

d'images *automatiques*, pressées, aiguës comme les *Trilles du diable* de Tartini, ce sabbat où un démon chinois donne la main à un bouc ou aux figures du Tarot. Méliès avait intitulé un de ses films *Les 400 farces du diable*. Ici, c'est, au bas mot, 4 000 farces qui s'enchaînent frénétiquement : celles de ce diable qu'est chaque esprit pour lui-même dans les joyeuses expériences du cauchemar, du délire ou de l'« hallucination simple ».

V - GREGORY MARKOPOULOS

À propos d'Himself as Herself

Né en 1928 aux États-Unis, Gregory Markopoulos figure depuis longtemps dans les quelques monographies consacrées au cinéma *underground* américain, parmi les premiers et les plus importants cinéastes de ce courant esthétique. En fait, et bien que son œuvre ait joué de plus d'un point de vue un rôle d'exemple pour maint jeune cinéaste américain ou européen, Markopoulos est un solitaire, qui se méfie tout autant des étiquettes « *underground* », « expérimental » ou « de recherche » que Verlaine ou Mallarmé pouvaient se méfier des termes « symboliste » ou « décadent ». « Je ne cherche pas, je trouve », pourrait dire, comme Picasso, comme tout vrai créateur, l'auteur d'*Himself as Herself*.

Il est en particulier le premier à avoir systématiquement utilisé le montage rapide (qu'utilisait déjà Abel Gance dans quelques séquences de son *Napoléon*, en 1927) pour donner, dans *Twice a Man* (1962-1963), une impression de vacillement temporel et tout simplement l'équivalent visuel de subit surgissement du souvenir, que la littérature, à sa façon, ne nous offre que chez Proust et quelques nouveaux romanciers.

Il est aussi, par le côté wildien, esthète, un peu mystique de ses thèmes, l'un des premiers à propos desquels on aurait pu, si l'on avait prêté un peu plus d'attention à ses films, parler de « néodécadence » — avec tout de même, en raison de sa profonde inspiration hellénique (pureté des formes, évocation des grands mythes antiques, etc.), un plus grand classicisme, une plus grande sérénité assurément que chez, aujourd'hui, un Kenneth Anger, un Carmelo Bene ou un Werner Schröeter.

Comme Verlaine, il semble que Markopoulos pourrait dire : « J'aime le mot de décadence tout miroitant de pourpre et d'or. J'en révoque, bien entendu, toute imputation injurieuse de déchéance. Ce mot suppose au contraire des pensées raffinées d'extrême civilisation, une haute culture littéraire, une âme capable d'intenses voluptés. (...) C'est l'art de mourir en beauté. »

Après *Twice a Man* et *The Illiac Passion* (1964-1966) et avant *Eros, o Basileus*, Markopoulos a réalisé *Himself as Herself* (Il est elle) en 1966.

Comme pour beaucoup de ses films, c'est un texte littéraire qui a servi de point de départ (de prétexte plus que de modèle) au cinéaste : il s'agit de *Séraphita*, l'ambigu roman de Balzac.



Gregory Markopoulos dans son film *The Illiac Passion* (1964-1966).



The Illiac Passion (1964-1966).

Ce film, à première vue austère et indéchiffrable, se révèle bien vite d'une clarté et d'une richesse indiscutables. L'histoire, comme chez Balzac, est d'un jeune homme qui découvre peu à peu sa propre féminité — féminité tenaillante qui le conduit au travestissement et que cependant il n'assume pas sans déchirement ni, semble-t-il, culpabilité. Comme le Des Esseintes de Huysmans et selon le mot de Barbey d'Aurévilly, ce jeune grand bourgeois se retrouve donc aux « pieds de la croix ». Tout ceci, rendu certes assez poignant par le magnifique *Gloria* de Poulenc, initial et final accompagnement sonore du film, reste cependant assez secondaire. L'intérêt vrai de l'œuvre, outre sa relative lenteur, la présence de plus en plus obsédante des *signes* féminins qui la ponctuent (éventail, boucles d'oreilles, robe), est dans la transformation de l'argument narratif. Situé de nos jours dans une riche demeure et différents autres lieux de Boston avec pour seul personnage un jeune homme en smoking et nœud papillon, puis entouré de riches étoffes ou se couvrant de fourrures, le récit balzacien subit une première transmutation qui en fait le très simple journal d'un drame intime (placé, jurerait-on, sous le signe de l'aigle final — cet aigle pareil à celui de Prométhée...). Mais ceci n'est encore rien : l'essentiel est la mise en scène — la mise en structure aussi — de cet argument simplifié. Un très rigoureux jeu de gestes, de mouvements et de situations dans le cadre, qui se répondent deux à deux et pour ainsi dire s'annulent, va donner son sens principal au film qui est, bien plus qu'une sorte de monographie freudienne, une méditation sur le même et l'autre, un essai sur les notions de dualité, d'ambiguïté et de contradiction. Ce n'est pas pour rien, dirait-on, que Markopoulos emprunta, vers 1948, ses premiers sujets à Platon.

Non certes qu'on soit ici dans *l'intelligible* : on reste dans le *sensible* — et de façon fascinée (comme en témoigne une constante recherche dans la composition des plans ou le coloris). Et c'est peut-être d'ailleurs pourquoi, dans sa force troublante qui semble s'adresser en nous aux zones les plus enfouies du conscient (et peut-être à l'inconscient), ce film, presque partout où il est présenté, suscite des réactions violentes, que son apparent insouciantisme du réel et du politique n'explique qu'à demi.

VI - JONAS MEKAS

À la recherche de l'enfance lointaine

Paradoxe que l'homme qui a été depuis plus de quinze ans à la pointe du combat pour le nouveau cinéma (ou cinéma indépendant) américain — vite assimilé dans l'esprit du public à des recherches formelles sophistiquées et désarçonnantes, quand ce n'est pas à un érotisme débridé (et certes Mekas a défendu inlassablement l'invention formelle tous azimuts, y compris la plus compliquée, et il lui est arrivé d'être incarcéré pour avoir projeté courageusement *Flaming Creatures* de Jack Smith et *Un chant d'amour* de Genet), paradoxe donc