

Dérive(s) à partir de Céline et Julie



1. Poétique du sablier

Considérons un sablier de type quelconque (d'aspect légèrement désuet, de préférence), au repos : soit A le compartiment supérieur — à cet instant, vide —, et B le compartiment inférieur — où le sable (d'une belle couleur blonde) s'est amassé.

— Retournons le sablier. On constate aussitôt que B se trouve au-dessus de A, et que le sable fin (presque liquide) s'écoule verticalement et régulièrement de B en A. Le sable une fois amassé dans ce dernier compartiment, la situation est en apparence la même qu'au début : A et B étant identiques, leur échange ne se lit qu'en vertu d'un savoir préalable.

— Retournons à nouveau le sablier. A se trouve au-dessus de B, et le sable s'écoule verticalement et régulièrement de A en B. Le sable une fois amassé dans ce dernier compartiment, la situation (constate-t-on aussitôt) est redevenue la même qu'au début de l'expérience : A et B y ont retrouvé leurs rôles respectifs.

Appelons phase 1 de l'expérience celle où le sable s'écoule de B en A, phase 2 celle où il s'écoule de A en B (dans les deux cas, de haut en bas). Il est bien évident que le dispositif ainsi décrit n'admet aucun autre fonctionnement, sauf à interrompre la phase en cours et à passer, directement, à l'autre sans respecter de pause, et ainsi de suite. (Il est clair, aussi, que telle solution, variable à l'infini, ne constituerait que l'une parmi l'ensemble infini des variantes possibles du fonctionnement de base, analysé ci-dessus.)

Deux écoles, on le conçoit aisément, vont s'opposer ici :

— Dans la première, l'expérimentateur constate que, tant dans la phase 1 que dans la phase 2 de l'expérience, le sable s'écoule (à la même vitesse) verticalement de haut en bas, toujours : et qu'à la fin de chacune des deux phases successives, le compartiment supérieur est parfaitement vidé du moindre grain, tout le sable s'étant amassé dans le compartiment inférieur. Aucune différence, donc, entre les deux phases...

— Au contraire, l'expérimentateur de la seconde école considère que si, dans la phase 1, le sable s'écoule du compartiment B au compartiment A, dans la phase 2, le même sable (inversement) s'écoule du compartiment A au compartiment B : chacun des deux se trouvant ainsi plein et vide, alternativement. Phases 1 et 2 s'opposent dans un rapport de symétrie : il faut et il suffit de retourner le sablier, pour passer de l'une à l'autre...

On voit ce qui les divise :

— Pour la première école, il faut considérer isolément le sable dans ses rapports avec l'espace environnant ; le sablier lui-même (n'étant que l'*instrument* qui permet cette opération) peut et doit donc être négligé.

— Pour la seconde, le sable (ne se mouvant qu'à l'intérieur du sablier) constitue avec celui-ci un *dispositif* aussi solidaire qu'autonome : un objet ; l'espace extérieur n'intervient pas dans son fonctionnement, lequel se résout aux rapports existant entre les deux seuls éléments en cause : le sable et le sablier.

*

Ces deux attitudes ne sont en rien innocentes : il s'agit des deux faces de la même idéologie.

— L'expérimentateur de la première école est semblable au lecteur, ou au spectateur, pour qui le texte, le film, n'existe pas en tant qu'objet, mais n'est qu'un instrument : le récit en son déroulement ne sert qu'à *représenter* un autre récit, « le vrai » (celui de « la vie »), situé à l'extérieur du dispositif texte-récit, film-récit. De même, l'écoulement du sable, nié dans son existence propre, s'efface-t-il sous un autre écoulement, « réel » (celui du « temps »), dont la linéarité supposée ne saurait s'accommoder du retournement réitéré, et nécessaire, de l'une à l'autre phase, attribué exclusivement au mode de représentation (censément « imparfait »), non au représenté...

— Le second ressemble non moins au lecteur, ou au spectateur, pour qui texte, film, œuvre en général existe isolément, ne visant, ne disant rien d'autre que soi-même et ne cessant de le dire, en une tautologie immense, hystériquement réaffirmée dans chaque lettre, dans chaque signe : il est vain de prétendre assimiler, à la complexité de gestes et de paroles, d'événements et de pensées constituant le vécu, dans sa mouvante continuité et toute son épaisseur, telle fiction faite de *signes* discontinus (mais alors, qu'en est-il du cinéma ?) Ou le spécifique fonctionnement du sablier (avec sa temporalité consistant en segments égaux, d'une durée bien déterminée, pendant laquelle le sable s'écoule tantôt de A en B, tantôt de B en A, selon une alternance réglée, et en pauses de durée indifférente, pendant laquelle le sable demeure recueilli soit en A, soit en B, selon la même alternance), à l'écoulement du temps : qu'il soit (mais la question, dans ce cas, importe peu) linéaire, ou bien plus complexe...

— On l'aura compris, le premier est victime d'un phénomène que Jean Ricardou¹ a nommé « illusion référentielle ». Il est clair, aussi, que telle est aujourd'hui, passées (et malgré) les récentes décennies expérimentalistes, l'attitude la plus répandue (et la plus encouragée), tant « l'assimilation de la vie et de la fiction », étant implicite, paraît « aller de soi » : comme, pour Éric Rohmer², « l'insertion dans le temps des personnages de [s]es contes ».

Or, l'exemple du sablier montre que tel phénomène ne se limite pas aux problèmes du récit, romanesque ou cinématographique (à moins que ceux-ci n'englobent, d'une certaine façon, tous les autres). En effet, il s'agit du mécanisme même de l'*aliénation*, tel que le (re)définissait naguère Roland Barthes³ : de même que le signe linguistique, ou autre, en tant que sens (*matière sensible autant que signifiante*), ou que l'instrument sablier, en tant qu'objet (plein), s'efface et devient, comme par nature (ou par magie ?), le signifiant d'une parole mythique, la forme (vide) d'un « concept » (*abstraction*) qui s'impose à sa place — ici, d'une certaine idée de la durée —, de même la fiction, vidée de sa profuse signifiante et privée de sa plénitude d'objet, n'est plus que le squelettique signifiant d'un autre récit — que la signification donne comme vrai, ou réel —, la forme (plus ou moins « bonne ») du concept mythique de réalité, et par conséquent, de « réalisme ».

Si la fiction n'est pas, à la lettre, la réalité, elle sert à l'exprimer, à la représenter : la réalité, en retour, cautionne la fiction. Nul cependant, et pas même Rohmer, ne songe à nier que, quoi qu'on fasse, entre le réel représenté et le texte, le film qui, censément, le représente, « il y aura toujours une frange ». Sur la valeur qu'il faut attribuer à cette frange, deux groupes vont s'opposer :

— Pour les uns, cette distance, cet écart fait la valeur de l'œuvre, en ce qu'elle témoigne, par exemple, d'une vision du monde particulière, de la force d'un tempérament.

— Pour les autres, il s'agit non seulement d'une distance, mais d'un manque : tout effort esthétique ne doit viser qu'à le combler. Selon Rohmer, « le but du cinéma est de serrer la réalité de toujours plus près », sans qu'il soit nécessaire, ou même intéressant, de « mettre en évidence » ce qui l'en sépare encore, irrémédiablement.

C'est que, pour les uns comme pour les autres, — que le texte, le film, doive être pure transparence, ou miroir déformant, — il est toujours second. Tel est le dogme de l'*expression*, au sens ricardolien de ce mot : « en chaque circonstance, l'œuvre a pour raison de traduire un *donné préalable*, notamment la “vie même” ou une subjectivité, d'un mot : un sens institué. » En tout état de cause, de l'un à l'autre, la continuité ne fait aucun doute.

— L'expérimentateur de la seconde école est, quant à lui, victime du phénomène inverse, ou « illusion littérale » : attitude plus récente et restreinte à la fois, qui procède, au départ, d'une réaction (que l'on peut, certes, considérer comme nécessaire ou, du moins, salutaire) contre la précédente.

¹ *Le Nouveau Roman*, p.26 ; *Pour une théorie du Nouveau Roman*, p.33-38 ; puis, *Problèmes du Nouveau roman*, p.18-24.

² *Cahiers du Cinéma* n°219, avril 1970 ; de même, ci-après.

³ « Le Mythe, aujourd'hui » dans *Mythologies* : voir plus précisément, le chap. « La signification ».

L'intérêt que le développement de la linguistique après Saussure a suscité, d'abord, pour le signe face au « référent », et pour le signifiant aux dépens du signifié (moins facilement formalisable, et plus ouvert aux interprétations intuitives, fantaisistes, ou à l'idéologie), s'est traduit très généralement par une sorte de mise entre parenthèses *stratégique* (épistémologique) du sens et du monde : il s'agissait, dans un premier temps, de désenfourir tout ce que l'aliénation empêchait de percevoir, d'opposer au concept (empoissé d'idéologie) la résistance d'un sens plein, qu'il ne pût aussi aisément réduire à une forme vide, et saturer.

Au niveau du récit, selon Ricardou, « l'essentiel est situé dans le langage », et plus précisément, dans la matérialité même de ce langage : la matière filmique, scripturale (au même titre que la picturale), devient le tout de l'œuvre filmée, écrite (ou peinte). Le risque est patent, de transformer une réaction, censément stratégique, contre une pratique réductrice et réactionnaire — expression, représentation —, en une pratique non moins réductrice et réactionnaire — « Art pour l'Art », art-refuge —, avec, au bout du conte, l'Éternité retrouvée...

C'est que, toujours suivant Ricardou⁴ :

la pomme peinte par Cézanne n'est pas seule matière picturale déposée par le peintre sur la toile ni davantage telle pomme, réelle ou imaginaire. Elle est l'*effet* de l'agencement pictural *en référence* à telle pomme, réelle ou imaginaire. De même, et toute proportion gardée, l'événement narré [...] est l'*effet* de l'agencement scriptural *en référence* à tel événement, réel ou imaginaire : ce que nous appelons une *fiction*.

Gardons le mot, ainsi défini. Qui ne voit, cependant, que la tentative de Ricardou, de « dépasser » la contradiction entre illusion référentielle et illusion littérale succombe, inéluctablement, au piège ultime de la raison (soit : que la raison se tend à elle-même) : la dialectique unitaire, *réconciliatrice* ? En effet, qu'il le veuille ou non, « le critique reste dans la sphère du critiqué, il lui appartient, il ne dépasse qu'un terme de position, non la position des termes⁵. »

Que l'essentiel soit placé « dans le langage », ou bien au dehors (dans « la réalité », voire dans « l'imaginaire »), ou dans les rapports entre les deux, qui ne voit que la position est la même et revient à privilégier tantôt l'un, tantôt l'autre, tantôt les deux pôles à la fois d'une même pensée critique, et négative, d'un même système unitaire, rationnel, et au bout du compte, religieux : religion du réel, religion de l'harmonie, de l'Un — ou « religion des gens qui ne croient plus à rien, la religion de l'écriture » (ou du cinéma) ?

Devant ce dilemme, que faire ? L'exemple du sablier nous le montre : « On a beau multiplier les renversements et les retournements, on n'en sort pas. » En sortons-nous ?

2. Céline, Julie et le sablier

Dans *Céline et Julie vont en bateau*, de Jacques Rivette [1974], une brève séquence s'offre, en abyme, comme troublante et révélatrice duplication de tel traitement de la durée structurant le film dans son ensemble :

Julie [Dominique Labourier], qui vient de recueillir chez elle Céline [Juliet Berto], est occupée à préparer une mystérieuse boisson — ou potion —, dont la composante essentielle est rouge. Or, à cet instant, Céline (qui, explicitement, ne peut la voir) s'écrie, les yeux brillants, doublement *altérée* : « J'me tap'rais bien un foutu bloody mary ! »

Et Julie apparaît, apportant deux verres dûment remplis dudit mélange ; son visage, son attitude disent — avec excès — sa stupeur : elle lâche l'un des deux verres qui (gros plan) se brise au sol, où se répand le liquide, — puis, précautionneusement, s'approche de Céline, qu'elle fait boire dans le verre intact...

Attribuer ce phénomène extraordinaire d'inversion temporelle aux talents de magicienne de Céline est hasardeux, pour au moins deux raisons : 1° *Illusionniste* de métier, elle n'accomplit ses tours que dûment préparés (condition précisée d'une manière non moins explicite lors de la séquence des

⁴ *Le Nouveau Roman*, p.27.

⁵ Jean-François Lyotard, « Dérives » dans *Dérive à partir de Marx et Freud*, p.14 ; puis, « Capitalisme énergumène » dans *Des dispositifs pulsionnels*, p.11 ; puis, de nouveau, « Dérives », p.15.

coulisses, où elle se démaquille) et, comme l'affirme avec quelque virulence un spectateur : « C'est du chiqué ! » — magie, donc, qui ne fait pas longtemps illusion, masques qu'on ôte (échange) sous nos yeux : nous n'aurons guère confiance en cette explication-là... 2° Surtout, ce critère perd définitivement toute pertinence dès qu'il s'agit de rendre compte d'autres occurrences où des phénomènes de cet ordre interviennent, tout au long du film :

(Suite de la séquence des coulisses :) Julie, somnambulique, se présente aux amies de Céline comme sa lointaine cousine d'Amérique — en effet, elle *revient de loin* : de sa première expédition rue du Nadir-aux-pommes ! —, avec une piscine « en cœur rose ». Or, il s'agit d'une histoire racontée, précédemment, aux mêmes (en l'absence de Julie) par Céline la mythomane dont, soudain, le visage, l'attitude disent — avec excès — la stupeur...

C'est de Julie, cette fois, qu'il faudrait invoquer les talents de magicienne — ce dont on doit non moins se défier : rien ne les prouve avec certitude ; au contraire, même, elle échoue lors de sa seconde tentative, à faire (ré)apparaître Céline dans le champ magique. Elle la retrouve ensuite, affalée devant sa porte, et capable de préciser combien de fois le téléphone a sonné tandis qu'elle dormait...

Céline raconte sa fuite de la maison étrange, ce qui s'y passait, ce qu'elle y faisait. Le lendemain, semble-t-il, elle a tout oublié (le soir, Julie lui a demandé l'adresse : elle n'a pas répondu, car elle dormait déjà ; le matin, elle prétend l'avoir dite : et Julie répond oui, elle sait...) : quand Julie désespérément — à peine et mal revenue de sa première expédition, et après avoir vu surgir, pendant le spectacle de Céline, quelques préliminaires images subliminales... sublimes, libidinales... du spectral récit où, bientôt, toutes deux vont pénétrer — tente, en vain, de se ressouvenir, Céline est bien incapable de l'aider — elle n'y comprend rien !

Puis lorsque (premier bonbon) le balbutiant récit commence à *prendre*, devant elles et en elles, c'est Julie qui « est » miss Angèle, et non pas Céline la « nounou » : et, pour l'une comme pour l'autre, égale est la surprise... On ne tardera guère, cependant, à s'apercevoir que Julie elle-même — qui, au moment où elle entreprend d'aller voir ce qui se passe au 7 bis rue du Nadir-aux-pommes, semble (et est censée) tout ignorer de l'endroit — y retrouve néanmoins, sans trop d'étonnement, Poupie [Marie-Thérèse Saussure], son goûter et toute son enfance !...

Ne nous y trompons pas, cependant : telle séquence n'est en rien une parenthèse, une digression psychologisante interrompant de façon impromptue, voire arbitraire, une fiction fantastique, ou fantasque ; elle est le pendant exact de celle (un peu plus tôt) où Céline racontait à Julie son passé récent : cette évocation de l'ancien temps comporte maintes allusions, plus ou moins pertinentes, à l'intrigue — obscure encore, à ce stade — du fantomatique et blême récit en train de se construire, *parallèlement*, devant nos yeux. Et que fait, dans le coffre à poupées, la photo de cette maison... avec laquelle Julie, autant que Céline, entretient des rapports décidément bien ambigus ?

3. Temps fictif, temps filmique

La temporalité, dans *Céline et Julie* guère plus que (par exemple) dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet [1957], ne saurait se laisser appréhender, de manière à la fois pertinente et satisfaisante, si (comme je l'ai fait, intentionnellement, jusqu'ici) l'on s'efforce d'en rendre compte au niveau de la seule fiction, où d'irréductibles impasses empêchent le fonctionnement réducteur, euphorique, de l'illusion référentielle. Or, dès le début du film (séquence de la bibliothèque), on nous avait prévenus : — Lil [Anne Zamire], faisant les cartes à Julie : « Ce qui est en haut est en bas, ton avenir est derrière toi. » — Julie : « Mon avenir est dans le présent. » On ne saurait reconstituer un ordre diégétique (succession d'événements) indépendant de l'ordre narratif (succession des séquences).

Appelons récit n°1 celui qui a pour protagonistes Céline et Julie, et pour lieu Paris ; récit n°2 celui qui a pour personnages Camille [Bulle Ogier] et Sophie [Marie-France Pisier], Olivier [Barbet Schroeder], Madlyn [Nathalie Asnar] et miss Angèle [Labourier, puis Berto], et pour théâtre la maison étrange ; enfin, récit n°3 celui qui résulte de l'irruption de celles du n°1 parmi ceux du n°2, dans la maison, et de l'apparition de ceux du n°2 à celles du n°1 (Madlyn étant passée de celui-là à celui-ci), lors de la rencontre sur l'eau.

On voit qu'on ne saurait distinguer un récit n°2, trop *visiblement* « fantastique » ou, plutôt, fantasmatique, surgissant et jetant le trouble dans un récit n°1, censément « réaliste », même s'il

apparaît comme un peu trop fantaisiste : car c'est, précisément, à l'intérieur de celui-ci que nous avons constaté d'abord une temporalité systématiquement « anormale », à l'aune du schéma admis comme réaliste ; et, peu à peu, il faudra se rendre à l'évidence : c'est le drame familial bourgeois du récit n°2 qui s'avère relever d'un réalisme psychologique poussiéreux, que viennent subvertir la fantaisie débridée et l'incongruité contagieuse du récit n°1...

En tant que récits, donc, il est clair qu'un roman comme *La Jalousie*⁶, un film comme *Céline et Julie* (mais bien sûr, on pourrait en dire autant, différemment, de *Trans-Europ-Express* [1966], de *L'Éden et après* [1971] ou de *Glissements progressifs du plaisir* [1974, justement]) participent d'une même entreprise : déconstruction de l'ordre narratif établi et, plus largement, des modes de représentation en vigueur, ou affirmation d'autre chose ?

Ici comme là, il convient d'inverser les termes : c'est l'ordre narratif (soit : le temps filmique) qui suscite, voire impose l'ordre diégétique (le temps fictif), ou encore : qui s'impose comme ordre diégétique. La magie (fictive) n'est en rien la cause de tant d'aberrations temporelles, elle en est l'effet, le produit : ce sont elles qui, au fil de la narration, suscitent, dans la diégèse, le thème récurrent de la magie (par ailleurs fortement, et idéologiquement, connoté).

Observons que la même procédure ou de semblables travaillent, et servent à désigner comme tel, tout récit dit « fantastique » : récit de type *œdipien*⁷ (on ne doit pas s'étonner de son développement et de son succès communs, au XIX^e siècle, avec ceux de son concurrent « réaliste ») où la moindre infraction au code du « vraisemblable » est aussitôt réinvestie, réduite, au niveau de la fiction, en divers signifiants (« connotateurs »⁸), à leur tour plus ou moins codés, s'amalgamant les uns aux autres et suscitant, en bloc, le même signifié (« de connotation ») : le « fantastique ». Signifié mythique permettant de ménager le frisson d'une altérité aussitôt méconnue, familiarisée, et les strictes exigences de l'illusion référentielle.

Le lecteur ou le spectateur peut fantasmer, alors, en toute tranquillité⁹ :

le plus souvent l'image — au cinéma notamment — [...] se met à fonctionner comme une scène dans laquelle mon désir est pris et vient s'accomplir, par exemple, sous forme de projection sur des personnages ou des situations mis en scène au cinéma, ou [...] lorsque c'est le découpage et le montage du film qui prennent aussi mon désir dans leur filet, qui accomplissent aussi mon désir, non plus dans le plan de l'image elle-même, mais par l'organisation du récit.

Il suffit, pour cela, que les connotateurs (qui « sont toujours finalement des signes discontinus »¹⁰) s'articulent suffisamment bien, pour être parfaitement « naturalisés par le message dénoté qui les véhicule » (ce qui est le rôle de la *rhétorique*), et rendre compte avec vraisemblance des éléments « anormaux » de ce message...

Or c'est, précisément, dans *Céline et Julie*, cette impérative condition qui, on l'a vu, n'est pas remplie : leur discontinuité assurée, voire joyeusement assumée — ils se contredisent, et ne peuvent donc s'amalgamer (sur le plan de la dénotation) en une crédible fiction —, les potentiels connotateurs se trouvent exhibés, rendus à leur pure et simple (?) présence d'images et de paroles, plus ou moins erratiques, d'une inquiétante ou réjouissante étrangeté. Et ne pouvant s'articuler pour susciter et valider en bloc le signifié (de connotation) « magie » qui, en retour, les justifierait — la rhétorique, grippée, ne permet plus à l'*idéologie* d'empoisser tout le discours —, ils restent là, fragments, plus ou moins énigmatiques, dérivant à la surface d'un discours censément unitaire, articulé, qu'ils trouent, et

⁶ Robbe-Grillet, « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui » dans *Pour un nouveau roman*, p.132 : « Il était absurde de croire que dans le roman *La Jalousie* [...] existait un ordre des événements, clair et univoque, et qui n'était pas celui des phrases du livre, comme si je m'étais amusé à brouiller moi-même un calendrier préétabli, ainsi qu'on bat un jeu de cartes. Le récit était au contraire fait de telle façon que tout essai de reconstitution d'une chronologie extérieure aboutissait tôt ou tard à une série de contradictions, donc à une impasse. »

⁷ Barthes, *Le Plaisir du texte*, p.76 : « Comme fiction, l'Œdipe servait au moins à quelque chose : à faire de bons romans, à bien raconter. » (Raisonnement analogue à celui de Mallarmé répondant à l'*Enquête sur l'Évolution littéraire* de Jules Huret : « on a compris que l'ancienne forme du vers était non pas la forme absolue, unique et immuable, mais un moyen de faire à coup sûr de bons vers. »)

⁸ Barthes, « Éléments de sémiologie », IV.1, dans *Mythologies*.

⁹ Lyotard, « Notes sur la fonction critique de l'œuvre », *Dérive...*, p.232-233 (je souligne).

¹⁰ Barthes, *loc. cit.*, toujours.

partant, fragmentent à son tour. — Les visions répétées (récit n°2) consécutives à l'absorption, par Céline, des morceaux du bonbon préalablement brisé (récit n°1) provoquent, chez l'une et l'autre, stupeur, curiosité et incrédulité, hypothèses contradictoires et inextinguibles fous rires... —

Opération doublement critique : on désenfouit les procédures à l'œuvre dans le récit œdipien, au lieu de les travestir ; on empêche, par le même moyen (ce n'est pas la parodie), leur fonctionnement : film *anti-œdipien*, déconstruit, « excessif ». Ou, pour le dire comme Robbe-Grillet, à propos de *L'Immortelle* [1963]¹¹ :

La structure du film ne donne pas assez confiance dans la vérité objective des choses [...]. Ce qui dérouté les spectateurs épris de "réalisme", c'est que l'on n'essaie plus ici de leur faire croire à rien — je dirais presque : au contraire...

Mais aussi, nouveau renversement : on affirme cette *altérité* que la rhétorique visait, précisément, à réduire au même ; on expose et désigne ouvertement, comme tels, les fragments (au besoin, par de brefs écrans noirs), les morceaux épars (« Y a plein d'trous dans c'machin ! » dit Céline) qu'autrement elle coulerait, unifierait dans le moule indifférencié d'un discours vraisemblable, tenable (« On sait pas la fin, hein... » ajoute Julie) : film *non-œdipien*¹², positif. —

En finir, donc, avec le chronologisme : « ton avenir est derrière toi » ; mais aussi, mettre à l'œuvre — à l'épreuve ? — de nouvelles procédures organisant — désorganisant ? — le récit de tout autre façon : « ce qui est en haut est en bas » (désignant par avance telle poupée suspendue par les pieds : pratique d'envoûtement) invite à prendre l'expression *derrière toi* en son sens spatial, autant que temporel. Et en effet, le rapprochement avec : « ton avenir est dans le présent » permet, à l'aide d'un léger recadrage, de faire apparaître dans le champ (comme par magie) — au-delà de (derrière) Julie, et sur la même image (c'est-à-dire : dans le présent) — Céline, dans la salle de lecture de la bibliothèque ; que celle-ci doive être (soit déjà) l'avenir de celle-là (tant dans le récit n°2 que dans le récit n°1), c'est ce qui est clairement dit : mais, comment elle peut l'être, voilà ce qui demeure, à ce stade, obscur... à moins que l'on comprenne : *par les moyens du cinéma*.

Or, cependant que Céline est occupée à dessiner, en rouge, le contour (agrandi) de sa main, Julie — cédant à quelle impulsion mystérieuse ? — s'amuse à laisser, au hasard, ici, là, les empreintes, rouges elles aussi, de ses doigts. Contour vide, empreintes pleines : de leur superposition, surgira la main rouge qui marquera (derrière elle...) l'épaule de Julie à son retour de la maison étrange — ou celle qui, sculptée, se voit (parmi d'autres objets) chez elle...

Jeux des formes, jeux avec les formes ; enchaînements (?) étrangers à tout lien de cause à effet (dans la fiction) : les proliférants avatars du rouge — pas plus que les réapparitions de Céline disparue — ne semblent obéir à nulle *nécessité*.

La magie du cinéma,
ce n'est pas de la magie, c'est du cinéma !

[*Cavalier seul* n°s 13, 14, 16, 1975]

¹¹ *Op. cit.* p.129.

¹² Filles de personne, Céline et Julie thématisent à *merveille* cette caractéristique du film dont elles sont les protagonistes. S'étant enfin introduit, par effraction, au cœur du tragique guêpier œdipien arraché à Henry James, leur duo burlesque, placé explicitement sous le double signe de Lewis Carroll et de Musidora, n'aura de cesse de le faire voler en éclats (de rire) : avec elles, ça *ne prend pas* ! Ainsi, parviendront-elles à soustraire la petite Madlyn au sort fatal qu'un funeste « vœu » (liant son père à sa mère par delà la mort) lui avait, de longtemps, réservé : en ce sens, son avenir (sa vie) n'est plus « derrière » elle...