires*, Chêne, Paris, 1954, p. 24.

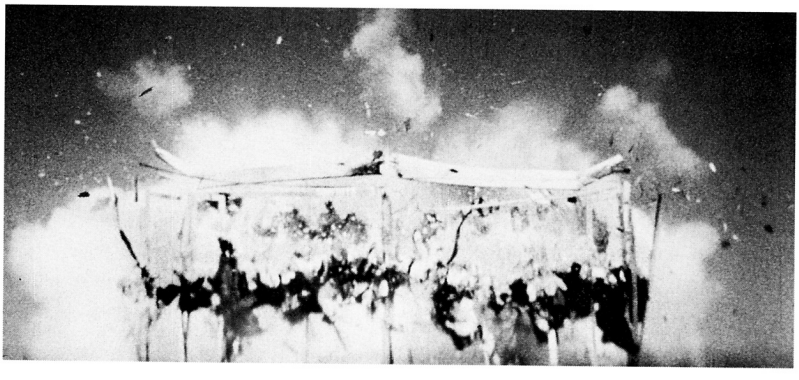
3° Les neuf moules mâlic ou matrice d'Eros est un groupe de neuf figures peintes en rouge minium comme les spectateurs contaminés par le fluide rouge de la vengeance. Duchamp les désigne également comme un « cimetière des uniformes et livrées » auquel répond pour Carrie le massacre des représentants de l'autorité institutionnelle et parentale : le directeur de l'école, les proffesseurs, sa mère.

4° A côté des moules mâlic, on aperçoit le chariot qui est censé aller et venir dans une gouttière comme les demi-écrans du *split screen*. Les longues tiges des ciseaux que le chariot actionne ne sont pas non plus dépourvues d'une inquiétante analogie avec les couteaux de la crucifixion de la mère de Carrie. Ils ont aussi à voir avec les ciseaux du montage qui aiguisent les plans au lieu d'en émousser les bords avec la fluidité d'un raccord travaillé et produisent ou provoquent courts-circuits et étincelles, pouvant correspondre à ce que Duchamp appelle « l'éclaboussure » et même l'éblouissement de l'éclaboussure qui traverse les témoins oculaires : à savoir, pour Carrie, les flashes de l'électrocution qui contaminent le plan des deux voyeurs (Chris/Nancy Allen et Billy/John Travolta) derrière les fenêtres.

Je n'irai pas plus loin dans ce parallèle, mais il me fallait donner quelques éléments pour justifier la reconnaissance du mythe des machines célibataires dans l'aventure balistique de Carrie. Et pour conclure avec Carrouges : « Les auteurs des machines célibataires font apparaître en traits de feu le mythe majeur où s'inscrit la quadruple tragédie de notre temps : le nœud gordien des interférences du machinisme, de la terreur, de l'érotisme et de la religion ou de l'antireligion[8]. » Carrie répond en effet à ces quatre tragédies humaines : machinisme, terreur (elle se mue en machine de guerre utilisée non comme celle de l'Antiquité pour effrayer l'ennemi mais bien pour tuer et dévaster) ; érotisme (première émotion sexuelle dans les bras de Tommy, défloration violente ou orgasme fatal de la mère) ; religion (Carrie est enfermée par sa mère et contrainte à prier des heures durant, mère dont les excès de bon puritanisme ne sont que le garde fou du démon du désir avoué à la fin) ; antireligion (Carrie aux pouvoirs diaboliques, traitée de sorcière par sa mère, hante le bûcher final de sa maison).



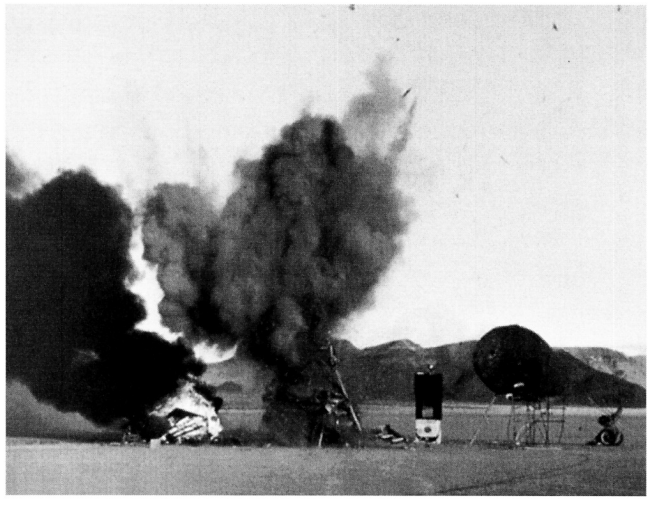




Zabriskie Point

Carrie

Les Sorcières



Étude pour
une fin du monde

DIPTYQUE 2, *CARRIE* ET TINGUELY

La première de ces quatre tragédies que je retiendrai, en relation avec les extraits suivants, est celle du machinisme, de la mécanisation qui est à l'évidence toujours d'actualité.

« Duchamp, auteur d'une des machines célibataires à l'origine du mythe, n'est d'ailleurs pas adepte du culte de la machine ; au contraire, à l'inverse des futuristes, il a été l'un des premiers à dénoncer le caractère destructeur de l'activité mécanique moderne. Les machines sont de grosses productrices de résidus, et ces déchets augmentent en proportion géométrique de la capacité de production. Les machines sont des agents de destruction, et de là vient que les seuls mécanismes qui passionnent Duchamp sont ceux qui fonctionnent de manière imprévisible — les anti-mécanismes où les machines distillent la critique d'elles-mêmes[9]. »

D'après le livre de Carrouges publié en 1954, on a pu retracer toute une filiation de machines célibataires pour la seconde moitié du siècle. L'exposition de 1975 à la Kunsthalle de Berne en témoigne.

J'en viens alors au second pendant du diptyque annoncé tout à l'heure car cette définition des machines et de leur non fonctionnalité convoque immédiatement les sculptures d'un autre artiste que Duchamp rencontra à New York en 1960 et qu'il stimula : Jean Tinguely.

Les mécanismes de ses machines, monde de courroies, d'arbres à cames, de crans et d'engrenages, de bielles, vilebrequins, ressorts, pistons, tuyaux, excentriques en tout genre, et les différents types de mouvements qu'il orchestre (rotation, translation, balancements pendulaires, déclics et enclenchements, embrayages et débrayages, reptation, convulsion, sursaut, bascule) englobent tout ce que la mécanique sait faire et ce pour quoi elle est prévue, plus tout ce qu'elle ne prévoit pas, ses ratés, ses échecs, sa propre mort même. Tinguely scratche le mouvement de ses machines et est maître dans *l'organisation de la panne*. Ces enchaînements complexes semblent jouer avec le mouvement comme certaines expériences de montage avec la dynamique des plans dont la scène de *Carrie* projetée est un exemple manifeste.

De plus, ces dispositifs organisent, mettent en mouvement et en action un assemblage d'éléments hétéroclites : roues de bicyclettes et autres, ferraille en tout genre, machine à écrire, réfrigérateur, fûts et bidons, éléments d'automobiles, tuyaux d'arrosage, voiture de course éclatée, ossements comme on peut le voir dans *Les Sorcières ou Blanche neige et les sept nains* datant de 1985. Carrie fait de même en récupérant ce qu'elle trouve dans la salle ou sur sa route (tuyau de l'extincteur, éléments du décor, micros, boules et étoiles suspendues, voiture de Chris et Billy, couteaux et ustensiles de cuisines et bien sûr les corps de ses victimes…).

Ajoutons que Tinguely, au fil des ans, s'est de plus en plus intéressé à l'immatériel et, pour le représenter, recourt désormais à des substances « non

9 Paz, *op. cit.*, p. 19.

matérielles » ou indéterminées : le son, l'eau, les plumes, les explosifs, la lumière, le feu et la fumée, les ballons, les miroirs. On en retrouve certaines dans *Carrie*.

Le hasard est aussi pour lui le matériau de base de ses sculptures. Hasard que le montage chaotique de Carrie intègre également dans le sens où il nous interroge sur le possible ou les possibles, c'est-à-dire sur ce qu'un plan peut susciter, générer, entraîner, motiver, actualiser, contredire ou contrarier. Duchamp va même plus loin dans la définition qu'il donne dans *Duchamp du signe* : « le possible n'est plus relatif à probable, ni subordonné à vraisemblable. Le possible est seulement un mordant physique [genre vitriol] brûlant toute esthétique ou callistique[10]. » C'est peut-être ce qui nous est donné à voir dans Carrie et dans les machines de Tinguely.

[10] coll. « Champs », Flammarion, [1975], 1994, p. 104.

Deux autres sculptures de Tinguely évoquent particulièrement le dispositif de Carrie.

Chaos 1 (1973-74) est une construction extrêmement complexe du point de vue mécanique. Le mouvement peut changer de rythme et les formes peuvent adopter des comportements différents. Ainsi certaines parties de la sculpture passent d'une cadence tranquille et harmonieuse à une gesticulation effrénée.

Dans *Enfer* (1984), les mouvements vont de la simple rotation à des sortes de danses exécutées par de gros dispositifs qui mettent en jeu des poids, des contrepoids, des ressorts, etc. (jeu que l'on a repéré entre les plans de *Carrie*). L'enchevêtrement de cette vaste jungle est encore amplifié par les projecteurs de lumière, statiques ou mobiles, et les ombres. On se souvient des jeux de lumières de couleurs rouge et bleu ou des flashes de l'électrocution dans la séquence du bal, peut-être avez-vous aussi remarqué l'ombre d'une araignée sur le visage de Carrie avant la montée sur le podium.

Non seulement les machines de Tinguely ne servent à rien mais, simulant l'efficacité, elles affectent dans beaucoup de cas l'allure et utilisent les dispositifs des machines qui servent à quelque chose. Il y a tout de même un peu d'utile dans ces machines, mais d'utile à quoi ? L'axe est utile à la poulie, la poulie à la courroie, le moteur au mouvement. L'utilité dans ses machines n'est jamais qu'interne, et réciproque d'un organe à l'autre. La machine elle-même ne sert à rien, extérieurement, et prise comme un tout. Elle ne produit rien sinon parfois de la fumée, plus rarement une odeur et toujours du bruit, et quand elle dessine (*Cyclograveur*), c'est pour rire, et quand elle scie, c'est elle même qu'elle ampute comme dans la *Dissecting Machine* (1965). Ce qu'elle produit finalement c'est du vacarme et de la fureur, de l'humour et de l'érotisme.

[Seconde projection du massacre dans *Carrie*.]

Cette seconde projection permet de mieux repérer les mécanismes et de rapprocher les deux pendants du diptyque.

Le montage semble établir entre ces plans des liaisons mécaniques et

différents types de transmission de mouvement :
– par rotation (les mouvements de tête et du regard des corps des participants au bal,
– par balancier (raccord à 180°),
– par torseur avec le système de glissière des demi-écrans,
– par frottement des plans les uns contre les autres sur la ligne du *split* et dans les raccords dans l'axe successifs, ceux-ci donnant également un bel exemple de compresseur. Les plans servent à comprimer l'énergie, à la retenir avant la libération dans l'explosion comme les quatre raccords dans l'axe sur le regard de Carrie qui provoquent l'explosion de la voiture.

Transmission de mouvement souvent grippée ou avec des ratés : comme une courroie qui saute, un raccord dans le mouvement rompu, des brusques changements d'orientation des personnages ou du tuyau après un changement d'axe que l'on ait les deux plans côte à côte ou l'un à la suite de l'autre.

Homage to New York.

La parenté de la mise en scène et du montage de la fin de *Carrie* est, *via* la filiation des machines célibataires, encore plus frappante avec la première sculpture autodestructrice de Tinguely : *Homage to New York*, installée dans la cour du MoMA le 17 mars 1960.

On imagine que l'idée de montrer une petite machine au comportement incongru au cœur d'une institution dont l'objectif vise à consolider une civilisation, à délimiter une culture et sa formation, a particulièrement séduit l'artiste. Composée d'une grande variété de matériaux, quatre-vingts roues de bicyclettes, des pièces de moteur, un piano, un kart, des minuteries, une batterie, une machine *méta-matic*, des sculptures et d'innombrables tubes, le tout peint en blanc, *Homage to New York* a affronté la foule présente puis s'est désintégré bruyamment. Robert Breer a filmé quelques uns des multiples soubresauts, ratés, chutes, explosions et embrasement final de cette machine, dont voici un extrait.

[Projection d'un extrait de *Homage to Jean Tinguely Homage to New York.*]

Pour compléter ce que vous n'avez pu voir dans le film de Breer — relativement décevant (par sa volonté mimétique de casser le rythme et de donner une vision chaotique) mais c'est un des seuls disponibles —, et pour pouvoir établir des correspondances avec *Carrie*, voici la description de Bill Klüver (ingénieur suédois qui a travaillé avec Rauschenberg et Johns) qui a tenu un journal détaillé dans lequel il a consigné les différentes phases de l'opération comme on pourrait le faire du massacre de Carrie.

Ce qui était prévu :
« Le piano commencerait à tourner lentement par l'entremise d'un sys-

tème complexe de roues dentées. Au bout de quelques instants, des seaux d'essence se déverseraient sur la flamme d'une bougie, incendiant le piano. Dans le premier *Méta-matic*, un second dispositif mécanique viderait le contenu de trois boîtes remplies de couleur sur du papier qui se déroulerait en direction du public. Du sommet de la première construction partirait une rigole à travers laquelle glisseraient des bouteilles d'un *gallon* (3,785 litres) mues par un levier, qui dégageraient une odeur pestilentielle lorsqu'elles se fracasseraient sur le sol, alors qu'à l'avant-plan une voiture d'enfant effectuerait un incessant mouvement de va-et-vient. Ainsi la machine devait comporter un système d'au moins une centaine de processus[11]. »

Ce qui n'était pas prévu : courts-circuits et enrayement.

« Il avait été prévu que le piano se mettrait à jouer lentement quand la flamme s'allumerait sur le clavier. Le régulateur de vitesse ayant été détruit lors du transport, le moteur démarra à plein régime. Cet incident eut pour conséquence que la courroie de transmission sauta de la roue du piano. (...) Au bout de trois minutes, le premier *Méta-matic* démarra, mais Jean avait mis les courroies à l'envers, de sorte que le papier en se déroulant montait au lieu de descendre. Jean venait pourtant de disposer très soigneusement le papier et d'ajuster le bras. Le public devait attendre beaucoup de choses de cette machine ! Le moteur qui avait pour office d'actionner le bras n'était pas branché, la situation devint encore plus invraisemblable. (...) Le *Méta-matic 21* cracha un mètre de peinture lorsque les pots de bière se répandirent sur le papier qui se déroulait à l'envers. Le bras, auquel Jean avait consacré tous ses soins, ne fonctionnait pas. Le ventilateur, en dessous de la construction, lui, remplissait son office. Il soufflait en direction du public l'épaisse fumée blanche qui s'élevait de la baignoire d'enfant. La batterie fonctionnait à la perfection. (...)

Le véhicule suicidaire se propulsa de trois mètres en avant. Le moteur était si faible que Jean dut lui donner un coup de pouce. Il avait toujours su qu'il n'arriverait pas à lui faire parcourir la distance jusqu'à la pièce d'eau. Il ne remplaça cependant jamais le moteur par un autre, plus puissant, ce qui eût été une opération facile, pour la simple raison qu'en tant qu'objet fonctionnel il aurait fallu que le véhicule suicidaire se meuve, mais pas en tant qu'objet d'art.
C'était typique de l'attitude de Jean à l'égard du moteur. La machine comportait à d'autres endroits, de gros moteurs qui ne faisaient pratiquement rien ; l'un d'entre eux servait même de contrepoids ! Pour Jean, le moteur faisait partie de la sculpture[12]. »

Remarque essentielle pour la fonctionnalité du montage.

Comme un moteur générateur dont on aurait dosé l'énergie à dépenser, on règle pour chaque plan la dynamique, le sens et l'effet à produire par sa combinaison avec les autres plans. On charge en effet habituellement le plan d'une fonction à remplir, d'un sens à donner et le montage de les réaliser.

Ici, le montage enraye la dynamique du plan par des télescopages

[11] Pontus Hulten, *Jean Tinguely*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1988, p. 76.

[12] *Op. cit.*, p. 77.

(comme on l'a vu dans Carrie) ou par des passages à vide ou des flottements au moment de la coupe — symptomatique d'une pratique du montage d'Antonioni dont les occurrences sont frappantes dans *Zabriskie Point* (exemple d'un raccord : Marc sortant d'une boutique, marche sur le trottoir. Le plan suivant donne un point de vue en plongée avec au premier plan un drapeau flou agité par le vent qui laisse apparaître ou fait disparaître Marc en contrebas). Le désenchaînement des plans est ici creusé par l'étrangeté des regards figés des peintures murales ou annonces publicitaires qui tout en « raccordant » plus ou moins sur Marc trahissent le décalage du regard d'Antonioni sur cette culture. Le cinéaste a d'ailleurs avoué avoir vécu comme un choc, une déflagration ses deux voyages aux États-Unis.

Dans le même sens que ce type de montage désenchaîné, le plan lui-même trahit parfois son incapacité à contenir et à diriger une énergie, une dynamique : la fuite de Daria à la fin de *Zabriskie Point*.

Avant la projection, j'ajouterai qu'ici le montage ne produit plus, ne construit plus, ou alors il produit à l'excès et dénonce sa fonctionnalité. Après les machines décadentes et parasites de Tinguely, on peut se demander si le montage produit parfois de l'inutile ? Quels sont les critères qui permettent d'en juger ? Cela peut-il se manifester dans la surenchère, une certaine tendance exponentielle du montage à produire des effets saturés de sens ? Comme parfois le montage des attractions dans ce qu'il a de plus maladroit et caricatural ou comme la surcharge des effets de ralentis ou de montage ultra rapide, d'un John Woo ou encore ces symétries formelles répétitives ou finalement, car je ne répondrai pas vraiment à cette question de l'inutile dans le montage, comme les explosions surmutipliées de la maison à la fin de *Zabriskie Point* montage mimétique de ce qu'Antonioni dénonce.

[Projection des explosions finales de *Zabriskie Point*.]

DYPTIQUE 3, *ZABRISKIE POINT* ET TINGUELY

Outre la volonté de faire imploser l'image et sa capacité à représenter dans les répétitions infinies puis le ralenti, qui achève la perte de la figuration, il y a aussi la volonté chez le cinéaste d'imposer les conclusions qu'il tire de son voyage aux États-Unis, par cette projection dans l'espace et dans le temps convoquée par le regard de Daria.

« *Zabriskie* représentera pour moi un engagement moral et politique plus évident que celui de mes films précédents. Je veux dire que je ne laisserai pas le spectateur libre de tirer ses conclusions, mais que je chercherai à lui communiquer les miennes. Je crois que le moment est venu de dire ouvertement les choses[13]. »

Ainsi, ce pays apparaît à M. Antonioni comme « l'endroit où l'on peut

[13] In *Cinema nuovo*, n° 7-8, 1968.

isoler à l'état pur certaines vérités essentielles sur les contradictions de notre temps. (...) : Au sein de ce chaos de produits et de consommation, de gaspillage et de pauvreté, d'acceptation et de révolte, d'innocence et de violence, se produit un changement tumultueux et continu[14]. »

« Les deux jeunes héros de cette aventure sont presque les symboles d'une situation typique de leur pays (...) : Mes personnages et leurs histoires tentent de démêler un fil à travers certaines choses embrouillées qui arrivent aujourd'hui et qu'il est difficile de comprendre dans leur globalité. Mon film est peut-être l'histoire d'une recherche, d'une tentative de libération, dans un sens intérieur et privé, mais par rapport à la réalité provocatrice de l'Amérique tout entière[15]. »

[14] *L'Espresso*, 6 avril 1969.

[15] *Cinema nuovo*, *op. cit.*

[16] Hulten, *op. cit.*, p. 119.

Cette vision apocalyptique qui a lieu non loin du désert d'Arizona traversé par Daria, n'est peut-être que la réplique d'une *Étude pour une fin du monde* réalisée par Tinguely en 1962 dans un autre désert, et pas n'importe lequel, celui du Nevada où se sont déroulés les premiers essais nucléaires. La première étude pour une fin du monde sous-titrée *Sculpture monstre autodestructrice-dynamique et agressive* a eu lieu en 1961 près de Copenhague au Louisina Museum de Humlebaek. Pour celle du Nevada, baptisée *Opéra-Burlesque-Dramatique-Big-Thing-Sculpture-Boum,* Tinguely dispose les différentes pièces sur le lieu de l'événement, en une ligne horizontale étirée afin de mieux respecter la planéité désertique. (...) Puis il achète plusieurs centaines de kilogrammes d'explosif, et le 21 mars, en fin de journée, il met le feu aux différentes parties. Le spectacle dure une demi-heure environ. L'un des événements les plus insolites est sans doute selon l'un des spectateurs l'explosion d'un réfrigérateur rempli de plumes[16]. J'ai envie d'imaginer que ce spectateur a vu dans cette pluie de plumes et autres fragments, ce qu'Antonioni nous a montré, après une semblable déflagration, la danse des débris de cette multitude d'objets de consommation courantes filmés dans l'apesanteur du ralenti.

Même si dix ans séparent ces deux visions apocalyptiques, on est tenté de penser que l'artiste et le cinéaste expriment les mêmes craintes et dénoncent une situation économico-politique qui a finalement peu évolué et qui perdure encore en 1976 puisque Bruce Conner dénonce, à nouveau dans *Crossroads*, selon 27 points de vue différents, l'explosion nucléaire sous-marine du 25 juillet 1947 dans l'atoll de Bikini dans le Pacifique.

Tinguely a exprimé verbalement et par ces interventions plastiques le cynisme du cycle de production des biens superflus, des produits de consommation courante, comme les bas et les ampoules destinés à être constamment remplacés, et des produits faits pour satisfaire des besoins artificiels. *Rotozaza 1* (1967) par exemple en est le symbole, machine satirique qui se dévore elle-même, et dans laquelle le processus de production est inversé. Ses produits doivent être restitués à la machine, elle les exige et en vit. Elle participe à ce processus stérile de surproduction que Tinguely dénonce comme la plus grande menace du système capitaliste.

Ce refus de l'objet de consommation, cette volonté de le détruire n'a d'ailleurs pas cessé de hanter les pratiques artistiques depuis Gutaï au Japon dans les années cinquante jusqu'aux diverses manifestations de l'art conceptuel et bien évidemment du *land art* américain du début des années soixante-dix. Après une période de fascination distanciée symbolisée par le *pop art*, le début des années soixante-dix se caractérise justement par l'invention de procédés critiquant les signes les plus flagrants de la société de consommation. Ces critiques se manifestant dans la plupart des médias : arts plastiques, cinéma, chanson...

En outre, la surenchère explosive du Nevada, ironie de l'histoire, a failli trouver un écho direct six mois plus tard à Cuba avec la crise des fusées. Tinguely et Antonioni disent tous deux la peur de la guerre atomique et dans ces dix années les vaines tentatives d'un désarmement. À la guerre atomique et à la guerre froide, Antonioni ajoute celle du Vietnam et, au début du film, la guerre civile avec les révoltes des étudiants.

Je conclurai par un montage court d'extraits rappelant qu'à l'origine de chacune de ces aventures balistiques il y a une projection : que ce soit celle de Carrie qui lance hors d'elle une force agissante, ou celles plus prospectives de Daria/Antonioni et de Tinguely. Le regard jeté sur le monde est un détonateur. Et finalement le germe de toute aventure c'est peut-être cet élan, cette impulsion, cette traversée de l'espace qu'est le regard. Regard qui convoque le destin et met en péril ou *en aventure* autant l'observateur que le sujet ou l'objet de la vision.

Regard qui décrit les lignes de forces dans l'espace comme un tir bien ajusté : Voici exceptionnellement un exemple avec un aventurier masculin : Jean Gabin, dans *le Jour se lève*, réfugié dans sa chambre. La police tire sur le miroir et le regard de Gabin renvoie littéralement la balle.

Regard boutefeu qui libère l'énergie accumulée par le frottement des raccords dans l'axe dans le ou les plans suivants : celui des deux sorcières de De Palma, Carrie et Gillian, respectivement Sissy Spassek et Amy Irving dans *Fury* (1978) où quatre raccords dans l'axe sur son regard (identiques à ceux de *Carrie*) provoquent l'explosion du corps de Cassavetes répétée selon huit points de vue différents.

Regard dont la trajectoire est décomposée en trois plans et dont le mouvement donne l'énergie cinétique qui souffle et propage l'incendie. Melanie dans *Les Oiseaux* (1963) accusée après cette scène de la station service, d'être aussi la sorcière par qui le malheur arrive.

Enfin, si la vengeance de *Carrie* s'accompagnait d'un accident de la forme tout en syncopage et précipitation, la vengeance de *The Shooting* (de Monte Hellman, 1966), chasse à l'homme tendue vers l'attente d'un seul tir final se fait

dans la suspension du ralenti. Tir d'une femme sur le frère du guide qui l'a accompagnée dans cette traque pour éviter le règlement de compte, mais en vain. Coup de feu final en cinq plans que le montage compose comme un *retard* pour reprendre un terme musical signifiant le prolongement d'un ou plusieurs sons d'un accord sur un autre jusqu'à la résolution le plus souvent par un degré conjoint. La propagation de l'onde sonore de la détonation court ainsi sur les plans, et conjoint, confond les chutes des deux frères : celle trop tardive du frère se jetant sur la femme pour dévier le tir, et déjà celle de la victime.

Remerciements à Stefani de Loppinot, Nicole Brenez, Laurent Fiévet, Stéphane Dabrowski et Damien Sausset.