

Le support de la lumière – une théorie virtuelle du cinéma chez Valéry

Masanori TSUKAMOTO

Dans un de ses rares écrits sur le cinéma, Valéry affirme : « Chacun voit de ses yeux que tout ce qui est, est superficiel¹. » L'attitude du poète à l'égard du cinéma est sévère. Selon lui, la vie s'épuise sur un écran d'apparences, et tout ce qui est profond paraît exclu de cette vie réduite à la superficie. Il faut pourtant prendre en compte le fait que, pour Valéry, « ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau² », c'est-à-dire la surface. Cette surface occupe une place centrale dans sa poétique, avec tout ce qu'elle contient de forces formatrices et d'images inattendues ; la matérialité du support joue souvent un rôle essentiel dans la combinatoire des mots et des images³. En traitant des forces inhérentes à la surface, Valéry nous révèle plusieurs aspects de l'expérience de la superficialité. Considérons ici sa théorie virtuelle du cinéma, en examinant ses écrits sur le support de la lumière. Nous choisirons pour cet examen trois textes dans lesquels Valéry découvre différentes propriétés de l'expérience de la surface du monde réel : le portrait apparu sur la vitre d'un train dans la nuit, une scène « horrible » vue à travers la limpide épaisseur de la mer, et des méduses sur un écran, assimilées à des danseuses absolues.

1 Paul Valéry, « Cinématographe » (1944), dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957 (désormais *Œ I*), p. 1583.

2 Paul Valéry, *L'Idée fixe* (1932), dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960 (désormais *Œ II*), p. 215.

3 Voir à ce propos Robert Pickering, *Paul Valéry, la page, l'écriture*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1996.

Le phénomène « dioptrique »

Rappelons d'abord que, pour Valéry, le film n'appréhende que la surface des choses. Le « réel saisi d'une manière immédiate par l'appareil de prise de vues⁴ » ne montre au spectateur devant l'écran que la face visible du monde. Comme Siegfried Kracauer (1889-1966) le formule dans *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, ouvrage qui fait penser au réalisme ontologique d'André Bazin dans les années 1950, « le film est pleinement lui-même lorsqu'il enregistre et révèle la réalité matérielle⁵ ». Le film n'est authentique que lorsqu'il « s'attache à la surface des choses » : « Moins il vise directement la vie intérieure, l'idéologie et les préoccupations spirituelles, plus il est cinématographique⁶. » Cette valorisation des apparences éphémères aux dépens de préoccupations plus élevées devrait, pense Kracauer, écarter Valéry de la cinématographie. Pour Valéry, le cinéma n'est qu'une sorte de « mémoire extérieure⁷ » qui nous détourne de la vie intérieure.

La vie s'épuise en apparences et en imitations, perdant ainsi le caractère unique qui en ferait toute la valeur. Ce qui en résulte inévitablement, c'est l'ennui. En d'autres termes, Valéry soutient que, en se préoccupant exclusivement du monde extérieur, le film détourne notre attention des choses de l'esprit ; que son affinité avec les données matérielles fait obstacle à nos préoccupations spirituelles ; que la vie intérieure, la vie de l'âme, se trouve étouffée par notre immersion dans les images du monde extérieur portées à l'écran⁸.

4 Paul Valéry, « Discours sur le cinéma » (1938), dans *Souvenirs et réflexions*, édition établie par Michel Jarrety, Paris, Bartillat, 2010, p. 185.

5 Siegfried Kracauer (1889-1966), *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010, p. 13. Voir à ce propos l'article de Jean-Louis Jeannelle, « Valéry et le "flux de la vie matérielle" – Une lecture de *L'Isle sans nom* comme scénario », *L'Isle sans nom : un projet dramatique inédit de Paul Valéry*, sous la direction de Franz Johansson et Benedetta Zaccarello, *Revue des Lettres modernes*, série « Paul Valéry », n° 14, 2018, p. 97-98.

6 Siegfried Kracauer, *op.cit.*, p.15.

7 Paul Valéry, « Cinématographe », dans *Œ I*, p. 1583.

8 Siegfried Kracauer, *op. cit.*, p. 406.

Le reproche de Kracauer pourrait paraître juste si on ne prenait en compte que les écrits peu nombreux sur la cinématographie de Valéry, que celui-ci n'a d'ailleurs jamais recueillis dans ses livres publiés, ni dans *Variété* ni dans *Tel quel*. Mais le critique allemand oublie un peu vite la fascination qu'a exercée sur Valéry l'expérience de la surface du monde réel. La surface attire l'attention de Valéry parce qu'au contact avec une surface différente, la façon de voir le monde peut se transformer d'un seul coup, ce qui contribue à créer une autre manière d'appréhender le réel, manière parfois proche de celle de la cinématographie. C'est particulièrement le cas pour les surfaces perméables à la lumière comme l'eau, la mer, la vitre. Abordons d'abord la description de la vitre du train dans « Le Retour de Hollande », qui nous montre combien Valéry est attiré par l'expérience de la surface.

La vitre du train est remarquable pour le poète, parce qu'elle provoque une alternance entre la présence et l'absence de l'objet visible. À mesure que la nuit tombe, la vitre du train se transforme en un miroir où le visage reflété se découpe en transparence.

Que les lampes s'allument, et sur la vitre tout à coup se vient peindre un fragment de visage. Un certain masque s'interpose, portrait d'homme qui demeure lumineux et constant à la surface de cette fuite de plages sombres et neigeuses.

Je m'apparais immobile et chaudement coloré sous le verre ; et si je m'approche un peu de ce *moi* morcelé d'ombres qui me regarde, je l'éclipse, je m'abolis, je deviens le chaos nocturne⁹.

À mesure que l'on s'approche de l'image qui se surimpose au paysage en fuite, on se perd dans « le chaos nocturne ». Autrement dit, à un certain point, le visage transparent se confond avec le flou ténébreux du paysage qu'enveloppe la nuit, pour composer un seul univers. Puis, le visage en surimpression s'éclipse au profit d'« une

9 Paul Valéry, « Le Retour de Hollande » (1926), dans *Œ I*, p. 846 (« Le Retour », dans les notes suivantes).

nuit mouvante et rompue de brusques fantômes¹⁰ ». Cet effet « dioptrique¹¹ » montre de manière symbolique ce que Valéry pense du cinéma virtuel sur l'écran. C'est à la fois un plongeon dans les ténèbres mouvantes où l'on perd son propre visage, et la reprise de celui-ci sous la forme d'« un certain masque ». Cette alternance entre l'apparition du portrait sur la vitre et sa disparition dans les ténèbres me paraît d'autant plus importante que, chez Valéry, l'essence du moi est étroitement liée à cette possibilité de disparaître en tant que personnalité.

Ajoutons que cette alternance entre le portrait sur la vitre et sa disparition dans les ténèbres fait inévitablement penser le lecteur japonais à une scène célèbre d'un roman de Kawabata, *Pays de neige* (1935). Citons ce passage pour faire valoir la fascination que peut exercer le phénomène « dioptrique » du train nocturne, qui n'est pas limitée à Valéry. La scène a d'ailleurs été adaptée au moins deux fois au cinéma au Japon, dans un film en noir et blanc réalisé par Shirô Toyota en 1957 avec Ryô Ikebe, Keiko Kishi et Kaoru Yachigusa, et dans un film en couleurs réalisé par Hideo Ooniwa en 1965 avec Isao Kimura, Shima Iwashita et Mariko Kaga. Dans le roman, un passager, Shimamura, regarde le visage d'une jeune femme reflété sur la vitrine au crépuscule, en l'occurrence Keiko Kishi dans le film de 1957 et Shima Iwashita dans celui de 1965¹².

Sur le fond, très loin, défilait le paysage du soir qui servait, en quelque sorte, de train mouvant à ce miroir ; les figures humaines qu'il réfléchissait, plus claires, s'y découpaient un peu comme les images en surimpression dans un film. Il n'y avait aucun lien, bien sûr, entre les images mouvantes de l'arrière-plan et celles, plus nettes, des deux personnages ; et pourtant tout se maintenait en une unité fantastique,

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 Voir à ce propos l'article de Miharu Nakamura, « Kawabata Yasunari no bungaku to eiga no tokusei – Toyota Shirô kantoku no *Yukiguni* wo chûshin to shite » [Les propriétés de la littérature et du film de Yasunari Kawabata – autour de *Pays de neige* réalisé par Shirô Toyota], *Eiga to bungaku – Kôkyô suru sôzôryoku* [Cinéma et littérature – deux formes d'imagination qui se correspondent], textes recueillis par Miharu Nakamura, Shinwa-sha, 2016, p. 219-244.

tant l'immatérielle transparence des figures semblait correspondre et se confondre au flou ténébreux du paysage qu'enveloppait la nuit, pour composer un seul et même univers, une sorte de monde surnaturel et symbolique qui n'était plus d'ici. Un monde d'une beauté ineffable et dont Shimamura se sentait pénétré jusqu'au cœur, bouleversé même, quand d'aventure quelque lumière là-bas, au loin dans la montagne, scintillait tout à coup au beau milieu du visage de la jeune femme, atteignant à un comble inexprimable de cette inexprimable beauté¹³.

L'effet de surimpression donne aux figures reflétées sur la vitre du train une « immatérielle transparence ». Kawabata est parfaitement conscient du caractère cinématographique du phénomène parce qu'il précise, pour le qualifier, « un peu comme les images en surimpression dans un film ». Le romancier tente d'élever plus haut encore les effets du phénomène dioptrique en superposant le feu qui s'allume dans la montagne et le visage de Komako. La réalité matérielle du feu et du visage de la jeune femme se métamorphose dans cette image superposée, et perd en quelque sorte sa matérialité pour devenir une image inédite, chargée de significations symboliques, annonciatrice d'ailleurs de la fin du roman qui se termine par une scène d'incendie au cours de laquelle une autre amie de Shimamura est brûlée. Il faut une mise à distance par rapport à la réalité matérielle pour que la libre combinatoire devienne possible. Le support de la lumière, la vitre du train nocturne, permet de recomposer, en privant les choses d'une part de leur matérialité, la disposition du monde. L'expérience de la surface du monde réel peut ainsi s'approcher d'un univers fantasmagorique, qui ne contredit pas la vie intérieure ou, du moins, la vie symbolique.

Outre cette prise de distance par rapport à la réalité matérielle, le support de la lumière nous fait sentir, comme nous l'enseigne le visage de Valéry reflété sur la vitre du train, une sensation du temps autre que le déroulement ordinaire de la vie quotidienne.

13 Yasunari Kawabata, *Pays de neige*, traduit par Bunkichi Fujimori et Armel Guerne, Paris, Albin Michel, 1960, p. 21.

L'expérience de la surface est inséparable de cette durée limitée, qui se termine normalement dans le train au bout de quelques instants, et au cinéma au bout d'une heure trente ou de deux heures. La fascination de la surface, et la vision du monde transformée par le support de la lumière, ont des rapports étroits avec la durée finie. C'est ce que Valéry observe pour le voyage en train.

Je quitte la Hollande... Tout à coup, il me semble que le Temps commence ; le Temps se met en train ; le train se fait modèle du Temps, dont il prend la rigueur et assume les pouvoirs. Il dévore toutes choses visibles, agite toutes choses mentales, attaque brutalement de sa masse la figure du monde, envoie au diable buisson, maison, provinces [...] ; il change les ponts en tonnerres, les vaches en projectiles et la structure caillouteuse de sa voie en un tapis de trajectoires...¹⁴

Qu'est-ce que ce « modèle du Temps » ? Il s'agit d'un temps qui permet la transformation de l'apparence de la réalité matérielle, qui semblait, avant le départ, rigide dans le temps ordinaire. Celui-ci est en quelque sorte suspendu, et le temps suspendu que Valéry appelle « modèle du Temps » instaure l'ouverture à un univers différent, soutenu par le support de la lumière, où l'on est surpris par de nouvelles dispositions d'objets connus. Dans cette temporalité, on voit le monde différemment, parce que le temps suspendu apporte la transformation des choses en mouvement, des matières en particules, permettant ainsi la formation d'autres figures avec les mêmes matériaux.

Valéry lie ce temps qui commence tout à coup avec l'apparition d'une surface translucide au changement de l'état du corps. Le « corps voyageur¹⁵ », impliqué dans l'expérience de la surface, se rapproche, selon Valéry, du corps à demi-endormi :

Jouant et reprenant sans fin tous les *thèmes* de l'existence, un carillon d'événements — accomplis, — attendus, — actuels, — accompagne le corps voyageur, habite une tête qui s'abandonne, l'amuse, l'inquiète,

14 « Le Retour », art. cit., p. 844.

15 *Ibid.*, p. 845.

emprunte les rythmes de la route, orchestre des rêves, égare, endort, réveille son homme...¹⁶

Le « corps voyageur », pris ici métaphoriquement dans le sens de spectateur dans la théorie virtuelle du cinéma chez Valéry, est un corps à demi-éveillé, à demi-endormi, jusqu'à ce qu'il se réveille à l'arrivée du train. De même, il est difficile pour un homme qui a sommeil de revenir à un état de vigilance complète. Jusqu'à la gare d'arrivée, qui sera ici le réveil, l'homme qui dort est impliqué dans ce « Temps » comparable à celui du voyage en train, charmé à la fois par les variations imprévisibles de la vie intérieure et par les doubles variations se déroulant sur la vitre du train.

Je ne développerai pas ici combien Valéry est attiré par les transformations de la conscience pendant le sommeil. Constatons seulement que la temporalité à l'œuvre dans le voyage en train comme dans le déroulement du cinéma virtuel est celle de la somnolence : on se défait et se dissout en se livrant de temps en temps à des fantasmes proches du rêve, avant de se reconstruire à l'arrivée. L'expérience de la surface du monde réel est étroitement liée à cette modification de l'état du corps. La surface s'établit grâce au temps qui ne revient pas en arrière, et au changement de l'état du corps devenu à la fois distrait et attentif à ce qui se passe sur le support de la lumière.

La fascination d'une scène « horrible », vue à travers une surface translucide

Passons maintenant à un autre aspect de l'expérience de la surface du monde réel. En parlant d'une nappe d'eau de mer entrevue dans son enfance, Valéry remarque à propos de cet autre support de la lumière, qu'il permet de regarder l'insupportable. À travers la limpide et cristalline épaisseur de l'eau, Valéry, collégien, a entrevu un jour des choses horribles sans pouvoir les quitter des yeux.

16 *Ibid.*

Un matin, lendemain d'une pêche très fructueuse, où des centaines de grands thons avaient été pris, j'allai à la mer pour me baigner. Je m'avançai d'abord, pour jouir de la lumière admirable, sur une petite jetée. Tout à coup, abaissant le regard, j'aperçus à quelques pas de moi, sous l'eau merveilleusement plane et transparente, un horrible et splendide chaos qui me fit frémir. Des *choses* d'une rougeur écœurante, des masses d'un rose délicat ou d'une pourpre profonde et sinistre, gisaient là... Je reconnus avec horreur l'affreux amas des viscères et des entrailles de tout le troupeau de Neptune que les pêcheurs avaient rejeté à la mer. Je ne pouvais ni fuir ni supporter ce que je voyais, car le dégoût que ce charnier me causait le disputait en moi à la sensation de beauté réelle et singulière de ce désordre de couleurs organiques, de ces ignobles trophées de glandes, d'où s'échappaient encore des fumées sanguinolentes, et des poches pâles et tremblantes retenues par je ne sais quels fils sous le glacis de l'eau si claire, cependant que l'onde infiniment lente berçait dans l'épaisseur limpide un frémissement d'or imperceptible sur toute cette boucherie¹⁷.

Le support de la lumière qui prend ici la forme d'une eau limpide et cristalline supprime la sensation directe des choses cruelles ; il permet « des regards qui peuvent tout considérer¹⁸ ». L'expérience de la surface constitue de nouveau une mise à distance par rapport au monde réel. Cependant, cette fois il ne s'agit pas d'une autre temporalité, d'un autre état du corps, mais d'un autre regard permettant de regarder ce qui se passe sans sentir la répugnance ou l'horreur qu'entraînerait la sensation directe du réel. La surface éloigne l'œil de l'âme, en excluant les sentiments fortement provoqués par la vue directe des choses réelles. Elle paralyse les sentiments pour faire valoir une sensation de beauté, qui pourrait être censurée par la puissance des sentiments. Valéry dit : « Le dégoût que ce charnier me causait le disputait en moi à la sensation de beauté réelle et singulière de ce désordre de couleurs organiques, de ces ignobles trophées de glandes [...] » C'est donc en surmontant l'écœurement causé par le réel que le regard peut parvenir à styliser celui-ci, lui

17 Paul Valéry, « L'inspiration méditerranéenne » (1934), dans *Œ I*, p. 1088-1089.

18 *Ibid.*, p. 1089.

donnant une forme lisible et stable : « L'œil aimait ce que l'âme abhorrait. Divisé entre la répugnance et l'intérêt, entre la fuite et l'analyse, je m'efforçai de songer à ce qu'un artiste d'Extrême-Orient, un homme ayant les talents et la curiosité d'un Hokusai, par exemple, eût pu tirer de ce spectacle¹⁹. » L'expérience de la surface s'approche ici de celle de l'art, en nous donnant un regard inhumain, capable de trouver de la beauté dans ce qui nous fait détourner normalement les yeux.

Ajoutons que la scène se déroule sur les frontières de la vie terrestre et de la mer. La surface constitue la ligne de démarcation entre des choses apparemment opposées comme la nuit et le jour, la terre et la mer, l'ici et l'ailleurs. Valéry relate ainsi une expérience de la surface qui permet au regard de dépasser les sphères de la vie quotidienne pour entrevoir, ne serait-ce qu'un instant, ce qui s'étend hors des domaines prévisibles.

« La danseuse n'est pas une femme qui danse »

Le troisième et le dernier point consiste à affirmer que le support de la lumière engendre une double sensation corporelle, éveillée et endormie. Nous y avons fait allusion en parlant du « Retour de Hollande », mais un autre exemple tiré de *Degas Danse Dessin* éclaire encore le changement que le contact avec la surface provoque dans le statut du corps au niveau de la connaissance. Dans ce passage, Valéry réfléchit à ce que son maître en poésie disait de la danseuse : « Mallarmé dit que la danseuse n'est pas une femme qui danse, car ce n'est point une femme, et elle ne danse pas²⁰. » Valéry trouve cette formule énigmatique non seulement vraie, mais vérifiable, en regardant un écran où flottent de grandes méduses. Nous n'avons pas pu le vérifier, mais il s'agit très probablement d'un film de Jean Painlevé (1902-1989), très apprécié par André Breton, et réalisateur d'une série de films d'observations biologiques : *La Daphnie* (1929),

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin* (1935), dans *Œ II*, p. 1173.

Crevettes (1939), *Les Crabes* (1930) ou *L'Hippocampe, ou « Cheval marin »* (1934). En tout cas, Valéry découvre dans les méduses, sur l'écran, des « danseuses absolues ».

Point des femmes, mais des êtres d'une substance incomparable, translucide et sensible, chairs de verre follement irritables, dômes de soie flottante, couronnes hyalines, longues lanières vives toutes courues d'ondes rapides, franges et fronces qu'elle plissent, déplissent ; cependant qu'elles se retournent, se déforment, s'envolent, aussi fluides que le fluide massif qui les presse, les épouse, les soutient de toutes parts, leur fait place à la moindre inflexion et les remplace dans leur formes. Là, dans la plénitude incompressible de l'eau qui semble ne leur opposer aucune résistance, ces créatures disposent de l'idéal de la mobilité, y détendent, y ramassent leur rayonnante symétrie. Point de sol, point de solides pour ces danseuses absolues ; point de planches ; mais un milieu où l'on s'appuie par tous les points qui cèdent vers où l'on veut. Point de solides, non plus, dans leur corps de cristal élastique, point d'os, point d'articulations, de liaisons invariables, de segments que l'on puisse compter...²¹

Les méduses résument à elles seules l'expérience de la surface, examinée par Valéry, qui témoigne de la distance par rapport au monde réel. Remarquons cependant que le poète développe dans ce passage un point de vue nouveau sur le support translucide, en y introduisant une sensation corporelle délivrée de la pesanteur. Les méduses sur l'écran, libérées de la gravité, déploient leurs corps cristallins et translucides à leur gré. Pour que l'on puisse les comparer avec des danseuses, il faudrait d'abord s'installer dans la surface qu'est l'écran, et sentir de l'intérieur ce corps différent de celui fortement embarrassé par les conditions terrestres. Valéry tient ici le support de la lumière comme une surface qui permet de prendre un autre corps complètement dégagé de son état normal. Du moins sur le jeu de la surface, on peut s'assimiler à un corps différent, flottant comme on veut dans l'eau, sans être gêné par les contraintes réelles. Ce n'est qu'un corps simulé, qui n'est possible que sur le support de

21 *Ibid.*

la lumière. La conscience éveillée ne sera jamais complètement absorbée dans cette dérive du corps simulé. Il est indéniable cependant que le corps simulé, flottant à la surface, apporte une certaine déviation par rapport à la sensation du corps dans la vie quotidienne. La surface est ainsi bénéfique, en ce sens qu'elle produit un écart permettant de se placer, ne serait-ce que dans un espace artificiellement créé avec une durée déterminée, dans un autre corps. Une des propriétés de l'expérience de la surface consiste donc dans la possibilité de posséder un corps autre, ce qui élargit considérablement les champs de l'imagination. Et n'oublions pas que cet élargissement est apporté par la matérialité du support.

Il faut en même temps insister sur l'importance de la sensation du corps réel. L'expérience de la surface nécessite une double sensation corporelle, celle du corps réel qui ne perd jamais la conscience éveillée, et celle du corps imaginé, produite par l'identification à un corps projeté sur un support. Si l'on perd l'équilibre des deux corps, on se perd dans le déroulement fantaisiste et sans fin de la surface. Celle-ci se situe toujours à la frontière de deux mondes. La surface rend possible l'alternance entre la présence et l'absence des sensations ordinaires. La vie qui s'y développe s'épuise en apparences et en imitations, mais d'après la théorie virtuelle du cinéma chez Valéry, cette vie superficielle élargit considérablement les champs d'investigation de l'imagination en modifiant les états du temps, du regard et du corps.