

YANNICK HAENEL

Le lieu de l'amitié

(À propos de deux films de Pierre Creton)

En regardant *La Vie après la mort* (2002) et *L'Heure du Berger* (2008), deux films de Pierre Creton qui sont consacrés à son amitié avec Jean Lambert, je n'ai cessé de penser au texte que Maurice Blanchot a écrit après la mort de son ami Georges Bataille, texte qui, à travers la modestie sinueuse de ses replis, pousse si loin l'exigence de la pudeur que celle-ci y prend figure éthique, allant jusqu'à situer la vérité de l'amitié — et de toute communauté —, dans la réserve même qui la protège.

Cette réserve — ce point de retrait grâce auquel la pensée coïncide avec l'affection — est l'élément même de ces deux films ; elle leur confère la sobriété de la douceur, rend possible la fermeté de leur dispositif, et laisse filtrer un filigrane burlesque : ce grand humour, souvent imperceptible, des solitaires.

Il s'agit d'une maison : celle qu'habitait Jean Lambert à Vattetot-sur-Mer, où Pierre Creton allait lui rendre visite, et qu'il a rachetée après sa mort, afin d'y habiter à son tour. Les deux films ont lieu dans cette maison ; leur sujet, c'est elle : la maison — c'est-à-dire l'espace même d'un vide, laissé par l'ancien habitant, et animé par le nouveau : « Je n'habite pas Vattetot-sur-Mer, mais où Jean Lambert n'habite plus », déclare Pierre Creton.

Pierre Creton filme cette temporalité à la fois lente et hachée de la campagne, où le travail dans les champs ou avec les bêtes implique un usage du temps robuste ; il filme la montée du soir, la solitude du lecteur, les animaux qui envahissent l'espace, comme dans ce plan où les chats et le chien viennent l'un après l'autre s'installer sur le lit où Pierre Creton lit allongé ; il filme une étreinte amoureuse (dont on ne voit subtilement que les soupirs) ; il filme sa main entrant dans une ruche, et les abeilles

absorbant son corps ; une araignée qui attrape une mouche dans sa toile ; un homme à cheval qui passe devant la porte ; un tourne-disque où passent en boucle les polkas que les deux amis aimaient écouter ; la mer, l'église, les arbres — c'est-à-dire ce qui palpète à portée de main ; il filme les livres, qui nourrissent chacun de ses films, comme des saints protecteurs (les pages de *L'Entretien infini* récitées par Pierre Creton, parlent de la fatigue comme ouverture, de la fatigue comme lien, de la fatigue comme générosité, de l'entretien comme partage de la fatigue) ; il filme les corps et les voix qui tressent en silence — et parfois même en chanson — l'espace d'une hantise ; il filme des détails qui ne se prennent pas pour autre chose que des éclats de temps (modestie du détail chez Creton) ; il filme des rapports sans anecdotes (puisque seul l'inaperçu, à la fin, est important, comme l'a dit Blanchot).

Un fermier nommé Jean Lambert, qui traie la nuit, devient un personnage de Blanchot. Un paysage de vaches, d'étables et de boue résonne alors avec *Celui qui ne m'accompagnait pas* ou *Le Pas au-delà*. Quelle est cette grâce insolite, ce sourire qui désarme les genres, et traverse sobrement la clarté du deuil ? L'insaisissable n'appartient à aucune communauté ; il peut naître dans un escalier, dans le regard d'un chat noir, dans une toile d'araignée, dans un poème de Verlaine chanté avec une brusquerie timide.

Ces films sont-ils des documentaires ou des fictions ? Ni l'un ni l'autre : un tel partage n'a plus cours ; et sans doute faudra-t-il un siècle pour qu'on admette enfin, par-delà les oppositions stériles et périmées, la fraternité de ces deux voix, l'enchevêtrement ontologique de ces deux visions.

D'ailleurs, chez Creton, filmer l'amitié récuse tout partage des genres : ce qui se joue de plus essentiel ne se détermine pas. Au contraire, c'est l'indétermination de chaque plan, son étrangeté fondamentale, qui lui confère possibilité d'exister.

L'expérience commence quand, précisément, il devient impossible de distinguer la limite entre fiction et document. Pierre Creton installant une caméra face à la table où il prend un

pastis Berger, où il soigne son doigt blessé, avec les cloches qui sonnent sept heures du soir, et les chats qui viennent chercher des caresses : est-ce un plan de documentaire, ou, déjà, de la fiction ?

(Les documents ne parlent pas tout seuls ; c'est notre regard qui leur donne voix : nous injectons de la fiction dans le document pour que celui-ci s'ouvre enfin au réel, c'est-à-dire à l'impossible — à ce qui parle depuis l'inconnu. L'expérience advient quand les voix se rencontrent : là où le document se tarit dans la cendre, la fiction rallume le feu — et inversement.)

Au début de *La Vie après la mort*, on voit Pierre Creton et son ami Jean Lambert attablés : ils essaient de lire ensemble à voix haute. Jean Lambert a choisi Cioran — les *Syllogismes de l'amertume* —, Pierre Creton, on ne sait pas. La scène apparaît d'abord bancale ; elle a le charme urgent des improvisations. Est-ce qu'on entend bien ? Est-ce qu'on voit à la fois Pierre et Jean ? La table est-elle dans le champ ? Ce qui, aux yeux des deux amis, relève du joyeux réglage, les fait tranquillement entrer dans l'acte de filmer avec une innocence anarchiste. Cette innocence est aussi, dans sa simplicité, le projet même du cinéma : faire tenir des corps dans un cadre. Dans les deux films de Pierre Creton (où la scène se répète), trouver le lieu de l'amitié et trouver un cadre pour deux, c'est la même chose. Le cinéma et l'amitié se confondent comme lieu de la *pensée fidèle*.

La séquence interroge avec humour cette simultanété qui est le propre de l'amitié, son fonds intransmissible. En effet, lorsque Pierre Creton et Jean Lambert lisent ensemble, comme deux jazzmen, on n'entend pas les mots. Ce qu'on entend, c'est autre chose : un territoire inouï qui ne provient pas d'un partage, mais d'une superposition. (Le free-jazz procède ainsi, par l'accumulation des couches sonores, à un *travail de l'amitié*).

À proprement parler, quand deux amis se parlent, pour un tiers, c'est inaudible : on n'entend rien. Car deux amis qui se parlent parlent toujours en même temps. Ce « même temps » est le lieu de l'amitié.

S'il existe un lieu de l'amitié — les films de Pierre Creton le

manifestent —, c'est donc la simultanéité (et sans doute, pour faire entendre quelque chose de cet « être deux », faut-il également qu'il y ait deux films).

À l'impossibilité de poursuivre l'acte de la simultanéité (puisque l'un des deux amis meurt), Pierre Creton réplique par la répétition — ou plutôt par la reprise. Le « même temps » qui unit deux amis déborde dans l'avenir, et s'épanouit dans l'invention d'un espace qui accueille, sur un même plan, images du passé, et construction d'un présent ouvert. Le « même temps » de l'amitié est désormais le temps de l'accueil du temps, lequel se réalise, avec une délicatesse heureuse, dans la surimpression : le vivant et le mort se rencontrent dans l'image.

Qu'est-ce qui peut se mettre à exister d'un ami lorsque celui-ci n'existe plus, et que ce « lointain » même dont il portait la présence a cessé ? Le choix de Pierre Creton, qui est à la fois celui des films qu'il réalise et de la vie qu'il mène, consiste à vivre *à la place* de l'ami : c'est-à-dire dans ce lieu où le lointain et le proche coïncident.

Habiter consiste à faire coïncider cela même qui, selon Blanchot, définit l'amitié : le lointain qui s'affirme dans la proximité. La maison de Jean Lambert devient la maison de Pierre Creton parce qu'elle reste la maison de Jean Lambert.

Le souvenir ne suffit pas à maintenir ce qui s'absente : « Nous ne pouvons rester fidèles qu'en veillant sur ce mouvement qui s'efface », écrit Blanchot. C'est par ses images où se recueille l'absence de Jean Lambert dans la maison — par la survenue, la « survivance » de son corps imprimé dans les murs — que Pierre Creton invente la possibilité d'une amitié après la mort — une amitié qui ne soit pas seulement mémoire, mais expérience.

Expérience d'un *deuil non endeuillé*. Expérience qui s'accomplit dans un diptyque qui, récusant le mémorial, cherche à faire apparaître — c'est-à-dire à préserver. Expérience de la préservation.

La pensée affectueuse est ce qui préserve nos amis ; car la

discrétion liée à cette pensée — on devrait dire : à cette *pensivité* — relève du soin (pas étonnant que dans un autre film, *Maniquerville*, Pierre Creton se soucie du soin apporté à la vieillesse).

Ce qui se joue à travers les deux films de Pierre Creton relève de ce « rapport avec l'inconnu » auquel Maurice Blanchot enjoint ceux qui sont pris dans le mouvement d'une amitié posthume : « Nous devons renoncer à connaître ceux à qui nous lie quelque chose d'essentiel ; je veux dire, nous devons les accueillir dans le rapport avec l'inconnu où ils nous accueillent, nous aussi, dans notre éloignement. »

La parole dispose d'un tel don : elle est capable de faire advenir quelque chose d'impossible. Ainsi de ces voix mêlées où l'inaudible fait entendre ce qu'il y a de fondamentalement indémêlable dans une entente. L'amitié : deux voix qui s'écoutent *ensemble* (et demeurent opaques pour le tiers). Il est beau qu'une telle entente soit incompréhensible, et qu'on n'apprenne rien, dans les deux films de Pierre Creton, sur ses liens avec Jean Lambert, et pas grand-chose sur l'un comme sur l'autre, parce que précisément, pour Pierre Creton, comme pour nous, l'amitié est l'envers de l'information : elle ne relève d'aucun renseignement, mais d'une éthique, c'est-à-dire d'une discrétion. (Peut-être même l'amitié est-elle l'autre nom — le nom discret — de l'éthique.)

Maurice Blanchot parle ainsi, dans son texte consacré à Georges Bataille, de cette discrétion fondamentale qui est la vérité de l'amitié : ce « pur intervalle, écrit-il, qui de moi à cet autrui qu'est un ami, mesure tout ce qu'il y a entre nous, l'interruption d'être qui ne m'autorise jamais à disposer de lui, ni de mon savoir sur lui (fût-ce pour le louer) et qui, loin d'empêcher toute communication, nous rapporte l'un à l'autre dans la différence et parfois le silence de la parole. »

La discrétion est cela même qui accueille ce lointain dont l'ami porte la présence. La discrétion prend soin du lointain qu'il y a dans toute amitié. La discrétion est cette part qui, en nous, aime le lointain qui s'affirme dans la proximité amicale ; car ce lointain lui-même que nous aimons chez l'ami n'est jamais que l'écho de

sa propre discrétion nous concernant.

L'amitié comme rencontre de deux discrétions — comme art de l'intervalle. La discrétion comme lieu de l'amitié. Le lieu de l'amitié comme intervalle.

Ce que nous aimons chez l'ami, ce n'est pas seulement le sentiment qu'une entente est possible, ni même cet encouragement à vivre que son existence nous prodigue, mais ce vide que l'amitié invente au coeur même du lien, vide qui ne s'éprouve que par la pudeur qui nous interdit de faire un pas de plus (ce pas qui briserait la discrétion, et qui, en voulant s'approprier le proche, perdrait le lointain — annulerait l'intervalle).

Autrement dit, ce que nous aimons chez l'ami, c'est l'amitié. Ainsi n'y-a-t-il pas d'intimité dans le lien amical — contrairement à l'amour —, mais l'expérience continuelle d'un rapport.

Ce rapport où deux voix s'écoutent depuis leur lointain, où la césure est la garantie même du lien, s'ouvre nécessairement à la séparation la plus radicale, à cet intervalle absolu qu'est la mort, car la discrétion qui anime un tel mouvement, qui rend possible une telle séparation, porte en elle le savoir de sa fin.

« Il y avait déjà — écrit Blanchot —, du temps où nous étions en présence l'un de l'autre, cette présence imminente, quoique tacite, de la discrétion finale, et c'est à partir d'elle que s'affirmait calmement la précaution des paroles amicales. »

Pour le dire crûment : *avec la mort, la séparation s'efface.*

D'où, chez Pierre Creton, la maison, qui à la fois conjure la mort de l'ami, mais surtout s'ouvre à l'effacement infini de la séparation. La distance qui, à l'époque où Jean Lambert était vivant, séparait le corps des amis (celui de Jean Lambert est ainsi filmé au lit, sous sa couverture, comme volume de sommeil absolument séparé), cette distance s'annule avec la mort : *la maison est devenue Jean Lambert.*

Dans *La Vie après la mort*, l'amitié habite une maison ; dans *L'Heure du Berger*, c'est la maison qui habite l'amitié. Un telle substitution ne relève ni du progrès ni de la ruine ; sans doute n'appartient-elle à aucune logique : à travers ce mouvement, c'est la vérité même du lieu de l'amitié qui se donne à lire — son indistinction, ses superpositions, sa capacité à se nourrir de lui-même — à s'inventer comme art.

Les films de Pierre Creton ne sont pas intimistes : ils ne se protègent pas. Au contraire, ils sont tout entiers ouverts à ce mouvement du dehors qui déjoue nos réflexes de protection et nous porte à accueillir ce qui nous contredit et nous déchire.

Ainsi, l'art du temps qui se déploie à travers *La Vie après la mort* et *L'Heure du Berger* relève-t-il d'une politique de la fragilité. Cette politique se détourne des enjeux fermés de la « vie intime », et de son fétichisme mortifère, pour y substituer l'exigence inquiète et obstinée d'une vulnérabilité qui ouvre. Appelons cela l'amitié, appelons cela un art de vivre.

Films de chambre, films-maison, *La Vie après la mort* et *L'Heure du Berger* sont faits « en douce », comme dit Creton : la pudeur qui les traverse coïncide avec la fragilité de leur conception, loin des circuits de production. Ce ne sont pourtant pas de « petits films » : leur audace est proportionnelle à la modestie qui les anime.

À force de surimpressions, de répétitions, de retours, de revenances, de survivances, les images de Pierre Creton en viennent à faire apparaître de nouveaux corps, qui semblent émaner de la maison elle-même. Une troublante résurrection a lieu, qui substitue à l'ami mort l'ami autre — le nouvel ami, incarné par le sculpteur Vincent Barré qui, à la fin de *L'Heure du Berger*, surgit en miroir de Pierre Creton, module ses gestes sur les siens, lui fait écho, et fabrique par sa présence la possibilité d'un double qui convertirait l'absence en renaissance. Cette conversion, c'est ce qu'on nomme le courage. Les films de Pierre Creton sont courageux.