

Appétit de carton-pâte

L'espace se distribue de part et d'autre d'une improbable *Elm street*. Malicieuse, ironique, la voix *off* se plaît à souligner l'absurdité de l'appellation, aucun orme n'ombrant jamais la rue principale de la ville. Dès les premières secondes du *Dogville* de Lars von Trier, le faux-semblant est plus qu'une esthétique ; c'est une expérience sur les pouvoirs étranges du « faire croire ».

Dogville a la sécheresse du film à thèse, moins la lourdeur : parabole universelle, il déroule le portrait peu amène d'une humanité prompte à la cruauté, sujette à l'aviissement, qui profite du pouvoir que tel ou tel accident de la vie peut conduire chacun de nous à exercer et qui prend goût au jeu délicieux de l'ascendant sur autrui. Dépassant l'imagerie falknerienne par la théâtralité nue et l'économie de moyens, Lars von Trier règle en un plan le sort de la réalité référentielle : l'espace, filmé dans une plongée inaugurale vertigineuse, est une scène, un plateau où des contours tracés à la craie viennent figurer les murs, les arbres, le chien, la mine, le moulin.

D'où vient, dès lors, que nous y croyons ? Sommes-nous assez naïfs pour adhérer à ce récit dont l'esthétique même exhibe l'in vraisemblance ? À l'évidence, oui. Tout du moins jouons-nous à l'être, parce que cela nous fait plaisir.

Le coup de force esthétique de Lars von Trier rejoint d'une certaine manière les expériences que fit naguère sur la littérature un certain Nouveau Roman : déconstruire le rapport à la réalité référentielle,

démontrer l'appréciation réaliste du récit pour expérimenter jusqu'où le lecteur / spectateur peut « encore » y croire. La dimension métanarrative de *Dogville* apparaît ainsi tout aussi passionnante que son thème : tourner en studio, se passer d'un décor, laisser à quelques objets le soin de suggérer un contexte, c'est figurer la puissance du signe : la craie pour les murs, la cloche pour l'église, le cadre de la porte pour la porte elle-même. C'est aussi laisser au spectateur le loisir de prolonger le sens : ce que montre Lars von Trier, c'est qu'entre la craie et les murs, entre la cloche et l'église, entre le cadre de la porte et la porte elle-même, il y a notre appétit d'y croire.

Ainsi, le carton-pâte du non-décor ne suffit pas à nous démystifier, bien au contraire : *Dogville* tend au spectateur le miroir de sa propre « envie d'y croire », explorant tout à la fois le mystère et la puissance du cinéma : malgré la fictionnalité assumée et

exhibée, malgré le *theatrum mundi*, malgré le doute que l'on peut nourrir sur l'existence du petit monde de *Dogville*, malgré aussi le déroulement d'une parabole trop puissamment démonstrative pour être honnête, nous adhérons. Nous adhérons parce que Lars von Trier se garde bien de suivre jusqu'au bout le contrat du Nouveau Roman : là où la littérature avait rudoyé la notion de personnage, mettant en doute jusqu'à son existence même, le cinéma au contraire en célèbre l'indispensable aura. Voilà pourquoi nous croyons à *Dogville* : les personnages confèrent toute sa crédibilité à cette histoire sans référent. Lars von Trier expérimente ainsi le mystère de l'incarnation cinématographique. Seuls Grace, Tom, Miss Henson et les autres habitants de *Dogville* portent sur leurs épaules la crédibilité de la parabole.

Pied-de-nez magistral au souci du décor, à l'obsession réaliste du détail et à l'esthétique du pittoresque, le film



Dogville. Directeur : Lars Von Trier, Zentropa Entertainments. Photo : Rolf Konow.

situe l'essentiel du cinéma dans le dialogue entre la crédibilité d'un personnage et la foi que le spectateur lui témoigne. Où l'on voit que le crédit d'un personnage repose sur la résonance intellectuelle, émotionnelle et morale qu'il fait naître en nous. J'y crois parce que « ça me parle ». Le carton-pâte, loin d'empêcher mon adhésion, me permet d'investir ma propre subjectivité dans ce que je vois.

Explorer ce qui nous pousse à croire, examiner les stratégies dont la raison d'être est de nous leurrer, voilà rapidement brossé le menu de ce nouveau numéro de *La Voix du regard*. Et si *Dogville* est au commencement de cette démarche, c'est parce qu'il met en jeu ce que les contributions qui suivent tentent d'approcher : notre appétit de croyance, notre envie de foi, par delà même tout essai de démystification. C'est d'abord sur le fait religieux qu'il s'est agi de s'interroger : les entretiens avec Robert Muchembled et M^{re} Jean-Michel Di Falco permettent d'approcher la foi en un Dieu ou en un Diable comme une propension constitutive de notre humanité et de notre société : on s'aperçoit que les mécanismes du « croire », quel que soit leur objet, empruntent souvent les mêmes chemins. Des chemins qu'il nous a paru intéressant de mettre en parallèle avec ceux qui nous font accorder crédit à une œuvre littéraire, picturale ou cinématographique : ainsi, le lecteur trouvera d'étonnants échos entre différentes études sur l'invention de soi dans l'autobiographie, sur la dimension spectaculaire du rituel chamanique, sur le rapport au spectateur de la *Lola Montès* d'Ophüls.

Au carrefour de ces manifestations du credo, on trouve alors la puissance du « faire croire » : ce point commun à tous les systèmes d'adhésion, à une idée, à un dieu ou à une œuvre, fait l'objet de la seconde section du sommaire. Ici, c'est le pouvoir de l'image d'incarner la réalité qui est interrogé : tandis que Jacques-David Ebguy opère un ambitieux grand écart entre Balzac et Clint Eastwood, comparant les modalités du « faire croire » en littérature et au cinéma, Pascal Caron étudie ce que la photographie « fait

croire » du danseur Nijinski. Quant aux clichés de Lionel Fourneaux ici reproduits, ils montrent à quel point, selon le contexte, le flou peut à la fois retirer et ajouter du crédit à une image. L'art, nous disent Lucile Gaudin, Vinciane Boudonnet et Didier Valhère, c'est l'art de faire comme si.

Et lorsque le « comme si » est mis au service d'une idéologie, d'une représentation univoque du monde, il rend possible la manipulation des consciences. Dans cette troisième section du sommaire, une fois n'est pas coutume, *La Voix du regard* fait une place à l'actualité immédiate : à travers deux entretiens, nous avons souhaité aborder le conflit israélo-palestinien, de manière dépassionnée et avec recul. En faisant appel à Charles Enderlin, correspondant de France 2 à Jérusalem, et à Elie Barnavi, ancien ambassadeur d'Israël en France, nous évoquons ces douloureux déchirements à travers l'analyse de l'impact des images médiatiques. Où l'on s'apercevra que l'instrumentalisation de l'image est de tous les camps et qu'il y a lieu de prôner partout d'incessants décryptages. Au fil de cette section, d'autres contributions – dont l'une s'attache à décoder la mise en scène télévisuelle du consensus libéral ambiant – abordent l'intrication étroite des images, de la manipulation et de la propagande. Enfin, c'est le thème de la feinte qui occupe la dernière section, pour aborder la dimension parfois ludique que revêt le « faire croire » dans le domaine des arts et de la littérature. Peut-être d'ailleurs le lecteur ne devra-t-il accorder qu'une foi relative à tel ou tel propos, à telle ou telle analyse présents dans ce numéro. Voilà une invitation à maintenir en éveil son esprit critique aiguisé. En revanche, le doute ne saurait être porté sur un document authentique qui ouvre le sommaire et que nous avons choisi de publier car, par une miraculeuse coïncidence, il évoque le travail des revues sous l'aspect de la crédibilité qu'elles échangent avec leurs auteurs. Alors que nous préparions ce numéro, l'un des membres du comité de rédaction, mettant un peu d'ordre dans une sombre mesure familiale du

Poitou, a mis au jour ce document qu'enfermait une vieille malle poussiéreuse, oubliée là, semble-t-il, dans la fuite d'un abbé poursuivi par la Révolution française. Renseignements pris auprès d'experts de la Bibliothèque Nationale, ce document s'avère être une copie qu'un gentilhomme de qualité fit d'un éditorial paru dans un périodique des années 1775-1780. Nous ignorons le nom de celui qui l'a écrit, mais il nous a semblé que l'ancienneté du texte et sa correspondance manifeste avec le thème de ce numéro justifiaient sa publication.

Croire et faire croire, à y regarder de plus près, n'entretiennent pas les relations que des préjugés rapides invitent à concevoir. Ce numéro inverse en effet la perspective : plutôt que de chercher en l'homme, forgé par plusieurs siècles de rationalisme, un esprit critique apte à le préserver des chausse-trappes du « faire croire », beaucoup de contributions laissent apparaître qu'à l'origine même des pouvoirs du « faire croire », il y a notre désir de croire. Sur le sceptique, le « faire croire » a peu d'impact. Somme toute, foi, mensonge, manipulation et propagande ne font qu'orienter notre désir d'adhérer, bien plus qu'ils ne le créent. Notre propension à croire incarne ainsi tout à la fois le principe et la raison d'être de la littérature, des images et de la vie elle-même, tant il est vrai que ne croire en rien balaie toute raison d'exister. L'art serait ainsi porteur de cette croyance qui nous rattache au monde, comme le soulignait Gilles Deleuze à propos du cinéma dans *L'Image-temps* : « 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 lien ». Croire et faire croire dépassent donc de loin l'opposition rituelle du vrai et du faux : c'est à l'échelle d'une énergie motrice, d'un enthousiasme et d'une passion, qu'ils doivent s'appréhender. La vie se nourrit des illusions qui la rendent acceptable. Et le souci de la Vérité ne résiste pas longtemps à notre indéfectible envie de faux-semblants.

Jocelyn MAIXENT
Directeur de la rédaction